

АВТОРСТВО У ДИСКУРСИВНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Стаття присвячена проблемі авторства у перспективі аналізу функцій дискурсу Мішелем Фуко. Робиться висновок, що версія «смерті автора» Мішеля Фуко суттєво відрізняється від версії Ролана Барта. Якщо у останнього місце інстанції сенсу (яке до цього відводили автору) зайняло «письмо», то для Фуко було важливим не просто відмовитися від авторства, а вказати на фіктивність, ідеологічність самої презумпції «підстави» або «першопочатку», до якої апелювали усі форми «влади-знання» європейського трансценденталізму.

З цієї причини для Фуко є неприйнятним просте скасування концепту «авторства» на користь концепту «письма» (що було позицією групи «Тель Кель», неофіційним лідером якої виступав Барт). «Письмо», як і авторство, є, на думку Фуко, черговим «першопочатком», а значить – анахронізмом, що продовжує традицію європейського трансценденталізму, який, за Фуко, вже є історією мислення, а не його теперішнім. З цієї ж причини Фуко відмовляється і від того, щоб звернутися від ідеї «авторства» до концепту «твору», оскільки останній має на увазі «єдність» і «цілісність» задуму, а отже, побічно, продовжує підтримувати віру в авторську індивідуальність, яка є трансцендентною щодо тексту. І «письмо», і «твір» для Фуко – не більш ніж нові псевдо-універсалії, які прийшли на зміну колишній («автору»), але зберегли у недоторканності всі її конститутивні характеристики (початковість, цілісність, безперервність, телеологічність). Тоді як заявлена Фуко програма «децентрації» вимагала не переходу від одного центру до іншого або його перейменування, а такого ракурсу, який би не залишив у привілейованому становищі жодного «центру», в принципі – чи то «автор», «письмо», чи то «твір».

Поява поняття «функція-автор», як і інших дискурсивних «функцій», визнається у статті результатом стратегії «децентрації». На відміну від концептів «авторства», «письма» та «твору», які зберігали в недоторканності ідею «першопочатку» та «цілісності» дискурсу, «функція-автор» характеризується як процедура, дія якої поширюється лише на певні типи дискурсів. До того ж визнається історичність (тобто дискретність) як цих типів дискурсів, так і самої «функції-автор».

До того ж, крім «функції-автор», у статті було описано, проаналізовано та проілюстровано всю низку процедур, що контролюють виробництво дискурсу, згідно з Фуко. Наявність великої кількості процедур дискурсивного примусу не дозволяє наділяти «функцію-автор» статусом «центральної» процедури і страхує від того, що вона розглядатиметься як чергова модифікація «першопочатку» (аналогічна до «письма» чи «твору»).

Ключові слова: *смерть автора; функція-автор; першопочаток; дискурсивні процедури; децентрація.*

Ролан Барт на початку «Смерті автора» наводить фрагмент з «Сарразіна» Бальзака, де описується переодягнений жінкою кастрат. Барт запитує: кому належить цей «голос» – автору, оповідачеві, романтичній психології? І приходять до висновку, що відповідь на це губиться в байдужості самого «письма», де зливаються всі голоси й заплутуються всі сліди. Барт вважає, що розкрити це ми не зможемо ніколи, адже в письмовій формі зникає будь-яке уявлення про голос, про виток. Письмо – це сфера невизначеності, неоднорідності та невпевненості, де губляться відбитки нашої суб'єктивності [Barthes, 1977, р. 142–148]. Тому для Барта «смерть автора» стала наслідком виявлення лінгвістичних і семіотичних форм відчуження суб'єкта. В обох випадках місце смислотворчої інстанції (традиційно відведеної автору) займає «письмо».

В тлумаченні Мішеля Фуко «смерть автора» суттєво відрізняється від запропонованого Бартом бачення цієї проблеми. Перш ніж критикувати абсолютизацію «письма», Фуко вважає за необхідне звернути увагу на низку симптоматичних змін в осмисленні літературної діяльності. І це питання досі залишається актуальним, адже не секрет, що досить тривалий час вдається до письмової форми висловлювання означало

«відсунути» смерть, символічно подолати її, а сама література розглядалася як найбільш привабливий аналог «безсмертя», втілена «пам'ять». Фуко наводить приклад казок Шахерезади, які мали на меті «відстрочити» смерть і продовжити життя, а також подвиги античних героїв, що здійснювались з оглядом на міфи, які згодом будуть про них складатись. Однак у наш час літературу, навпаки, схильні більше ототожнювати зі смертю, ніж бачити в ній аналог «вічного життя»: «...творіння, яке приносило безсмертя, тепер отримало право вбивати», підсумовує Фуко, звертаючись до імен Гюстава Флобера, Марселя Пруста і Франца Кафки. Крім них, може бути названий і сучасник Фуко – Моріс Бланшо, який присвятив темі «письма» як жертвоприношення суб'єктивності не одну сторінку «Простору літератури» [Blanchot, 1955, p. 91].

Але, незважаючи на те, що в сучасному розумінні «письма» виявляється його глибока спорідненість зі смертю, саме це поняття, як вважає Фуко, разом з поняттям «твору» лише блокує, замовчує і спотворює те, що несе в собі подія «смерті автора». «Письмо» наділяється рисами «істотного», «священного» та «деміургічного». Виникає питання: чи не є воно просто перенесенням емпіричних властивостей автора у форму трансцендентальної анонімності? [Foucault, 1977, p. 113-119]. Тобто, по суті, йдеться про те, що, відмовляючись від автора як історичної і біографічної персони (або, якщо користуватися термінологією представників «наратології», «конкретного автора»), ми залишаємо недоторканою саму ідею «основи», концепт своєрідного архе – фундаментальний принцип європейського трансценденталізму, хіба що присвоюємо йому інше ім'я. Парадоксальним чином «письмо» починають характеризувати тими ж способами, якими колись намагалися окреслити фігуру автора. Презумпція таємного сенсу «письма» так само вимагає інтерпретації, а імпліцитні значення, які за ним визнаються, закликають до критичного коментаря.

Схожим чином справа стосується і поняття «твору». На перший погляд, тенденція розглядати твір у його структурній організації свідчить про позбавлення від необхідності шукати «ключ» до тексту за його межами: в біографії автора, його етичних або смакових вподобаннях, характерних особливостях його роботи. Але як тільки виникає питання: «Що таке твір?» – відповіді на нього інакше, окрім як: «Це те, що написав автор», – знову-таки не виходить. Існує принцип комплементарності, взаємозумовленості концептів «твору» і «автора», що виступають двома сторонами однієї медалі. Крім того, єдність твору, що визнається апріорі, продовжує апелювати до єдності авторської індивідуальності і задуму. Але якщо ми спробуємо сформулювати критерії, на основі яких якісь із усієї сукупності «слідів», залишених тим чи іншим індивідом, будуть названі «твором», то знову зайдемо у глухий кут. Фуко наводить дуже яскравий приклад з Ніцше: чи можна все, до чого він встиг «прикласти руку», вважати «твором», віднести до культурної спадщини? Як бути із записником, сторінки якого рясніють не тільки афоризмами, але й приватно-побутовими записами, такими як: запис про любовне побачення, рахунок з пральні тощо? Чи можна встановити рівноцінні відносини між юнацькою автобіографією Ніцше, його дисертацією, академічними статтями, «Заратустрою», поштовими листівками, підписаними «Діоніс» і «Кайзер Ніцше»? Поряд із приватними непорозуміннями постають і питання більш загального характеру. Чим слід керуватися при виборі текстів для повного або вибраного зібрання творів? Чи варто легітимізувати чернетки і щоденники автора, начерки і незавершені твори, його переписку і записи на полях його улюблених книг? Якій редакції його текстів слід віддати перевагу, і як бути з купюрами, продиктованими інтересами видавця або суспільним настроєм?

Ступінь розробленості проблеми дослідження. Згадані вище питання стануть предметом вивчення «генетичної критики», яка зосереджується на авторському рукописі [Katajamäki, 2023]. Представники цього напрямку запропонують нове тлумачення «твору»: для них він стане лише одним з етапів генезису тексту, одним з багатьох варіантів, які виникають під час письма. Такий підхід до «твору» знайде своє вираження в ключових термінах цього напрямку – «авантекст» (Avan-texte) та «генетичне досьє» (Dossier genetique). Під першим

слід розуміти всю сукупність чернеток і рукописів, а друге включає не тільки рукописні варіанти твору, а й проміжні друковані видання та редакції конкретного тексту. Складна диференціація рукописних аналогів твору, розроблена «генетичними критиками», перетворює його з усталеної структури, «цілісності», в складну конфігурацію «слідів»; як тут не згадати порівняння Бартом твору з кораблем «Арго», в якому легендарні мандрівники, в ході плавання, замінили всі частини, в результаті чого вийшов абсолютний структурний об'єкт, створений за допомогою двох простих операцій: субституції (одна деталь замінює іншу, як у парадигмі) і номінації (ім'я деталей ніяк не пов'язане з їхньою стабільністю); у міру комбінування деталей всередині одного й того ж імені нічого більше не залишається від початку. Арго – це такий об'єкт, чия причина – тільки в його імені, а ідентичність – тільки в його формі [Barthes, 1990].

На відміну від «генетичних критиків», які вважають, що уявлення про «єдність» твору ґрунтується на знайомстві лише з однією з багатьох його версій, Фуко пов'язує походження цього уявлення з «особливою функцією вираження». Він пише в «Археології знання», що якщо ми так легко говоримо про твір «автора», то лише тому, що він тепер буде визначатися особливою функцією вираження [Foucault, 1969, p. 26]. Тут він має на увазі поширену думку про те, що в певному дослідницькому ракурсі можливий доступ до певної «точки Алеф» – центру всього різноманіття властивих твору зв'язків: використана лексика, досвід, уява або «несвідоме» автора, історико-соціальний контекст його творчості тощо. Але з цього боку, як правило, зовсім не враховується, що «єдності» не задані спочатку, а є похідними ряду «інтерпретативних операцій», які не будуть однаковими, наприклад, для роману і наукового трактату. Те саме, на думку Фуко, стосується і концепту «книги», що виступає втіленням уявлення про «єдність». Для кожної книги характерна внутрішня «система посилань» до інших книг або дискурсів, причому, знову ж таки, ця «система посилань» не залишається тотожною для історичної монографії, трактату з математики і поеми: чи не є феномен матеріальної єдності книги суто умовністю поряд з її дискурсивною єдністю? – запитує Фуко [Ibid., p. 25]. Фуко наголошував на тому, що єдність твору є результатом інтерпретативних процедур, які залежать від типу дискурсу. Це, на його думку, руйнує уявлення про єдність авторської індивідуальності. Він також зазначав, що "твір" та його єдність є проблематичними поняттями, подібно до індивідуальності автора [Ibid., p. 16]. Оспорюючи ж привілейований статус «письма», як уже було сказано, Фуко прагне позбутися ідеї «першоджерела» («витоку», «основи») і таємного сенсу, нею передбачуваного. І «письмо», і «твір» для нього – не більше ніж нові псевдо-універсалії, що прийшли на зміну іншій постаті (Автору), але зберегли в недоторканності всі її конститутивні характеристики (першопочатковість, цілісність, безперервність, телеологічність). «Децентрація» за Фуко – це не просто перестановка фігур на шахівниці, а зміна самої дошки, на якій жодна фігура не може претендувати на особливе становище. Це стосується і «автора», і «письма», і «твору» – жоден з них не є більш важливим за інші [Ibid., p. 23].

Сьогодні існують різні інтерпретації, що дають нове бачення функції автора [Храбров, 2022], але саме реалізація проекту «децентрації», стосовно до проблеми авторства, призводить до того, що «автор» позбавляється статусу стійкого референта, перестає бути маркером постійного й універсального зв'язку між текстом і індивідом, який його написав.

Актуальність дослідження. Виходячи з сучасних досліджень, можна стверджувати, що актуальність постструктуралістського підходу до питань авторства пов'язана з декількома аспектами. Для когось, цей підхід, перш за все, інструмент критики капіталістичної форми функціонування знання у контексті глобалізації [Peters, 2022]. Мова йде про претензію на усунення монополії на володіння знаннями та створення певних умов для «соціалізму знань», який буде базуватися на принципах відкритості, етики співпраці та транснаціональної мережевої інтелігентності. Для когось фукіанська стратегія «децентрації» в питанні про авторство, набуває важливості тією мірою, якою вона вписується в більш

загальний дослідницький проєкт «відкритості» мислення та історії [Krylova, 2024]. З іншого боку, аналіз дискурсивних механізмів влади може бути цікавим тим, що дозволяє розглянути роль соціальних відносин влади в академічній царині та висвітлити процес встановлення нормативів у наукових дисциплінах [Stawarska, 2020], а також проаналізувати дискурсивні підстави різноманітних антагонізмів, що виникають між різними теоретичними напрямками [Bristow, 2022]

Робоча гіпотеза дослідження:

Запропонований в статті аналіз усієї низки процедур, що контролюють виробництво дискурсу, не дозволить, на нашу думку, наділяти «функцію-автор» статусом «центральної» процедури та застрахує від того, що вона стане розглядатися як чергова модифікація «першопочатку» (аналогічна до «письма» чи «твору»).

Об'єктом дослідження виступає проблема авторства.

Предметом дослідження виступає дискурсивна обумовленість авторських практик.

Мета дослідження – довести, що авторські практики формуються під впливом функцій дискурсивного примусу.

Завдання дослідження – показати:

1) чим версія «смерті автора» Мішеля Фуко відрізняється від версії Ролана Барта та як вона пов'язана зі стратегією «децентрації»;

2) як саме кожна з функцій дискурсу обумовлює практики, що претендують на статус «авторських».

Новизна дослідження полягає у демонстрації того, що процес формування «авторських» дискурсів залежить від цілої низки дискурсивних процедур, а не від однієї «функції-автор».

Розгляд проблеми авторства Фуко починає з аналізу функціонування авторського імені. З одного боку, ім'я автора – різновид власного імені. Але з іншого – зв'язок власного імені з іменованим індивідом і зв'язок імені автора з тим, що воно іменує – не є ідентичними. Схожість між ними полягає лише в тому, що цей зв'язок не може бути цілком охарактеризований ні за типом десигнації, ні за типом дескрипції. Говорячи про Ернеста Гемінгвея, його можна назвати як «автором «Старого і моря», так і «представником «втраченого покоління», а також «лауреатом Нобелівської премії 1954 року», та «класиком американської літератури ХХ століття» тощо. Іншими словами, ім'я автора передбачає цілу серію дескрипцій, які явно в ньому не представлені. Водночас, оспорити істинність однієї або кількох з безлічі варіантів дескрипцій – не означає змінити сенс власного імені (як зазначає Фуко, те, що Рембо не написав «Духовне полювання» ніяк не відбилося на сенсу його імені). Проте, якщо продовжити порівняння, то виявиться, що відмовити носію імені «Х» в якійсь із визнаних за ним характеристик – зовсім не те саме, що проробити ту ж операцію з ім'ям автора. Заявити, що Шекспір не писав сонетів, що приписуються йому, або назвати його «автором «Органона», тим самим, ототожнюючи з Френсісом Беконем, або ж констатувати, що Гомера або Гермеса Трисмегиста не існувало – означає змінити сам спосіб буття текстів, що закріплені за цими іменами. Все це дозволяє зробити висновок, що, крім функцій десигнації і дескрипції, авторське ім'я володіє ще цілим рядом функцій, які не властиві власному імені.

По-перше, це функція класифікації: ім'я автора дозволяє згрупувати ряд текстів, розмежувати їх, виключити з їх числа одні і протиставити їх іншим [Foucault, 1969]. По-друге, виділивши якусь кількість текстів, ім'я автора встановлює між ними певні відносини: спадкоємність, взаємопояснення, запозичення відсилання, цитування тощо. І, по-третє, воно присвоює дискурсу певний статус, вказує на особливий модус його існування. Все це дозволяє зробити висновок, «що ім'я автора не йде, подібно до власного імені, зсередини якогось дискурсу до реального і зовнішнього індивіда, який його виробив, але що воно прагне в якомусь роді на кордон текстів, що воно їх вирізає, що воно слідує вздовж цих розривів, воно розміщується в розриві, встановлюючи певну групу дискурсів і її особливий спосіб буття» [Ibid., p. 22].

Той факт, що авторське ім'я не відсилає, як власне ім'я, до певної зовнішньої та реальної особи, а окреслює певну групу текстів і визначає спосіб їхнього функціонування в культурі, дозволяє Фуко розглядати автора як мінливу функцію дискурсу [Taylor, 2011, р. 76]. Проведений ним аналіз «функції-автора» дозволяє виявити чотири притаманні їй риси. По-перше, дискурси, що наділені цією функцією, стають об'єктами присвоєння. Водночас, дискурс як форма власності – похідний від дискурсу як «проступку». Довгий час встановлення належності тієї чи іншої книги, тексту, висловлювання було зумовлене необхідністю знайти порушника «докси», культурної норми, традиційної установки. Згодом культура виробила регулятивні механізми – своєрідні форми самозахисту, що дозволяють не лише відстежувати й інтегрувати творчі прояви, які не вписуються в горизонт її очікувань, а й заохочувати їх. Те, за що раніше карали, починає приносити символічні й економічні дивіденди. Встановлення «режиму власності» (закон про авторське право, договори між видавцем і автором, правила передруку й поширення книжкової продукції) перетворює «жест, пов'язаний з ризиком» [Foucault, 1976, р. 30-35], на виклик, що вимагає винагороди, фігуральний «проступок», який прагне бути відрефлексованим тією самою культурою, на норми якої він посягнув (цей парадокс П'єр Бурдьє назве «інституціоналізацією аномії»). Саме тому, стаючи об'єктом присвоєння, формою власності, літературний дискурс продовжує заохочувати акти виклику (що набувають форми «остороження» й винаходу «прийомів»), підносить практику «порушення» до рангу імперативу. Стаючи формою власності, дискурс «стерилізується» як «проступок», перетворюється на фігуральний виклик, метафору протиправного втручання, однак продовжує зберігати спогад про свою минулу, не метафоричну, небезпеку.

Другою важливою характеристикою «функції-автора» є те, що вона не є універсальною: її застосування може варіюватися залежно від історичних умов і культурного контексту. Так, наприклад, до XVII-XVIII століть літературні тексти не вимагали обов'язкової атрибуції – їм замінювала тривалість їхнього обігу в культурі. Навпаки, рукописи наукового спрямування набувають цінності лише тоді, коли були закріплені за авторитетним іменем, яке слугувало показником істинності представленого в них знання. Згодом, як відомо, ситуація змінюється: авторське ім'я в межах наукового дискурсу стає не більше ніж «умовним позначенням» для якоїсь теореми, вірусу або процесу, тоді як у літературі анонімність тексту стає неприємною перешкодою, що вимагає, якщо не виправлення, то хоча б його видимості. Навіть якщо відомостей про автора недостатньо, або їх майже немає, необхідно компенсувати цю помилку створенням «міфу» про нього: наприклад, саме так чинять зі Лотреамоном «символісти».

Третьою особливістю «функції-автора» є спосіб її утворення: вона не виникає спонтанно і не набуває вигляду простого зв'язку між індивідом і текстом, а формується низкою операцій, сукупність яких і прийнято вважати за фігуру автора. Фуко зазначав, що авторство є не стільки властивістю індивіда, скільки результатом інтерпретативних практик, які ми застосовуємо до текстів. Ці практики, за його словами, часто мають психологічне забарвлення [Ibid., р. 30-35]. Принцип такого конструювання, знову ж таки, залежить від історичного періоду і типу дискурсу: «автор-філософ», «автор-романіст» і «автор-поет» відрізняються між собою оскільки філософський текст, роман і поема представляють собою три абсолютно різних принципи організації тексту, і, відповідно, передбачають три різні типи читання. Однак, при цьому Фуко вважає за можливе знайти в правилах побудови автора подібну інваріанту. Таким інваріантом для нього слугують критерії автентичності текстів, прийняті в християнській екзегетичній традиції. Відповідно до них, автор представляв собою: 1) стабільний ціннісний рівень текстів; 2) принцип їхньої зв'язності; 3) стилістичну єдність; 4) історичну відповідність. Згідно зі Святим Ієронімом, який розробив цю систему, якщо книга не відповідає одній з цих вимог, а саме: 1) поступається іншим творам того ж автора; 2) перебуває з ними в суперечності; 3) містить терміни, вирази і обороти, які в них не зустрічаються; 4) в ній згадується про осіб і події,

що жили і мали місце після смерті автора – необхідно видалити її з корпусу авторських текстів.

Згідно з четвертою характеристикою, «функція-автора» не відсилає до одного індивіда, а надає місце одразу кільком «Его». Як відомо, і в дискурсах, наділених «функцією-автора», і в дискурсах, позбавлених її, наявні ознаки, що вказують на інстанцію повідомлення (особисті займенники, прислівники часу і місця, дієвідмінювання). Щоправда, у випадку літературних текстів, в яких оповідь ведеться від імені оповідача, вони відсилають не до реального автора, а до «оповідної інстанції», позбавленого тіла голосу. Ні емпіричний автор, ні його alter ego, від імені якого ведеться оповідь, автором в абсолютному сенсі визнані бути не можуть. Звідси Фуко робить висновок, що «функція-автора» розташовується в самому «розщепленні» між реальним автором і фіктивним оповідачем.

Подібний підхід дозволяє уподібнити «функцію-автора» проміжкам у пунктирі, а відрізки прямої, цими проміжками утворені – порівняти з різними модусами автора, запропонованими «нараторологією». В рамках цієї дисципліни прийнято розрізняти: «конкретного автора», «абстрактного автора» і «фіктивного наратора» [Schmid, 2011, p. 2]. «Конкретний автор» – безпосередній творець твору, що володіє біографією і залучений в історико-соціальний контекст, персона, яка знаходиться «за кулісами» твору – в сфері емпіричної реальності. «Абстрактний автор» реконструюється в процесі читання, він – результат «психологізації» дискурсу читачем. Аналогом «абстрактного автора» в західноєвропейській традиції є також поняття «імпліцитного автора» (implied author) – термін, введений в ужиток американським літературознавцем Уейном Бутом. Бут пише, що «якби автор не намагався бути не особистим, читач неминуче створить образ [автора], що пише тим чи іншим способом (...)» [Ibid.]. Нарешті, під «фіктивним наратором» мається на увазі автор інтегрований у оповідання у вигляді голосу героя-оповідача.

У «Порядку дискурсу» «функція-автор» належить до другої групи процедур дискурсивного примусу (тобто позначає вторинну, а точніше – проміжну – фазу обробки дискурсу). Однак, перш ніж дискурсу буде присвоєно статус «авторського», він має виникнути відповідно до певних принципів. А після того, як він стане «авторським», йому треба буде функціонувати в культурі за правилами, не всі з яких можна звести до «функції-автора». Нашою метою буде продемонструвати, що багато аспектів проблеми авторства можуть бути розкриті лише виходячи з аналізу трансформації інших – не збіжних з «функцією-автор» – механізмів дискурсивного примусу, які були представлені Фуко.

Спочатку спробуємо визначити, у якому відношенні до авторства знаходиться перша група вищезгаданих процедур. Її складають «способи виключення», до яких Фуко відносить: 1) заборону; 2) поділ і відкидання; 3) протиставлення істинного і хибного.

Фуко стверджував, що концепція «заборони» передбачає існування низки обмежень щодо мовленнєвої діяльності, зокрема, обмеження кола тем, які підлягають обговоренню, обмеження контексту, в якому це обговорення є прийнятним, та обмеження кола осіб, які мають право на участь у ньому [Foucault, 1976, p. 17-35]. З цього можна зробити висновок, що відмінність між авторами полягає не лише в способах обігу їхніх текстів, а й у можливостях висловлювання, якими кожен з них володіє, залежно від культури та часу. «Заборона» встановлює межу самої думки, передусе наміру, визначає його, наказує про що думати / говорити / писати можна, а про що ні, визначає межу, переступивши яку думка і слово підносяться до рангу злочину. Наприклад, неможливо навіть уявити, щоб твір, подібний до «Антихриста» Фрідріха Ніцше або «Молитва Сатані» Шарля Бодлера міг з'явитися одночасно з «Молотом відьом» Шпренгера та Інститоріса. Але в XIX столітті того ж Бодлера, перебуваючи в межах християнської культури, ніхто вже не спалив за слова: «Славен будь, Сатано». А Ніцше зміг абсолютно безкарно оголосити християнство ворожим самому життю. Однак, попри те, що «Сатанинські вірші» були написані Салманом Русді в другій половині XX століття, їхня поява в контексті ісламської культури коштувала йому еміграції.

Деякі з найрезонансніших судових процесів ХХ століття, в центрі яких опинилося питання про накладення заборони на видання і поширення літературних творів («Улісс» Джеймса Джойса або «Тропік Рака» Генрі Міллера), і про притягнення до кримінальної відповідальності їхніх видавців, переконують у тому, що, інколи, «заборона» може бути піддана сумніву, зігравши на двозначності визначення того, що вона забороняє (в даному випадку йдеться про визначення категорії «непристойного» в літературі).

Наведених прикладів достатньо для того, щоб спробувати припустити, що «заборона» має кілька режимів функціонування, що не охоплені класифікацією Фуко. Ми пропонуємо позначити їх як «абсолютний» і «відносний».

В першому випадку мається на увазі такий стан культури, за якого існує чітке уявлення про об'єкт «заборони», його реальність і загальнообов'язковість не можуть бути піддані сумніву, а за його порушення передбачена сувора форма покарання. Порушити «абсолютну заборону» означає вчинити не проступок, а злочин. Як ми знаємо, в «Що таке автор?» Фуко звертає увагу на те, що спочатку дискурс був не власністю, а «жестом, пов'язаним з ризиком», актом, що розміщувався «в біполярному полі священного і профанного, законного і незаконного, благоговійного і богохульного» [Foucault, 1977, р. 115-116], авторство ж встановлювалося в тій мірі, в якій дискурс був переступним, а автор міг бути покараний. Іншими словами, «абсолютна заборона» вказує на стійкість і непорушність меж між священним і профанним, авторство ж, означаючи їх порушення, в граничному випадку, може призвести до смерті. Крайня міра в деяких випадках може бути замінена або відмовою автора від своїх слів (Галілей), або вигнанням (така можливість була надана Сократу), або якою-небудь іншою формою покарання, зафіксованою в культурі (головне тут – її загальновідомість і постійність).

При «відносній забороні» її об'єкт доводиться уточнювати заново, як тільки виникає підозра про порушення. І тільки після того, як це буде зроблено, і вдасться довести, що «порушення» таки мало місце, автор може понести покарання, міра якого може варіюватися, адже буде залежати від того, в якому ступені він порушив ре-актуалізовану культурну норму. Тобто тут мова йде вже про заборону «мислиму» (що неможливо в ситуації «абсолютної» заборони – «табу»). «Відносна» форма «заборони» означає, що норми були попередньо встановлені, але їх необхідно постійно ре-актуалізувати, підтримувати їх реальність самим роздумом про них. «Відносна» заборона дозволяє говорити про ступінь його порушення, що неможливо у випадку заборони «абсолютної»: «табу» не можна порушити «в тій чи іншій мірі», тому й покарання, яке доведеться за це понести – величина постійна.

Багатий матеріал, що ілюструє функціонування «відносної заборони», пропонує американський адвокат Едвард де Грація в роботі «Дівчата оголюють коліна завжди і всюди. Закон про непристойність і придушення творчого генія» [De Grazia, 1992]. В ній він розповідає про різні визначення поняття «непристойного» в історії американської і британської законодавчих систем. Поява згаданих ним процесів проти літературних творів і їхніх видавців залежала від прийнятої дефініції «непристойного». Де Грація виділяє три доктрини, що послідовно змінювали одна одну, та були названі за іменами суддів, що їх запропонували: Хикліна, Вулсі та Бреннана.

Відповідно до «доктрини Хикліна» (1868), видання і поширення твору могли бути заборонені, якщо вони мали тенденцію «розбещувати і спокушати тих, чий душі відкриті для подібних аморальних впливів» [Ibid., р. 83-85], а правом встановлювати наявність даної тенденції володіли представники спеціальної судово-експертної групи. Подальше використання тлумачення «непристойності», запропонованого Хиклініним, призвело до того, що літературні достоїнства книги, визнаної аморальною, тільки погіршували її злочинні властивості, служили «обтяжуючими обставинами». Відповідно до цієї правової норми, наприклад, наприкінці ХІХ століття, за першу англomовну публікацію роману Еміля Золя був засуджений і у віці сімдесяти років відправлений у в'язницю видавець Генрі Візетеллі.

«Доктрина Вулсі» (1933) була розроблена у зв'язку з процесом над джойсівським «Уліссом» і, відповідно до неї, можливість публікації роману мала розглядатися не з точки зору наявності в ньому тенденцій, згубних для незміцнених дівочих і юнацьких душ, а з точки зору здатності тексту викликати сексуальне збудження в «людині, що нормально відчуває». Після того, як сам суддя Вулсі і двоє його друзів, які, за його ж оцінкою, «нормально відчували», прочитали епізод з Герті Макдауелл («Навсікая»), що став предметом розгляду, і не відзначили в собі жодних ознак збудження, справа вирішилася на користь видавців.

Незважаючи на сприятливий для Джойса і його англомовних шанувальників результат, «доктрина Вулсі», по суті, залишала рішення питання про «непристойність» на розсуд суб'єктивних оцінок судді. Поки, під час розгляду справи про роман Генрі Міллера «Тропік Рака», завдяки судді Бреннану, на літературу і мистецтво не стала поширюватися перша поправка до американської конституції, що гарантувала громадянам свободу слова, друку, зібрань і совісті, що, фактично, поклало край спробам визначення «непристойного» в мистецтві в судовому порядку. Але сказати, що «доктрина Бреннана» вирішила дану проблему, було б перебільшенням: вона лише представила її в іншому ракурсі. Якщо до її прийняття, щоб накласти заборону на твір вимагалось довести, що він має ознаки «непристойності», то тепер він міг бути виправданий або засуджений на підставі наявності або відсутності в ньому естетичних якостей. За свідченням Умберто Еко, що входив до складу відповідної експертної групи, визначити до якого жанру – еротики або порнографії – відноситься той чи інший кінофільм, інколи, буває гранично важко. Найменшого натяку на фавулу, у вигляді наративних зв'язків між сценами явно порнографічного змісту, вже достатньо, щоб, при бажанні, класифікувати його як еротичний. Що пояснює критику, якій продовжує піддаватися «доктрина Бреннана» з боку консервативно налаштованих громадян, що звинувачують Верховний суд у «тому потоці порнографії», який «обрушився в свята святих домашнього вогнища» [Ibid., p. 455-457].

Уявлення про те, що твір не можна заборонити, навіть якщо хтось знаходить в ньому очевидні ознаки непристойності, агресії або неполіткоректності, може виникнути лише в культурі з відносною автономією соціальних «полів», для кожного з яких передбачається відмінний режим функціонування «заборони». За такого розуміння «заборони» її порушення допускається в художньому контексті, але переслідується в інших сферах суспільного життя.

За «відносною заборони» порушення може бути виправдане діаметрально протилежним чином. Редактор і видавець журналу «Літл рев'ю» Джейн Гіп використовувала в захисті від звинувачень у «непристойності» опублікованого нею уривка «Улісса» «платонівську» аргументацію, акцентуючи увагу на «міметичній» властивості літератури і «референтивній функції» мови: De Grazia стверджує, що твердження про те, що Джойс навчає читачів стародавніх єгипетських перверсій, є безпідставними. Вона зазначає, що зображені в його творі сцени є відображенням реальності, де жінки носять відвертий одяг, а чоловіки, споглядаючи це, відчують певні емоції. De Grazia підкреслює, що ці емоції, хоча й можуть бути менш виразними, ніж у містера Блума, не є ознакою розбещення [Ibid., p. 325-327].

За «відносною заборони», на відміну від «абсолютної заборони», тому ж слову, виразу, повідомленню, дії може бути надано різних тлумачень, залежно від того, в якому «полі» воно має місце. Хоча сучасного французького письменника Мішеля Вельбека нерідко звинувачують у відкритій неполіткоректності (в багатьох його романах присутня думка про неповноцінність мусульман), всі звинувачення легко відвести, посилаючись на нетотожність «емпіричного автора» і «фіктивного наратора», або приписавши небезпечні висловлювання герою оповідання. До того ж, погодимось, важко уявити, щоб щось подібне дозволив собі заявити видатний французький політик – його слова були б розцінені як керівництво до дії, як розпалювання міжнаціональної та міжрелігійної ворожнечі. Але «ісламофобія» Вельбека ніщо поряд зі словами Андре Бретона, який у

«Другому маніфесті сюрреалізму» відверто прирівнює художній акт до злочину: з безцільною стрільбою по натовпу.

Звісно, спроби авторів оскаржити заборону, вказати на близькість творчого жесту і протизаконного акту не вичерпуються наведеними прикладами. Однак і згаданих прецедентів достатньо, щоб зробити попередні висновки. Наша гіпотеза причин і наслідків зміни функціонування заборони така. Поки слово прирівнюється до дії, в ньому бачать не смутну подобу вчинку, а сам вчинок, злочином стає будь-яке висловлювання, що суперечить панівним нормам. Тією ж мірою, якою слово перетворюється на «відображення» реальності та втрачає стійкий зв'язок з референтом, дистанціюється від «справжнього» світу і набуває якості «подоби», дискурсивне «переступання» виявляється фігуральним злочином, не рівнозначним реальному правопорушенню. З'являється розмежування «прямого» і «переносного», «навмисного» і «ненавмисного» сенсів; *intentio* (задуму) і *actio* (дії), *voluntas* (волі) і *scriptum* (написаного) [Companion, 1998, p. 160-165].

Водночас, «фігуративний злочин» відіграє цілком прагматичну, соціально виправдану роль: будучи «утопією», він актуалізує межі, підкреслює недоторканність кордонів, порушення яких у реальному житті загрожує серйозним покаранням. «Систематичний злочин», практикований літературним дискурсом, пам'ятаючи про свою колись реальну небезпеку, про яку говорить Фуко, нагадує певний ритуал, покликаний «заклясти» будь-які спроби відтворити щось подібне в дійсності. За аналогією з теорією французького антрополога Рене Жирара [Girard, 1972], згідно з якою жертвоприношення є спробою перервати ланцюгову реакцію насильства шляхом його «інституціоналізації», розрізнення його «чистої» (сакральної) та «нечистої» (профанної) форм, «фігуративний злочин» можна розглядати як «інституціоналізоване», культурно легітимізоване порушення заборони, покликане підтримати його дієвість, запобігти його «нечистому» порушенню.

Аналогія «фігуративного злочину» з «жертвоприношенням» за Жираром стає повною у випадку таких художніх стратегій, в рамках яких не прийнято обмежуватися словом або зображенням. Насамперед, мова йде про найрадикальніші модифікації «перформансу» та «хепенінгу» – театралізованого набору дій, що мають хаотичний, випадковий і, часто, абсурдний та провокаційно-агресивний характер. Як пише критик Сьюзен Зонтаг: «Напевно, найбільше в хепенінгах вражає (назвемо його так) «ставлення» до аудиторії. Ніби мета задуму – або посміятися над публікою, або образити її. <...> За відсутності іншого, це насильницьке, образливе залучення аудиторії до того, що відбувається, і складає драматургічну основу хепенінгу <...> Козлом відпущення в хепенінгу є його аудиторія» [Sontag, 1994, p. 265]. Незважаючи на те, продовжує Зонтаг, що «смак до агресії – явище в мистецтві не таке вже нове» [Ibid., p. 267], і ще в XIX столітті англійський естетик Джон Раскін скаржився на те, що прагнення до надмірності, бажання шокувати, було характерною рисою сучасної йому публіки, що, за його словами, змушувало письменників і художників вдаватися до все більш витончених засобів виклику емоційної реакції з її боку, ніколи раніше агресія в мистецтві не проявлялася так буквально, як у наш час.

Виникає припущення, що поява таких агресивних форм впливу на глядача, як «хепенінг» або «перформанс» (що синтезують виражальні засоби поезії, прози, театру, живопису та музики), пов'язана з тим, що з часом автору стає все складніше «заклинати» деструктивні сили суспільства. Відбувається «автоматизація прийому», яка штовхає «фігуративного злочинця» до пошуку нових, ефективніших способів «непрямого» порушення заборони. Поступово акцент з ефективності впливу дискурсу, що «переступає» на реципієнта переноситься на дію як таку, а її здатність викликати щирий страх, жах, ненависть, біль починає переважати над її значимістю та можливістю розуміння (знана алогічність та абсурдність «хепенінгів»). Все це призводить до того, що «інституціоналізоване» порушення заборони все складніше відрізнити від довольного, а автора – від банального правопорушника.

Розглянуті приклади переконують у тому, що така процедура контролю над виробництвом дискурсу, як заборона, має найпряміший вплив на формування та зміну авторських стратегій.

Другим способом виключення Фуко називає «поділ» і «відкидання». Саме цією процедурою він пояснює крайню неоднозначність статусу дискурсу «божевілля» в історії європейської культури. Доля «божевілля» в культурі тісно переплетена з долею літератури та мистецтва. Доки слова «божевільного» ігноруються, не потрапляють у окреслене механізмом «поділу та відкидання» поле, вони – пряма протилежність літератури та мистецтва – авторським маніфестаціям, що претендують на те, щоб потрапити в «оперативну пам'ять» культури, а в подальшому, бути зафіксованими в її архіві. Доки той, від кого «божевільний» дискурс виходить, позбавлений імені та приречений на забуття, індивід, що претендує на авторство, повинен невинно підкреслювати свою «розумність», наполягати на «здоровому глузді», кожним своїм словом присягаючи на вірність панівним культурним «нормам».

Свідченням граничної осмисленості діяльності письменника та поета – на протиположному відомому платонівському визначенню поетів як «божественних безумців» (в діалозі «Іон» співрозмовники відзначають, що одержимі божественним натхненням рапсоди «зовсім не в своєму розумі» (535 d) [Plato's, 2023]) – стає вимогливість до форми – знаку «виготовленості», «зробленості» твору, гарантії навмисності його походження. «Форма» передбачає освоєння «техніки» і, таким чином, підносить літературу та мистецтво, загалом, до рангу «професійної» діяльності, навичкам якої можна навчитися. Іншим аргументом «навмисності» твору, покликанням, наскільки це можливо, «заклясти» його «непередбачуваність» – головну причину виключення дискурсу «божевілля» – стає його «задалегідь спланованість», впевненість у якій покликані підтримувати всілякі герменевтичні практики. Розпізнаваність форми та чіткість задуму – підтвердження душевного здоров'я автора.

Проте, з того часу, як слово «божевільного» заволоділо нашою увагою ми шукаємо в ньому якийсь сенс, вважає Фуко. Якщо до того «божевілля» було відштовхнуте відносно легітимної культури – йому не знаходилося тут місця – то тепер воно виявилось відштовхнутим відносно себе самого: від «його обличчя» тримають слово різні дисципліни, в нього заглядають як у дзеркало розуму. «Фундаментальний і конститутивний досвід божевілля» виявляється втраченим у «сплетінні теоретичних конфліктів, пов'язаних з проблемами тлумачення різних феноменів божевілля», «істина божевілля» несподівано визнається «істиною людини» (згідно з «Історією божевілля...», ізоляція «божевільного» переслідує мету звести «божевілля» до його «істини», що виявляється, одночасно, «істиною людини»). «Істина божевілля» дорівнює йому самому, «за вирахуванням» навколишнього світу, суспільства і всього того, що суперечить природі – тобто людині в її початковій невідчуженості).

Логічно, що в такій ситуації дискурс «божевілля» виявляється залученим літературою та мистецтвом, потрапляє в поле їхніх практик. Нам здається, що принцип цього залучення може прийняти вигляд «практики меж» або ж інтеграції. Коли можна провести паралель між цим психічним розладом та розщепленням авторської ідентичності в процесі письма, ототожнити шизофренічні марення з самим «письмом», що стирає, згідно з Роланом Бартом, «сліди нашої суб'єктивності» [Barthes, 1989, p. 53].

У випадку «практики меж» мова йде про спроби окреслити, дослідити і, за можливості, вивчити межі, що пролягають між літературними / артистичними практиками та «божевіллям». Одними з перших подібні експерименти почали ставити Андре Бретон та його соратники. У «Першому маніфесті сюрреалізму» «автоматичне письмо» характеризується як диктування думки без жодного контролю з боку розуму, поза всякими естетичними або моральними обмеженнями – тобто як спроба «думати» так, як «думають» «божевільні». Іншим «граничним» експериментом «сюрреалістів» був «гіпнолітичний сон» – свого роду, колективний транс, в який присутні занурювалися в повній темряві, віддаючись

безладному потоку мови (від експериментів довелося відмовитися, коли виникла реальна загроза фізичному та психічному здоров'ю учасників). В постмодерністській філософії «практика меж» отримає звучне, повне гортанних обертонів, найменування «транспресії».

Під «інтеграцією божевілья» слід розуміти всілякі спроби розглянути результати діяльності психічно неадекватних індивідів з точки зору їх художньої цінності. Ті ж «сюрреалісти» стали першими, хто відкрито визнав художню цінність рисунків божевільних, і передусім хворих шизофренією, таким чином, спробувавши реалізувати «функцію божевільного» в примітивному суспільстві, де індивід з аберантною поведінкою вважається сакрально «поміченим».

Тенденція шукати в «божевільні» джерела творчості настільки міцно укорениться в культурі ХХ століття, що Жиль Дельоз буде змушений попередити від необережного зближення цих сусідніх, але все ж, на його думку, принципово різних сфер, і провести більш чітке розмежування між «практикою меж» (яка, на його думку, полягає у виявленні в божевільні різних «форм здоров'я») і божевільням-хворобою, божевільням-мовчанням, божевільням-забуттям. Хоча «прийом», як зауважує Дельоз, і може бути розцінений як форма психозу, він тільки веде до межі, але ніколи не переступає її. Письменник, безумовно, перетворює рідну мову в, свого роду, «мову іноземну» (Марсель Пруст), «свердить в ній діри» (Семюель Беккет), «змушує її марити» (Жиль Дельоз), але Делез розглядав літературу як своєрідного лікаря, який досліджує марення, щоб знайти в ньому приховані форми здоров'я. Він порівнював хворобу з обірваним процесом, тоді як здоров'я, за його словами, є динамічним та творчим, як це було у випадку з Ніцше [Deleuze, 1997, p. 110-115].

Третьюму способу виключення – опозиції істинного і хибного – Фуко приділяє особливу увагу, мотивуючи це тим, що саме він надає «форму нашій волі до знання» [Foucault, 1976, p. 56]. До Платона бути істинним для дискурсу означало – бути інституціоналізованим, здійснюватися відповідно до певного ритуалу, в ньому було важливо те, чим він був і що робив, а не те, про що він говорив. Але після платонівського поділу став важливим не сам акт висловлювання, а те, що воно в собі несло, на що вказувало, чим підкріплювалося. На думку Фуко, опозиція істинного і хибного встановлюється в історичному проміжку між Гесіодом і Платоном. Ім'я Гесіода тут згадане не випадково, адже він протиставив себе Гомеру, а «правдивість» свого дидактичного епосу – «брехливості» епосу героїчного, так само, як Платон протиставив себе софісту, а свою думку – інтелектуальній еквілібристиці. З того часу, як Гесіод спростував авторитет свого легендарного попередника з позицій «правдоподібності», гомерівська «брехня» буде обговорюватися протягом усієї історії античної культури. Такий поворот думки не міг не позначитися на дискурсах, що несуть «функцію-автор»: Фуко вважав, що західна література, мов корабель, що шукає свій якір, протягом століть намагалася знайти опору в природному, правдоподібному та істинному.

До «внутрішніх» процедур контролю над дискурсами, що запобігають випадковості їхньої появи, Фуко відносить: 1) коментар; 2) автора; 3) дисципліну.

Традиція коментаря, протягом століть зберігаючись в європейській культурі, вказує на існування різних за ціннісною ознакою текстів, являє собою «принцип розшарування» текстів на «первинні», «важливі оповіді», та на супроводжувальні додатки до них. Незважаючи на те, що до «важливих оповідей» протягом історії можуть відноситися різні за своїм походженням тексти, і немає дискурсів, за якими раз і назавжди був би закріплений статус «первинних», сам «принцип різнорівності» залишається незмінним. Повне стирання такої «різнорівності» Фуко вважає утопією, «грою (...) в душі Борхеса» [Foucault, 1976]. Очевидно, тут мається на увазі те, що аргентинський письменник неодноразово прагнув зняти різницю між «первинним» і «вторинним» текстом, створюючи твори, що мають вигляд коментарів до неіснуючих творів.

Процедуру «автор» Фуко розуміє так, ніби дискурси організуються за принципом єдності, який є одночасно джерелом їх семантичного наповнення та центром, що

забезпечує їх когерентність [Ibid.]. Як зазначає французький дослідник, ця процедура, в певному сенсі, виступає додатковою по відношенню до попередньої: «автор» означає принцип групування текстів вже визнаних «первинними», тобто таких, що зазнали на собі впливу процедури «коментаря». В «Порядку дискурсу» Фуко робить суттєве зауваження, що стосується «функції-автор», демонструючи неоднозначність його ставлення до суб'єкта. Він пише, що «індивід, приступаючи до написання тексту <...> бере на себе певну функцію автора <...>» в тому вигляді, в якому він здобуває її від своєї епохи або ж якою вона, своєю чергою, стає в результаті здійснених ним пертурбацій [Foucault, 1977, p. 120-125]. Отже, «функція-автор» набуває тут подвійного характеру: вона може бути «набутою» і «видозміненою» (про що ні слова не згадується в «Що таке автор?»). З чого випливає, що Фуко не заперечує потенційної здатності суб'єкта письма видозмінювати функцію, руйнувати сформований традиційний образ автора і, виходячи вже з якоїсь нової точки зору, прокреслювати у всьому тому, що він міг би сказати, що він говорить щодня, щомиті, ще не ясний профіль свого твору [Foucault, 1976, p. 64].

Останньою, третьою, «внутрішньою» процедурою класифікації, упорядкування та розподілу дискурсів є «дисципліна». Вона окреслює теоретичний горизонт висловлювання, визначає сукупність вимог, яким воно має відповідати ще до того, як буде визнане «істинним» або «хибним». Авторство якогось наукового дискурсу, теоретичного постулату або теореми буде закріплене тільки в тому випадку, коли воно відповідає якимось вимогам істинності; але ще до того, як це буде зроблено – висловлювання має бути визнано відповідним методологічним установкам, інструментарію та технікам якоїсь із відомих дисциплін; в процесі його формулюванні мають бути задіяні характерні для цієї дисципліни поняття, терміни, концепції і навіть модель побудови метафор. Отже «перш ніж його можна буде назвати істинним або хибним, воно має бути, як сказав би Кангілем, «в істинному»» [Ibid., p. 67].

Третя група процедур відповідає за «проріджування мовних суб'єктів»: визначає умови приведення дискурсів в дію, передписує індивідам, що їх вимовляють, певні правила, згідно з якими доступ до цих дискурсів відкривається не всім бажаним. В неї входять: 1) обмін і комунікативність (дискурсивні ритуали); 2) дискурсивні спільноти; 3) доктрини; 4) соціальне присвоєння.

«Обмін і комунікативність» виконують обмежувальну функцію всередині «систем обмеження»: це особливі ритуали, що регламентують позиції, кваліфікацію та тип висловлювань індивідів, що вступають у той чи інший дискурс. Дискурсивні ритуали визначають жести та знаки, якими мають обмінюватися суб'єкти даного поля, повідомляють останнім особливі властивості, розподіляють між ними наявні ролі. Припустити, наприклад, що передмова до книги маститого майстра буде написана відомим вузькому колу цінителів молодим автором так само складно, як і увияти собі вихід збірника рецензій популярних письменників на працю якогось теоретика літератури (тоді як допустити зворотне, погодимося, не складе особливої праці). Представляється, що подібне вивертання дискурсивних ритуалів навиворіт може відбутися тільки з метою демонстрації «прийому» в рамках постмодерністської «вправи», сама винятковість якого стане найкращим підтвердженням стійкості панівного правила.

Функція «дискурсивних спільнот» полягає в тому, щоб забезпечувати виробництво та обіг дискурсів у закритому просторі з метою збереження за їх власниками права власності, наданого їм «функцією-автором». Як зазначає Фуко, сам «персонаж письменника» зобов'язаний своїм існуванням певному «дискурсивному співтовариству», в якому відбувається інституалізація акту письма (тут він набуває вигляду «книги»), а також стверджується відмінність між «письмом письменників» («письмом» як «творчістю») і будь-якими іншими способами використання мови. Представники «дискурсивного співтовариства» сповідають і, отже, зберігають віру в «неперехідну» цінність авторського «письма», відрізняють ремесло письменника від діяльності інших мовних суб'єктів і суб'єктів, що пишуть – які б форми воно не приймало. Поміж «дискурсивного

співтовариства», в рамках якого відбувається інституалізація акту письма, диференціація «літератури» і інших видів використання мови, розрізнення «письменників» і просто «пишучих» суб'єктів, існують і інші «дискурсивні спільноти», що регламентують форми поширення і правила обігу медичного, юридичного, економічного або політичного дискурсів.

Те, що Фуко називає «дискурсивними спільнотами» в теорії американського літературознавця Стенлі Фіша [Fish, 1982] носить назву «інтенціональних» або «інтерпретативних спільнот». Щоправда, на відміну від французького дослідника, американський спеціаліст розглядає дію подібних ідеологічних об'єднань тільки в області літератури. Отже, можна сказати, що «спільноти» Фіша є складовими того «дискурсивного співтовариства» в теорії Фуко, яке веде поширення і обіг літературного дискурсу. Згідно з Фішем, та чи інша інтерпретація веде своє походження не від тексту, що розглядається, і не від читача, що його розглядає, а від певного ідеологічного об'єднання, що передбачає її «вектор». Такий теоретичний хід дозволяє порівняти «автора», «читача» і «текст», замкнувши їх у поле спільних «передбачень», звести всі три фігури літературної теорії до однієї, яка стала б основою всякого творчого акту і будь-яких рефлексій про нього. Її інтенція, і розуміння, і значення тексту для Фіша – похідні якогось набору конвенцій, інтерпретативно-когнітивного коду, що поділяється деяким числом суб'єктів. Окреслити профіль знаючого читача для нього означає, одночасно, окреслити абрис авторської інтенції, оскільки, на його думку, мова йде про спільні передумови висловлювання, які створюють і сам текст, і якісь думки щодо нього. «Значення є приналежністю не нерухомих і стабільних текстів і не вільних і незалежних читачів, а інтерпретативних спільнот, відповідальних одночасно і за читацьку активність і за тексти, що вона створює», а інтенція, форма і читацький досвід представляють собою лише різні способи відзначити (різні точки зору на) той самий інтерпретативний акт» [Compagnon, 1998, р. 190].

Отже, можна зробити висновок, що «спільнотам» Фіша в теорії Фуко відповідає те «дискурсивне співтовариство», яке веде поширення і обіг літературного дискурсу (точніше, «інтенціональні групи» є складовими цього «дискурсивного співтовариства»). Дискурсивна природа читання вказує на те, що естетична «реакція» не завершується на рівні «автор-читач» – її вершиною стає відношення «читач-читач», опосередковане конкретним твором (отож, фігуру автора не можна поставити на чолі досвіду читання / переживання тексту). Передумови такого примусу виявляються в структурі подвійної атрибуції, характерної для культури «авторитету». Під останнім слід розуміти таку культурну формацію, за якої «авторитетність» тексту й імені його творця – властивість делегована певною традиційною релігійною общиною (мається на увазі іудейський дохристиянський контекст). З одного боку, для того, щоб у тексті був шанс бути закріпленим за «авторитетним ім'ям» (повноправною розпорядницею якого є община, оскільки саме вона повідомила йому «авторитетність»), той, кому воно належить, уже повинен належати даній спільноті, бути вихідцем з общини. Але одна лише етно-культурна належність автора не є достатньою підставою для того, щоб висловлювання тут же було б включене в корпус традиційних текстів, що несуть «авторитетне ім'я». Воно повинне, до того ж, ще й відповідати «букві» традиції, не суперечити всім тим висловлюванням (текстам), які вже закріплені за «авторитетним ім'ям». Тільки відповідаючи обом вимогам, висловлювання асимілюється культурою, піддаючись «подвійній атрибуції». Наприклад, той самий текст, що входить в «Книгу притч Соломонових» або «Псалтир», може бути приписаний відразу кільком авторам: «вторинному» (Агуру, сину Якеву; Лемуїлу; Асафу; Етану тощо) і «головному» (царю Соломону або царю Давиду) – яким приписується авторство збірника в цілому. «Первинна» атрибуція вказує на етнокультурну належність автора, засвідчує його походження і право на те, щоб його висловлювання було піддане вторинній верифікації – перевірці на предмет відповідності традиції. І тільки в тому випадку, коли висловлювання

відповідає цій повторній вимозі, воно – одного разу вже закріплене за якимсь ім'ям – приписується «імені авторитетному».

«Соціальне присвоєння» дискурсів замикає третю групу процедур. Під ним розуміється сума дій усіх соціальних інститутів, що входять в систему освіти, які, одночасно, і забезпечують доступ до дискурсу, і обмежують його, роблять так, щоб він ніколи не був ні абсолютним, ні рівним для всіх. В цьому питанні з Мішелем Фуко солідарний Жерар Женетт, який вважав, що структури знання ніколи не збігаються зі структурами освіти [Genette, 1970]. В програмах навчання одним авторам відводиться центральне місце, інші – опиняються на «периферії», про третіх згадується побіжно, а деякі піддаються забуттю. До того ж жодна диспозиція не є остаточною: авторські дискурси, що довгий час піддавалися замовчуванню, інколи спливають з «культурного небуття», ті ж, що займали пріоритетне місце, нерідко відтісняються або ж взагалі випадають з ряду соціально затребуваних.

Такою самою рухливістю відрізняються і підходи до культурних і літературних процесів, принципи їх оцінки, що практикуються і пропагуються в межах тієї чи іншої освітньої системи. Підтримуючи або, навпаки, змінюючи якусь форму соціального присвоєння дискурсів, система освіти, не тільки «редагує» їх і видозмінює, але й передбачає умови їх подальшої появи: те, що буде написано в певне десятиліття, безпосередньо залежить від того, що будуть в цей час читати; а те, як воно буде написано, не останньою чергою, буде передбачене тим, як будуть вчити «читати» в даний період часу. Переконалися в цьому дає змога робота Жерара Женетта «Риторика і освіта» [Genette, 1970].

Згідно з Женеттом, особливістю вивчення літератури в ХІХ столітті у Франції була практично повна збіжність дескриптивного і нормативного підходів: знайомство з пам'ятками літератури відбувалося у формі наслідування їм – вивчення літературної історії плавно перетікало в її освоєння, теорія оберталася практикою. Твори давньогрецьких, давньоримських і французьких авторів були не об'єктами коментаря, а зразками для наслідування, приводом до літературного змагання, агону. Така форма навчання сприяла тому, що учень не просто знайомився з історією витонченої словесності, найбільш авторитетними її представниками і зразками літературних жанрів, а робив перші кроки на письменницькій ниві, піддавався першому спокушанню авторством. Границя між шкільною вправою і самостійним твором була надзвичайно рухливою: першими творами Флобера, наприклад, стали шість «творів», які він написав як шкільні завдання в четвертому класі (сюди увійшли п'ять історичних повістей і портрет Байрона). Така організація освітньої системи вела до того, що в ту епоху «займатися літературою» не складало для юнака, як сьогодні, авантюрного розриву з минулим – то було продовження, цілком нормальне закінчення успішно пройденого навчального циклу [Genette, 1970, р. 266]. Також суттєвою рисою викладання риторики в той час, був акцент на роботі зі стилем. Тобто – якщо дотримуватися традиційного античного поділу риторики на три частини – акцент робився на *elocutio*, способі вибору слів, що прикрашають (двома іншими виступали *inventio* – пошук ідей і аргументів, і *dispositio* – навички композиційної організації).

У ХХ столітті ситуація суттєво змінилась. Якщо до цього викладання риторики носить експліцитний характер (що виражається в побудові курсу класичної освіти, завершення якого риторика і вінчала), то тепер ідеологічний статус цієї дисципліни змінюється – вона починає існувати в системі освіти імпліцитно. Саме слово «риторика» зникає зі словника офіційної культури, стає зневажливим, набуває сенсу порожньої балаканини; підручники з даної дисципліни зникають – їх витісняють посібники з історії літератури, в яких акцент з техніки письма переноситься на зміст творів. Крім того, відбувається розмежування дескриптивного і нормативного підходів до вивчення літератури, що збігалися в минулому столітті: аналізувати тексти і знайомитися з їхніми авторами віднині не означає наслідувати їм; бо школярі продовжують вивчати Лафонтена

або Лабрюєра, але більше не мають можливості їм наслідувати, оскільки їм більше не задають написати самим байку або портрет; їм задають написати твір про байку або портрет, який не повинен повторювати форму свого об'єкта [Ibid., p. 268]. «Історія літератури» остаточно підкоряє собі тлумачення текстів, фактично зводячи до нуля суб'єктивний фактор: інтерпретація творів ставиться в пряму залежність від їхнього розташування в хронологічній сітці, зводиться до ілюстрації історико-літературної події. Шкільні твори перестають нагадувати твори (нехай і учнівські) і наближаються до коментарів, що знаменують остаточно утвердження дескриптивного підходу, що скасовує літературу-модель на користь літератури-об'єкта. Таким чином, шкільний дискурс перейшов в інший план: тепер він є вже не літературним дискурсом, а дискурсом про літературу, і звідси безпосередньо випливає, що риторика, що займається цим дискурсом, забезпечуючи його код і формулюючи його правила, виявляється вже не риторикою літератури, а риторикою металітератури; отже, вона стала метаметалітературою, учительським дискурсом про те, яким має бути учнівський дискурс про літературний дискурс [Ibid., p. 269].

Крім того, якщо в античній риторичній центральне місце займало *inventio* (пошук ідей), а класична риторика, по суті, ґрунтувалася на *elocutio* (виборі й використанні слів), то сучасна риторика (так звана «метаметалітература») часто базується на *dispositio* (методах композиційної організації). Це прояснює замкненість сучасної літературної критики на самій собі, її авторефлексивність.

Акцент на композиційній організації, на розробці «плану» сприяє адаптації вже відомого матеріалу до специфіки конкретного твору (з точки зору змісту) і водночас призводить до ігнорування стилістичної виразності (зовнішньої форми). Можна сказати, що ідеалом сучасного літературного твору є відсутність яскраво вираженої індивідуальності стилю.

«Твір про літературу» більше не є «вправою в стиль», як це було раніше, коли студенти наслідували класичні зразки. Тепер важливіше не повторювати стиль автора, а проаналізувати композицію твору, його структуру. Головне завдання – розкласти текст на складові, виявити його «рівні» і «зрізи», тобто показати, як він побудований. Засновником такого підходу Женетт вважає Паскаля, який казав: «Нехай мені не говорять, що я не сказав нічого нового: новим є розміщення матеріалу».

Доки вивчення літератури передбачало одночасно і аналіз класичних творів, і створення власних, в освіті була присутня риторика, яка поєднувала в собі аналітичну та творчу функції. Женетт називає таке поєднання «риторичною ситуацією». З часом ця рівновага порушилася. Риторика поступово витісняється з освіти, але не зникає повністю. Вона просто змінила свою форму. Тепер риторика більше зосереджена на аналізі літературних творів, ніж на створенні власних.

Така зміна вплинула на роль автора. Раніше критик був ніби «двійником» автора, він наслідував його стиль. Тепер автор все більше схожий на критика, він аналізує власний текст. Отже, у сучасній культурі аналіз став важливішим за творчість. Це особливо помітно у французькій літературі, де багато письменників, як от: Малларме, Пруст, Валері і Бланшо, займаються самоаналізом своїх творів. Ця зміна вплинула на те, як ми розуміємо поняття «автор». Якщо раніше автор вважався творцем, то тепер він радше дослідник власного твору.

На прикладі процесу, описаного Женеттом, ми бачимо, як зміна форм соціального засвоєння дискурсу впливає на його подальший розвиток та на долю тих дискурсів, що від нього залежать. У випадку з викладанням літератури у Франції зміни призвели до трансформації функцій і природи критичного та літературного дискурсів, а отже, і авторської функції. Тепер ми можемо виділити дві моделі читання. Перша, яка характерна для XIX століття, базується на ідеї, що література та літературна критика мають функціональне значення, пов'язане з набуттям знань. Таке читання виробляє «реферативний зміст», заснований на протиставленні суб'єкта й об'єкта. Друга модель

передбачає зовсім інші відносини між текстом і читачем, де зміст розглядається не як об'єкт для виявлення, а як ефект, який можна пережити. Як ми бачимо, всі три групи «великих процедур дискурсивного підпорядкування» безпосередньо впливають на авторські стратегії, визначаючи умови їх появи та формування. «Автор» далеко не є єдиним механізмом дискурсивного примусу (або, як каже Фуко, агентом «дискурсивної поліції»). Навпаки, існування складної системи підпорядкування, множини процедур, позбавляє дискурс будь-якої основи, джерела, а історичність цих процедур, їх тимчасовість роблять його переривчастим. Це призводить до нового розуміння влади в культурі: Фуко вважає її анонімною та поліморфною.

Підсумуємо. Розуміння «смерті автора» у Мішеля Фуко суттєво відрізняється від розуміння Ролана Барта. Якщо для Барта місце смислотворчої інстанції (традиційно відведеної автору) зайняло «письмо», натомість для Фуко було важливо не просто відмовитися від авторства як проєкції суб'єктивності, а показати фіктивність, «ідеологічність» самої презумпції «основи» або «першопричини», до якої апелюють усі форми «влади-знання» європейського трансценденталізму.

Саме тому для Фуко було неприйнятним просто усунути поняття «авторства» на користь поняття «письма», оскільки «письмо», як і «авторство», було черговим «знаком» «першопричини», а отже, анахронізмом, що продовжував традицію європейського трансценденталізму. З тієї ж причини Фуко відкидає ідею переходу від «авторства» до поняття «твору», оскільки останнє передбачає «єдність» і «цілісність» задуму, а отже, опосередковано підтримує віру в авторську індивідуальність, трансцендентну щодо самого тексту.

І «письмо», і «вір» для Фуко – це лише нові псевдо-універсалії, що прийшли на зміну старій («автору»), але зберегли всі її конститутивні характеристики (початковість, цілісність, безперервність, телеологічність). Тоді як програма «децентрації», проголошена в «Археології знання», вимагає не переходу від одного центру до іншого, а такого філософського погляду, який би не залишав «у привілейованому положенні жодного центру», тобто перестав би відтворювати логіку трансценденталізму.

Поява поняття «функція-автор», як і інших дискурсивних «функцій», описаних у «Порядку дискурсу», стала результатом стратегії «децентрації», частково реалізованої Фуко. На відміну від понять «авторство», «письмо» і «вір», що зберігали ідею «першопричини» і «цілісності» дискурсу, «функція-автор» характеризується як процедура, що поширюється на певні типи дискурсів. До того ж визнається історичність (у розумінні Фуко – «переривчастість») як цих типів дискурсів, так і самої «функції-автор».

Крім того, аналіз у «Порядку дискурсу» не тільки «функції-автор», але й цілого ряду інших процедур, що контролюють виробництво дискурсу, не дозволяє надати «функції-автор» статус «центральної» процедури – тобто забезпечує від того, що її будуть розглядати як модифікацію «першопричини».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Barthes R. *Roland Barthes, par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1990. 191 p.
- Barthes, R. The death of the author / trans. S. Heath. In: *Image-music-text*. New York: Hill and Wang, 1977. P. 142-148.
- Blanchot M. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. 231 p.
- Bristow D. *Schizostructuralism Divisions in Structure, Surface, Temporality, Class*. New York: Routledge, 2022. 108 p.
- Compagnon A. *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil, 1998. 338 p.
- De Grazia Ed. *Girls Lean Back Everywhere: The Law of Obscenity and the Assault on Genius*. New York: Random House, 1992. 814 p.
- Deleuze G. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997. 187 p.

- Fish St. E. *Is There are a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 408 p.
- Foucault M. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1969. 240 p.
- Foucault M. *La volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard, 1976. 224 p.
- Foucault M. What is an author? In D. F. Bouchard (Ed.), *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977. P. 113–138
- Genette G. La rhétorique restreinte. *Communications*. 1970. № 16. P. 158-171. URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1234.
- Girard R. *La violence et le Sacré*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1972. 451 p.
- Grant B. K. (Ed.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008. 340 p.
- Katajamäki S. (Ed.), Pulkkinen V. (Ed.), Dunderlin T. (As. Ed.) *Genetic Criticism in Motion. New Perspectives on Manuscript Studies*. Helsinki : Finnish Literature Society SKS, 2023. 183 p. URL: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/87510/genetic-criticism-in-motion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Krylova A. Foucault, Post-structuralism, and the Fixed «Openness of History». *Modern Intellectual History*. 2024. 21. P. 705–727. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1479244324000088>
- Peters M. A. Poststructuralism and the Post-Marxist Critique of Knowledge Capitalism: A Personal Account. *Review of Contemporary Philosophy*. 2022. № 21. P. 21–37. doi: 10.22381/RCP210222.
- Plato's Ion. *The Dialogues of Plato. Trans. by David Horan. Platonic Foundation*, 2023. URL: <https://www.platonicfoundation.org/translation/ion/>
- Schmid W. *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2011. 347 p.
- Sontag S. *Against Interpretation*. London: Vintage, 1994. 304 p.
- Stawarska B. *Saussure's Linguistics, Structuralism, and Phenomenology The Course in General Linguistics after a Century*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 142 p.
- Taylor D. (Ed.) *Michel Foucault Key Concepts*. Chesham: Acumen, 2011. 208 p.
- Храбров Г. (2022). Peer-to-peer (пост)авторство. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2022. (67). С. 69-75. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2022-67-8>.

Лойко Олександр Вікторович

кандидат філософських наук

доцент кафедри 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

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

Попова Наталія Валеріївна

кандидат філософських наук

доцент кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна

E-mail: natalia.v.popova@karazin.ua

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8168-1017?lang>

Стаття надійшла до редакції: 20.08.2024

Схвалено до друку: 22.10.2024

AUTHORSHIP IN THE DISCURSIVE PERSPECTIVE

Loiko Oleksandr V.

PhD in philosophy, Associate Professor
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
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

Popova Nataliia V.

PhD in philosophy, Associate Professor
Department of Theoretical and Practical Philosophy named
after Professor J.B. Schad
V.N. Karazin Kharkiv National University
4, Maidan Svobody, 61022, Kharkiv, Ukraine
E-mail: nataliia.v.popova@karazin.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8168-1017?lang>

ABSTRACT

The article is dedicated to the problem of authorship from the perspective of Michel Foucault's analysis of discourse functions. It concludes that Foucault's concept of the «death of the author» significantly differs from Roland Barthes' version. While Barthes replaced the author as the source of meaning with «writing» Foucault aimed not merely to reject authorship but to point out the fictitious and ideological nature of the presumption of «foundation» or «origin» which all forms of «power-knowledge» in European transcendentalism appeal to.

For this reason, Foucault finds the simple abolition of the concept of «authorship» in favor of «writing» (the position of the «Tel Quel» group, whose informal leader was Roland Barthes) unacceptable. According to Foucault, both «writing» and «authorship» are merely new signifiers of «origin» making them anachronisms perpetuating the tradition of European transcendentalism. Foucault views transcendentalism as a historical mode of thought rather than a present reality. Similarly, Foucault rejects replacing the idea of «authorship» with the concept of «work» as it implies «unity» and «coherence» of intent and thereby indirectly supports belief in the individuality of the author, transcendent to the text itself.

Both «writing» and «work» for Foucault, are pseudo-universals that have replaced the previous one («author») while preserving its constitutive features (primacy, coherence, continuity, teleology). In contrast, Foucault's program of «decentering» demands a perspective that does not privilege any «center» be it «author», «writing» or «work».

The emergence of the concept of «author function» like other discursive «functions» is recognized in the article as a result of the strategy of «decentering» Unlike the concepts of «authorship», «writing» and «work», which preserve the idea of «origin» and «coherence» of discourse, the «author function» is characterized as a procedure whose effect applies only to certain types of discourse. Both the historical nature (i.e., discreteness) of these types of discourse and the «author function» itself are acknowledged.

Moreover, the article describes, analyzes, and illustrates the entire range of procedures controlling the production of discourse according to Foucault. The presence of a significant number of discursive constraint procedures prevents the «author function» from being regarded as a «central» procedure, avoiding its treatment as another modification of «origin» (similar to «writing» or «work»).

Keywords: *The Death of the Author; author function; origin; discursive procedures; decentering.*

REFERENCES

- Barthes, R. (1990). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
Barthes, R. (1977). The death of the author / trans. S. Heath. In: *Image-music-text* (pp. 142–148). New York: Hill and Wang.
Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.

- Bristow, D. (2022). *Schizostructuralism Divisions in Structure, Surface, Temporality, Class*. New York: Routledge.
- Compagnon, A. (1998). *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil.
- De Grazia, E. (1992). *Girls lean back everywhere: The law of obscenity and the assault on genius*. New York: Random House.
- Deleuze, G. (1997). *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Fish, S. E. (1982). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Foucault, M. (1969). *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1976). *La volonté de savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1977). What is an author? In D. F. Bouchard (Ed.) *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (pp. 113–138). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (1970). La rhétorique restreinte. *Communications*, 16, 158-171. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1234
- Girard, R. (1972). *La violence et le Sacré*. Paris: Editions Bernard Grasset.
- Grant, B. K. (Ed.) (2008). *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Katajamäki, S. (Ed.), Pulkkinen, V. (Ed.), Dunderlin, T. (As. Ed.) (2023). *Genetic criticism in motion. New perspectives on manuscript studies*. Finnish Literature Society SKS. <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/87510/genetic-criticism-in-motion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Krylova, A. (2024). Foucault, Post-structuralism, and the Fixed «Openness of History». *Modern Intellectual History*, 21, 705–727. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1479244324000088>
- Peters, M. A. (2022). Poststructuralism and the Post-Marxist Critique of Knowledge Capitalism: A Personal Account. *Review of Contemporary Philosophy*, 21, 21–37. <https://doi.org/10.22381/RCP2120222>
- Plato's Ion. (2023). *The Dialogues of Plato. Trans. by David Horan. Platonic Foundation*. URL: <https://www.platonicfoundation.org/translation/ion/>
- Schmid, W. (2011). *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Sontag, S. (1994) *Against Interpretation*. London: Vintage.
- Stawarska, B. (2020). *Saussure's linguistics, structuralism, and phenomenology: The Course in General Linguistics after a century*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Taylor, D. (2011). *Michel Foucault Key Concepts*. Chesham: Acumen.
- Khrabrov, H. (2022). Peer-to-peer (post)authorship. *The Journal of V. N. Karaz'in Kharkiv National University, Series Philosophy. Philosophical Peripeteias*, (67), 69-75. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2022-67-8>

Article arrived: 20.08.2024

Accepted: 22.10.2024

Як цитувати: Лойко, О., & Попова, Н. (2024). АВТОРСТВО У ДИСКУРСИВНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*, (71), 170-188. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2024-71-15>

In cites: Loiko, O., & Popova, N. (2024). AUTHORSHIP IN THE DISCURSIVE PERSPECTIVE. *The Journal of V. N. Karaz'in Kharkiv National University, Series Philosophy. Philosophical Peripeteias*, (71), 170-188. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2024-71-15> [In Ukrainian]