



## ЯЗЫКИ И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

**С.Л. ТЕРЕНЯ**

---

### ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА: СТАТУС АВТОРА В КЛАССИЧЕСКОЙ И ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТРАКТОВКЕ

---

Для философской мысли постмодернизма определяющим является тезис о том, что мир есть текст, основоположения культуры строятся по законам письма, текста, и, следовательно, возникает вопрос о том, *как* он пишется, *кто* или *что* его пишет. Проблема авторства в современной культуре вызывает интерес не только со стороны философов, но и со стороны экспертов-практиков, занимающихся регулированием правовых и экономических вопросов, связанных с авторскими правами. Современная судебная практика — огромное количество судебных процессов, возбуждаемых в связи с определением принадлежности произведений тому или иному автору, и возникающие в ходе этих процессов трудности — обнажает противоречие между современной художественной практикой, постмодернистскими принципами творчества и классической фигурой автора. Теоретики постмодернизма осознали необходимость тематизации фигуры автора, уточнения определения понятия “автор” и его генезиса.

Откликаясь на эту потребность, примерно в одно и то же время Р. Барт и М. Фуко выдвинули концепцию “смерти автора”, она была подхвачена остальными теоретиками постмодерна и с тех пор стала общим местом, топосом постмодерна. Ироничность и парадоксальность данного утверждения, его публицистическая броскость, даже эпатажность, зачастую мешают увидеть то рациональное зерно, которое эта идея призвана была выразить. Нами предпринята попытка прояснения специфики содержания концепта “смерти автора”. При этом предполагается выявить предпосылки и условия, приведшие к формированию классической фигуры автора, “смерть” которого постулируется постмодернизмом, а также прояснение феномена данной смерти в целях ограничения более или менее буквального истолкования этого понятия.

Понимание автора как субъекта художественного высказывания в классической концепции искусства опирается на представление о субъекте, сформированном классической метафизикой.

Субъект — это *sub-jectum*, под-лежащее: некоторая неподвижная исходная сущность, своеобразный центр сосредоточения смысла, который опредмечивается в объекте. Поэтому классический субъект наделяется такими характеристиками, как своеволие (свобода воли есть основание его поступков и действий, которые субъект способен полностью контролировать), разумность (прозрач-

ность сознания для самого себя), вневременность (исторический, социальный, культурный контекст рассматривается как внешний по отношению к глубинной сущности). Данное понимание субъекта в классической модели искусства воплощается в представлении об Авторе — неповторимой уникальной личности, своевольной, разумной (вменяемой), вневременной, материальным выражением которой выступает произведение. Содержание (смысл) произведения всегда предшествует выразительной форме. Классическая модель художественного творчества предполагает отдаленность творца-художника от мира, противопоставленного ему в форме объекта. Художественная реальность, с этой точки зрения, формируется «независимым» субъектом творчества.

Данное представление об авторе как суверенной личности можно конкретизировать в социально-культурном и культурно-эстетическом плане.

Рассмотрим условия и социально-культурный контекст, в которых происходило формирование фигуры автора, института авторства. В культуре Возрождения два важнейших события определили дальнейшую судьбу европейского искусства. Во-первых, конституируется поле искусства: происходит размежевание с ремеслом — искусство начинает рассматриваться не только как практическая деятельность, но и теоретическая, т. е. связывается с сознанием, умозрением, сферой духа. Искусство становится профессиональным — появляются первые Академии искусств. И, во-вторых, закрепляется институт подписи — произведения становятся авторскими, персональными, подписанными. Растет самосознание художника, который начинает ощущать личность как силу. Художник ценит свой труд, осознает, что другой не мог бы сделать лучше, чем он, или даже так, как он.

Ставя подпись, автор становится видимым, таким образом принимая на себя ответственность за свое творение. «У текстов, книг, дискурсов устанавливалась принадлежность действительным авторам, отличным от мифических персонажей, отличным от великих фигур — освященных и освящающих, поначалу в той мере, в какой автор мог быть наказан, т. е. в той мере, в какой дискурсы эти могли быть преступающими. Дискурс в нашей культуре (и, несомненно, во многих других) поначалу не был продуктом, вещью, имуществом; он был по преимуществу актом — актом, который размещался в биполярном поле священного и профанного, законного и незаконного, благоговейного и богохульного» [1, 19]. Т. е. разыскание, установление авторства ранее связывалось с нарушением запрета на определенного рода священные каноны, за рамки которого выходили подобного рода высказывания, и неизбежностью наказания. В культуре Возрождения произведение еще не рассматривается как продукт индивидуальных (личных) свойств и предпочтений художника: произведение — это истинное отображение строя природы. Выходя за пределы устоявшейся традиции, художник берет на себя ответственность за то, что его индивидуальное видение все-таки достигает и выражает, демонстрирует истину мира.

Однако ренессансный художник не наделялся исключительной личной ответственностью за свое произведение. В это время идея авторства осциллирует между двумя разными по сути концептами. С одной стороны, автор — ремесленник, мастер, владеющий набором техник и приемов, закрепленных в пособиях по риторике, поэтике и т.п. Он обрабатывает традиционный материал с тем, чтобы достичь эффекта, которого требует аудитория — именно от нее и зависело материальное положение автора. С другой стороны, он творит благодаря «вдохновению», снисходящему на него от музы или от Бога.

Таким образом, между автором и произведением находится медиатор — традиция или вдохновение, божество, с которыми и разделяет ответственность автор. В первом случае он ответственен постольку, поскольку его индивидуальность может подхватить и продолжить традицию, оживить или, наоборот, исказить, искалечить, прервать ее. Во втором, автор ответственен за то, как он распорядился вдохновением, этим даром, отпущенным взаймы.

Привычка ассоциировать произведение с определенным именем стоящего за ним автора приводит к тому, что оно перестает восприниматься как элемент случайный. Наоборот, имя (личность автора) — это как раз то, что делает произведение уникальным. Постепенно момент технических навыков и умений минимизируется, а вдохновение выдвигается на первый план. При этом источник его находится внутри создателя: оно не приходит свыше, но поднимается из глубины души человека. Вдохновение понимается теперь как оригинальность гения и, следовательно, является исключительно порождением и собственностью автора. Из переносчика известных истин он превращается в индивида, несущего индивидуальную ответственность за продукт своей деятельности.

Конструирование фигуры автора как оригинального гения имело и другую сторону — юридическую: установление режима собственности на произведения. Закон об авторском праве издан в XVIII в., он отвечал потребностям, в первую очередь, писателей (но затем трансформировал все поле искусства), пытавшихся заработать путем продажи произведений и, следовательно, утвердить несомненность собственности на продукты труда, т.е. юридического признания этой собственности. Однако принятие закона об авторском праве оказывает обратное воздействие и на понимание авторства, поскольку требует установления и кодификации природы авторства, сущности связи человека и произведения, им созданного.

Введение подписи в произведение, совершенное в эпоху Возрождения, уже в Новое время приводит к пониманию автора как оригинального гения и его произведения — как продукты этого гения, “установлении фундаментальной категории критики “человек и произведение””.[1, 12]. Закон об авторском праве, принятый в XVIII в., стимулировал появление данной фигуры, закреплял и подпитывал ее. Писатель, художник становится Автором (от лат. *autor* — основатель, родоначальник, творец).

Но проблема власти автора над своим произведением имеет, как уже было сказано, и вторую сторону — культурно-эстетическую. И здесь возникает вопрос об авторской интенции и, следовательно, проблема интерпретации текста.

В классической концепции искусства акцент делается на замысле, интенции автора. Еще художники Возрождения, проводя демаркацию между искусством и ремеслом, утверждали, что искусство характеризуется наличием замысла, творческим воображением, является деятельностью ума. Постепенно романтиками, вместе с установлением фигуры автора, задается представление о произведении как выражении субъективности автора. Смысл текста — объективация субъективности: смысл в текст вкладывается целиком и полностью автором и имеет индивидуальный характер.

Таким образом, концепция “власти автора” возвращает нас к Субъекту классической метафизики, суверенность и прозрачность сознания которого только и делают возможным считать смысл произведения тождественным авторской интенции — в произведении сказалось то, что хотел сказать автор. Следовательно, существует только одна истинная интерпретация, имеющая редуцирующий каузально-генетический характер, т.е. восхождение к авторской интенции, причинам, детерминирующим появление данного произведения.

Пересмотр классической концепции субъекта, начатый в середине XIX в., связывается с именами К. Маркса, Ф. Ницше, З. Фрейда.

Так, Маркс делает акцент на коллективном и коммуникативном характере познавательной деятельности. Познающий субъект изначально включен в реальный мир и систему отношений с другими субъектами, т.е. он становится культурно-историческим продуктом и растворяется в классовой общности. Согласно Марксу, понимание основано на предрассудках, вызванных скрытыми от человека социальными силами — концепция идеологии как “ложного сознания”. “Открытие идеологии было как раз открытием факта существования многомерности сознания или сознательных явлений и их способности надстраиваться одно на другое...”[2, 75].

Ницше делает предметом рассмотрения язык, причем метафорический. Он, возможно, впервые обратил внимание на то, что метафора — не украшение мысли, а ее инструмент. То, что скажется в тексте, зависит от формы выражения, следовательно, смысл не предстает тексту, а, скорее, является производным метафорической речи, рождается в процессе выражения.

З. Фрейд и созданный им психоанализ также проблематизирует прозрачность сознания для самого себя, верховенство разума в человеке, вводя такие концепты, как “бессознательное”, “либидо”, демонстрируя зависимость человеческого характера и нравственного сознания от случайностей биографии и воспитания.

Таким образом, энергетическим источником человека становится не “чистое сознание”, а область метафорического сознания, неотрефлексированных душевных движений, которые никогда не претворяются в однозначные психологические представления и поступки, но лежат в их основе. В работах М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вульфа и др. иррациональный метафорический слой сознания предстает во всей своей непосредственности. Раскрепощение метафоры взрывает устоявшуюся структуру универсума Логоса (Разума, Слова) и ведет к крушению традиционного образа человека как “субъекта”, противостоящего “миру”.

Пересмотр классической концепции субъекта сказывается и на фигуре Автора. Когда у Малларме спрашивали о его творчестве, он отвечал: “С господином, носящим это имя, ничего общего не имею”. М. Пруст же говорил, что биография не объясняет собой произведение: оно является продуктом другого “Я”, не социального, а глубинного.

Искусство модернизма расшатывает основания устоявшейся классической концепции автора, обнажает и заостряет присущую ей противоречивость, тем не менее, пытается ее удержать.

С одной стороны, модернизм разделяет романтическое представление об авторе как вдохновенном гении, “Я” художника как истоке творчества. Качество произведения определяется его оригинальностью, оригинальность опирается на спонтанность. Оригинальность — это не просто бунт против традиции, это изначальность, начало с нуля, рождение. “Я” художника оказывается не запятнано традицией, оно сохраняет некую изначальную исконную наивность, которая и позволяет видеть мир иначе, т.е. более истинно. “Когда мы перестаем быть детьми — мы уже мертвы” (Бранкузи). Оригинальность, понятая таким образом, выступает не столько как формальное новшество, сколько как исток жизни: произведение искусства рассматривается как организм, выросший из/на почве “Я” художника. Поэтому возможна аналогия между произведением и его создателем, поверхность работы рассматривается в связи с ее глубиной. С другой стороны, заглядывая в свое “Я”, художник ищет не личное, индивидуальное, идиосинкразическое содержание, а всеобщее, трансцендентальное, совпадение субъекта и объекта.

Модернизм, наследуя романтическое представление об авторе — самовластном вдохновенном гении, в то же время проблематизирует это представление. Исчерпывается ли смысл произведения целиком и полностью авторской интенцией или этот смысл неподконтролен автору, поскольку произведение предстает как оргиастическое фонтанирование, стихийный выплеск бытия; связано ли произведение с социокультурным, биографическим контекстом автора или оно возникает при совпадении субъекта и объекта и, следовательно, не имеет отношения к личности творящего — эти и другие вопросы в искусстве модернизма остаются открытыми.

Постмодернизм, осознавая внутреннюю противоречивость классической фигуры Автора, не пытается удержать и реставрировать ее, а провозглашает “смерть автора”.

В концепции “смерти автора” происходит окончательный отказ от биографии как источника объяснения смысла произведения, а также устранение авторской интенции — основного условия понимания текста.

В социокультурном плане это означает, что произведение больше не рассматривается как “художественный портрет”, создавшего его человека, а, наоборот, произведение выступает как “побег от личного чувства” (У. Эко), отсюда необходимость отделить, “отгородить автора как реальное лицо или автора-повествователя от персонажей повествования (в том числе и от повествовательного голоса)” [3, 617]. И в результате — “голос отрывается от источника, для автора наступает смерть” [4, 385]. Фуко также подчеркивает связь между понятием письма и понятием смерти, которая обнаруживается в стирании индивидуальных характеристик пишущего субъекта. “Всевозможными уловками, которыми пишущий субъект устанавливает между собой и тем, что пишет, он запутывает все следы, все знаки своей особой индивидуальности... Все это известно; и прошло уже не мало времени с тех пор, как критика и философия засвидетельствовали это исчезновение или эту смерть автора” [1, 14].

С точки зрения современной лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же, как “Я” есть всего лишь тот, кто говорит “Я”. “Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих таинственный теологический смысл (Сообщение Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются, спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным: текст создан из цитат, отсылающих к тысячам других источников” [4, 388].

Проблема цитации, игра письма (текста), поднимает вопрос об авторской интенции. Произведение постмодернизма тщательно конструируется и, тем не менее, оно всегда превосходит замыслы творца. Смысл не опредмечивается в произведении искусства — он возникает как игра текста, создается текстом. Единственное намерение, которое признается за автором, — намерение создать произведение искусства: автор исчезает как надтекстовое, мировоззренческое единство, воплощенное в глубоко личностном начале, пронизывающем все произведение. Парадоксальность авторского сознания в постмодернизме заключается в том, что не произведение является производным от автора, но автор оказывается функцией текста — Бог не он, а сам текст. “Автор мерцает, вспыхивая и исчезая, на различных уровнях онтологической структуры и в различных точках разворачивающегося текста. Никогда не присутствуя целиком и не исчезая в полной мере, он/она играет в прятки с нами на протяжении всего текста, в котором иллюзия авторского присутствия создается только для того, чтобы ее развеять, заново заполняя открывающуюся лакуну суррогатом субъективности” [5, 202].

Таким образом, можно утверждать, что автор оказывается избыточен и одновременно недостаточен по отношению к своему творению: он дробится, расщепляется, рассыпается, распадается и с необходимостью воссоздается вновь. Концепция “смерти автора” не уничтожает автора, но лишь обнажает внутреннюю противоречивость и неоднозначность данного понятия. Развенчивая Автора как харизматического Мастера, авторитет которого поддерживается представлением классической метафизики о всеильном субъекте, постмодернизм вводит понятие персонажного автора или маски автора, заменяя Субъекта суррогатом субъективности. Автор создает уже не книгу, картину, скульптуру и т. д., а прежде всего фигуру собственного лирического героя — маску — от лица и на языке которого осуществляется эстетическое высказывание. Маска выступает как способ избавиться от желания “высказать себя”, выразить глубинное “Я”, не принадлежит всецело нам: оно задано, сформировано культурой, эпохой, средой, случайностями нашего рождения и происхождения. Маска позволяет дистанцироваться от этой ложной естественности, с одной стороны, а, с другой — отрицает возможность говорения от лица объективного бытия, Истины. Маска — это сконструированная субъективность, персонификация цен-



ностей различных социокультурных групп, сообществ, определенного взгляда на мир (например, У. Эко “Имя розы”, поп-арт). В маске автор свободен не быть собой, таким как предписывают окружающие люди и обстоятельства; он волен бесконечно перебирать возможные проекты описания себя и мира. Единственное, чего он не может, — это занять позицию над миром, — позиция вневходимости — подлинная реальность недостижима, реальность всегда уже дана как способ ее описания. Персонажный автор — художник с ограниченной ответственностью, каковую он теперь делит с выбранной артистической позой, культурной маской или социальном амплуа, от лица которых ведется диалог с аудиторией. Следует отметить ироничность данной позиции: маска позволяет принять выстроенный образ и в то же время дистанцироваться от него, состояться собственному высказыванию и сомневаться, отрицать его. Маска автора, созданная в расчете на данный текст или корпус текстов, выступает как их оформление и завершение: она задает единство эмоционального тона и общего впечатления разорванным, фрагментированным, коллажным произведениям постмодернизма, тому полилогу текстов, голосов, инстанций, звучащих (обнаруживаемых) в нем. Именно маска “...является тем камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного (а заодно и реального) читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, уберігающую произведение от коммуникативного провала” [6, 164–165].

Изоморфность, существующая между культурной репрезентацией автора как вдохновенного создателя уникальных произведений искусства и юридическим понятием “автора” — обладателя движимых прав на литературную и художественную собственность, делает проблематичным распространение так понимаемого авторского права на современные произведения искусства. П. Яши приводит множество примеров из современной судебной практики, которые наглядно демонстрируют, что сегодня закон об авторском праве направлен на то, чтобы препятствовать художникам, чьи методы предполагают переработку уже существующего материала, т.е. основаны на постмодернистском понимании авторства (цитатность, интертекстуальность, анонимность или коллективность творчества), и одновременно поощряют тех, чья верность “оригинальности” придает им статус истинных авторов [7].

Таким образом, можно констатировать, что подход к проблеме автора, проводимый теоретиками постмодерна, не означает ликвидацию последнего, а лишь показывает внутреннюю противоречивость и неоднозначность данного понятия, а также демонстрирует иное понимание места и роли автора как субъекта художественного высказывания.

## Литература

1. Фуко, М. Что такое автор? / М. Фуко // Воля к истине. — М.: Политиздат, 1996.
2. Мамардашвили, М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности/М.К. Мамардашвили. — М.: Лабиринт, 1996.
3. Эко, У. Заметки на полях “Имени розы” / У. Эко//Имя розы. — СПб.: Симпозиум, 2000.
4. Барт, Р. Избранные работы / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1994.
5. Mc Hale, Brian. Postmodernist fiction/Brian Mc Hale. — NY and London: Methuen, 1987.
6. Ильин, И. Постмодернизм / И. Ильин. — М: Интрада, 1998.
7. Яши, П. Об эффекте автора: современное авторское право и коллективное творчество// НЛО. — 2001. — № 2.