

25. Thiem J. *The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction // Magical Realism: Theory, History, Community.* — Durham: Duke University Press, 1995. — P. 235-247.
26. Waugh P. *The Harvest of the Sixties: English Literature and Its Background. 1960–1990.* — Oxford; NY Oxford Univ. Press, 1995. — 240 p.

Ольга КОГУТ (Тернопіль, Україна)

ТЕОРЕТИЧНІ МЕЖІ “АВТОРСЬКОЇ МАСКИ”

В ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Проблема автора завжди привертала до себе увагу письменників, критиків та літературознавців. Парадокс проблеми у тому, що “живий” автор (людина, яка реально пише текст) в художньому творі відсутній, а натомість є “образ автора” або “авторська маска”. Можна продовжити термінологічний ряд багатомірності авторської присутності у тексті: “імпліцитний автор”, “експліцитний автор”, “концептуальна персона”, “авторська функція”...

З другої половини ХХ століття активно стали розвиватися ідеї про кінець традиційної філософії, історії, релігії, моралі, була задекларована теза про смерть суб’єкта, автора, Бога (хоча генетично Ніцшеанівське “Бог помер” треба було б ставити попереду). У цьому ряду найбільш популярним стало висловлювання щодо “смерті автора”. Дискурс окреслили Р.Барт та М.Фуко. У статті Р.Барта “Смерть автора”, яка була написана у 1968 році, ця теза була проголошена, а розвинув її М.Фуко у своїй більш ґрунтовній розвідці “Що таке автор?”, основні положення якої були озвучені на засіданні Французької філософської спілки 22 лютого 1969 року в Колеж де Франс.

Час, який пройшов від дня написання цих праць, показав, що не варто так категорично та однозначно розуміти цей вислів. Р.Барт підняв проблему, яка стала особливо актуальною у кінці 60-х років. Переворот в уявленні про автора насамперед пов’язаний з усвідомленням такого феномену як інтертекстуальність, коли твір вирвався з простору свідомості автора і потрапив у контекст інших. Барт підкреслює, що із зникненням автора текст починає сприйматися зовсім по-новому. Кожне прочитання вносить щось своє в інтерпретацію, а отже це оновлення змісту “посягає” на владу автора. І це вже власно не його твір, а всіх тих, хто до нього звертається. Таким чином, автор “відчужується” від свого тексту: твір пишеться тут і зараз, у момент його прочитання. Метафора “смерть автора” означила неможливість визначити реального автора, він втратив своє місце у творі. На думку Р.Барта, якщо привласнити текст автору, то це наділить твір кінцевим значенням, замкне його.

Але якщо помер автор, то хто або що надає тексту певної цілісності? Це читач. Таким чином, його народження зумовлено смертю автора. В акті комунікації перевага надається тексту та читачеві, а значення автора нівелюється.

М.Фуко намагався поглянути на проблему автора з точки зору всієї культури. Це питання виникає, на його думку, і в історії філософії, і науки – в цілому в області гума-

нітарних знань. М.Фуко в деяких аспектах полемізує з Р.Бартом, намагаючись знайти певний простір у художньому творі, де б автор не щезав.

Називання імені – це не лише номінативне значення: “...ніхто не може перетворити власне ім’я в чисте і звичне посилання. Воно має інші функції, крім функцій вказування”: є чимось іншим, ніж вказівка, жест, палець, яким вказуємо на когось. Власне ім’я є еквівалентом опису” [7, 601]. І навіть більше, з погляду М.Фуко, власне ім’я та ім’я автора розташовані між двома полюсами опису та означення і повинні мати тісний зв’язок із тим, що вони називають, не будучи ні способом опису, ні способом позначення. Також “...ім’я виконує певну роль щодо наративного дискурсу, утверджуючи класифікаційну функцію. Таке ім’я припускає групування в цілісність певної кількості текстів, їх визначення та розрізнювання методом протиставлення іншим текстам” [7, 602]. Таким чином, ім’я маркує певний спосіб нарації, який окреслюється декількома текстами. Однак автор може бути творцем не лише художнього тексту, а й теорії, традиції, і таку особу Фуко означає як “транс-дискурсивну” (наприклад, К.Маркса та Фрейда).

У тексті завжди є якась певна кількість знаків, що відсилає до автора. Це особові займенники, дієвідміни, прислівники часу і місця дії... “Ці елементи виконують неоднакову роль в дискурсах з авторською функцією і дискурсах, позбавлених цієї функції” [7, 606].

М.Фуко вводить термін “авторська функція”. Вона є “...характеристикою способу екзистенції, колообігу та функціонування окремих дискурсів у суспільстві” [7, 603]. Цілком природно виникає питання: а яким дискурсам притаманна авторська функція, а яким – ні? Легше привести ряд текстів, які позбавлені її. Це анонімні художні твори (епос, розповіді, оповідання, трагедії, комедії) та наукові праці, які на сьогодні втратили авторитет авторства.

М.Фуко заперече традиційне розуміння автора як того, хто забезпечує основу не тільки для пояснень подій у творі, а й розгляд їх крізь призму його біографії, соціального стану, через виявлення основного задуму. Він зупиняється на чотирьох критеріях автентичності, за допомогою яких традиційно інтерпретували образ автора, і приходять до висновку, що “... не можна ототожнювати автора з реальною постаттю письменника, так само як і ототожнювати його із видуманим оповідачем” [7, 606].

Отже, шокуючи теза про “смерть автора” була сприйнята не адекватно, буквально – взагалі як заперечення права існування реальної людини-творця. Якщо ж проаналізувати концепції Р.Барта та М.Фуко з точки зору сьогодення, маючи змогу звернутися і до інших праць, то побачимо, що вони акцентували увагу на багаторівневості сучасного письма, на зміні певних умовностей в сучасній літературі, ускладненні стосунків між автором і текстом, на більш складному розумінні природи художнього суб’єкта, більш глибокому аналізі його свідомості. Метафора “смерть автора”, на нашу думку, розкривається у значенні зникнення всюдисущого та всезнаючого творця, який говорить устами своїх героїв, які в свою чергу є рупорами його ідей.

Барт і Фуко, які підняли питання суб’єкта в тексті, дали поштовх для розгляду проблеми людської суб’єктивності в різних формах дискурсивної представленості. З нової точки зору предстала проблема оповідної ідентичності. Це питання підняли у своїх працях Дерріда, Лакан, Фуко. Нове розуміння оповідної ідентичності представив П.Рікер у розвідці “Час і оповідь”.

Практично кожному читачеві притаманний певний життєвий досвід, який є антиномічним за своєю природою. З одного боку, він є досить стійким явищем, а з другого – мінливим. Завдяки цій антиномії ускладнюється сам процес ідентифікації, яка може відбуватися на рівні персонажа, інтриги, оповіді і т.д.

Класична реалістична література звузила людину і її буття до меж “типового героя в типових обставинах”. Модерна і постмодерна збунтувалися проти цього, показала вичерпаність такої форми зображення людини. Нове письмо ускладнило природу персонажу, значна увага була приділена негативному герою, з яким важко ідентифікувати себе читачеві. Хоча процес підсвідомої ідентифікації є важливим для сприймання твору “наївним читачем”.

У ряді термінологічних означень автора у тексті зустрічаємо дефініцію “концептуальна персона”. По суті – це суб’єкт філософського дискусю. Історія філософії постійно продукує певні концептуальні персони. Їх не можна ідентифікувати з філософами, які творять текст, і одночасно не варто ототожнювати з персонажами.

Концептуальна персона – це швидше імпліцитний автор. Це той, хто живе і мислить в реальному авторові. Філософ у своїх творах звертається до концептуальних персон, (реальний філософ – “Я”, а концептуальна персона – “він”). Один автор може створити велику кількість концептуальних персон, основна функція яких не продемонструвати який художній образ, а розгорнути думку-ідею, створити поняття.

Сприйняття постаті автора в другій половині ХХ століття було неоднозначним: від повного заперечення у структуралізмі (Барт, Фуко), рецептивній естетиці (Інгарден, Гусерль) до перенесення уваги на діалог автора і читача у наратології.

Новий підхід зосередив увагу на комунікації, яка здійснюється за допомогою різних оповідних інстанцій на різних оповідних рівнях. По-перше, імпліцитного автора (абстрактного автора) – це “повествовательная инстанция, не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный образ автора” [3, 51]. Йому відповідає імпліцитний читач, який знаходиться також поза структурою художнього твору. По-друге, експліцитного автора – це “фигура в тексте” – розповідач, приналежачий миру художественного вимисла і ведущий повествование от своего лица, т.е. “фиктивный автор” всего ли произведения или его части, выступающий в качестве персонажа романного мира” [3, 165], якому відповідає експліцитний читач. Ці бінарні опозиції чітко розділені за своїми оповідними рівнями. Основною інстанцією виступає наратор, який якщо виступає від імені анонімної 1 особи, то співпадає з функцією експліцитного автора.

Таким чином, ХХ століття, яке проголосило “смерть автора”, насправді представило глибокий аналіз суб’єкта-автора, який відкрив нові модифікації свого “Я” у тексті. З’явився новий автор – “інший”. Сучасний постмодерний роман саме репрезентує цього “іншого” митця, який “відчужується” від твору, показує свою “самість”. Автор, який послуговується постмодерним методом, не прагне створити нову картину світу, нового героя. Він творчо опрацьовує “старі” теми і проблеми, активно послуговуючись ремінісценціями, цитатами, посиланнями, алюзіями; використовуючи бурлеск і травестію, спрямовуючи свій текст на діалоги з іншими (текстами). Це можуть бути і його власні твори, що “...спричиняє виникнення такого явища як авторство-полімпсест: безпосереднє й алюзійне цитування власних текстів і текстів інших авторів...” [5, 6]. У такому випадку важко говорити про стиль, – це швидше різнобарвна стильова палітра. Це новітня поліфонія. Головною ознакою постмодерніського письма є інтертекстуальність, лінгвістична та літературознавча гра, підкреслена штучність написаного. Автор спрямований на містифікацію читача, яка стає одним з улюблених прийомів.

Для сучасних романів зникнення образу автора саме по собі було б згубним: відсутність чіткої побудови, розхристаність, затемненість, фрагментарність сюжету, колажність композиційної побудови тексту... утруднювали б сприйняття художнього тексту як чогось цілісного. Організуючою ланкою виступив образ автора, який “...настраивает и

организує реакцію імпліцитного читача, обеспечиває тем самим необхідною літературною, комунікативною ситуацію” ...[3, 192].

На думку Ільїна І.П. – автор, який ризикнув з’явитися в тому чи іншому вигляді на сторінках свого твору, тим одразу видає свою стурбованість з приводу того, що може зіштовхнутися з “читачем, який не відбувся”. Автор відповідно підозрює, що всією структурою твору (загальною мораллю історії, роздумами і діями персонажів, символікою оповіді) йому не вдасться заманити читача вступити в комунікативний процес, і він повинен взяти сам слово, щоб розпочати безпосереднє спілкування, особисто витлумачити свій задум. Тому Ільїн розглядає маску в умові загрози комунікативного провалу, який може бути зумовлений фрагментарністю дискурсу та нарочитою хаотичністю композиційної побудови роману. Авторська маска виступає як головний засіб підтримки комунікації і як змістовий центр постмодерного дискурсу. З іншого боку, “... в умовах острого дефіцита человеческого начала в плоских, лишенных живой плоти и психологической глубины персонажах постмодернистских романов, фактически марионеток авторского произвола, маска автора часто оказывается единственным реальным героем повествования, способным привлечь к себе внимание читателя” [4]. Вона намагається нав’язати наївному читачеві свою інтерпретацію. “Ее отличает иронический характер; автор “явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя” [3, 192-193].

По суті авторська маска співпадає з такою оповідною інстанцією як імпліцитний автор у творах постмодернізму. Митець свідомо робить вибір: “Маска. Вот что мне было нужно. Я сел перечитывать средневековые хроники. Учуться ритму, наивности. Хронисты скажут за меня, а я буду свободен от подозрений” [6]. Вона допомагає автору висловити речі, про які він може говорити як інша особа і не сказав би він свого імені: “...игра с повествователем для меня была интересна и важна. В частности и потому ... что я ... увеличивал набор кулис и ширм, отгораживающих меня как реальное лицо или меня как автора-повествователя от персонажей повествования (в их числе и от повествующего голоса). Я чувствовал себя все лучше защищенным” [6]. Автор постмодерного твору свідомо відгороджується, ховається від читача, вступає з ним у гру. Він “...как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного трикстера, высмеивающего не только и не столь условности классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его “наивностью”, над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек – рациональность бытия” [3, 192-193]. З цією метою використовується і експліцитний автор або наратор, який знаходиться в середині, в художньому світі твору. Основна функція його – це створити ілюзію достовірності оповіді. Однак постійні зміни нараторів або голосів, які суттєво різняться між собою, руйнують її.

Ю.Андрухович в своїх трьох романах – “Рекреації”, “Москвіада”, “Перверзія” представив українському читачеві приклад сучасного постмодерного письма (з набором жанрових рис інтелектуального, авантюрного, детективного, любовно-еротичного, фантастичного, готичного, карнавального).

Роман “Перверзія”, який вперше був опублікований у журналі “Сучасність”, а окремим друком вийшов у 2001 році – замикає карнавальну трилогію. У порівнянні з двома попередніми, він має надзвичайно ускладнену наративну структуру. Вона твориться завдяки розгортанню великої кількості текстів-документів, кожен з яких має власну організацію оповідних інстанцій. Ця “лавина текстів” повинна бути кимось або чимось організована у єдине ціле. І це робить видавець, з яким відбувається знайомство

вже з перших сторінок. Реальний автор – Ю. Андрухович – одразу ж містифікує абстрактного читача (взагалі весь роман наповнений містифікаціями). Хто ж такі звертаєтся до читача? Видавець, який ніби-то лише виступає упорядником текстів, вже в передмові починає послуговуватись ініціалами Ю.А., явно спонукаючи до ідентифікації його з реальним автором. Він (видавець – будемо поки що його так номінувати) знаходиться ніби-то поза текстом, виступаючи лише в передмові, післямові і в коментарях. Це людина знаюча. Саме він представляє читачеві головного героя – Стаха Перфецького: “Упродовж кількох років я напружено стежив за становленням цього непересічного суб’єкта, часами брав участь в його акціях та провокаціях...” [1, 14] – тим самим налаштовуючи “наївного” читача на сприйняття достовірності оповіді. Також видавець проводить власне розслідування загибелі Перфецького (чи зникнення? – наступна містифікація) і “чудесним” чином отримує несподіваний пакет документів, який проливає світло на те, що ніби-то сталося. Розгортання сюжету – у послідовно розташованих видавцем документах. Тобто він ніяким чином не претендує на авторство, а лише є упорядником. Перше запитання, яке виникає: а чому саме так розташовані тексти? І друге: чи можливо змінити їх послідовність? Видавець дає “досить розумне” пояснення: на його думку, саме так хронологічно розгортаються події. Хоча він і не претендує на єдино правильне “упорядкування”, заохочує читача мати власну версію, вступити у своєрідну “гру текстами”. Але одразу ж і застерігає: не квапитись, ознайомитись із його “варіантом”, чим вже “впливає” на сприйняття читачами твору. З іншого боку, видавець постулює адекватність документів: “...жодних текстових (чи позатекстових (цікаво, які це можуть бути? – О.К.)) змін” [1, 22]. І далі він дякує перекладачам з італійської, німецької, англійської мов за допомогу (а де свідчення адекватності перекладу, і чи взагалі він можливий? – О.К.). Видавець представляє себе як доволі ерудовану особу, яка володіє історичними, літературними, культурними фактами з життя не лише України, а й Венеції, виправляючи в своїх коментарях помилки у документах на кшталт: “Ні Іммануїл Кант, ні Едгар Алан По, ні, тим більше, П’єр Менар у Венеції ніколи не бували” [1, 50], або “Довгани є одним із народів, що населяють Україну. Цей факт доведений наукою” [1, 212]. Це людина досить прониклива: у післямові він знову ж таки “допомагає” “наївному читачеві” осмислити те, що він прочитав, і вирішити проблему авторства текстів.

Звернемося до документів. Всезнаючий і проникливий видавець класифікував їх: по-перше, це тексти “...тих документів, які потрапили в розпорядження поліції після зникнення Перфецького і докладного перекладу всього, що він лишив по собі в готельному номері... нотатники, аудіо касети з наговореними самим Перфецьким текстами, роздрук деяких комп’ютерних записів... По-друге, це тексти, які були й залишаються загальнодоступними і цілком офіційно опублікованими, ... запрошення, програмки, репортажі, газетні інтерв’ю... По-третє, це ряд надто дивних документів, які місцями шалено нагадують службові депеші, мають угорі загадковий шифр, складені частково італійською, частково німецькою, частково англійською мовами і писані різними особами... По-четверте, це розповіді кількох інших людей про епізоди, пережиті ними в товаристві Стаха... По-п’яте, шматки (знов таки різними мовами), але не знати ким залишені ... умовним “оповідачем”, чи то пак “спостерігачем”, чи може “наратором, який знає все про всіх, який водночас є всюди і якого немає ніде, крім літератури... Цілком окремий випадок – відеокасета, записана прихованою камерою” [1, 21-22].

Отже, перша група складається з текстів розшифровок аудіо касет та комп’ютерних дисків Стаха Перфецького. Перед нами оповідь головного героя від першої особи. В документі одразу зіштовхуємося з містифікацією, автором якої вже є сам герой: “Я сиджу в їхньому “альфа ромео”, припустимо (підкреслено нами – О.К.), що це

“альфа ромео” /1, 23 / . Це “припустимо” збиває “з пантелику”: то це все відбувається насправді, чи ні? Якщо видавець претендує на правдивість оповіді, то головний герой – одразу ж повертає вектор в цілком протилежну сторону. Виникає підозра, що це художній текст, який не претендує на достовірність. Герой ще сам не вибрав, про що він буде говорити-писати, вагається: “... і ми мчимо автобаном з Мюнхена у Венецію. З Мюнхена. У Венецію.” /1, 23 / . Все, вже вибрав: місцем розвитку подій буде Венеція. Після такої містифікації, головний герой раптово змінює в оповіді “установку” на правдивість зображеного: “Це сталося зі мною позавчора...” /1, 23 / . І далі у першому документі паралельно розгортаються дві оповідні лінії: минуле Стаха (не таке вже й далеке – 3 дні назад) і теперішнє (подорож в автомобілі), які мають свої ознаки. В основі першої – історія пригод Перфецького в Мюнхені, яка розкривається через подієвий план. Друга – це спостереження Стаха за картинами за вікном автомобіля і за його несподіваними супутниками. Тут переважає описове начало. Ці дві лінії оповіді не мають точок перетину.

Загалом у романі представлено 31 документ (якщо не враховувати передслово і післяслово видавця). Текстів значно більше, оскільки в один документ може увійти два і більше. У восьми з них Стах виступає як наратор (розповідь ведеться від першої особи): це 1, 4, 6, 8, 18, 22, 29, 31. У деяких документах йому лише частково надається право оповіді: в 14 представлений блокнот Стаха; у 21 – з донесення Церіни реконструюється перша частина виступу головного героя на семінарі “Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?”; у 24 – розгорнуте інтерв’ю з Перфецьким; у 28 – запис розмови Стаха і Ади на відеокасету. Більш цікавим є 30 документ, де в ролі розповідача від першої особи виступає відразу три героя: Ада, Стах і Розенбокк, поступово віддаючи один одному голос.

Таким чином, Стах Перфецький виступає у ролі різних оповідних інстанцій: і як “імпліцитний автор” даних документів, і як наратор, і як актор в дискурсах інших персонажів. Його слухачами у тексті виступають різні особи: Ада, учасники семінару, імпліцитний та експліцитний читач... Дискурс характеризується внутрішньою фокалізацією – він знає стільки, скільки і всі решта персонажів. Але для кого і чого пише Стах Перфецький? Виявляється для Юрія Андруховича, який живе в Івано-Франківську (про це ми дізнаємося в кінці оповіді у заповіді Стаха) і для певного читача (якому має все представити Юрій Андрухович). Однак записи і решта документів опиняються у видавця, отже він і є Ю.Андрухович.

Другу групу документів представляють офіційно опубліковані тексти, які доступні були всім – тим особам, що знаходяться поза текстом, але вони передбачаються як потенційні імпліцитні читачі – жителі Венеції. Це читачі газет, де опубліковано інтерв’ю зі Стахом, Лайзою Шейлою Шалайзер, некролог про смерть барона Леонардо ді Казаллегра. З іншого боку, це друкована продукція семінару: запрошення, додатки, орієнтовна програма, меморандум. В цих текстах чітко означений автор і також передбачений читач – учасники семінару. У відношенні до цих конкретних текстів ці комунікативні пари є імпліцитними авторами і читачами, а до всієї романної структури – експліцитними, які знаходяться всередині дискурсу. Ці тексти марковані мовленням кожного наратора, а оповіді відповідає внутрішня фокалізація.

Інший ряд текстів представлено донесеннями, які адресовані загадковому Монсіньюру: від Церіни (під псевдонімом якої проглядає образ коханої Стаха – Ади Цитрини) та доктора (її чоловіка Януса Марії Різенбокк). Ці тексти, як і багато інших, позначені іронією і є пародіями. Наратор ретельно реконструює перебіг подій, звертаючи ува-

гу на дрібниці, які не мають значення, і надто “оголюють” саму постать “шпигуна”. Оповідний манеру також характеризує внутрішня фокалізація.

На протизагу попереднім текстам в документах 5, 7, 13, 19, 20, 25 виникає інша особа, – дискурс якої означається нульовою фокалізацією. Це всезнаючий оповідач.

Поява стороннього спостерігача у 5 документі спочатку не передбачає його ґрунтовної обізнаності у всьому. Він навіть не “впізнає” головного героя, плутаючи його з Різенбокком. Однак дуже швидко “виправляється” і завершує оповідь як “понадмірно детальне справоздання” [1, 68 J]. Всезнаючий наратор має свого читача, до якого шанобливо звертається: “кохане моє читальництво” [1, 67 J]. Вже у наступному документі він демонструє свою обізнаність: сам собі задає запитання про внутрішній стан Стаха Перфецького та Ади, їх стосунки, і докладно (із знанням справи) відповідає на них. Його цікавить (чи читача?): що сподобалось Перфецькому в Аді, і чи особисто він упевнився в своїх почуттях до неї? Чи намагався наблизитись до коханої? І що розповіла Ада про себе Перфецькому? Чи всю правду? А що вона приховала? Всезнаючий оповідач відкриває найпотаємніші закутки душі головних героїв. Він одночасно бачить розгортання подій навколо декількох персонажів – подаючи цілком оригінальну таблицю синхронного викладу цієї різноманітності подій (виступ Лайзи Шейли на семінарі і паралельно діалог Стаха і Ади, що графічно означено симетричним розміщенням тексту у двох колонках). Оповідач знає не лише “історії акторів”, а й зовнішні події не залишаються поза увагою. Він знає, що творилося в ті дні у Венеції, і що про це написали газети. “Хто ж він, цей спостерігач?... Хто спроможний залізти в душевні глибини Перфецького та його супутниці з таким знанням справи і в той же час залишитися невидимим?” [1, 287-288 J]. Відповідь дає проникливий видавець у післяслові – це... сам Стах Перфецький, “... якого майже всі на світі мають за самовбивцю- топотельника і який є справжнім автором усіх (підкреслено нами – О.К.) (не деяких!) фрагментів цієї книги...” [1, 290 J]. У читача (імпліцитного та експліцитного) вже закралася така підозра.. У розмові з Адою Перфецький пропонує їй втікти з ним: “...мене справді ніхто не чекає, Я маю повне право на зникнення” [1, 267 J]. То хто ж такі Перфецький? У орієнтовній програмі семінару він представлений як почесний академік “Бу-Ба-Бу”, кавалер ордена “Літаюча голова”... Асоціації з Андруховичем розкидані по всьому твору: чи не є Стах Перфецький Ю. Андруховичем і одночасно – видавцем? Реальний автор – Ю. Андрухович – надів безліч авторських масок для того, щоб вступити в карнавальну, постмодерну гру з читачем, таким чином організовуючи твір у єдине ціле, пропонуючи різні версії прочитання:

“Я запропонував вашій неуважності всього тільки низку версій, кожна з яких зокрема є хибною, а всі разом вони суперечать одна одній... то він (карнавал – О.К.) і справді не повинен закінчитися ніколи, чи, принаймні, тривати настільки довго, наскільки ми ще не вичерпали свого кредиту в Небесного глядача” [1, 221 J]. Чи може читача?

Література:

1. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів: Класика, 2001. – 290 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 388 с.
3. Ильин И.П. Авторская маска // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: ИНТРАДА, 1996.
4. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа // www.artinfo.ru/ru/news/default.asp

5. Ільчук Ю. “Смерть” чи “відродження”: до проблеми автора в постмодерній літературі // Магістеріум: Літературознавчі студії: Вип.2. – К.: КП ВД “Педагогіка”. – 1999. – С. 4-8.
6. Еко У. Записки на полях романа «Імя Розы» // www.artinfo.ru/ru/news/default.asp
7. Фуко М. Що таке автор // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 2002. – С. 598-616.

Наталія ГРИЦАК (Тернопіль, Україна)

ПРОБЛЕМА “АВТОРА – ЧИТАЧА” У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

На сучасному етапі розвитку літературознавчої свідомості, рецептивна поетика, як явище, все більше набирає своїх власних ознак та характеристик. Літературознавча наука входить у нове русло свого життя. Художній твір тепер пов’язується не лише з фігурою письменника, але й з фігурою читача, стосунки яких будуються на партнерстві та рівності. Виходячи з вище сказаного, метою цієї статті є розгляд основних сучасних літературознавчих праць російських вчених, які вводять у ракурс своїх досліджень проблему “автор – читач”.

Активний розвиток літературної рецепції у Росії розпочався з 80-х років ХХ століття. У 1983 році вийшов в світ реферативний збірник “Современные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика)”, в якому розкривались основні принципи концепцій закордонних літературознавців і, в першу чергу, були проаналізовані теорії рецептивної естетики Г.-Р.Яусса, В.Ізера, Х.Д.Вебера та інших вчених.

Починаючи з кінця 80-х років 20 століття було видано декілька збірників, присвячених розгляду проблем рецепції художнього тексту, вченими Калінінського державного університету, зокрема: “Художественное произведение и его читатель” (1978); “Сборник научных работ” (1984); “Межвузовский сборник научных работ” (1986); “Художественное восприятие: Проблемы теории и истории. Межвузовский тематический сборник научных работ” (1988) тощо. Такі автори статей як Г.Н.Ішук, І.С.Баренбаум, В.З.Горна та ін. досліджували співвідношення історії читача та історії книги, форми читацького сприйняття, а також основні напрями у літературознавстві того часу.

У 1989 році був опублікований навчальний посібник О.Р.Левиніої “Психология восприятия художественной литературы”, у якому розглядалися питання становлення та розвитку психології дитячого та юнацького читання як науки, а також її витоки, історичні норми та традиції. Особлива увага приділялась проблемі використання результатів дослідження у практичній роботі з дітьми та юнаками [4, 35].

У період 90-х років у російській науковій літературі з питань літературної рецепції з’явилося декілька словників-довідників. Так, у 1991 р. під редакцією М.Строганова був опублікований словник-довідник “Художественное восприятие: основные понятия и термины” (Твер, 1991); у 1996 р. вийшов в світ енциклопедичний довідник “Современное зарубежное литературоведение” (відповідальні редактори та укладачі І.П.Ільїн, С.А.Цурганова). Метою цих словників-довідників було ознайомити читачів з основними термінами та поняттями рецептивної поетики. У 1999 році вийшла книга під редакцією Л.В.Чернец “Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные по-