

Хіхлушко Богдан,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0002-0976-5507

e-mail: b.khikhlushko.asp@kubg.edu.ua

БУТТЯ І СМЕРТЬ АВТОРА: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті досліджується поняття «автора» / «авторства» у літературі з точки зору його народження, еволюції, занепаду та повернення. Проблема авторства у літературознавстві пов'язана з питанням підходів у вивченні текстів: чи варто звертати увагу на особистість автора, яке місце займає автор у співвідношенні «автор — текст — читач» і чи можна цілком відмовитися від автора на користь читача або тексту? Предметом дослідження є поняття «автор» у літературі в контексті історичного розвитку феномену авторства. Метою дослідження є спроба комплексного аналізу феномену авторства, його еволюції, а також зіставлення різних теорій та підходів у вивченні проблеми літературного авторства. Англо-американські літературознавці (Е. Беннетт, Ш. Берк, Дж. Фроу), розглядаючи питання авторства, включають до горизонту своїх пошуків ранні епохи — античність та середньовіччя, де були наявні протомоделі авторства. Постать автора як самостійного творця, чий ідеї оформлені у вигляді художнього твору, закріпилася у Новий час. Цьому сприяло, зокрема, винайдення друкарства та авторського права. У романтізмі поняття «автор» набуває ще більшого розвитку. Тут автор постає носієм оригінальних ідей, а художній твір є прямим відображенням його думок та натхнення. Кардинальні зміни відбуваються з ходом розвитку модернізму. У ХХ ст. представники формальної школи літературознавства, нової критики визначають, що твір не можна пояснювати виключно постаттю автора. Тепер центром уваги ставав текст, а згодом і читач. Апогеєм відходу від автороцентричної системи стали роботи Р. Барта й М. Фуко у 60-х роках ХХ ст. Наприкінці століття літературознавці відновили активну дискусію щодо місця автора, вважаючи положення про «смерть автора» надто радикальним. У дослідженні застосовується історичний метод, який дасть змогу простежити еволюцію феномену авторства, порівняльний метод, який допоможе встановити логічні зв'язки між різними теоріями, а також метод аналізу.

У ході роботи встановлені періоди розвитку авторства та специфічні особливості, які притаманні кожному з них. Зокрема, визначені характерні риси авторства в античній добі, середньовіччі, відродженні, романтізмі, реалізмі, модернізмі та постмодернізмі. Важливим елементом роботи є встановлення взаємозв'язків між різними теоріями авторства у ХХ ст., де відбувається боротьба з традиційними уявленнями про автора. Спираючись на дослідження Ш. Берка визначено, що перехід від автора до тексту та читача здійснювався поступово протягом першої половини ХХ ст. «Смерть автора» стала результатом напрацювань багатьох літературознавчих шкіл, а Р. Барт підсумував її у доволі радикальній формі. Швидко повернення автора до дискурсу зумовлене неможливістю розв'язати питання інтерпретації тексту повністю ігноруючи автора, зокрема особливості його індивідуального стилю. Новизна роботи полягає в спробі глобального історичного погляду на проблему авторства, оскільки частіше про авторство говорять у контексті ХХ ст. Отримані результати допоможуть глибше зрозуміти причини занепаду феномену авторства та його відродження, а також варіативність підходів під час дослідження художніх текстів.

Ключові слова: автор, авторство, «смерть автора», інтерпретація, читач, текст.

Поняття «автор» почало формуватися ще у стародавні часи. Більшість дослідників історії авторства звертає увагу на творення автора та інституту авторства вже у Новий час, проте не варто оминати увагою й формування автора у добу античності та середньовіччя. У Давній Греції фігура поета прирівнювалася до пророка, того, хто переказує послання бо-

гів. Це було цілком логічним з огляду на те, що поезія, за В. Татаркевичем, не входила до переліку мистецтв: «Уже за стародавніх часів, а ще більше в середньовіччя її (поезію) мали за різновид філософії чи віщунства, а не мистецтва. Поет був віщун, а не митець» (Татаркевич, 2001, с. 19). Центральною постаттю цього періоду є Гомер, який привертає увагу дослідни-

ків авторства на Заході. Головна проблема — чи варто включати Гомера в дискурс, адже автор існував виключно в усній традиції. Е. Беннетт вважає за потрібне говорити про Гомера у контексті формування авторства й пояснює складність у роздумах про поета наслідком не лише браку записів, а й самого його статусу в усній культурі (Bennett, 2005, р. 31). Альберт Б. Лорд стверджував, що Гомера слід розглядати як особистість і як певну усну традицію. Не заперечуючи, що Гомер насправді міг бути тим, хто наблизився у віршах, тепер відомих як «Іліада» і «Одіссея», до рівня досконалості, що перевищує будь-яку іншу усну епічну поему, яка дійшла до нас. Лорд стверджував, що Гомер успадкував не лише свої історії, а й свої композиційні прийоми, теми та мовні «формули» від багатовікової традиції (цитата наводиться за Е. Беннеттом) (Bennett, 2006, р. 32). Гомер, за влучним висловом Е. Курціуса, є «напівбогом-засновником» (*heros kristes*) європейської літератури (Курціус, 2007, с. 26). Гомер об'єднав розповіді про богів, наділив сенсом і все це склав у цілісну систему, яку ми називаємо художнім твором. Досі грецькі міфи існували розрізнено, хаотично, і мав з'явитися той, хто об'єднає їх та дасть життя у літературному вираженні. Йдеться про те, що Гомер не був оригінальним творцем всіх подій, які відбуваються в «Іліаді» чи «Одіссеї», але він зібрав до купи всі почуті історії й відтворив у своїй художній системі з неповторною, індивідуальною стилістикою. Однак ідея оригінальності в усній традиції не є першочерговою, і з прагматичної точки зору Гомер радше був компілятором (термін, який закріплюється у середньовіччі). Проте його компіляція у вигляді творів, які дійшли до наших часів, — одна з вершин світової літератури.

У середньовіччі з'являється перший розподіл авторства на рівні, що дає підставу деяким науковцям говорити про середньовіччя як початок історії авторства. Американський дослідник Дж. Берроу посилається на святого Бонавентуру, який вперше розподіляє авторство на 4 типи: «Є чотири способи створення книги. Іноді людина пише чужі слова, нічого не додаючи і нічого не змінюючи; його називають писарем (скриптором). Іноді людина використовує слова інших, поєднуючи уривки, які не є його власними; його називають компілятором. Іноді людина використовує чужі слова та пише власні, але у пріоритеті — чужі, а власні слова додані лише з метою уточнення; його називають не автором, а коментатором. Іноді людина пише і свої слова, і чужі, але свої слова займають головне місце, а інші додані лише з метою

підтвердження; його слід називати автором» (Burrow, 1982, р. 30).

Вищезазначений розподіл Бонавентури стосується церковної літературної традиції, яка посідала чільне місце серед текстів, продюкованих середньовіччям. Отці церков намагалися пояснювати біблійні міфи, створювали описи життя святих. Розвиток теологічної літератури був цілком закономірним з огляду на домінуючу позицію у суспільстві інституту церкви. Разом з тим у середньовіччі також розвивається героїчний епос та куртуазний роман. «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів», «Трістан та Ізольда» — в контексті авторства всі ці твори об'єднує одна специфічна риса — відсутність авторства. Це свідчить про те, що для упорядника творів не є важливим момент фіксації авторства, таким чином привласнюючи твір виключно собі. У середньовіччі роль скриптора також важлива, тобто для середньовічної літературної традиції володіння твором (тобто авторство у вузькому розумінні поняття) не є необхідністю. Тексти неодноразово могли переписуватися, доповнюватися різними авторами, при цьому першоджерела або окремі фрагменти легко могли втрачатися. О. Юдін зауважує, що у добу Київської Русі для упорядників текстів немає завдання приховувати ім'я, проте не є пріоритетним і його обов'язкова фіксація: «Тут немає важливої установки на приховування власного імені автора, але немає і турботи про його обов'язкову фіксацію, про обов'язковий зв'язок між ім'ям і текстом, тим більше про увічнення свого імені для нащадків. Йдеться про те, що ця турбота не є суспільною звичкою. Твір не вимагає імені автора для функціонування» (Юдін, 2016, с. 20). На прикладі «Повісті минулих літ» дослідник показує, що причиною фіксування авторства такого типу творів є прохання помолитися за його ім'я.

З початком епохи Нового часу відбуваються певні зрушення у площині авторства, відношення до митця й тексту. Першим важливим кроком для трансформації стало виникнення друкарства у XV ст. Фізичне існування книги вирішувало кілька проблемних питань середньовіччя, пов'язаних з авторством. Рукописний варіант був нестабільним у контексті збереження та подальшої експлуатації тексту й не обов'язково закріплював за собою конкретного автора. Це породжувало проблеми з відтворенням тексту, його переписуванням, уточненням, а отже фактично втратою оригінального взірця. Друкарство як явище автоматичного дублювання тексту вирішувало ці, суто фізичні аспекти проблеми й разом із тим закріплювало індивідуалізацію письма. Е. Ейзенштейн

зазначає, що акцент на особистості в епосі Відродження безпосередньо пов'язаний з культурою друку, і в подальшому це привело до започаткування поняття «авторського права» (Eisenstein, 1980, р. 240). Ім'я автора на кожній окремій книжці не лише означало його причетність до створення тексту, але й визначало як відповідальну особу за написане у тексті, тим самим розширюючи поняття індивідуальності. А.Ф. Маротті зазначає, що рукописна система є менш орієнтованою на автора порівняно з друкарською культурою (Marotti, 1995, р. 135).

Проте низка дослідників зауважує, що, попри розвиток категорії літературного автора у XVI ст., все ж взаємозв'язок між поетичним мистецтвом та друкованою культурою був вкрай нестабільним. Е. Беннетт стверджує, що розвиток ринку друкованих книг, а саме сегмента творчих текстів (у ширшому розумінні — художніх текстів), був значною мірою сповільнений через зневагу аристократичної знаті до професіоналізації письма, на думку якої «публікації у друкованому вигляді можуть підривати крихкий кордон між аристократією та нижчими класами» (Bennett, 2006, р. 46). Він посилається на слова У. Волл, яка вважала, що самодіяльність була важливою частиною придворної культури, а письменники підтримували цю ідею, сприймаючи друкований текст звичайним (черговим) та вульгарним (Bennett, 2006, р. 46). Тут постає питання взаємозалежності між творцем та його патроном. В епоху Відродження, де все ще існує класова сегрегація, чимало поетів користується привілеями, наданими їм з боку заможних та знатних родів. У ті часи для письменників і поетів не існувало жодної стабільної умови для заробітку, і дослідники історії авторства відзначають, що економічний чинник відіграв значну роль у постатні автора як професії.

Однак поетичне мистецтво не може спиратися виключно на економічний чинник. Слід розмежовувати придворних поетів, які часто писали на замовлення, що, безперечно, могло впливати на художню якість, а в подальшому і цінність твору, та поетів, для яких естетична складова й ідейне наповнення було першочерговим. Р. Хельгерсон проводить розмежувальну лінію між придворними поетами-аматорами та поетами високої художньої цінності, яких він називає «поетами-лауреатами» (laureate poets): «Поети-лауреати» — це ті, чия творчість сама по собі була засобом зробити внесок у порядок і вдосконалення держави, поети, чії амбіції полягали лише в поезії, і які прийняли технологію друку та потенційну славу і багатство, які вона могла принести» (Helgerson, 1983, р. 29).

Йдеться про те, що автори, які досить добре розуміли силу художнього слова або принаймні мали інтенцію відкрити світові свої творіння, — чітко усвідомлювали важливість появи друку. Для них це була можливість увіковічнити своє ім'я. Друк підсвітив велику кількість важливих творців з погляду художньої цінності їхніх творів. Звісно, це зовсім не означає, що друкарський верстат став фільтром між якісною та неякісною літературою, проте це дало змогу авторам з непересічним талантом бодай можливість зафіксувати себе в історії, і чий добробок, за словами Хельгерсона, повною мірою можна оцінити лише після їхньої смерті.

Протягом XVIII ст. в інтелектуальній сфері серйозно занепокоїлися питанням захисту творів. У своїй статті Дж. Фроу наводить історико-літературний аргумент (за М. Роузом), коли з початком книгодрукування у Лондоні встановилася фактична монополія великих друкарів, яким протистояли (у юридичному полі) провінційні книготорговці. Автор тут відіграє ключову роль. Друкарі-монополісти спочатку використовували ім'я автора (очевидно, що в економічних цілях), оскільки до 1710 р. в Англії діяв закон щодо безстрокового загального права володіння, чим і користувалися видавці (Frow, 2021, р. 17). Автори поступово усвідомлювали відчуття власності стосовно своїх праць, і новий закон про обмежене в часі законне право авторів на власний твір безперечно цьому сприяв. За М. Роузом, це називається переходом від режиму регулювання до режиму власності. Тобто у XVIII ст. йдеться вже про охорону матеріальних свідчень щодо авторської творчості — авторське право переймається захистом оригінальності: «Об'єктом, що охороняється авторським правом, є не матеріальна книга, лист або картина (відома як “примірник”), які, крім автора або художника, можуть належати будь-кому, і не “ідеї”, які вони можуть містити, а форма вираження цих ідей у творі» (Frow, 2021, р. 18).

Епоха романтизму принесла значні зміни у концепцію авторства. Ключовими поняттями цієї доби є «оригінальність» та «геніальність». Чимало дослідників звертає увагу на оригінальність як на безперечно нову складову автора, яка від часу епохи Відродження викристалізувалася й стала природною складовою художньої діяльності. Можна простежити бачення акту творчості авторів XVIII ст. Так, британський поет Е. Янг протиставляв оригінального автора й імітатора, визначаючи вклад першого абсолютним, тобто сам факт такої творчості має об'єктивну цінність. Відповідно імітатори (або компілятори) не несуть нічого ново-

го й «представляють копії того, що, можливо, раніше було набагато кращим» (Young, 1918, р. 7). Гете класифікував звичайне наслідування природі, манеру та стиль, де поняття «стилю» постає вершиною творчості: «Якщо звичайне наслідування вибудовується на спокійному утвердженні сущого, на його любовному спогляданні, манера — на сприйнятті явищ чуттєвої та обдарованої душі, то стиль спочиває у найглибших твердинях пізнання, у самій суті речей, оскільки нам дано розпізнати його у зримих і відчутних образах» (Goethe, 1980, р. 22). Тобто для теорії романтичного автора ідея автономності та самодостатності останнього превалює над усіма іншими.

Е. Беннетт зазначає, що ідея оригінальності автора, яка трансформується у геніальність, переростає в мантру поета, що обов'язково випереджає свій час і не може бути зрозумілий своїми сучасниками. Дослідник звертає увагу на цікавий парадокс, коли автор перестає бути людиною, стає чимось вищим, надихається речами поза ним, щоб створювати оригінальні твори, але при цьому ця оригінальність для нього є дивною та не зовсім зрозумілою: «В ідеальному авторі, генії, існує таємнича роз'єднаність причини і наслідку. Немає жодної причини, з якої геній здатен створювати ті твори, які він створює. Ця ідея про те, що геній перебуває одночасно і в собі, і поза собою, є чимось загальним у романтичній поезиці» (Bennett, 2006, р. 60). Парадокс полягає у тому, що автор одночасно є і не є собою. У романтизмі паралельно розвиваються дві тези про те, що художній твір є результатом осмислення своїх емоцій та переживань, так би мовити, дистанціюючись від них, і теза про те, що автором керує натхнення, генезис якого встановити неможливо.

У реалізмі автор зберігає все ті ж тенденції автономії та оригінальності, що й у романтизмі, проте відбувається трансформація свідомості та переорієнтування чуттєвого сприйняття на пізнавально-аналітичне у сфері мислення загалом, що безпосередньо стосувалося й літератури. До середини XIX ст. західноєвропейська думка цілком пройнялася ідеєю наукового позитивізму. Позитивісти визначали емпіричний досвід людини домінуючим і фактично дискредитували поняття творчого потенціалу особистості. Відтепер світ ставав об'єктивним, а людська уява була надто ненадійною, індивідуалістичною й такою, що не може пояснити зв'язок людини та цього світу. Замість ключових маркерів «оригінальність» та «геніальність» на зміну приходять «істинність» та «дійсність». На цьому тлі з'являються критики методів романтичного пізнання світу: «Есе Ра-

скіна про “жалюгідну оману” демонструє майже моральну огиду до “нездорової”, інтровертної самодостатності певних типів романтичної чуттєвості» (Travers, 2001, р. 70). Захоплення ідеями позитивізму супроводжувалося зацікавленням суспільства розвитком нових наук, тяжінням людини до наукового прогресу в цілому, проте сам позитивізм для літератури став радше тимчасовою тенденцією з акцентом на відображенні сучасного життя, аніж абсолютним ідеалом, до якого мав би тяжіти художній твір. Наведемо приклад французького письменника О. де Бальзака, який надзвичайним чином прийнявся новими ідеями, аби герої його циклу «Людська комедія», всі події у творі та дух часу (який тоді міг виражатися лише у фактах) були максимально достовірними: «Якщо Бюффон написав видатний твір, спробувавши в одній книзі зобразити весь тваринний світ, то чому б не написати подібний твір про Суспільство?» (Бальзак, 1981, с. 35). Бальзак називав себе істориком і, ймовірно, це було сказано напівжартома (адже він чітко усвідомлював різницю між письменником та істориком, що полягала у формі вираженні думок), та все ж таким чином автор окреслював методи своєї роботи, додаючи елемент історизму. За Бальзаком, персонажі здобувають право на життя в художньому світі лише тоді, «коли є повним відображенням свого часу» (Бальзак, 1981, с. 37). Бажання автора-реаліста якомога точніше зобразити життя — стає новою естетичною потребою митця. До абсолютної науковості у літературі прагнули натуралісти, у розумінні яких автор мав наближуватися до науковця у своїй діяльності, а не бути митцем. Пізніше, підсумовуючи здобутки реалізму в площині авторства, Р. Барт досить критично заявив, «що реалізм просто відтворив і закріпив у своїх темах та оповіді статичний, замкнений світ буржуазної гегемонії XIX століття, з якого, зрештою, ні автор, ні читач не можуть вирватися» (Travers, 2001, р. 78).

Модерністський дискурс приніс значні зміни до розуміння концепції авторства у літературі. Актуалізується питання щодо методології дослідження твору — чи потрібно насамперед звертати увагу на особистість автора (психологічні, біографічні особливості), чи в центрі дослідження має бути сам текст. Так, наприклад, Е. Беннетт говорить про школу формалістів та нової критики, для яких насамперед важливими були «слова на сторінці» (Bennett, 2006, р. 74). Для дослідників доби модернізму текст з усіма його специфічними особливостями починає превалювати над фігурою реального автора. Сам по собі модерністський текст по-троху розчиняє у собі риси автора, для якого

мова постає вище за відокремлену зовнішню реальність. Модернізм висунув на перше місце мову, на протилежність реалізму, де текст дорівнював тексту за межами дійсності, на що звертав увагу, зокрема, Є. Фаріно. Варто зазначити, що для авторства епохи модернізму властива особлива естетична рецепція зовнішнього, втілена специфічним чином у формі твору, де мова відіграє ключову роль.

Сконцентрованість на мові тексту з боку дослідників модернізму ініціює розгляд питання не стільки авторства, як розуміння авторських інтенцій, тобто проблему інтерпретації авторських ідей у творі. Власне, ця можливість говорити про ймовірність множинного трактування тексту засвідчила розуміння того, що варто розглядати не тільки текст у контексті автора, але й автора у контексті тексту. У статті Вімса та Бердслі натрапляємо на те, що поезія не може з'явитися нізвідки, але при цьому не можна екстраполювати авторський задум (у тому вигляді, якому ми його розуміємо), працюючи над інтерпретацією тексту (Wimsatt and Beardsley, 1946, p. 469). У цьому контексті ХХ ст. видалося надзвичайно продуктивним та різноманітним, адже саме тоді з'являються нові, важливі підходи до вивчення тексту, а разом з тим і розуміння авторства як феномену. Літературознавці звертаються до феноменологічної концепції Е. Гуссерля, екзистенціалізму М. Гайдеггера, аби знайти новий інструментарій для читання та розуміння текстів. Наприклад, феноменологічний підхід виникає як відповідь на психоаналітичні спроби прочитання творів. Сам психоаналіз З. Фрейда з'являється на хвилі позитивізму західноєвропейської думки кінця ХІХ ст., користуючись популярністю й у часи модернізму. Спроби зрозуміти авторські інтенції як сублімацію нереалізованих бажань та несвідомих потягів так чи інакше використовувалися у літературознавстві протягом усієї доби модернізму. Пізніше Т. Адорно критикуватиме односторонній погляд психоаналізу на проблему акту творчості: «У Фрейда, як і в усіх позитивістів, елемент вигадки в художніх творах надміру переоцінений внаслідок гіпотетичної аналогії зі сновиддями. У виробничому процесі митця проєктивне — лиш один елемент відносин із художнім твором, і то навряд чи вирішальний; мова, матеріал, а передусім сам твір мають своє власне значення, яким не дуже переймаються аналітики» (Адорно, 2002, с. 20). Мова, на думку Адорно, посідає центральне місце у всій модерністській думці.

У М. Гайдеггера мова — це «дім буття», і саме в ній твориться дійсність, а конкретніше в процесі мовлення, оскільки «мова збувається тіль-

ки в процесі мовлення» (Гайдеггер, 1996, с. 201). Зокрема, використовуючи це положення, М. Гайдеггер розмірковує про лірику Гельдерліна, шукаючи значення та смисли, закладені у поезії. Феноменологія спирається на мову, де світ вважається системою значень, і саме свідомість людини проєктує ці значення, а мова тут виступає елементом, за допомогою якого цей світ твориться. У феноменологів художній світ виринає із свідомості автора (інтенційного акту), проте неможливий без читача, а саме читач є ще одним суб'єктом, який вступає в інтерсуб'єктивний зв'язок з іншими реципієнтами (за Р. Інґарденом) й тим самим уможливорює існування художнього твору. М. Гірняк зазначає, що для Р. Інґардена, як і для інших феноменологів, твір існує лише тоді, коли його читають, коли свідомість починає актуалізувати, конкретизувати і закріплювати «“тут і тепер” плин сенсів на всіх рівнях структури» (Гірняк, 2011, с. 26). Феноменологічний підхід підносить читача до рангу співтворця на рівні з автором і дає підстави для подальшого розвитку герменевтики з точки зору співвідношення «автор — читач» у процесі інтерпретації тексту.

У 60-х роках ХХ ст. розвинулися тенденції зміщення автороцентричної системи на користь тексту та читача, чому сприяло створення нових концепцій авторства. У цей час увагу дослідженням автора приділяють, зокрема Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістева та ін. Найрадикальнішою з-поміж усіх теорій постає «Смерть автора» Р. Барта.

Автор, як і будь-яка органічна система, пережив своє народження, розвиток і прийшов до своєї «смерті». Саме так ознаменував статус автора французький дослідник Р. Барт. Він зазначав, що кожного разу пояснення твору шукають у його творцеві, що, на думку науковця, є некоректним: «Присвоїти текст автору означає застопорити текст, наділити його кінцевим значенням, замкнути письмо» (Barthes, 1977, p. 147). Концепція Р. Барта є по-справжньому революційною та радикальною. Намагаючись прибрати автора із ланцюга «автор — текст — читач» (або поставити його на останнє місце), Барт ігнорує індивідуальні особливості автора, якими не можна пояснити останнього лише як скриптора (тим самим повернувшись до середньовічних концепцій).

М. Фуко розмірковує щодо стану автора у менш радикальній формі за Барта і концентрується на авторстві як на одній із функцій тексту. Дослідник пропонує розглядати автора як певний ефект тексту, структурний елемент, при цьому виділяючи чотири функції автора. Та для Фуко у разі констатації «смерті» автора

важливий не сам факт усунення останнього, а дослідження тієї порожнечі, яка неодмінно має утворитися після його зникнення: «Отже, недостатньо сказати, що ми можемо обійтися без автора і вивчати сам твір. Поняття “твір” і єдність, яку воно позначає, є такими ж проблематичними, як і статус автора» (Фуко, 1996, с. 445).

Ю. Крістева, спираючись на дослідження Бахтіна, розвинула свою концепцію авторства, де автор лише необхідний «анонім», аби структура тексту вдалася й читач отримав текст у потрібній формі. Проте, на думку Н. Шляхової, сам автор перетворюється у «ніщо» й таким чином лише виконує свою функцію переходу оповіді в її отримувача (Шляхова, 2010, с. 29).

У. Еко розробив концепцію «відкритого твору», який містить потенціал та можливості для інтерпретацій: «... вони не є завершеними творами, які можуть ожити і стати зрозумілими в уже заданому структурному спрямуванні, а “відкритими” творами, які для інтерпретатора стають завершеними в ту мить, коли він ними естетично насолоджується» (Еко, 1996, с. 409). Пізніше дослідник говоритиме про збільшення ролі читачів у комунікації «автор — текст — читач». Власне, саме італійський вчений є одним із тих, хто підніс читачів на рівень важливості з самими авторами.

Усунення автора та відсторонення його від тексту, спровокувало низку дискусій у літературознавчих колах, які були покликані, якщо не «воскресити» автора, то бодай зрозуміти масштаб проблем, пов'язаних із його відсутністю. Та порожнеча, про яку казав Фуко, що виникла у разі відмови від автора на користь тексту та читача, породила проблеми визначення естетичної функції тексту, множинності неконтрольованих інтерпретацій та відсутності відповідальності за твір. У 90-х роках ХХ ст. низка дослідників (Ш. Берк, М. Фрайзе, А. Компаньон та ін.) вступають у дискусію, намагаючись зрозуміти, чи дійсно автор «помер». У статті «Після вигнання автора: літературознавство у глухому куті?» М. Фрайзе висуває свою критику формалізму, структуралізму та постструктуралізму — три етапи, на яких, на думку науковця, і відбулася відмова від автора. Фрайзе не заперечує того, що автору слід відділитися від свого тексту, аби той самий текст міг досягти своєї автономної естетичної цінності. Проте в його розумінні особистість має два рівні: приватна, випадкова особистість автора, від якої і має звільнитися текст, і загальнолюдська особистість, душа, яка є автором в естетичному розумінні і від якої не можна відмовитися. Крім того, важливим контрапунктом є визначення відповідально-

сті за текст. Оскільки для структуралістів, які розглядають авторство у площині лінгвістики, мова не знає особистості (за Бартом), виникає питання — хто має відповідати за твір? Вочевидь, збільшення ролі читача, про що йшлося вище, так чи інакше передає ініціативу відповідальності на реципієнтів (принаймні у площині інтерпретації твору). Однак Дж. Еліс у праці “Against Deconstruction” зазначав, що велика кількість можливих значень тексту, навпаки, негативно впливає на сенс (Ellis, 1989, р. 118). У. Еко, який відзначив плідність інтерпретації для творення художнього тексту, разом з тим стверджував, що множинність прочитань не має переростати у неконтрольований потік інтерпретацій реципієнта, що може суперечити внутрішній логіці тексту (те, що Еко називав надінтерпретацією).

Активно апелював тезі про «смерть автора» Ш. Берк, який вважав, що Барт намагався боротися з авторитаризмом автора, якого насправді ніколи не було: «Барт не стільки знищує “автора-бога”, скільки сприяє його побудові» (Burke, 1992, р. 26). Поступовий перехід від більш традиційної авторської системи, за Берком, відбувався протягом першої половини ХХ ст. (наприклад, Берк посилається на Бахтіна, який зазначав щодо необхідності поліфонічного підходу в прочитанні модерністських текстів, згадує формалістів і їхні спроби сконцентруватися на структурі самого твору), а відповідно дослідник лише радикалізував положення, що напружувались до нього. Коротко підсумовуючи дискусію щодо автора у ХХ ст., французький літературознавець А. Компаньон поставив питання, чи не занадто далеко зайшла критика автора: «Але стверджуючи начебто автор байдужий для значення тексту — чи не зайшла вона (критика) надто далеко у своїй логіці, відмовившись від розважливості заради ефектної антитези? А головне, чи не помилилася вона у виборі мішені? Справді, хіба інтерпретація тексту не вимагає завжди деяких припущень щодо людської інтенції, що реалізується в ньому?» (Compagnon, 2007, р. 51).

Отже, дискусії у літературознавчих колах щодо місця і ролі автора не припиняються й досі. Категорія авторства зародилася у Новий час, проте деякі сучасні дослідники феномену авторства (зокрема, Е. Беннетт) розмірковують щодо доцільності включення античності та середньовіччя до дискурсу. Найбільшого розвитку автор набуває у добу романтизму. Цьому сприяла, зокрема, популяризація друкарства та поява авторського права. Саме в епоху романтизму остаточно закріплюється автор як носій оригінальних ідей, які він втілює у худож-

ній площині. Протягом ХХ ст. відбувалася боротьба з традиційними уявленнями про автора. Пояснення художнього твору намагаються шукати не тільки в особистості автора та його інтенціях. З'являються різні підходи для прочитання текстів (психоаналітичний, феноменологічний, екзистенційний тощо). Разом з тим розвиваються концепції «читача» (У. Еко) як необхідної складової для реалізації тексту. Наприкінці 60-х років ХХ ст. зусиллями Р. Барта та М. Фуко було проголошено «смерть автора». Попри подальшу критику постструктуралістських теорій усунення автора, слід зазначити, що для дослідження постмодерністських текстів, де часто авторське «я» є не очевидним, пошуки Барта та Фуко стають плідними й актуальними. Повернення автора є радше відповіддю на категоричність Барта (аби не допустити фінальну «смерть»), проте це аж ніяк не може заперечити принципів тексту і читача, відкрит-

тя яких тривало поступово та є напрацюванням різних літературознавчих шкіл і напрямів. «Воскресителі» автора кінця ХХ ст. балансували між різними теоріями. Вони намагалися знайти місце для автора, відкинувши ігнорування авторських інтенцій у ході роботи над текстом.

Аналіз різних теорій демонструє хвилеподібну форму розвитку феномену авторства. Варіативність підходів у вивченні автора — важливий інструмент для фахового прочитання художніх творів. Навряд чи можна виокремити універсальну формулу авторства для кожного окремого тексту (та й чи потрібно це). Проте розуміючи взаємозв'язок між різними теоріями, а також тенденційність феномену авторства, можна синтезувати (поєднувати) необхідні підходи та принципи у кожному окремому прочитанні. Питання дослідження авторства є перспективним для подальших студій та потребує якомога ширшого розгляду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Бальзак О. Передмова до «Людської комедії». *Думки про мистецтво*. Київ: Мистецтво, 1981. С. 33–44.
3. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 182–197.
4. Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації. *Studia Ingardeniana. T. 2: Poetyka tekstu literackiego [Tekę Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych. T. VI]*. OL PAN. 2011. Вип. 2 (6). С. 22–31.
5. Еко У. Поетика відкритого твору. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 406–419.
6. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
7. Тагаркевич В. Історія шести понять. Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
8. Фуко М. Що таке автор / пер. з фр. М. Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
9. Шляхова Н. Повернення автора: закономірність чи випадковість. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2010. № 3. С. 28–33.
10. Юдин, А. Формирование института авторства в литературе Киевской Руси. *Мова і культура*. 2016. Вип. 18, т. V(180). С. 18–25.
11. Barthes R. The Death of the Author. *Image, Music, Text*. London, 1977. P. 142–148.
12. Bennett A. The Author. London & New York: Routledge, 2005. 160 p.
13. Burke S. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992. 216 p.
14. Burrow J. Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background. Oxford: Oxford University Press, 1982. 156 p.
15. Compagnon A. Demon teorije. Zagreb: AGM, 2007. 346 p.
16. Eisenstein E. L. The Printing Press as an Agent of Change. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. 767 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107049963>
17. Ellis J. M. Against Deconstruction. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1989. 168 p.
18. Frow J. Authorship. *Oxford Research Encyclopedias. Literature*. 23.02.2019. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1018>
19. Goethe J. W. Goethe on Art. Berkeley: University of California Press, 1980. 251 p.
20. Helgerson R. Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System. Berkeley: University of California Press, 1983. 330 p.

21. Marotti A. *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995. 336 p. <https://doi.org/10.7591/9781501728501>
22. Travers M. *European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice*. London and New York: CONTINUUM, 2001. 348 p.
23. Wimsatt W., Beardsley M. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*. Vol. 54. № 3. P. 468–488. <https://www.jstor.org/stable/27537676>
24. Young E. *Conjectures on Original Composition* / ed. Edith J. Morley. Manchester: Manchester University Press, 1918. 64 p.

REFERENCES

1. Adorno, T. (2002). *Teoriia estetyky*. V-vo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
2. Balzac, H. de. (1981). Peredmovna do “Liudskoi komedii”. In H. de Balzac. *Dumky pro mystetstvo* (pp. 33–44). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Barthes, R. (1977). The Death of the Author. In *Image, Music, Text* (pp. 142–148), London: Fontana [in English].
4. Bennett, A. (2005). *The Author*. London & New York: Routledge [in English].
5. Burke, S. (1992). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press [in English].
6. Burrow, J. A. (1982). *Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background*. Oxford: Oxford University Press [in English].
7. Compagnon, A. (2007). *Demon teorije*. Zagreb: AGM [in Croatian].
8. Curtius, E. R. (2007). *Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia*. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
9. Eisenstein, E. L. (1980). *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107049963>
10. Ellis, J. M. (1989). *Against Deconstruction*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [in English].
11. Eco, U. (1996). Poetyka vidkrytoho tvorcu. In M. Zubrytska (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 406–419). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
12. Foucault, M. (1996). Shcho take avtor. In M. Zubrytska (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 442–457). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
13. Frow, J. (2021, February 23). *Authorship*. *Oxford Research Encyclopedias. Literature* [in English].
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1018>
14. Goethe, J. W. (1980). *Goethe on Art*. Berkeley: University of California Press [in English].
15. Heidegger, M. (1996). Helderlin i sutnist poezii. In M. Zubrytska (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 182–197). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
16. Helgerson, R. (1983). *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*. Berkeley: University of California Press [in English].
17. Hirniak, M. (2011). Fenomenolohichna kontseptsiiia Romana Ingardena v konteksti teorii literaturnoi komunikatsii. *Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, 2 (6), 22–31 [in Ukrainian].
18. Marotti, A. F. (1995). *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*. Ithaca and London: Cornell University Press [in English].
<https://doi.org/10.7591/9781501728501>
19. Shliakhova, N. (2010). Povnennia avtora: zakonomirnist chy vypadkovist. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu*, 3, 28–33 [in Ukrainian].
20. Tatarkevych, V. (2001). *Istoriia shestyponiat. Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhyvannia*. Yunivers [in Ukrainian].
21. Travers, M. (2001). *European Literature from Romanticism to Postmodernism A Reader in Aesthetic Practice*. London and New York: CONTINUUM [in English].
22. Wimsatt, W., & Beardsley, M. (1946). The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 54 (3), 468–488 [in English].
<https://www.jstor.org/stable/27537676>
23. Young, E. (1918). *Conjectures on Original Composition* (Edith J. M., Ed.). Manchester, Manchester University Press [in English].
24. Yudin, A. (2016) Formirovanie instituta avtorstva v literature Kievskoi Rusi. *Mova i kultura*, Is. 18, Vol. V (180), 18–25 [in Russian].

Bohdan Khikhlushko,

Botys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0002-0976-5507

e-mail: b.khikhlushko.asp@kubg.edu.ua

AUTHOR'S BEING AND DEATH: FROM ANCIENT TIMES TO POSTMODERNISM

The article examines the concepts of "author" and "authorship" in literature in terms of his birth, evolution, decline, and return. The problem of authorship in literary studies is related to the question of approaches to textual research: should we pay attention to the author's personality, what place does the author occupy in the author-text-reader relationship, and is it possible to completely abandon the author in favour of the reader or the text? The subject of the study is the concept of "author" in literature in the context of the historical development of the phenomenon of authorship. The purpose of the study is an attempt to comprehensively analyse the phenomenon of authorship, its evolution, and to compare different theories and approaches to the study of literary authorship. Anglo-American literary critics (E. Bennett, S. Burke, and J. Frow), considering the issue of authorship, include in their searches the early epochs – Antiquity and the Middle Ages, where there were proto-models of authorship. The figure of the author as an independent creator whose ideas are presented in his literary work were consolidated in the Modern period. This was facilitated, in particular, by the invention of printing and copyright. In Romanticism, the concept of "author" is more developed. Here, the author appears as a carrier of original ideas, and the literary work is a real reflection of his thoughts and inspiration. The development of modernism is undergoing dramatic changes. In the twentieth century, representatives of the formal school of literary criticism, the new criticism, determined that a work cannot be explained solely by the author's personality. Besides, the focus was on the text and later on the reader. The works of R. Barthes and M. Foucault reached their apogee without author-centered approach in the 1960s. At the end of the century, literary critics resumed an active discussion about the place of the author, considering the "death of the author" to be too radical. The study uses the historical method to trace the evolution of the phenomenon of authorship, the comparative method to help establish logical connections between different theories, and the method of analysis. In the course of the study, the author identifies the periods of development of authorship and the specific features inherent in each of them. In particular, the author identifies the characteristic features of authorship in the ancient era, the Middle Ages, the Renaissance, Romanticism, Realism, Modernism, and Postmodernism. An important element of the work is the establishment of relationships between different theories of authorship in the twentieth century, where there is a struggle with traditional ideas about the author. Based on the research of S. Burke, it is determined that the transition from author to text and reader was carried out gradually during the first half of the twentieth century. The "death of the author" was the result of the work of many literary schools, and R. Barthes summarized it in a rather radical form. The author's rapid return to the discourse is due to the impossibility of solving the issue of text interpretation by completely ignoring the author, in particular the peculiarities of his individual style. The novelty of the work lies in an attempt to take a global historical view of the problem of authorship, since authorship is more often discussed in the context of the twentieth century. The obtained results will help to better understand the reasons for the decline of the phenomenon of authorship and its revival, as well as to understand the variability of approaches in the study of literary texts.

Key words: author, authorship, "death of the author", interpretation, reader, text.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2023.

Прийнято до друку 16.03.2023.