

16. Лотман Ю. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
17. Матвієнко С. Людина кількох епох // Критика. – 2000. – № 6. – С. 28-31.
18. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його “Особа Сквороди” // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 54-60.
19. Павличко С. На зворотному боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946-1948) // Сучасність. – 1993. – № 5. – С. 111-125.
20. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – 316 с.
21. Рікер П. Сам як інший. – К.: Дух і Літера, 2002. – 458 с.
22. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 305-323.
23. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або в передчутті неоструктуралізму // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 11-15.
24. Фуко М. Археологія знання. – К.: Основи, 2003. – 326 с.
25. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 598-613.
26. Хороб М. У світі самотності й самоти: екзистенціальна модель буття в повісті Віктора Домонтовича “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі” // Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства. Українська література в загальноєвропейському контексті. – Ужгород, 2002. – Вип. 5. – С. 190-196.
27. Черненко О. Аналіз світоглядних принципів у прозі В.Домонтовича // Сучасність. – 1994. – № 5. – С. 107-112.
28. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив / Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: У 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 88-97.
29. Шерех Ю. Не для дітей // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: У 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 306-320.
30. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 119-138.
31. Bravo N.F. Doubles and Counterparts // Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes / Ed. by P.Brunel. – London and New York: Routledge, 1996. – P. 343-382.
32. Eco U. O literaturze. – Warszawa: MUZA SA, 2003. – 310 s.
33. Eco U. The Role of the Reader. – Bloomington: Indiana University Press, 1984. – 273 p.
34. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms / Ed. by I.R.Makaryk. – Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1993. – 656 p.
35. Ohmann R. Literatura jako akt // Teoria literatury i metodologia badań literackich / Red. D.Ulicka. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999. – S. 229-251.
36. Ricoeur P. Appropriation // A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination / Ed. by M.J.Valdés. – Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991. – P. 86-99.

*Юлія КІНДЗЕРСЬКА (Тернопіль, Україна)*

## **ОБРАЗИ ЧИТАЧА ТА АВТОРА ЯК ФОРМАНТИ МЕТАЛІТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСУ У РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “МАГ”**

Джона Фаулза вважають фундатором постмодернізму в літературі Великобританії. Так, Н.Б.Маньковська пише, що поява “Жінки французького лейтенанта” знаменувала заро-

дження постмодернізму в цій країні [10, 184]. Але про постмодерністське спрямування цього письменника недвозначно свідчить вже його попередній роман “Mag”: М.Бредбері відзначав, що після виходу цього роману, одного з найвидатніших творів британських шістдесятих, Фаулз зайняв позицію провідного романіста Великобританії, хоча багато критиків визнали це з запізненням [18, 357].

Слід зазначити, що британський постмодернізм, очевидно через свою деяку “неканонічність”, залишається поза увагою більшості українських дослідників. Особливо це стосується творчості Дж.Фаулза: майже всі автори робіт про постмодернізм згадують його ім’я як одного з найяскравіших представників напряму, однак ґрунтовного дослідження його доробку практично не існує. Окремі аспекти його творчості розглядали С.Павличко (романи як зразки філософської та інтелектуальної британської прози, філософське підґрунтя гри письменника) [11; 12; 13], Н.Жлуктенко, що вивчала його твори з точки зору психологізму [4; 5; 6]. Питання фаулзівської гри стало темою дисертаційного дослідження О.Сачик, яка також присвятила аналізу гри, як вияву постмодерного світогляду письменника, статті [14; 15; 16], де зосереджує увагу на аналізі його роману “Мантиса”. Релігійно-філософська проблематика у творчості письменника зацікавила Г.М.Костенко [8]. Н.Д.Білик звертає увагу на домінування у другій половині ХХ століття “роману про митця”, окремо виділяючи проблему протистояння героя-митця ворожому філістерству. Зокрема дослідник пише, що англійським письменникам (Мердок, Фаулзу, Уейну) більшою чи меншою мірою притаманна “віра в мистецтво як ефективний засіб протидії процесам відчуження і дегуманізації, що набули великого розмаху в сучасному світі” [3, 20].

Постмодерне спрямування письменника виявляється українськими дослідниками у романах “Мантиса” та “Жінка французького лейтенанта”, і їх висновки базуються на рецепції цих творів як суто металітературних, тоді як вплив постмодерністського світогляду на творчість письменника в цілому все ж залишається за рамками студій.

З огляду на все вищесказане, метою статті визначаємо дослідити роман Джона Фаулза “Mag” в контексті авторського бачення проблеми читач і автор у художньому тексті. Дослідження здійснюється відповідно до актуальних завдань літературознавства, зокрема — студій наратологічних, метакритичних, торкається проблем комунікативної функції літературного твору, його рецепції та інтерпретації.

Роман “Mag” органічно поєднує у собі екзистенційні переконання автора, його охудожнену інтерпретацію психоаналітичних теорій та практику постмодерністського письма, що формує багатовимірність та багатоплановість оповіді, ускладнену підкресленою металітературністю.

Гра з поняттями реального та вигаданого, ефект “другої реальності” досягається в романі за допомогою прийому “текст у тексті”. Ю.Лотман вказує: “Гра на зіставленні “реального/умовного” характерна для будь-якої ситуації “текст у тексті”. <...> Подвійне закодування деяких ділянок тексту, які ототожнюються з художньою умовністю, призводить до того, що головний простір тексту сприймається як реальне” [9, 590]. Внутрішній текст включає кілька рівнів: текст розповіді Кончіса (автора внутрішнього тексту) про своє життя, який ділиться на розділи, пов’язаний сюжетно та композиційно; постановки метатеатру, сюжетно пов’язані з розповіддю Кончіса; вставні тексти брошур, газетних вирізок, листи тощо, що слугують референціями для підтвердження істинності розповіді Кончіса; психоаналітичні звіти про проведений експеримент, об’єктом якого був Ніколас; різноманітні несловесні знаки, які несуть у собі певну інформацію (наприклад, пісня та сморід у розділі 21, лялька та череп у розділі 57, твори мистецтва, які стають також знаками у тексті). Вистави метатеатру виступають продовженням оповіді і

фактично є її складовими, оскільки, на думку С. Четмена, наратив може актуалізовуватись будь якими засобами, здатними передати подвійне часове структурування (тобто час події, про яку оповідується і дискурсивний час, тобто час, коли це оповідається) [19, 118]. Кожен епізод метатеатрального дійства по своїй суті є оповіддю (поява Жюлі у ролі Лілії, епізод, який відтворює події під час другої світової війни, постановки з Артемідою та Аполлоном). Текст виступає як єдине полотно, у якому всі знаки взаємопов'язані і розуміння кожного з них дозволяє зрозуміти весь текст в цілому: “Повсюди у спектаклі ця взаємопов'язаність, ниточки між подіями” [20, 311]. Подібними знаками тексту виступають і персонажі метатеатру, написані письменником як актанти, тобто семантичні функції, за допомогою яких рухається сюжет спектаклю.

Мотивацією для потрактування пригоди героя як текстової є бачення письменником свого героя Ніколаса Ерфе людиною, що читає, філологом. У протагоніста поцінування світу та людей проходить крізь призму мови та літератури. Наприклад, Алісон, дівчину яка його кохає, він характеризує як “живий оксюморон” (“Вона була дивною, ніби живим оксюморonom” [20, 24]), маючи на увазі поєднання у ній непоєднаних, на його думку, рис. Внутрішні проблеми і конфлікти він також схильний вирішувати у “філологічний спосіб” — за рахунок витіснення їх з реального рівня на естетичний, нереальний. Письменник вважає цю рису вадою, породженою загальним замилюванням формою при ігноруванні змістом, перенесенням мистецьких мотивів у реальне життя, що притаманно ХХ століттю і, відповідно, прищеплюється споживачу мистецтва: “Я почав призвичаюватися до факту смерті Алісон; я почав витісняти її зі сфери моральності в сферу естетики, де з цим легше собі дати раду // за допомогою цього злого засобу, уникання справедливих докорів сумління, віри, що страждання, яке ми переживаємо, обов'язково очистить нас або принаймні зменшить нашу нищість, утвердить наше само виправдання, віра в те, що страждання до певної міри облагородить *життя*, отже переживання болю за допомогою такої шахрайської алгебри прирівнюється до ушляхетнення, або, у будь-якому випадку, до душевного збагачення життя, ось так, за допомогою притаманної двадцятому століттю відмови від змісту заради форми, від смислу заради видимості, від етики заради естетики <...>” [20, 401]. Таке двозначне ставлення до мистецтва та до культури загалом властиве не лише Фаулзу, який у романі вибудовує модель “моральної терапії засобами мистецтва” [26, 76] і, одночасно, вказує на небезпеку естетичної гегемонії. П.Во знаходить присутність цієї позиції й у інших британських письменників, називаючи імена Фаулза, Голдінга, Мердок та Котта, які, на її думку, “вважають, що в нетрадиційному та “десакралізованому” суспільстві і після нацизму естетичне бачення може здаватися лібералізуючим, але насправді може репрезентувати потенційну і могутню деструктивну та небезпечну силу” [26, 120].

Через присутність внутрішнього тексту, структуруючого роман, логічно постає питання про автора і читача цього тексту, автора та героїв його. Тим самим у роман вводиться металітературний дискурс, котрий дозволяє включити в текст елемент теорії літератури, відповідно її “охудоживши”. Д.Лодж пише, що металітература у британському виконанні полягає у “відступах” у романі, переважно сфокусованих на традиційному завданні романіста зобразити характер і дію. Ці уривки допускають штучність конвенцій реалізму, навіть коли використовують їх; вони підлещують читача, визнаючи його або її інтелектуальну рівність, достатню компетентність для того, щоб не розчаруватися від розуміння того, що літературний твір є швидше вербальною конструкцією, аніж клаптиком життя” [23, 207]. Протагоніста відразу ж попереджують про те, що його пригода є текстовою і чимось на зразок книги: “І цьому зараз вчать в Оксфорді? Читати книгу з кінця?” [20, 139]. Відповідно, книга не є реальністю, а навпаки становить її суб-

ститут, який “заступає” її, підкуповуючи ілюзорністю гіперреалізму: “Складалося враження, ніби світ раптово, за останні три дні, був створений заново, і лише для мене ” [20, 157]. Автором внутрішнього тексту виступає Кончіс, який вигадує сюжет, конструює форму (“Він розповідав про свій приїзд до Бурані не так, як людина розповідає про щось, що з нею насправді трапилось; він розповідав, як драматург, якому за ходом п'єси потрібно вставити якийсь анекдот ” [20, 109]; “<...> в його об'єктивності було щось, що більше пасувало б ставленню автора до його персонажа, а не нехай і старшого, вже зміненого чоловіка до його власного минулого. Це швидше була біографія, а не автобіографія” [20, 133]; “Кончіс тут був схожий на деяких сучасних поетів: намагався втиснути десять значень в один символ” [20, 186]).

Кончіс займає позицію автора, який грається у “недостовірного оповідача” [23, 154]. Якщо спочатку оповідь Кончіса сприймається як вигадка через дистантність зображуваних подій, спосіб подачі, то наступним кроком наратора (Кончіса) є намагання переконати читача (Ніколаса) в істинності сказаного, через що у роман вводяться додаткові тексти (різноманітні брошури, газетні вирізки, журнальні статті, документальний фільм та ін.). Функція “недостовірного оповідача” у тексті полягає у тому, щоб виявити “прірву між видимістю та реальністю, і показати, як люди перекручують або приховують останню” [23, 155].

У метатеатрі Кончіс виступає режисером, продюсером, актором, автором, тобто він перебирає на себе всі ті ролі, які може зіграти автор у романі, оскільки лише роман, вільний у своїй формі, може дозволити автору це зробити на відміну від кінематографа — командного продукту [21, 23]. Отож, письменник грається у “гру в бога” так само, як і Кончіс, і таке поєднання людського і божественного в особі автора повертає нас до архаїчного розуміння природи героя як напівбога. Про нову іпостась митця як героя в сучасному світі багато розмірковує Дж. Г'юер. Він доводить, що у добу фрагментованих псевдогероїв — кіно- та поп-зірок, спортсменів і політиків, лише митці, творчі особистості можуть відповідати критеріям, які висувалися суспільством до героїв. Г'юер пише, що лише вони здатні досягти “великих цілей та висот”, залишивши пам'ять про себе у віках [22, 115]. Цю фаулзову специфіку (відводити саме письменнику героїчну роль) підкреслив В.Палмер: “У кожному романі Фаулз виводить персонажі, які намагаються створити, як це роблять митці, нове буття з хаосу свого життя <...> Для персонажів Фаулза, мистецтво стає головним стимулом для самовизначення, моральної дії, і, врешті, екзистенційного життя” [24, 29]. Така теза впливає з особливої позиції письменника щодо мистецтва та його сили впливу, адже саме мистецтву письменник відводить провідну роль у вихованні людини та підкреслює його здатність змінити суспільство.

Присутність автора-оповідача у тексті дозволяє Фаулзу розгорнути свої погляди щодо письменства, ролі романіста у творі і, ширше, у суспільстві. Суттю самого письменства Фаулз вважає гру, тому що письменники завжди є дітьми, які граються у дорослому світі реальності. Вони створюють свій власний фікційний світ, що не обов'язково є далеким від реальності. Гра в Бога фактично є художнім втіленням праці письменника, подібно до того, як Бог створив світ, письменник конструює художній світ твору. А тому, не можна вимагати від письменника правди, бо “чесний романіст є майже оксюморон” [21, 66].

У романі знаходить вираження і класична уже концепція Р. Барта про “смерть автора”, згідно якої читач народжується тоді, коли вмирає автор [1, 391]. У передостанньому розділі другої частини, тобто в кінці внутрішнього тексту, Фаулз зображує могилу Кончіса, яка символізує смерть автора. У наступному розділі протагоніст зустрічає Алісон, персонаж який виступає у романі як реальність, тобто читач покидає простір

тексту і входить у позатекстову реальність. Але слід наголосити, що могила Кончіса є лише одним із трюків творця метатеатру, насправді він живий, тобто у романі письменник насправді утверджує думку про те, що, незважаючи на всі модні теоретичні концепції, автор живий, і лише він творить художній твір. Саме цю позицію письменника підкреслює і Л.Баткін, який пише, що автор для Фаулза “*альфа і омега* сушого” [2].

Включення в дійство Ніколаса-читача виступає “охудожненою” концепцією рецептивної критики про читача як співтворця тексту. Ніколас виступає в ролі читача цього тексту. Його можна вважати “читачем-ескейпістом” (Дж.Тім), адже він шукає у різноманітних текстах обґрунтування власній життєвій позиції спостерігача, і непомітно для себе виявляється втягнутим у текст пригоди, тікаючи від реальності. Його прагнення повірити в реальність ілюзії не йде всупереч з його критичним ставленням до оточуючого його світу. Дж. Тім вважає, що “текстуалізація читача” виступає однією з найхарактерніших ознак магічного реалізму ХХ століття, і базується на схильності наївного читача ідентифікувати себе з героєм книги, втягуючи його в переживання буття у двох світах — реальному та вигаданому [25, 238]. Парадокс магічного реалізму, на думку дослідника, якраз полягає в тому, що у тексті твору такий читач-ескейпіст виявляється буквально втягнутим у текст, перетворюючись уже на “актора, агента художнього світу”, втрачаючи при цьому безпеку стороннього спостерігача [25, 239]. Власне, тут ми маємо справу з “магічним обуквальненням” виразу “бути поглинутим читанням” [25, 240], і метою письменника виступає прагнення застерегти читача від надмірного захоплення фікційним світом. У романі Фаулза ця мета органічно переплітається з екзистенційним прагненням повернути людину до реального життя, пояснити їй сіль буття у світі. Водночас текстуалізація Ніколаса-читача та його конфлікт з Кончісом-автором, де текст стає ареною, якраз ілюструє думку Тіма про те, що доля читача у такому тексті перетворює його на “жертву, якщо не трагічну фігуру” [25, 243].

Ніколасові необхідно зрозуміти цей текст, дешифрувати, бо від його інтерпретацій та реакцій залежить подальший розвиток тексту, тобто конструювання його змісту: “<...> моє незнання, моя натура, якості були якось необхідні для цього спектаклю” [20, 186]. Власне постійні алюзії, на яких побудована розмова Кончіса і Ніколаса до певної міри націлені на випробовування Ніколасової читацької компетенції, його вміння розрізнити реальність та фікційність. Намагання Ніколаса знайти правду викривають його як наївного читача, що схильний ототожнювати автора, оповідача з самим письменником, вишукуючи референції всьому почутому. Власне історія Ніколаса, виражаючи розвиток його як читача, розкриває авторське ставлення до рецептивної дилеми “пояснення чи розуміння”. Третя частина роману присвячена пошуку читачем смислу прочитаного тексту і має інтерпретаційний характер. Зокрема, у ній письменник частково розкриває значення знаків внутрішнього тексту, відтворюючи герменевтичне розуміння. Якщо Ніколас починає з пошуку пояснення того, що відбувається, тобто діє як несамостійний, невмілий читач, то в останній частині він починає сам шукати і знаходить розуміння. Саме як прихід до розуміння можна реінтерпретувати героїчну пригоду Ніколаса, адже при розумінні “відбувається сплав, синтез горизонтів інтерпретатора і минулого. <...> Розуміння — це створення більш високої спільності, що долає як власну, так і чужу виключність” [17, 258]. За переконанням Фаулза, читання художньої літератури повинно завжди бути евристичним, навчаючим процесом, а письменникам варто пам’ятати, що на них покладена не лише розважальна, але й моральна, етична функція [21, 442]. Тому процес читання можна розглядати як архетипну пригоду героя, який прагне нового знання.

Читає роману стає жертвою авторської гри, подібно до того, як Ніколас заплутується в Кончісових інтригах. М.Коваль твердить, що при “сприйнятті постмодерністського тексту проблема змісту переходить з рівня колективного та об’єктивного світу, що функціонує за принципами метаоповідей, на рівень індивідуалізованого розуміння” [7, 35]. Подібно до того, як Ніколас здійснює пригоду всередині наративу внутрішнього тексту, реальний читач проходить аналогічний процес, читаючи весь роман, стаючи жертвою фаулзової гри, обманюється у своїх сподіваннях, вибудованих на основі літературних конвенцій.

Водночас, Ніколасове становлення можна вважати становленням письменника. Ніколас “читає” роман-пригоду, здобуваючи досвід, необхідний для письменника, тому що світ, яким власне є література, можна творити лише холодним досвідом [21, 16]. У “зоні чуда” протагоніст зустрічає автора, що творить особливий світ метатеатру, майстерність якого випробовувалась і доводилась неодноразово (“Був Левер’є, Мітфорд і я, але були ще інші, чіїх імен я ще не знаю, довга низка імен, яка сягала тридцятих” [20, 392]). На початку роману він переживає творчу кризу, тоді як в кінці пригоди він стає письменником, підтвердженням чого є роман, який написаний від його імені. Письменник не може народитися, не будучи читачем, відтак його джерелом та школою є здобутки попередньої літератури, яка дає натхнення та ідеї.

Здогадку про те, що темою “Мага” можна назвати відтворення процесу становлення майбутнього письменника, підтверджує і той факт, що образ Ерфа отримав своє продовження в образі Деніела Мартіна, письменника. Це підтвердив і сам Фаулз, коли говорив про те, що це один образ відділений чвертю сторіччя [21, 441]. Таким чином, формула героїчної пригоди міфу трансформується в романі і репрезентує алгоритм творчого пошуку та зростання письменника, набуття ним досвіду, необхідного для роботи. Письменник для Фаулза стає героєм, спроможним змінити світ на краще, про що він пише в есеї “Я пишу, отже, я існую”. Дар письменника — це його зброя, яку він спрямовує проти філістерської мряки суспільства. Для Фаулза єдина мета — свобода в екзистенційному розумінні. Письменник у Фаулза входить в поняття “меншості”, “митців-проповідників” (the Few). Вони своїм життям та творчістю набувають власної автентичності і протистоять пресингу більшості, “натовпу профанів” (the Many), які відповідають суті “божевільного західного світу грошей та розваг” [21, 13].

Аналізуючи роман іншого відомого письменника-постмодерніста Дж.Барта “Загублений у кімнаті сміху”, Девід Лодж вказує [тут він вдається до алюзії на есе Дж.Барта “Література виснаження” — Ю.К.], що звернення до теми становлення майбутнього письменника є “виснаженим” коментарем до великої традиції автобіографічного роману-про-хлопця-який-виросте-і-стане-письменником” [23, 208], що свідчить вже про певну модельність роману “Маг” як металітературного твору.

Таким чином, твір, який відносять до жанру психологічного роману, вказують на його подібність до магічного роману, відкривається перед нами як роман про письменника, його творчий пошук, якому передує пошук себе і набування досвіду, що для Фаулза є обов’язковою передумовою реалізації певного літературного задуму. Літературознавці схильні були шукати металітературність у романах “Жінка французького лейтенанта” (особливо у знаменитому тринадцятому розділі, де автор говорить про всезнаючого автора, як бога в межах літературного твору), або у пізнішому доробку письменника — “Мантисси” та “Деніелі Мартіні”, але не бачили його у першому творі письменника. Поеднання металітературності з екзистенційною проблематикою створює особливий стиль письменника, який У.Палмер назвав “екзистенційна металітература” [24, 29]. Вважаємо, що багатство художнього світу письменника, глибина його світогляду, пара-

доксальність підходу до вирішення основних завдань письменника є невизначеним джерелом для натхнення дослідника. Тим більше, що в Україні не так багато досліджень його доробку.

## Література:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М.: Прогресс, Универс, 1994. — 616 с.
2. Баткин Л. Автор, оказывается, не умер // Иностранная литература. — 2002. — № 1 // <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/1/batk.html>
3. Білик Н.Д. “Роман про митця” повоєнних років // Література Англії ХХ століття. — К.: Либідь, 1993. — С. 7-27.
4. Жлуктенко Н.Ю. Інтелектуальна проза Джона Фаулза // Література Англії. ХХст. — К.: Либідь, 1993. — С. 319-350.
5. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман ХХ века. — К.: Вища школа, 1988. — 160 с.
6. Жлуктенко Н.Ю. Мистецтво і мораль у творах Дж.Фаулза // Фаулз Дж. Вежа з чорного дерева. — К.: Дніпро, 1986. — С. 267-275.
7. Коваль М. Гра в романі і гра в роман.(Про творчість Джона Барта). — Львів: Піраміда, 2000. — 129 с.
8. Костенко Г.М. Релігійно-філософська проблематика та її художнє втілення в англійському романі 1950–1970-х років: Автореф. дис. ... канд.філол.наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний університет. — Дніпропетровськ, 2001. — 20 с.
9. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 581-595.
10. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
11. Павличко С. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті / Передм. Д.Наливайка. — К.: Основи, 2001. — 559 с.
12. Павличко С. Лабіринти мислення. — К.: Наукова думка, 1993. — 105 с.
13. Павлычко С.Д. Игра в действительность. Философское содержание “магического театра” в творчестве Джона Фаулза // Литература и общественное сознание Запада. Сборник научных трудов. — К.: Наукова думка, 1990. — С. 9-32.
14. Сачик О.І. Категорія гри в творчості Джона Фаулза: Автореф. дис. ... канд.філол.наук: 10.01.04 / НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. — К., 1997. — 16 с.
15. Сачик О. Мистецтво гри // Слово і час. — 1997. — № 8 — С. 68-69.
16. Сачик О. Творча гра та ігрова творчість // Всесвіт. — 1999. — № 1. — С. 45, 114-116.
17. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада — ИНИОН, 1996. — 319 с.
18. Bradbury M. The Modern Novel. — London: Penguin Books, 1995. — 516 p.
19. Chatman S. What Novels can do That Films Can't (and Vice Versa) // On Narrative. — The University of Chicago Press, Ltd., London, 1984. — P. 117-136.
20. Fowles J. The Magus. — London: Vintage, 1997. — 656 p.
21. Fowles J. Wormholes. Essays and Occasional Writings. — London: Vintage, 1999. — 484 p.
22. Huer J. Art, Beauty and Pornography: A Journey Through American Culture. — Buffalo: Prometheus Books, 1987 // <http://www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=98195306>
23. Lodge D. The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts. — Penguin Books, 1984. — 240 p.
24. Palmer W. J. The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood. — Columbia, MO: University of Missouri Press, 1974 // <http://www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=96316826>

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-