

## ПРО ІСТОРИЧНУ ДИСКРЕТНІСТЬ ФУНКЦІЇ МОВИ ТА АВТОРСТВА В КОНТЕКСТІ «СЛІВ І РЕЧЕЙ» МІШЕЛЯ ФУКО

*Пам'яті Олександра Олександровича Мамалуй  
та Галини Яківни Мамалуй*

У статті проаналізовано форми авторства, які були притаманні Західній культурі в певні проміжки часу, та з'являлись чи зникали у зв'язку з виникненням чи зникненням відповідної функції мови. Аналіз було здійснено на підґрунті матеріалів та методології, запропонованих Мішелем Фуко у його фундаментальній праці «Слова і речі», із залученням робіт інших дослідників. Зазначено, що дискретність функції мови в культурі, доведена Фуко, руйнує не тільки уявлення про основоположну функцію суб'єкта, а й уявлення про незмінність та універсальність функції автора. Виходячи з описів функції мови в межах кожної з трьох «епістем», продемонстровано, що в різні періоди історії Західної культури під «авторством» розумілися культурні практики різної спрямованості, які важко звести до одного поняття. У підсумку, було виділено, названо, та описано три типи авторства, що з'являлись у Західній культурі в різні історичні проміжки, а саме: «автор-Авгур» (пізня античність – середина XVII століття), «автор-Творець» (середина XVII століття – початок XIX століття) та «автор-Медіум» (початок XIX століття – XX століття). У статті аргументовано, що «смерть автора», в контексті «Слів і речей», виступає наслідком занепаду «класичної епістемі» – таких умов можливості знання, за яких «репрезентація» виступала єдиним місцем побутування світу, а під картезіанським «*cogito ergo sum*», виходячи з роботи Фуко, насправді малося на увазі: «я мислю, отже, світ існує». Після того, як у межах «сучасної епістемі» виявилось, що буття людини є позаположним буття мови, класичного Творця змінив Медіум. У тексті окремо пояснюється, чим саме запропонований концепт «Медіуму» принципово відрізняється від «Скриптора» (Ролан Барт) та від, так званого, «Простою виконавця чистого об'єкту» (Мішель Фуко).

**Ключові слова:** *епістема, мова, авторство, смерть автора.*

Постановка проблеми дослідження:

У «Словах і речах» Мішеля Фуко «смерть автора», на нашу думку, постає окремим випадком «смерті суб'єкта». Остання ж декларується у зв'язку з виявленням «переривчастості» історії культури та мислення. В «Археології знання», що вийшла після «Слів і речей» і слугує певним теоретичним обґрунтуванням методу, оголошеного у попередній роботі, Фуко чітко формулює взаємозв'язок між уявленням про єдність історичного процесу та уявленням про цілісність суб'єкта, споконвіку присутню в європейській філософії. «Саме неперервна історія слугує необхідним корелятом основоположної функції суб'єкта (...) Перетворюючи історичний аналіз на дискурс неперервності, а людську свідомість – на початковий суб'єкт становлення та практики, ми стикаємося з двома сторонами однієї й тієї ж системи мислення» (курсив мій. – О. Л.) [Foucault, 1969, pp. 21-22]. Однак подібний підхід, на думку «археолога знання», не витримує критики, принаймні тому, що певна «практика порядку» постає як об'єкт, доступний нашому аналізу, тільки коли вона вже не існує. Наведемо наступну цитату: «Справді, хіба зміг би історик говорити, якби не було розриву, що подавав би йому історію (зокрема і його власну) як об'єкт?» [Foucault, 1969, p. 17)].

Об'єктивація культури стає можливою завдяки зміні «епістем» (які Фуко ще називає «історичними *a priori*» та «звичками мислення») – історичних умов можливості знання. «Епістема» виступає проміжною областю, «посередником» між «емпіричними порядками»

культури (кодифікованим поглядом на речі, структурами сприйняття ієрархій і цінностей) і порядками «теоретичними» (рефлексією про «порядок», різними науково-філософськими інтерпретаціями його виникнення): «(...) у кожній культурі між використанням того, що можна було б назвати упорядковувачими кодами, і роздумами про порядок знаходиться чиста практика порядку і його способів буття» (курсив мій. – О. Л.) [Foucault, 1966, pp. 12-13]. Подібну «чисту практику порядку» Фуко уподібнює «операційному столу» з лотреамонівських «Пісень Мальдорора», на якому відбувається несподівана зустріч швейної машинки і парасольки (що є у Лотреамона метафорою краси). В інтерпретації автора «Слів і речей» подібна зустріч ніколи не буде «несподіваною», оскільки її імовірність завжди зумовлена певною конфігурацією «столу»: «стілниця» одного – зробить цю зустріч можливою, «стілниця» іншого – ніколи не дозволить зблизити настільки різні предмети. Йдеться про певні «стілничі мислення» – принципи класифікацій, зближень і відмінностей, що дозволяють виконати серію розумових операцій про простір, межі якого виступають межами мислення та знання, перетворюючи, тим самим, «операційний стіл» на «прокрустове ложе». В дусі чорного гумору Лотреамона, можна запропонувати метафорою такого «простору мислення» – як простору можливостей і обмежень – хірургічний стіл, відносно до якого суб'єкт є поданим у двох іпостасях: «хірурга», для якого цей стіл «операційний», і «пацієнта», для якого він «прокрустове ложе».

Подібний «стіл» виявляється певним «мета-порядком», що вбирає в себе все різноманіття локальних порядків, існуючих у культурі в даний період часу. «Стається так, як якщо б, звільняючись частково від своїх лінгвістичних, перцептивних, практичних решіток, культура застосовувала б до них іншу решітку, яка нейтралізує перші і яка, накладаючись на них, робила б їх очевидними і водночас зайвими, внаслідок чого культура опинялася би перед обличчям *грубого буття порядку*» (курсив мій. – О. Л.) [Foucault, 1966, p. 12]. Таким чином, «Слова і речі» дають підставу поставити питання про «мислення культури» (Порядок, як такий), що лежить «по той бік» як культурної практики («емпіричні порядки»), так і спроб помислити культуру («теоретичні порядки»). Мішель Фуко розкриває глибинний план самих умов можливості як культури, так і її описів, виявляє певну «праструктуру», яка виступає інваріантом для всього різноманіття структур, функціонуючих у даний період часу – що дозволяє ототожнити саму культуру з *чистою конфігурацією відносин*. Але, як вже зазначалося, ця «праструктура», «конфігурація відносин» не залишається незмінною – у певний момент вона всього-на-всього обривається, зникає, до чого причини її раптового завершення залишаються невідомими. Принаймні, «Археологія знання», за відвертим визнанням її засновника, не має жодного інструментарію для вирішення цієї, за виразом Фрідріха Ніцше, «рогатої проблеми»: «(...) в археології знання це глибоке відкриття у просторі неперервностей (...) не може бути ані «експлікованим», ані навіть вираженим одним словом» [Foucault, 1966, p. 229].

Фуко відзначає два значущі «розриви» у «епістемі» західної культури: один – у середині XVII століття, інший – на початку XIX. Два «отвори» утворюють три «операційних стола», три конфігурації знання («ренесансну», «класичну» та «сучасну»). Виходячи з запропонованих у «Словах і речах» характеристик кожної з конфігурацій відносин, ми робимо висновок, що «смерть автора» була викликана занепадом «класичної епістемі»: таких умов можливості знання, за яких «репрезентація» (у Фуко *représentation*) виступала єдиним можливим місцем для буття світу, оскільки не існувало ніякого сенсу, що б передував знаку – усі явища вже були знаками у своїй репрезентативності (у Фуко *représentabilité*), а мова виступала «невидимим», «прозорим» провідником «репрезентації». Внаслідок цього картезіанське «*cogito ergo sum*», на думку Фуко, насправді має читатися як: «я мислю, отже, світ існує» (див. главу «Королівське місце» [Foucault, 1966, p. 318-323]). Авторство було конститутивною властивістю «класичного» мислення. Простий акт рецепції «класичного суб'єкта» був вже «авторським», оскільки визнавав за світом онтологічний статус у тій мірі, в якій останній був «репрезентованим» – підлягав «творінню» в «репрезентації». Проте після того, як «класична» епістема обірвалася,

виявилось, що Той, хто «репрезентував» (тобто «суб'єкт»), був не більш, ніж «порожнім місцем» – «*королівським місцем*» без Короля з легендарних «Менін» Веласкеса. «У класичному мисленні той, для кого існує реперзентація, той, хто у ній себе репрезентує, визнаючи себе образом або відображенням, той, хто знову об'єднує всі нитки «репрезентації в картині», що перетинаються, – саме він завжди виявляється відсутнім» [Foucault, 1966, p. 319].

Ми пропонуємо розглянути проблему авторства у її зв'язку з функцією мови у межах кожної з трьох «епістем», що були описані у «Словах і речах». Дискретність історично-культурного процесу, проголошена Мішелем Фуко, одночасно означала дискретність функції мови в культурі, а значить, руйнувала не тільки уявлення про основоположну функцію суб'єкта, а й уявлення про незмінність і універсальність функції автора.

Робоча гіпотеза дослідження:

Виходячи з описів ролі й місця мови в межах кожної з «епістем», можна продемонструвати, що в різні періоди історії Західної культури під «авторством» розумілися культурні практики різної спрямованості, які важко звести до одного поняття.

Актуальність дослідження:

Проблема авторства є однією з центральних тем європейського гуманітарного знання, що, не в останню чергу, обумовлено її безпосередньою кореляцією з проблемою суб'єктивності – іншою класичною темою європейської філософської традиції. Концепт «авторства» міцно увійшов у філософський лексикон, але історична дискретність авторства та, виходячи з цього, незвідність різних типів мислення та творчих практик до одного поняття, як правило, досі не береться до уваги багатьма дослідниками.

Ступінь розробленості проблеми дослідження:

Незважаючи на велику кількість досліджень, присвячених теорії Мішеля Фуко, в цілому, та його фундаментальній роботі «Слова і речі», зокрема, в центрі уваги жодного з них не з'являється проблема авторства саме в контексті «Слів і речей». Більшість дослідників, які звертаються до теми авторства в теорії Фуко, аналізують, як правило, його пізній виступ «Що таке автор?» Ті ж, хто досліджує «Слова і речі», зазвичай, не порушують тему авторства в контексті цієї роботи. Ця стаття скромно претендує на те, щоб, хоча б частково, виправити подібний стан справ.

В роботі використовуються методи «археології знання» та структурно-компаративного аналізу.

Об'єктом дослідження виступає історична дискретність функції мови у культурі.

Предметом дослідження виступає історична дискретність авторства, обумовлена історичною дискретністю функції мови в культурі.

Мета дослідження полягає у тому, щоб продемонструвати як історичні зміни функції мови призводять до видозміни функції авторства.

Завдання дослідження – показати:

- 1) як специфіка функціонування мови у межах «ренесансної епістемі» призвела до появи «автора-Авгура»;
- 2) як специфіка функціонування мови у межах «класичної епістемі» призвела до появи «автора-Творця»;
- 3) як специфіка функціонування мови у межах «сучасної епістемі» призвела до появи «автора-Медіуму».

Новизна дослідження:

1. Проблема авторства розглядається саме в контексті роботи «Слова і речі» Фуко.
2. Виявлено, проаналізовано та концептуально названо три типи авторства, породжені трьома способами функціонування мови у межах трьох епістем.

У межах «*ренесансної епістемі*» (що тривала до середини XVII століття) мова не «позначає» світ, а співвідноситься з ним за допомогою аналогії. Розуміння природи знака в цей час є абсолютно протилежним тій теорії, яку значно пізніше запропонує Фердинанд де Соссюр. Як відомо, за Соссюром, знак має «форму» («означаюче») і «зміст»

(«означуване»), а відношення між ними – довільні: звуковий або літерний образ слова ніяк не перетинається з реальним референтом, його значення є продуктом «суспільного договору». «Ренесансний» знак, навпаки – на думку Фуко – позначає тією мірою, якою нагадує позначену річ. Подібне відношення між словами і речами вписується в загальну картину світу, в якому відношення між усіма явищами та об'єктами встановлюються через категорію «схожості».

Фуко виділяє чотири фігури «схожості». По-перше, це «пригнаність» – «схожість» через близькість місцезнаходження речей: так, наприклад, «пригнані» одне до одного – а отже й «схожі» – душа і тіло, нарости й оленячі роги, у розгалуженнях яких вони ростуть тощо.

По-друге – «суперництво», за якого йдеться про «перетин» між речами, значно віддаленими одна від одної, як, наприклад, відбувається у випадку «схожості» між рослинами і травами, що ростуть на землі, і зірками, розташованими на небі, між ротом, який передає пристрасні поцілунки і сповіщає любовні промови, та Венерою – богинею кохання, що протегує подібним заняттям. Так, наприклад, саме до фігури «суперництва», на нашу думку, можна віднести «схожість», встановлену Гертрудою – матір'ю Гамлета – між Офелією та квітами, які королева Данська приносить їй до могили: «Королева: Прощай, дитино! *Квіти – квіти.* (Розкидаючи квіти)» (курсив мій. – О. Л.) [Шекспір, 1986, с. 104].

Третьою фігурою подібності виступає «аналогія», що поєднує в собі «пригнаність» та «суперництво». За її допомогою виявляються «схожості» не речей, а існуючих між ними відносин: відношення зірок до неба відповідає відношенню травинок до землі та пігментних плям на шкірі до тіла, а співвідношення між стеблом, листям та суцвіттям у рослині відповідає співвідношенню між хребтом, кінцівками та головою у тварини.

Четвертою фігурою схожості називається «симпатія» – найбільш складний і витончений спосіб встановлення аналогій, що забезпечує переміщення Тотожного: оскільки вогонь легкий – він прагне у повітря, де, втрачаючи свою «сухість» (яка робила його близьким до землі) і набуваючи вологості (що зв'язує його тепер із водою та повітрям), губиться у парі, димі чи хмарі і, врешті-решт, стає повітрям. Водночас, «симпатія» збалансовується «антипатією» – парною фігурою, яка заважає остаточному наданню взаємної схожості всім речам: незважаючи на «симпатію», між окремими істотами, явищами та речами завжди існує стійка несумісність, що виражається у їх взаємному і постійному прагненні знищувати один одного. Капуста – об'єкт «ненависті» маслини та виноградної лози, у свою чергу огірок «щурається» маслини; індійський щур «призначений» Природою бути ворогом крокодилу, так само, як павук обраний антиподом щура. Отже, пара «симпатія – антипатія» дозволяє речам зближуватися, але не настільки, щоб усі відмінності між ними були остаточно скасовані.

Усі наведені фігури «схожості» вказують на різні види процесу уподібнення та відповідні їм лінії опису, але, перш ніж буде визначено тип «подібності», вона сама повинна бути визнаною. Сприяє цьому якась «ознака», «прикмета», «знак», що є «значимим тією мірою, в якій існує схожість між ним і тим, на що він вказує (тобто на якусь подібність)» [Foucault, 1966, p. 44]. Отже, коло замикається: хоча «схожість» і має «прикмету», сама вона – наочна форма все тієї ж «схожості». Оскільки знак, який вказує на «схожість», сам повинен бути з цією «схожістю» схожим (тобто «схожість» виступає і його «формою», і його «змістом»), всі три складові структури знака епохи Відродження (означаюче – означуване – подібність, що пов'язує знак і референт) зводяться до однієї фігури «схожості». Найбільш очевидним прикладом такої «реальності» знака стає «речовинність» грошей в епоху Ренесансу. Золота монета означає ціну, оскільки сама є цінною: її номінальна вартість співпадає з її вагою, а купівельна спроможність залежить від товарної вартості металу, з якого вона виготовлена. «Метал виявлявся як знак, що вимірює багатство, через те, що сам був багатством. Якщо він міг означати, то це тому, що він був реальним знаком» [Foucault, 1966, p. 180]. Гроші сприймаються як «товар серед інших товарів» [Foucault, 1966, p. 182], еталон вартості, що також має свою ціну.

Оскільки знак має реальну схожість з річчю – мова виступає «продовженням» світу. Так само як монета була знаком ціни, будучи сама по собі дорогоцінною, вважається, що «імена були пов'язані з тими речами, які вони позначали, як сила вписана у тіло лева, владність у погляд орла (...)» [Foucault, 1966, p. 51]. Але після трагедії, що сталася в Вавилоні, мова втратила абсолютний ступінь схожості з речами, і всі відомі мови виступають засобом взаєморозуміння у тій мірі, у якій є невиразним «пригадуванням» минулої подібності. Тісне взаємопроникнення мови і речей знаходить своє вираження у перевазі *писемності*, яка вважається «першоприродою мови», оскільки «Бог вклав у світ саме писані слова; Адам (...) лише читав ці німі, зримі знаки [Foucault, 1966, p. 53] (як тут не згадати Жака Дерріда, який стверджував, що «письмо» виникає раніше мовлення й мови, та є їх прототипом).

Отже, у великій «Книзі Світу» Середньовіччя та Ренесансу речі схожі зі словами, а мова походить на природу. У такій культурній ситуації *авторство* – у розумінні використання мови як засобу вираження власного «задуму» – *не існує*: оскільки «мова XVI століття (...) була залучена до цієї гри (...) між первинним Текстом і безмежністю Тлумачення» [Foucault, 1966, p. 56], використовуючи її, ми неминуче піддаємося Інтерпретації, піднесенню до божественного Першо-Тексту. Простір «письма» стає спільним і для видимих оку знаків, розміщених богом на поверхні землі, і для слів стародавніх мудреців, які запропонували тлумачення цих знаків у своїх книгах. Якщо божественні прикмети (знаки Природи) очікують тлумачення, то в стародавніх книгах, здавалося б, вже запропонована їх інтерпретація. Але щоб зрозуміти значення цих древніх тлумачень, необхідно навчитися читати настільки ж стародавніми мовами – отже, йдеться вже про «тлумачення тлумачень» – характерну особливість ренесансної культури, на яку, зокрема, звертав увагу Мішель Монтень, коли писав: «(...) ми тільки й робимо, що складаємо *глоси один на одного*» (курсив мій. – О. А.) [Foucault, 1966, p. 55]. Не побоїмося здатися банальними, і вкотре нагадаємо, що сам термін «Відродження» передбачає «реанімацію» античної культури – тобто «тлумачення» античних «тлумачень».

Таким чином, зовнішні відмінності між двома культурними героями – *Пророком* (який іде до «божественного задуму» від знаків природи) та *Ерудитом* (який прояснює для себе «божественний задум» через тексти стародавніх книг) – стираються у тіні великої постаті *Тлумача*. *Коментар*, своєю чергою, стирає межі між Читанням, Тлумаченням і Письмом: написання коментаря, з одного боку, передбачає вміння розпізнавати божественні знаки та знаки древніх (Фуко пропонує називати цю сукупність знань і методів «семіологією»), з іншого – вміння змусити ці знаки «заговорити» («герменевтика»). Зусилля Тлумача мають на меті не «*виразити*» задум (тоді джерелом інтенції став би власне він), а *виявити «божественну інтенцію»* і зробити її доступною розумінню багатьох інших, менш досвідчених в «читанні» та «перекладі» «Книги Світу». Тому «письмо», на нашу думку, виступає тут лише ще одним *видом читання*, точніше – його «*активним модусом*»: *той, хто пише* це *витончений читач*, який має намір зробити явним те, що приховано від очей непосвяченого спостерігача – читача-любителя. Згодом, з плином часу, його коментар також потребуватиме тлумачення – і так до нескінченності.

Подібна модифікація автора, яку ми пропонуємо назвати «*активним читачем*», споріднює його з фігурою Авгура. Для роз'яснення походження та значення цього слова звернемося до Еміля Бенвеніста. В основі слова «*augur*» (лат. жрець, що ворожить по птахам), так само як і однокореневих з ним «*augustus*» (лат. священний), «*auctor*» (лат. творець, засновник) і «*autoritas*» (лат. влада, авторитет), лежить корінь «*aug*», який у давньоіранській мові означав «силу», але не просту «силу», а «силу богів» [Benveniste, 1973, pp. 421-422]. Зі словника Бенвеніста стає зрозумілим, що «*augur*» і «*augurium*» означають спостереження і тлумачення прикмет [Benveniste, 1973, pp. 509-510], які прояснюють «божественний задум», прикмет, які виникли внаслідок прояву «божественної сили». Але оскільки відновлення Першо-Тексту здійснюється за допомогою простої реєстрації встановлених «схожостей» і «подібностей», фіксації виявлених зв'язків

між речами («просте додавання – єдина можлива форма зв'язку елементів знання» [Foucault, 1966, p.45]), робота «авгура» приречена залишитися *незавершеною*.

Найцікавішим прикладом подібного утопічного проєкту «авгура», проєкту, який не може бути завершеним, або прикладом процедури «активного читання» є творчість Леонардо да Вінчі, що став, по суті, *усобленням творця ренесансного типу*. Як писав З. Фройд, «ненаситна жага пізнати все навколишнє і аналізувати холодним розумом найглибші таємниці всього досконалого засудила твори Леонардо залишатися постійно незакінченими» [Freud, 1916, p. 17]. Леонардо розпочав свої дослідження законів перспективи, світла та тіні, пропорцій людського тіла, особливостей внутрішньої будови живих організмів, рухомий бажанням довести до досконалості «імітаційну» функцію мистецтва (іншими словами, довести його «схожість» з природою до бездоганності). Проте дослідницький інтерес, призначений, здавалося б, служити художньому ремеслу, парадоксальним чином *заважав завершенню* фактично будь-якого полотна, визнаного сьогодні повноцінним шедевром. «У картині його цікавила найбільше одна проблема, а за цією однією вирінала безліч інших проблем, як це він звик бачити у безмежних дослідженнях природи, які не мають можливості бути завершеними» [Freud, 1916, p. 24]. У «Трактаті про живопис» дослідження різноманітних явищ природи художник визнає не просто можливістю вдосконалити техніку, але робить необхідною передумовою любові до Бога: тільки пізнаючи безліч створених Майстром речей, ми переймаємося до нього любов'ю. Все вищевикладене дає підставу припустити, що причина незавершеності творчих і дослідницьких проєктів Леонардо корениться в нескінченності переходів від «знаків» природи до «знаків» культури, в самій нескінченності такого зусилля, що є творчістю і пізнанням одночасно, знаходить своє вираження безмежність і неозорість «божественного задуму», на осягнення якого це зусилля направлене.

Отже, *Авгур – це «активний читач»*, який іде від «письма» (вихідної, матеріальної форми мови, що являє собою всю сукупність «прикмет» світу) через коментар (що оперує тими самими знаками у новому вживанні) до Першо-Тексту, у надії замкнути нескінченний ланцюг «подібного» і виявити «божественну інтенцію».

У межах «класичної епістемі» (виникнення якої Фуко відносить приблизно до середини XVII століття), мова перестає сприйматися як форма буття, а знак вже не є «прикметою», що іманентна самому світу, й існує незалежно від того, чи буде вона кимось зафіксована й інтерпретована. Категорію «схожості» – як універсальний принцип співвідношення слів і речей – витісняє категорія «репрезентації», в результаті чого знак стає «похідним» від акту пізнання, а мова – «двійником» самої думки: здатністю «репрезентації» бути «репрезентованою».

І для Френсіса Бекона, і для Рене Декарта очевидна «схожість» вже не є достатньою підставою для висновку про початкову впорядкованість буття – це лише привід для того, щоб проявити «інтелектуальну пильність» і зробити ґрунтовний аналіз відносин між речами, що здалися на першій погляд схожими. «Подібність» тепер не *виявляється* в самому світі, а встановлюється в свідомості суб'єкта, що пізнає шляхом аналізу в поняттях тотожності та відмінності, міри та порядку. Отже, *впорядкованість* стає конститутивною властивістю мислення суб'єкта пізнання, а не самого буття. До того ж ідеться не про впорядкування самих речей, «речей у собі», а про впорядкування уявлень про речі та явища: «явища завжди дані лише в репрезентації, яка у самій собі і у своїй власній репрезентативності цілком і повністю є знаком» [Foucault, 1966, p. 80].

На відміну від «ренесансної» «прикмети», що існує до акту пізнання і незалежно від нього, і позначає щось в тій мірі, в якій вона нагадує те, що позначає, «класичний» знак цілком і повністю знаходиться в репрезентації, а точніше є «*подвоєною репрезентацією*»: «знак є роздвоєна і подвоєна відносно самої себе репрезентація (...) означаюче і означуване пов'язані лише в тій мірі, в якій вони репрезентовані (або можуть бути репрезентовані) і в якій одне дійсно репрезентує інше» [Foucault, 1966, p. 81]. Замість відносин «схожості», які лежали в основі взаємозв'язку між «означаючим» і «означуваним» у межах «ренесансної

епістемі» – завдяки чому структура знака була тричленною («означаюче» – «означуване» – «подібне», що дозволяло бачити в першому «мітку» другого) – «означаюче» і «означуване» класичного знака пов'язані між собою відношенням заміщення: знак існує остільки, оскільки пізнана можливість заміщення між двома його елементами. Оскільки подібне заміщення відбувається у репрезентації, а точніше є подвоєнням або роздвоєнням самої репрезентації («Починаючи з класичної епохи знак є репрезентативністю репрезентації, оскільки вона може репрезентуватися» [Foucault, 1966, p. 79]) – йдеться вже не про тричленну, а про бінарну структуру знаку.

Оскільки знак утворюється в процесі мислення, «класична» мова втрачає колишній онтологічний вимір: вона *не існує*, а лише *функціонує* – реалізує розгортання «репрезентації». До того ж мова не виступає зовнішньою «репрезентації» формою: «мова репрезентує думку так, як думка репрезентує себе сама (...) мова – це не зовнішній прояв думки, а сама думка» (курсив мій. – О. А.) [Foucault, 1966, p. 92]. Отже, мова стає фактично невидимою, прозорою для «репрезентації» – вона лише властивий самій «репрезентації» спосіб самопрезентації, здатність мислення до самоорганізації і упорядкування. Таку «прозорість» мови для «репрезентації» Фуко називає *дискурсією* і зазначає, що при її дослідженні представників «загальної граматики» цікавило передусім відношення словесного порядку (мови як упорядкованої тривалості) до одночасності мислення, або, іншими словами, особливості процесу розгортання «репрезентації».

Все вищевикладене, на нашу думку, дає підставу припустити, що авторство як «*creatio ex nihilo*» (лат. творіння з нічого) *можливе тільки в межах «класичної епістемі»*. Оскільки знак є «подвоєнням репрезентації», а не самоцінною «прикметою», що передує акту пізнання, а мова виявляється самою думкою – здатністю «репрезентації» репрезентувати саму себе – а не первісною формою буття, яка закликає до розшифрування, вже не можна говорити про початкову впорядкованість світу. Оскільки *Порядок* тепер виявляється не властивістю світу, а конститутивною властивістю мислення, його потрібно *не виявляти, а встановлювати*, тому на зміну *Тлумачу* приходять *Установник*, *Автор* замінює *Авгура*. Різниця між ними, згідно Емілію Бенвеністу [Benveniste, 1973, p. 422], полягає в тому, що авгур виступає тільки дешифрувальником «прикмет», що вказують на «божественний задум», і які зобов'язані своїм виникненням особливій надприродній «силі», тоді як автору ця «сила» делегована – він сам є її носієм. Як пише Фуко, з точки зору «класичного суб'єкта», «якщо бог ще застосовує знаки, щоб говорити з нами через посередництво природи, він користується до того ж нашим пізнанням і зв'язками, які встановлюються між враженнями, щоб затвердити в нашому розумі відношення значення» [Foucault, 1966, p. 73]. Іншими словами, все різноманіття речей і явищ існує тепер тільки для того, щоб людина мала можливість проявити свою здатність до впорядкування, реалізувати творчу потенцію, надану їй богом.

Отже, візьмемо на себе сміливість припустити, що «*смерть автора*» в контексті «*Слів і речей*» виступає наслідком занепаду «класичної епістемі» – таких умов можливості знання, за яких «репрезентація» виступала єдиним місцем побутування світу, а під картезіанським «*cogito ergo sum*», виходячи з роботи Фуко, насправді малося на увазі: «я мислю, отже, світ існує». Отож, можна зробити висновок, що авторство було конститутивною властивістю «класичного мислення»; ба більше – простий акт рецепції «класичного суб'єкта» був вже «авторським», тому що визнавав за світом онтологічний статус в тій мірі, в якій останній був «репрезентованим».

Кінець «класичної епістемі» (кінець XVIII – початок XIX століття) позначений припиненням функціонування мови як «*дискурсії*».

Як ми пам'ятаємо, під «дискурсією» мається на увазі зв'язок буття і «репрезентації», що здійснюється за допомогою «прозорості» мови: будучи вже знаком у своїй «репрезентативності», будь-яке явище або об'єкт піддається повторній «репрезентації» у мові. Подібна модель фактично виключає самоцінне існування як самих речей, так і їхніх іменувань: і ті й інші виступають лише різними аспектами «репрезентації» і не можуть бути розглянуті поза нею. «Дискурсія» приховує проміжок між світом та його дескрипцією,

породжуючи тотальну та герметичну «картину світу», в якій об'єкт описаний, оскільки він є таким, що репрезентується, а репрезентується тому, що може бути описаним. «Високе покликання класичної мови завжди полягало в тому, щоб побудувати картину (...) Мова зобов'язана бути прозорою» (курсив мій. – О. Л.) [Foucault, 1966, р. 322]. Найцікавішим і несподіваним у цьому випадку виявляється те, що «у класичному мисленні той, для кого існує репрезентація, той, хто у ній себе репрезентує, визнаючи себе образом або відображенням, той, хто возз'єднує всі нитки «репрезентації в картині», що перетинаються, – саме він завжди виявляється відсутнім» [Foucault, 1966, р. 319] (розгорнуту метафору ілюзорності «класичного суб'єкта» у рамках «дискурсії» Фуко пропонує бачити у відомих «Менінах» Веласкеса).

Чому ж трапляється розпад «дискурсії» і які наслідки цієї події?

На думку Фуко, самоподвоєння «репрезентації» стає неможливим після виявлення, так званих, «нових емпіричностей», «об'єктивних синтезів» або «квазі-трансценденталій» – Праці, Життя і Мови, з одного боку, і відкриття виміру «трансцендентальної суб'єктивності» І. Кантом – з іншого. Після того як у філософії Кант підіймає питання про те, на основі чого можлива будь-яка «репрезентація», в «аналізі багатств» Адам Сміт пов'язує утворення «мінової вартості» з кількістю праці, витраченої на виробництво продукту, в «природній історії» Жюльєн, Ламарк і Вік д'Азір починають виходити в аналізі не з видимої ознаки, а від внутрішнього, іманентного організму принципу, що називається «органічною структурою», а в області мовознавства відбувається відкриття «системи флексій» (яка розкриває вимір «чистої граматики») – «репрезентація» втрачає «здатність обґрунтувати, виходячи з самої себе (...) Само буття того, що є репрезентованим, тепер виходить за межі репрезентації» [Foucault, 1966, р. 251]. Інакше кажучи, у випадку «квазі-трансценденталій», ідеться про виявлення «порядків», що є позаположними і такими, що передують усякому акту пізнання, про форми буття, які не тільки не зводяться до «репрезентації», а й виступають умовами його утворення і тим самим опосередковують його.

Які наслідки мають всі ці події у зв'язку з проблемою авторства? По-перше, виходячи зі «Слів і речей», стає очевидним, що розпад класичної «картини світу» та виявлення «квазі-трансценденталій» призводить до «появи Людини», що збігається з «народженням Літератури». По-друге, подія, яку Фуко називає «народженням Літератури», викликає, на нашу думку, появу нової модифікації автора, яку ми пропонуємо назвати *Медіумом*.

Що мається на увазі під «народженням Людини», і чому це відбувається, за Фуко, лише після закінчення функціонування мови як «дискурсії» (тобто не раніше кінця XVIII століття)? Розпад «дискурсії», як ми казали, призводить до виявлення «порядків» (Праці, Життя та Мови), які передбачають «репрезентацію»: людина знаходить їх вже «готовими», такими, що мають власну історію – старішу, ніж її власна. Коли відкривається, що «людина підпорядкована праці, життю і мові», стає зрозумілим, що «дістатися до неї можна лише за посередництвом її слів, її організму, вироблених нею предметів» [Foucault, 1966, р. 324]. Водночас, ані Праця, ані Життя, ані Мова не можуть бути ототожені з «людиною», оскільки тоді історія цих форм буття не була б явлена їй, як щось позаположне і попереднє. Саме з цього народжується те, що Фуко називає «двонаправленим рухом *cogito*»: маючи можливість розмірковувати над загадками виникнення і закономірностями формування даних «порядків», людина не має достатніх підстав для того, щоб вивести з акту свого роздуму факт власного існування. «Я міг би сказати, одночасно, що я є, і що я не є все це (тобто Праця, Життя і Мова – О.Л.); *cogito* не призводить до ствердження буття, проте воно відкриває можливість цілого ряду питань про буття» (курсив мій. – О. Л.) [Foucault, 1966, р. 335]. Одному з таких питань – зокрема, питанню про буття мови – зобов'язана своїм народженням Література.

Безумовно, автор «Слів і речей» не має наміру заперечувати той факт, що література існувала задовго до виявлення «системи флексій» – відкриття того, що «мова складається перш за все з формальних елементів, згрупованих в систему і таких, що нав'язуються звукам,



складам і кореням певний порядок, вже відмінний від порядку репрезентації» (курсив мій. - О. Л.) [Foucault, 1966, р. 248]. Але тільки внаслідок цієї події, як зауважує Фуко, література стала проблемою для самої себе, зосередилася на загадці власного походження і походження мови (нагадаємо, що Ролан Барт вважав цю подію зустріччю лінгвістики і літератури, і саме з нею, по суті, і пов'язував те, що він назвав «смертю автора»). Інакше кажучи, «народженням Літератури» Фуко називає не саму її появу, а той момент, коли вона «стикається з диким і владним буттям слів» (курсив мій. - О. Л.) [Foucault, 1966, р. 313], і не просто стикається, а й змушена визнати, що це «владне буття слів», відмінне від буття людини і репрезентації, найбільшою мірою виявляє себе саме в ній. Той факт, що мова має свою власну історію (що не збігається ні з історією людини, ні з історією репрезентації), дозволяє говорити про неї, як про «фатальну пам'ять» або культурну «пам'ять в собі», приховану від її носіїв. «Ставши вагомою і щільною історичною реальністю, мова утворює притулок для традицій, німих звичок думки, темного духу народів; мова вбирає в себе фатальну пам'ять, навіть не усвідомлюючи себе пам'яттю. Висловлюючи свої думки словами, над якими вони не владні, вкладаючи їх у словесні форми, історичні виміри яких вислизують, люди вважають, що їх мова їм кориться, не відаючи про те, що вони самі підкоряються її вимогам» (курсив мій. - О. Л.) [Foucault, 1966, р. 310].

Якщо в межах «ренесансної епістемі» мова вказувала на «божественну інтенцію», була приводом і засобом її виявлення, в рамках «сучасної епістемі» вже сам бог бачиться не більше ніж «ефектом мови», одним з відгомонів «фатальної пам'яті» (у зв'язку з цим засновник «археології знання» згадує сакраментальні слова Фрідріха Ніцше про те, що нам не вдасться позбутися бога доти, поки ми не перестанемо вірити в граматику). «Мабуть, бог тепер знаходиться не стільки по той бік нашого знання, скільки по цю сторону наших фраз (...)» [Foucault, 1966, р. 311] (за аналогією з відомим античним виразом «*deus ex machina*» (лат. «бог з машини») подібний феномен можна було б назвати «*deus ex lingua*» (лат. «бог із мови»)).

З одного боку, у зв'язку з тим, що мова знову знаходить онтологічний вимір, який був їй властивий у контексті «ренесансної» епістемі, *письмо і текст знову «фетишизуються»*, що, знову таки, тягне за собою реанімацію фігури Тлумача. Але до того, оскільки мова в межах «сучасної епістемі» не є вже виразно помітним відлунням втраченої тотожності слів і речей, покликанням літератури стає не здійснення утопічного проєкту з відновлення Божественного Першотексту, а наполегливе затвердження ні з чим не співвідносного, *авторереференційного «буття мови»*. Кінець «прозорості» мови для репрезентації і відсутність будь-яких підстав прояснити її буття, виходячи з будь-чого, окрім неї самої, дозволяє, згідно Фуко, говорити про *сучасну літературу* як про «*суб'єктивність що пише*». Ідеться про «вічне повернення» мови до самої себе у процесі письма, про зникнення будь-яких референтів, окрім самого акту письма, про те, що мові більше «немає про що говорити, окрім як про себе саму, немає що робити, окрім як сяяти світлом власного буття» [Foucault, 1966, р. 313].

На наш погляд, після того, як відкривається, що буття людини стає позаположним буття мови (Фуко підкреслює, що в межах «сучасної епістемі» між ними пролягає «незгладимий розрив», в якому ми пишемо і говоримо), а література перестає *висловлювати* що-небудь, а лише *стверджує* загадкове буття мови в формі нав'язливого повторення самого акту письма (схожого, як неважко помітити, з нав'язливими повтореннями якихось дій при неврозі), класичного Творця (для якого література «виступала» втіленням «дискурсії»), змінює *Медіум*.

Привід для подібного припущення надає сам Фуко, що пов'язує «народження Літератури» з ім'ям Стефана Малларме, який «усуває самого себе зі своєї власної мови, погоджуючись залишитися в ній *простим виконавцем чистого обряду*» (курсив мій. - О. Л.) [Foucault, 1966, р. 317], і самим фактом такого самоприниження дає зрозуміти, що він є першим, *хто розпізнав, що в літературі «висловлюється» мова, а не автор*. Ролан Барт, як ми пам'ятаємо, також відносить перші експерименти самоусунення автора перед обличчям

мови та письма до «апостола» французького символізму, виставляючи останнього свого роду першим в нескінченній плеяді *скрипторів*. Але і у «*виконавці обряду*» Фуко, і у «*скрипторі*» Барта можна почути конотації виняткової пасивності, що перешкоджає розумінню як *ступеня участі автора* у творчому процесі, так і – що найголовніше – розумінню *характера цієї участі*. Ризикнемо припустити, що навіть у найдосвідченішого читача статті Барта «Смерть автора» або наведеного вище фрагмента зі «Слів і речей» Фуко виникає найпростіше питання: «*Чим «скриптор» (або «простий виконавець чистого обряду») відрізняється від будь-якого середньостатистичного індивіда, здатного вивести кілька рядків?*» Нам здається, що тільки відповівши на нього – або хоча б спробувавши це зробити – можна повною мірою оцінити подію «смерті автора», а точніше – зробити «переоцінку» даного концепту, очистивши від прочитань, що його профанують.

Ключ до розуміння «смерті автора» (як означаючого суперечливості творчого процесу в умовах «сучасної епістемі»), так само як і до прояснення того, яким є призначення або функція властивої «сучасній епістемі» модифікації автора (названої нами Медіумом), криється в легендарних словах Стефана Малларме, що послужили назвою для його не менш легендарної поеми: «*Кидок кубиків ніколи не скасує випадок*» [Mallarme, 1914b]). Ці слова, згідно з широко відомою інтерпретацією – її дотримуються такі критики, як Жорж Пуле, Моріс Бланшо – стають метафорою *утопічності авторського зусилля*. У чому ж полягає його утопічність? У «Кризі вірша» – одній зі своїх головних програмних статей – Малларме заявляє, що «*всі мови недосконалі*» [Mallarme, 1956, р. 38]. Причина їх недосконалості, згідно французькому поету, полягає в тому, що Фердинанд де Соссюр назве згодом «*довільністю знака*», що припускає умовність зв'язку між означаючим і означеним, невідповідність звучання слова його значенню, графічного зображення – його змісту. Малларме вважає, що основою зв'язку між тим чи іншим знаком і його референтом є простий суспільний договір, що до реальності речей слово має відношення лише через взаєморозуміння людей, що «*мовлення не є чимось більшим, ніж комерційний підхід до реальності*» [Mallarme, 1956, р. 40] – у той час, як автор прагне того, щоб слова його були не простими функціональними «вказівниками» речей та явищ, а являли їх самим своїм звучанням і самою своєю формою.

Але водночас все та ж недосконалість мови виступає єдиним гарантом існування авторства – не будь її, і для появи поезії і літератури в цілому не виникло б ані найменшого приводу, бо, якщо мова буде бездоганною, «*будь-яке слово стане поезією, отже її не стане взагалі*» [Genette, 1969, р. 144]. У статті «Поетична мова, поетика мови» Жерар Женетт наводить свідчення Франсіса В'єле-Гріффена, який згадував, що в одній з бесід Малларме сказав йому приблизно так: «*Якщо я вас вірно розумію (...) ви пов'яжете творчий дар поета з недосконалістю інструменту, яким він змушений користуватися; гіпотетична мова, яка здатна адекватно передати думку, знищила б літератора, який став би тоді називатися пан Перший Зустрічний*» (курсив мій. – О.Л.) [Genette, 1969, pp. 144-145]. Отже, *недосконалість мови* є одночасно і *неодмінною умовою, і непереборною перешкодою авторства*, а фраза: «*Кидок кубиків ніколи не скасує випадок*» – демонструє як усвідомлення необхідності «*закаляти випадок*» (тобто скасувати, а точніше, виправити «довільність знака»), так і розуміння явної абсурдності подібної затії. Яким же чином мислить «пророк» «*нової поетики*» «*виправлення*» *невмотивованості мови*, приречене залишитися до кінця нездійсненим?

По-перше, подібне завдання вимагає здійснення автором операції «*само-усунення*»: в одному зі своїх віршів («Дзвонар») Малларме порівнює поета з глухим дзвонарем, котрий не чує дзвону, яким він щоранку пробуджує всю округу [Mallarme, 1914a, р. 36] (пізніше у «Просторі літератури» Моріс Бланшо, пам'ятаючи, очевидно, про «*глухого дзвонаря*» Малларме, порівняє письменника з «луна-камерою»: писати – значить зробити себе луною того, що не може перестати говорити (...)) [Blanchot, 1982, р. 17]. *Самоусунений автор* (порівнюваний Малларме з *глухим дзвонарем*), Бланшо – з «*луна-камерою*», Фуко – з «*виконавцем обряду*», а Бартом – зі «*скриптором*») має на меті не мову зробити місцем і засобом

самовираження (як це було за часів функціонування мови як «дискурсії»), а, навпаки – самому стати місцем і засобом виявлення загадкового «буття мови».

Аналізуючи тексти Малларме, дослідники звертали увагу на граматичну форму його віршів. Окрім того, що творчості Малларме притаманний незвичайний синтаксис (аж до відмови від розділових знаків в пізній ліриці), є й інші характерні риси. Так, система особистих займенників послідовно руйнується, а дієслова майже ніколи не опиняються під наголосом – звичайно наголошеними стають іменники. Прийом цей не випадковий, оскільки саме дієслівні категорії мови (особа, час, стан) відсилають до суб'єкту мовлення і ситуації, в якій той висловлюється. Таким чином автор «усуває» себе сам, і стає зрозумілим, що проєкт «само-усунення» Малларме не вичерпувався однією лише поетизацією намірів, а являв собою досить вивірену і послідовну методологію.

Здійснюючи акт «само-усунення», автор намагається відмовитися від утилітарного, буденного використання мови, прагне звести до «нуля» те, що Поль Валері називав «транзитивністю» мови (її «посередницьку», «інструментальну» функцію), оскільки її актуалізація веде до неминучого ігнорування «форми» – фонічного і графічного планів мови, званих тим таки Валері «чуттєвими властивостями слова», Шарлем Баллі – «експресивними значеннями», Марселем Прустом – «мріями слів», а Жераром Женеттом – «уваю мови» і «ефектами означаючого». Під час такого «само-усунення» Малларме, наприклад, виявляє слова, що покликані позначати у французькій мові «день» і «ніч», найменше для цього пристосовані, з тієї простої причини, що слово «jour» (франц. день) наділене «темним» звучанням, а слово «nuit» (франц. ніч), навпаки, «світлим». «(...) почуття мої, звернувшись негайно до естетичної сторони справи, досаднують, що не в силах мова передати предмети тими, забарвленням або звичкою, що їм відповідають, дотиками клавіш, які в голосовому інструменті існують (...) поруч з непроглядністю затінка ледь згущується темрява; і – розчарування: збоченою волею наділені «день» та «ніч», перший – звучанням темним, і, навпаки, друга – світлим» [Mallarme, 1956, p. 38].

Отже, поет нарікає на розбіжність між «сутнісними» властивостями слова (його «фактурою») і його значенням (або, якщо скористатися термінологією Луї Ельмслева – між «формою висловлення» і «формою змісту»). Розгляду дисонанса між «ефектами означаючого» і самим значенням вищезгаданих слів у французькій мові та літературі, зокрема, присвячена стаття Жерара Женетта «День, Ніч» [Genette, 1969, pp. 101-122]. Зроблені ним спостереження підтверджують справедливості доводів Малларме (втім, не тільки його – подібне зауваження, щодо «ясності» «дня» і «похмурості» «ночі» у французькій мові робив, наприклад, Жан Полан – автор відомих «Гарбських квітів або терору у літературі»). Женетт звертає увагу на фонетичну і графічну своєрідність цих слів. По-перше, «високотональні» голосні *n* та *i* в слові *nuit* (ніч) «створюють внаслідок природної синестезії враження світлого тону, сяйва», тоді як «низькотональне» *n* в слові *jour* (день) «створює враження темного колориту, похмурості» [Genette, 1969, p. 112]. Фонічний ефект посилюється ефектом візуальним: оскільки «букви *n* та *i* відрізняються графічним нюансом (...), це подвійний ефект тонкості і гостроти, який ще більше підкреслюють навколишні прямі риси початкового *n* і древка кінцевого *t* з їх вертикальним зльотом» [Genette, 1969, p. 112]. Слово *nuit*, знову ж таки, справляє враження більшої легкості і прозорості, ніж слово *jour*. Окрім того, Женетт закликає взяти до уваги і «лексичні асоціації», приводом для яких служить фонетична або графічна схожість між словами. «Так, ми знаходимо, що сяйво ночі підтверджується її явною співзвучністю з дієсловом *luire* (сяяти), більш віддаленою співзвучністю зі словом *lumiere* (світло), а також побічно зі словом *lune* (місяць). Низькотональне звучання слова *jour* додатково посилюється через паронімічну схожість з такими прикметниками, як *sourd* (глухий) і *lourd* (важкий), і переймає їх значення» [Genette, 1969, p. 113].

Після акту «само-усунення» (завдяки якому стає очевидним, що за повсякденного використання мови дає про себе знати кричуща «недосконалість» слів), автор стикається з необхідністю якось компенсувати лінгвістичні «вади» – так з'являється поезія. Малларме

називає вірш «*заклинальним словом*», що складене з декількох ретельно підібраних і співвіднесених слів «буденної» мови, яке б дозволило «владним жестом» віднести «випадоку» [Mallarme, 1956, p. 43]. Потім, як відомо, Роман Якобсон [Jacobson, 1960, p. 373] зафіксував характерні прийоми «коригування» невідповідності звучання значенню, які практикували французькі поети з часів Малларме. На його думку, найчастіше автори застосовують або «*фонологічне врівноваження*» – коли, наприклад, слово *puit* (ніч) оточується низькотональними голосними, а *jour* (день), відповідно – високотональними, або «*семантичне зрушення*» – за якого різкий контраст між значенням і звучанням цих слів частково згладжується тим, що підшукуються семантичні кореляти фонологічної опозиції «низька тональність/висока тональність»: наприклад, *задушливий, спекотний день* протиставляється *світлій, прохолодній ночі*. Неможна не відзначити, що традиція корекції «вад» мови, початок якої поклав Малларме, в якомусь сенсі перегукується з відомою конфуціанською реформою «*виправлення імен*»: подібно до того, як Конфуцій закликає, щоб «син став сином, а батько батьком», Малларме хоче, щоб «ніч» стала нічю, а «день» – днем. Правда, китайський філософ прагне до того, щоб сам референт відповідав своїй номінації, а французький поет, навпаки – зробити так, щоб знак відповідав своєрідності того об'єкта, на який він вказує.

Отже, поява автора-Медіуму (прикладом якого ми пропонуємо вважати Малларме) викликана тим, що в рамках «сучасної епістемі» виявляється існування «*внутрішнього механізму*» мови (Фуко) або «*несвідомого мови*» (Женетт), що вказує на те, що між «*буттям людини*» і «*буттям мови*» «існує незгладимий розрив (в якому, власне, ми існуємо і говоримо)» [Foucault, 1966, p. 350]. Функція такого автора полягає в тому, щоб виступити свого роду «*посередником*» між двома вищезазначеними «*формами буття*». Таке завдання вимагає від нього, по-перше – здійснити операцію «*само-усунення*» (що переслідує мету звести до «нуля» «буденний» модус використання мови і виявити його «природу») і по-друге – здійснити «*виправлення невмотивованості «буденної мови» («довільності знака») шляхом створення «заклинального слова», в якому б «форма вираження» наблизилася – наскільки це можливо – до «форми змісту». Особливу увагу в даному випадку слід звернути на *подвійність характеру залученості автора до цього процесу*: позиція Медіуму така, що не може бути визнаною повною мірою ані активною, ані пасивною. Саме цей аспект проблеми обходять, на нашу думку, Ролан Барт і Мішель Фуко, називаючи такого автора «*скриптором*» або «*простим виконавцем чистого обряду*». Запропоновані французькими дослідниками дефініції ускладнюють розуміння того, чим такого роду автор відрізняється від «*пана Першого Зустрічного*» (Малларме), оскільки, як вже зазначалося, мають конотації виняткової пасивності. Тоді як поняття *Медіуму*, як нам здається, дозволяє підкреслити подвійність розглянутої форми авторства, яка складається у межах «сучасної епістемі».*

Висновки:

Проблему авторства було розглянуто у її зв'язку з функціонуванням мови у межах кожної з трьох «епістем», що були описані у «Словах і речах» Мішеля Фуко. Було виявлено та доведено, що дискретність функції мови в культурі призводить до руйнування не тільки уявлення про основоположну функцію суб'єкта, а й уявлення про незмінність та універсальність функції автора. Виходячи з функції мови в межах кожної з «епістем», було продемонстровано, що в різні періоди історії Західної культури під «авторством» розумілися культурні практики різної спрямованості, які важко звести до одного поняття. Показано, як специфіка функціонування мови у межах кожної з трьох епістем, призвела до появи відповідних трьох типів авторства, які було виявлено, проаналізовано та концептуально названо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Шекспір, В. Гамлет, принц датський / пер. Л. Гребінка. *Шекспір, В. Твори в шести томах: Том 5*. Київ: Дніпро, 1986. С. 5-118.

Benveniste, É. *Indo-European Language and Society* / Trans. E. Palmer. Coral Gables: University of Miami Press, 1973. 579 p.

Blanchot, M. *The Space of Literature* / Trans. A. Smock. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1982. 276 p.

Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. 286 p.

Foucault, M. *Les mots et les choses*. Paris, France: Gallimard, 1966. 400 p.

Freud, S. *Leonardo da Vinci: A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence* / Trans. A. A. Brill. New York: Yard and Company, 1916. 130 p.

Genette, G. *Figures. Vol. 2*. Paris: Editions du Seuil, 1969. 295 p.

Jacobson, R. *Closing Statement: Linguistics and Poetics* / Ed. T. A. Sebeok // *Style in Language*. Cambridge: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology; New York, London: John Wiley and Sons, Inc., 1960, P. 350-377.

Mallarmé, S. *Poesis*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1914a. 172 p.

Mallarmé, S. *Selected prose poems, essays and letters* / Trans. B. Cook; Ed. H. Mondor. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1956. 168 p.

Mallarmé, S. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1914b. 26 p.

Santos, D. B. Heterotopia as a Reconstruction of the History of Ideas: Michel Foucault's Archeology and its Appropriation by Ian Hacking / Ed. M. Salomon // *Transversal: International Journal for the Historiography of Science, Special Issue: Michel Foucault and the Historiography of Science*. 2022. No12. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/transversal/article/view/40181/30757>.

### **Лойко Олександр Вікторович**

кандидат філософських наук, старший викладач

кафедра теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна

E-mail: [aloyko@karazin.ua](mailto:aloyko@karazin.ua)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

Стаття надійшла до редакції: 22.02.2024

Схвалено до друку: 20.04.2024

---

## **ON THE HISTORICAL DISCRETENESS OF THE FUNCTION OF LANGUAGE AND AUTHORSHIP IN THE CONTEXT OF MICHEL FOUCAULT'S "THE ORDER OF THINGS"**

### **Loiko Oleksandr V.**

PhD in Philosophy, Senior Lecturer

Department of Theoretical and Practical Philosophy

named after Professor J. B. Schad

V. N. Karazin Kharkiv National University

4, Svobody sq., 61022, Kharkiv, Ukraine

E-mail: [aloyko@karazin.ua](mailto:aloyko@karazin.ua)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

### **ABSTRACT**

The article analyzes forms of authorship that were characteristic of Western culture at specific periods and emerged or disappeared in connection with the emergence or disappearance of the corresponding function of language. The analysis was carried out based on the materials and methodology proposed by Michel Foucault in his fundamental work "The Order of Things," involving the works of other researchers. It is noted that the discreteness of the function of language in culture, as proven by Foucault, undermines not only the notion of the foundational function of the subject but also the notion of the invariance and universality of the author's function. Based on descriptions of the function of language within each of the three "epistemes," it is demonstrated that in different periods of the history of Western culture,

"authorship" was understood as various cultural practices that are difficult to reduce to a single concept. In conclusion, three types of authorship that emerged in Western culture during different historical periods were identified, named, and described: "Author-Augur" (late antiquity – mid-17th century), "Author-Creator" (mid-17th century – early 19th century), and "Author-Medium" (early 19th century – 20th century). The article argues that the "death of the author," in the context of "The Order of Things," is a consequence of the decline of the "classical episteme" – conditions of the possibility of knowledge in which "representation" was the only locus of the world's existence, and under the Cartesian "cogito ergo sum," according to Foucault, what was actually implied was: "I think, therefore the world exists." After it was revealed within the "modern episteme" that the being of man is outside the being of language, the classical Creator was replaced by the Medium. The text separately explains how the proposed concept of the "Medium" fundamentally differs from the "Scripter" (Roland Barthes) and from the so-called "Simple Performer of Pure Ritual" (Michel Foucault).

**Keywords:** *episteme, language, authorship, the Death of the Author.*

### REFERENCES

- Benveniste, É. (1973). *Indo-European language and society* (E. Palmer, Trans.; S. L. Lieberman, Ed.). Coral Gables, FL: University of Miami Press.
- Blanchot, M. (1982). *The space of literature* (A. Smock, Trans.). Lincoln, NE, London, UK: University of Nebraska Press.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris, France: Gallimard.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris, France: Gallimard.
- Freud, S. (1916). *Leonardo da Vinci: A psychosexual study of an infantile reminiscence* (A. A. Brill, Trans.). New York, NY: Yard.
- Genette, G. (1969). *Figures (Vol. 2)*. Paris, France: Editions du Seuil.
- Jacobson, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (pp. 350-377). Cambridge, MA: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, & New York, NY; London, UK: John Wiley and Sons.
- Mallarmé, S. (1914a). *Poesis* (C. Maurras, Ed.). Paris, France: Nouvelle Revue Française.
- Mallarmé, S. (1956). *Selected prose poems, essays and letters* (B. Cook, Trans.; H. Mondor, Ed.). Baltimore, MD: The Johns Hopkins Press.
- Mallarmé, S. (1914b). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, France: Nouvelle Revue Française.
- Shakespeare, W. (1986). Hamlet, prince of Denmark (L. Hrebinka, Trans.). In Shakespeare, W. *Collected works in six volumes: Volume 5* (pp. 5-118). Kyiv, Ukraine: Dnipro. (In Ukrainian).

Article arrived: 22.02.2024

Accepted: 20.04.2024