

The «Weak Thought» and the Limits of Literary Interpretation

The paper deals with the question of interpretative pluralism in context of discourses using the metaphor of «a weak thought» (*pensiero debole*), especially by Gianni Vattimo and Umberto Eco. Their thought about the crisis of the idea of the objective truth has particular meaning for the literary theory. According to Gianni Vattimo, the dispersion of interpretative discourses has as one of consequences of the Christianity in the Western Culture. Umberto Eco proposes slightly different attitude basing on an acceptance of unintelligible but effective limits which the reality imposes. The paper presents how the weak thought describes the space of literary interpretation affected by weakening of instances of «a work», «an author» and «a reader».

Key words: literary criticism, weak thought, interpretation, postmodernism, Christianity.

УДК 82.0

Марина Ковінько (Київ)

ДВА ПІДХОДИ ДО ТЛУМАЧЕННЯ АВТОРСЬКОЇ МАСКИ

Стаття присвячена зіставленню двох ключових поглядів на тлумачення авторської маски — комунікативного та наративного. Комунікативний підхід розглядає авторську маску як єдиний спосіб забезпечення успішного діалогу між автором та читачем в межах фрагментарного постмодерністського дискурсу. У наративному аспекті маска визначається важливим елементом тріади «автор-авторська маска-образ автора» і використовується як прийом письменниками усіх часів і стильових напрямів. Зроблено спробу розглянути обидва погляди як різні сторони того самого явища.

Ключові слова: авторська маска, художня комунікація, автор, наратор, читач.

Проблема автора, його «смерті», «воскресіння» та художнього втілення у літературному творі, незважаючи на майже піввіковий проміжок часу, що відділяє сучасні теоретичні студії від Бартової концепції, залишається одним із найбільш провокативних наукових питань сьогодення. Серед центральних понять цього дискурсу фігурує й «авторська маска» як важлива форма вияву «образу автора» — одного з провідних компонентів тріади «біографічний автор-автор-творець-образ автора». Термін набув поширення після того, як у 1985 році американський критик Карл Малмгрен (Carl Darryl Malmgren) назвав його одним із центральних категорій постмодернізму. Авторська маска увійшла і до кола дослідницьких інтересів українських та російських вчених (І. Балабанова, Н. Бєляєва, А. Грінштейн, І. Льїн, М. Липовецький, Є. Лютікова, О. Осьмухіна, І. Скоропанова та ін.), які почали розглядати авторську маску в різних аспектах та використовувати запропоноване поняття не лише у тісних рамках деконструктивізму та постмодернізму, а й взагалі стосовно літератури інших періодів та стилів. Однак і досі актуальним залишається пошук відповідей на питання, чим насправді є авторська маска: способом художньої саморепрезентації автора-деміурга чи симулякром, який замасковує відсутність такої творчої інтенції; явищем суто постмодерним чи таким, що має значно ширші часові та стильові рамки; зрештою: у чому різниця між комунікативним та наративним її тлумаченням.

Відтак мета цього дослідження — зіставлення двох провідних у вітчизняному літературознавстві теорій авторської маски — комунікативної та наративної. Поставлена ціль передбачає виконання кількох завдань: розгляд малмгренівського підходу до проблеми та зіставлення його з іншими визначеннями; аналіз наративного тлумачення авторської маски; характеристика особливостей авторської маски в контексті лотманівської комунікативної теорії.

Об'єктом цієї статті виступає система відношень автор-читач у художньому тексті, предметом — феномен авторської маски у творчому діалозі «автор-читач».

Наукова новизна дослідження полягає у порівняльному аналізі наративної та комунікативної концепцій авторської маски та пропозиції розглядати обидва підходи як різні сторони того самого явища, що можуть взаємодоповнюватись у процесі аналізу авторських масок.

Термін «авторська маска» набув популярності у західному літературознавстві після виходу в світ книжки американського критика Малмгрена «Художній простір у модерністському та постмодерністському американському романі» («Fictional Space in the Modernist and Post-Modernist American Novel», 1985). Російський теоретик деконструктивізму І. Ільїн вбачає причину залучення до широкого літературознавчого обігу нового поняття «авторська маска» у парадоксі: незважаючи на те, що постмодерністи свідомо «демонтують традиційні оповідні зв'язки всередині твору» і створюють «ефект умисного оповідного хаосу», «фрагментованого дискурсу» і «розірваного, відчуженого, позбавленого смислу, закономірності і впорядкованості» світу, текст все одно сприймається читачем як єдине ціле, текст, здатен чимось зацікавити читача. Саме тому, вважає Ільїн, Малмгрен припускає, що певний структурний центр все таки існує, і цим центром, очевидно, є «образ автора в романі, або авторська маска» [2, с. 6–7]. Відтак можна зробити висновок, що цей «смысловий центр постмодерністського дискурсу» виконує дві взаємопов'язані функції: комунікативну (уникнення комунікативного провалу між автором і читачем) і психологічну (привернення уваги читача до образу автора в умовах постмодерного «дефіциту людського начала»).

Поруч із західним розумінням «авторської маски» існує і слов'янський, зокрема російський, підхід до проблеми. Так, за Олегом Осовським, авторська маска — це «спосіб приховання письменником власного обличчя з метою створення у читача іншого (відмінного від реального) образу автора, в окремих випадках — основний прийом літературної містифікації» (переклад мій. — М. К.) [7, с. 511]. Таке тлумачення значно розширює поняття як у хронологічних межах, так і в стиліових. Приміром, Ольга Осьмухіна у низці тематичних праць розглядає авторську маску в давній та романтичній російській літературі [9; 10], у творах всього ХХ століття, а також на рубежі ХХ та ХХІ століть [8; 11; 12]. Дослідниця наголошує на можливості використання авторської маски «найрізноманітнішими художниками за типом творчості і незалежно від приналежності того чи іншого з них до будь-якого напрямку чи течії» (переклад мій. — М. К.) [8, с. 34]. Таке широке бачення проблеми у слов'янській традиції сформувалося завдяки численним напрацюванням у даному контексті, які випередили не лише концепцію Малмгрена, а й саме виникнення постмодернізму (роботи М. Бахтіна, О. Блока, М. Волошина, А. Груздева, Ю. Тинянова та ін.). Різниця між визначеннями Малмгрена та Осовського полягає у дещо різних аспектах розгляду питання: *комунікативному* («як засіб підтримання комунікації»), у першому випадку, та *наративному* (як «створення <...> образу автора», наратора, який маскує обличчя справжнього автора і містифікує читача), у другому. Обидва підходи можуть продуктивно використовуватися в аналізі літературних творів не лише як взаємодоповнювальні, а навіть як нерозривні, оскільки комунікація «автор-читач» завжди реалізується у певних наративах, а функція адекватно реалізованих наративних структур полягає знову ж таки у забезпеченні комунікації. Власне і сама наратологія постає «в результаті перегляду структуралістської доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва» (переклад мій. — М. К.) [3, с. 164].

Сучасна теорія тлумачить автора як багаторівневу наративну інстанцію. Так, Натан Тамарченко наголошує на тому, що «автор повинен бути відмежований, з одного боку, від письменника як історичної і приватної особи, а з другої — від різноманітних «зображальних суб'єктів» всередині твору (образ автора, оповідач, розповідач)» (переклад мій. — М. К.) [13, с. 17]. Отже, необхідно чітко розуміти нетотожність елементів тріади «письменник-автор-образ автора/наратор» (за Валентином Халізовим, «реальна особа-художник-творець-образ автора», [14, с. 34]), оскільки людина у процесі творчості є завжди чимось іншим/більшим, ніж «людина біографічна», а творчість у свою чергу передбачає свободу автора (т. зв. «авторську суб'єктивність» [14, с. 34]) зображувати світ, зокрема і власний, не таким (чи не зовсім таким), яким він є насправді. Саме із такого протиставлення митця і його образу Осьмухіна виводить свою наративну концепцію авторської маски як «форми репрезентації автора «реального» в межах художнього твору, втіленої в образі фіктивного автора-наратора, який містифікує читача

ігровою тотожністю/невідповідністю (біографічною та стилістичною) йому і видає пропонований читачам текст за власний твір» (переклад мій. — М. К.) [9, с. 5]. У такому контексті загальна схема процесу маскування («лице–маска–образ») може бути конкретизована до вигляду «автор–авторська маска–образ автора», де авторська маска виступає інструментом перетворення автора на когось якісно іншого і створення нової цілісної свідомості, носій якої або безпосередньо задіяний у тексті як персонаж, або ж просто виступає як непричетний до подій наратор, покликаний лише спостерігати та оцінювати, причому за критеріями, які «реальний» автор не обов'язкового поділяє. Сама необхідність введення до «авторського ланцюжка» такої проміжної ланки, як авторська маска, на нашу думку, виникає з потреби певним чином маркувати абстрактне поняття фіктивного наратора, дослідити спосіб і засоби його творення, розмежувати процес формування образу і його кінцеву, цілісну репрезентацію, а отже, протиставити «наративну інстанцію» як суб'єкт масці як *прийому*. Таким чином, загальні категорії «образ автора», «оповідач», «розповідач» та всі їх різновиди [див.: 15, с. 63–96], об'єднанні теоретичним конструктом «наратора», можна конкретизувати до певних особистісних проявів суб'єктивної свідомості, крізь яку сприймається, осмислюється, оцінюється і переповідається створена «реальним» автором дійсність. Інакше кажучи, авторська маска — це складний прийом творення образу автора, який містить в собі *авторську інтенцію* (бажання митця позиціонувати себе як «принципово іншого, аніж він сам, такого, що займає іншу ціннісну, світоглядну і мовну позицію» (переклад мій. — М. К.) [12, с. 42], містифікувати читача «ігровою тотожністю/нетотожністю» собі [9, с. 5]), *засоби її вираження та сам образ*, який твориться за допомогою цих засобів і постає невіддільним від них. Зауважимо, що Малмгрен, акцентуючи на комунікативній функції (а не на філологічному аналізі) авторської маски, ототожнює її із образом автора, а отже, не розмежовує прийому і готового образу. Саме тому ми вважаємо, що використання західного підходу до комплексного аналізу явища буде доречно лише у разі внесення певних корективів, оскільки будь-який образ — це результат, досягненню якого має передувати певний визначальний прийом (прийоми).

Розмірковуючи над проблемою автора, Михайло Бахтін пропонує розрізняти первинного (не створеного) і вторинного автора (образ автора, створений первинним автором). Дослідник наполягає на тому, що «первинний автор не може бути образом» і «виступати з прямим словом», оскільки «від особи письменника нічого не можна сказати», адже говорячи просто як письменник, без перевтілення в образ, «первинний автор» може перетворитися на звичайного публіциста, мораліста, вченого тощо [1, с. 373]. Уже саме судження про обов'язковість «вторинного автора» спонукає до міркувань про неминучість використання авторської маски у творчому процесі, однак вчений йде далі і висловлює міркування про те, що лице без маски взагалі заперечує авторство [1, с. 377], що авторську маску можна вважати універсальною властивістю автора і що ця властивість проявляється через «співтворчість тих, хто розуміє» [1, с. 366]. Тобто у творчому діалозі «автор–читач» не лише сам автор може позиціонувати себе у будь-якому образі, а й читач має право сприймати його по-своєму, вірити йому або не вірити, схвалювати або засуджувати, зрештою, навіть домислювати чи переосмислювати, адже «творче розуміння продовжує творчість» [1, с. 366]. Більше того, за Бахтіним, вибір маски залежить не лише від того, «хто говорить», а й «кому говорять»: «форма авторства» визначається «ієрархічним місцем» адресанта (вождь, цар, суддя, воїн, жрець, вчитель, приватна особа, батько, син, чоловік та ін.) і співвідноситься з «ієрархічним становищем адресата висловлювання» (підданий, підсудний, учень, син та ін.) [1, с. 377–378]. З одного боку, автор наділений безмежною свободою, оскільки один «романіст може засвоїти тон жерця, пророка, судді, вчителя, проповідника і т. д.», а з другого, — ці тони, а відтак і маски, його обмежують, адже вони «суттєво традиційні», хоч і «оновлюються в нових ситуаціях», і «вгадати їх не можна» так само, як і «вгадати мову» [1, с. 378]. Іншими словами, подібно до того, як особа, що виконує соціальну роль вчителя, не може на своєму місці поводитись, як лікар чи президент, так і авторську маску дитини, гульця чи імператора маркують відповідні мова, стилістика, світогляд, вчинки тощо, а також уявлення кожного конкретного читача про дитину, гульця чи імператора.

Таке розуміння авторської маски як діалогу/співтворчості між автором та читачем повністю вкладається у лотманівське визначення мистецтва «як одного із засобів комунікації» [6, с. 14]. Юрій Лотман визначав комунікацію як «переклад певного тексту з мови мого “я” на мову твого

“ти”» (переклад мій. — М. К.) [5, с. 563], а не як просту передачу закодованого смислу, орієнтованого на подальше розкодування. Отже, Лотман у суперечці із Романом Якобсоном з приводу моделі комунікативного акту доводить, що абсолютно точний «переклад» неможливий, адже адресант і адресат не володіють таким єдиним «кодом», який доніс би повідомлення від одного суб'єкта до іншого без жодних змін, оскільки насправді мова — це не просто код, а «код плюс його історія», «пам'ять» [4, с. 15]. За Лотманом, «абсолютно однакові той, хто передає і той, хто приймає, добре будуть розуміти один одного, але їм ні про що буде говорити» (переклад мій. — М. К.) [4, с. 15], однак розуміння неможливе і при абсолютно різних суб'єктах. Комунікація успішна, коли «коди обох учасників хоч і не тотожні, але утворюють множину перетинів» (переклад мій. — М. К.) [5, с. 563]. Якщо припустити, що серед цілей спілкування з читачем автор визначає і художню саморепрезентацію через обрану ним маску (канал передачі), то під повідомленням у цьому процесі, очевидно, слід розуміти його образ, під авторським кодом — засоби творення маски, обрані з позиції власного «я» та усвідомлення «іншого-для-мене», під кодом читацьким — маркери цієї маски, виявлені з позиції читацького «я» та усвідомлення «автора-для-мене», а сам текст разом із умовами його написання/прочитання перетворюється на контекст такої комунікації. Розбіжність кодів та контекстів створення і сприйняття призводить до того, що авторська маска «деформується» при зустрічі з читачем. Однак ця «деформація» в жодному разі не повинна обернутися докорінною перебудовою первинного «я» на «ти», оскільки, на думку Лотмана, це призвело б до втрати чи не найголовнішого у повідомленні — «своєрідності адресанта», що у випадку із авторською саморепрезентацією як специфічним повідомленням взагалі у певному смислі означало б комунікативний провал. Від такої небезпеки, вважає дослідник, ситуацію рятує те, що сприйнята частина повідомлення «містить вказівки на те, яким чином адресат має трансформувати свою особистість, щоб досягнути втрачену частину повідомлення» (переклад мій. — М. К.) [5, с. 563]. Скажімо, автор виступає у тексті під маскою закоханого. Читач може розуміти кохання, виходячи з власного досвіду, однак конкретні мова, вчинки, судження, (само)опис допомагають не лише виявити, що йдеться саме про закоханого (а не про того, хто вже розлюбив), а й зрозуміти, *що* в цьому образі такого особливого/художнього і чим він відрізняється від інших. Навіть більше, щоб хоч якось зазирнути під маску адресанта, адресат не просто пасивно сприймає, а «трансформує свою особистість» таким чином, що ставить себе на місце сприйманого образу, навіть вживається в нього і водночас дотворює. Адже комунікативний акт — це не «пасивна передача», а «конфліктна гра», «під час якої кожна сторона намагається перебудувати семіотичний світ протилежної за своїм зразком і одночасно зацікавлена у збереженні своєрідності свого контрагента» (переклад мій. — М. К.) [5, с. 563–564]. Зрештою, ця своєрідність може розглядатися як акцент на образах суб'єктів художньої комунікації, тобто на ключових для наратології образах наратора та нарататора.

Отже, маємо підстави зробити ряд висновків:

1. Позиції Мамлгрена (комунікативна) і Осовського (нарративна) — це дві сторони того самого явища: перша з акцентом на самому процесі комунікації, а друга — на вираженні його суб'єктів.

2. Авторську маску можна вважати основним прийомом формування суб'єктивної нарративної свідомості/ образу автора у системі «автор-авторська маска-образ автора» з метою створення ефекту достовірності і здобуття читацької довіри до текстової дійсності.

3. Одна з основних функцій авторської маски — забезпечити художню комунікацію у системі «автор-читач», а сама маска в такому разі слугує каналом передачі образу автора в тексті.

4. Авторську маску у контексті вітчизняної науки справді можна вважати засобом уникнення комунікативного провалу, однак не симулякром, що приховує відсутність авторського начала, а повідомленням, що має повноцінного адресанта і провокує свого адресата на діалог. Відтак говорити про маску автора можна не лише у зв'язку з постмодерністською літературою, а й творчістю митців різних періодів і стильових напрямів.

5. Комплексний аналіз феномена авторської маски можливий лише з урахуванням нарративної і комунікативної сторін питання, тобто за умов вивчення і самого процесу, і його суб'єктів (нараторів та нараторів), а також засобів та прийомів комунікації.

Досліджувана нами проблема не може бути вичерпана цією роботою, повне її вивчення потребує написання серії статей, присвячених використанню нарративного та комунікативного підходів до інтерпретації авторської маски у творах окремих письменників.

Список використаної літератури:

1. Бахтин М. Из записей 1970-1971 годов / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1986. — С. 355–380.
2. Ильин И. Авторская маска / Ильин Илья Петрович // Постмодернизм. Словарь терминов / науч. ред. А. Е. Махов. — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) — INTRADA, 2001. — С. 6–7.
3. Ильин И. Нарратология / Ильин Илья Петрович // Постмодернизм. Словарь терминов / науч. ред. А. Е. Махов. — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) — INTRADA, 2001. — С. 164–168.
4. Лотман Ю. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера. — СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. — С. 11–148.
5. Лотман Ю. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума / Ю. М. Лотман // Семиосфера. — СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. — С. 557–567.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. — С. 14–285.
7. Осовский О. Е. Маска авторская / О. Е. Осовский // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак». — С. 511–512.
8. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия / О. Ю. Осьмухина. — Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. — 284 с.
9. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1830 гг.: автореф. дис. на соискание уч. степени д. филол. наук: спец. 10.01.01 — русская литература / О. Ю. Осьмухина. — Саранск, 2009. — 40 с.
10. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII — первой трети XIX вв. (генезис, становление традиции, специфика функционирования) / О. Ю. Осьмухина. — Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. — 186 с.
11. Осьмухина О. Ю. В. Пелевин и «Лолита»: преломление набоковской традиции авторской маски в романном творчестве В. Пелевина / О. Ю. Осьмухина // Вестник Тюменского государственного университета. — 2011. — № 1. — С. 47–53.
12. Осьмухина О. Ю. Традиция авторской маски в русской сатирической прозе 1920-х гг. (на материале новеллистики М. Зощенко и М. Волкова) / О. Ю. Осьмухина // Вестник Томского университета. Филология. — 2009. — № 324 (июль). — С. 41–48.
13. Тамарченко Н. Д. Автор / Н. Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак». — С. 17–18.
14. Хализев В. Е. Теория литературы: [учебн. для вузов] / В. Е. Хализев. — М.: Высшая школа, 1999. — 398 с.
15. Шмид В. Нарратология / Шмид В. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

Two Approaches to the Interpretation of the Author's Mask

The article deals with the two main approaches to the author's mask explanation — narrative and communicative. The communicative approach regards the author's mask as the only way to guarantee a successful dialogue between the author and the reader under the conditions of the fragmentary post-modernist discourse. Within the narrative aspect the mask is defined as the important element of the triad «the author — the author's mask — the image of the author» and is used as the device by the writers of all time and various styles. An attempt to present both of the approaches as two different sides of the same phenomenon is made in this paper.

Key words: the author's mask, artistic communication, the author, the narrator, the reader.