ІНТЕГРОВАНІ УРОКИ З ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СТАРШИХ КЛАСАХ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ.

(допомога вчителю)

Автор: Сидорова Євгенія Олександрівна, вчитель зарубіжної літератури ліцею 159

м. Харків.

ВСТУП

Шкільна програма з зарубіжної літератури для 11-го класу містить твори, які є доволі складними у світоглядному і художньому сенсі. До їхнього розуміння читач-старшокласник повинен бути підготовленим. Тому завдання вчителя ‒ ознайомити учнів з теоретичними, світоглядними та естетичними аспектами цього художнього напряму , з незвичайним місцем автора у творі постмодернізму, з купою можливостей щодо інтерпретації художнього текста, яку надає читачеві саме постмодернізм.

Зміни у парадигмі мислення, що відбувалися в культурному та соціальному просторі протягом другої половини ХХ та початку ХХІ століття, спровокували переосмислення багатьох літературних категорій та філософських канонів. У теоретичному плані ідеї культурного плюралізму, заперечення авторитетів сприяли перегляду однієї з основних літературних категорій – категорії автора. Визначення місця автора у структурі художнього твору, його ролі у створенні та інтерпретації тексту стало наслідком численних дискусій стосовно статусу автора і проблеми авторства, що велися в межах окремих літературознавчих шкіл та філософських напрямків і представлені роботами М.Бахтіна, Р.Барта, М.Фуко, Ж.Дерріди тощо. Безсумнівно, саме постструктуралісти надали особливої гостроти полеміці навколо цієї проблеми оновленням понятійного апарату, по-різному осмислюючи форми процесу “стирання” авторської присутності, які вони побачили в культурі ХХ століття.

Категоричність формул “смерті автора”, “стирання ликів”, народження читача”, “маски автора” породила множинність аргументів на користь відновлення ролі автора, на яку і сьогодні полемічно відгукуються як теоретики, так і митці.

Мета вчителя на уроці інтегрованого типу ( або серії уроків) окреслити специфіку формулювання та напрямків вирішення проблеми автора в літературних теоріях другої половини ХХ століття (М.Бахтін, Р.Барт, М.Фуко, Ж.Дерріда, У.Еко), які стали визначальними для формування основних принципів літератури постмодернізму. Знання цього сприятимуть глибшому вивченню творчості письменників-постмодерністів (у першу чергу Милорда Павича) та осягненню тенденцій розвитку всесвітньої літератури ХХІ століття.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПЦІЯ АВТОРА В ТЕОРІЇ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Проблема автора є однією з “візитних карток” постмодерністської теоретичної думки. Серед джерел, що стосуються даної проблематики, можна назвати роботи Р. Барта “Смерть автора” і М. Фуко “Що таке автор?”, які розробили концепцію „смерті автора”.

Вони вважають, що автор не може бути богоподібною істотою, котра нав'язує читачеві свою точку зору, тому він повинен перетворитися у "випадкову" особу. Свої думки про позицію автора у творі Мішель Фуко викладає у статті "Що таке автор?", де, зокрема, пише: "Твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмертя, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора. Суб'єкт письма затирає ознаки власної індивідуальності, він повинен входити у роль мертвої людини у грі письма" [16:450]. Автор і його взаємини з текстом і читачем, авторська свідомість, яка актуалізується на різних рівнях тексту,– це найважливіші і найсуперечливіші проблеми, які ще потребують ґрунтовного вивчення йадекватного тлумачення. Абсолютизація присутності автора в художньому тексті не могла не викликати спроби усунути суб’єкта з цього тексту. Феномен "смерті автора", тісно пов’язаний із філософською концепцією "смерті суб’єкта", з усвідомленням множинності людського "я", яке передбачає існування "іншого", зумовив низку непорозумінь у наступних теоретико-літературних дослідженнях: буквальне тлумачення метафоричного терміна призвело до його спрощення ("смерть" автора як єдиного джерела значення тексту і як критерія правильної інтерпретації ще не означає "смерті" автора як рівноправного з читачем учасника діалогу, як "персонажа" власного твору, зрештою, як джерела одного з можливих значень). Проблема автора стала предметом досліджень В. Виноградова, Б. Кормана, А. Юриняка, Т. Воропай, І. Фізера та інших учених, однак багатозначність терміна "автор", багатовимірність авторської присутності в тексті поки що не дозволили знайти адекватний підхід до таких величин, як автор і авторська свідомість, а запровадження нових термінів, без сумніву, необхідних для теорії літератури (біографічний автор, автор-творець, автор-функція, образ автора, авторська маска тощо), інколи спричиняє накладання деяких понять і, як наслідок, хибне розуміння цілої проблеми. Різні терміни – це спроби якомога точніше зафіксувати авторське "я" в тексті.

Саме таке накладання цих понять стало причиною радикально проголошеної тези "смерть автора". . Автора-людини в тексті немає, натомість існує багатовимірний простір письма, який передбачає множинність значень, а отже, заперечує всезнаючого автора-моралізатора, персонажі якого перетворюються в рупори його ідей. Замість автора говорить мова, сам текст, який відсилає до різних культурних джерел і набуває єдності лише через читача. Така функція читача, звичайно, не дозволяє сакралізувати автора; вона пояснює, чому автор, якого Р. Барт називає тепер скриптором, постає разом із текстом: він народжується в уяві читача тут і зараз, на основі всього прочитаного тексту, народжується як образ автора, автором якого стає читач. М. Бахтін, стверджуючи, що автора ми відчуваємо в кожному творі мистецтва, наголошує на особливих властивостях образу автора і на тому, що первинний, біографічний автор завжди "вислизає" з образного представлення: "не можемо сказати, що від чистого автора немає шляхів до автора-людини, вони, звичайно, є, і притому до самої серцевини, до самої глибини людини, але та серцевина ніколи не зможе стати одним із образів самого твору" [2: 118]; "індивідуальність автора – це активна індивідуальність бачення й оформлювання, а не бачена й оформлена індивідуальність" [2: 180], тобто М. Бахтін визнає, що читач відіграє важливу роль у конституюванні одного з можливих "ликів" автора, і наголошує на процесуальному характерові творення цього "лику". Як можемо переконатися, саме про таку процесуальність народження автора говорить і Р. Барт ("тут і зараз"). Він визнає, що десь у тексті ховається не хто інший, як автор; але він „стає текстом". Барт пропонує, відмежовуючись від документального автора, побачити "автора романного і невловимого" [1:192], побачити автора таким, яким він постає для читача. Це автор, який ховається від читача, зникає в тексті, але саме це зникання є формою його присутності; повністю щезнути він не може, адже в літературі завжди існує "сцена, на якій зустрічаються продуцент тексту і його читач”[1:64].

Література – це взаємодія автора, тексту, читача і всіх можливих значень. Автор, на думку В. Ізера, повинен так розпоряджатися розповідною технікою, щоб запрацювала читацька уява, а читач будує свою інтерпретацію, намагаючись узгодити її з тим, що, як він вважає, мав на увазі автор [10: 356]. Читання – це акт від-творення, який передбачає існування як читача, так і автора, адже читач – це співавтор тексту.

Чи не у всіх теоретиків, які виступають за зникнення автора, насправді, йдеться про те, що автор у тексті і за межами тексту – не тотожні поняття, йдеться не стільки про зникнення, як про зникання, тобто про відмову від суворої тотожності, де "я" завжди дорівнює собі самому. Йдеться радше про ту процесуальність, яку ми вже бачили в Барта і в Бахтіна і яка є ключовою в дослідженнях Ж. Дерріди. Достатньо згадати його концепцію розрізнювання, вільної гри, яка завжди є грою між відсутністю і присутністю, сліду як чогось невловимого в просторі присутнього, щоб зрозуміти, що суб’єкт прихований (а не відсутній) у письмі і що його самоприсутність "ніколи не є даною", вона лише ввижається і "завжди-вже була роздвоєна, повторена, здатна з’явитися лише в момент власного зникнення" [7:255]. Зрештою, сам Дерріда заперечує свою повну відмову від суб’єкта: "я не говорив, що не існує центру…, я вважаю, що центр є функцією…, і ця функція є абсолютно необхідною, як і абсолютно необхідним є суб’єкт…, я не руйную суб’єкта, я його розташовую…, питання полягає тільки в тому, звідки він береться і як функціонує" [8:637-638].

Текст не збігається з наміром творця, прочитання лежить за межами авторських інтенцій, але повністю відкинути їх важко. Подібно і М. Фуко, який, як слушно зазначає Т. Воропай, "хоч і відмовився від категорії суб’єкта і заявив про його смерть, чи не найкраще показав внутрішній зв’язок суб’єкта і дискурсу" [5:34]. У статті "Що таке автор?" Фуко, наголошуючи на тому, що автор – "що", а не "хто", все-таки не може не визнати, що текст завжди містить у собі певну кількість знаків, які відсилають до автора, що ім’я автора для читача щось означає, і, називаючи автора функцією, він, насправді, заперечує ототожнення текстуального автора з автором біографічним [16: 451].

Таким чином, справжня проблема зводиться до того, щоб не надати авторові права на єдино можливе значення і не дозволити чітко й остаточно окреслити його образ.

Власне, "смерть автора" і виникла як засіб зупинити розмови про світогляд автора, його ідею, чого ніяк не могли обминути дослідники. Скажімо, В. Виноградов, який детально проаналізував мовний образ автора, який говорив, що не можна ототожнювати автора з розповідачем, і який наголошував на тому, що автор у тексті є насамперед "організуючим принципом" (тобто тією ж "функцією"), не спроможний уникнути "світоглядного" напряму: "У художньому творі можуть і навіть повинні відображатися сліди історичної своєрідності життя автора, своєрідності його біографії, стиль його поведінки, його світогляд" [4:35]. В А. Юриняка, який визнає, що автор не має влади над сприйманням твору, який усвідомлює, що не можна ототожнювати всі думки героя з авторськими, і який стверджує, що художній твір – це розмова між автором і читачем, теж іноді можна прочитати: "те, що деякі думки – авторове переконання, видно з усього духового обличчя авторового героя" [17:111]. Б. Корман намагається чітко розмежувати автора біографічного й автора як художній образ. Він зазначає, що автор розчиняється в тексті, але його теорія передбачає певну позицію автора, певний погляд на дійсність, вираженням якого є весь твір. Учений слушно стверджує, що жодного суб’єкта мовлення не можна розглядати як автора, але, використовуючи термін "власне автор", Б. Корман мимохіть віддає йому перевагу для висловлення цієї авторської позиції[11:15].

Автор – це особливий концепт, набагато складніший від автора-творця і- автора-образу; це модус "іншого" існування чи, як зазначає В. Федоров, "суб’єкт перетвореного буття" [15: 56]. Він постає в процесі власної творчості, в усій своїй мінливості, і читач не здатний визначити, коли перед ним з’являється автентичне "я" автора, де автор починається і де закінчується. У тексті автор завжди "інший", навіть для самого себе, а очима іншого не можна побачити істинне обличчя. "Я-для-себе залишається в акті, а не в продукті самооб’єктивації" [15:36], а зовнішнє "я", доступне читачеві, може бути лише тінню істинного "я", його маскою. Авторська свідомість здатна охопити свідомості персонажів, виявлятися на рівні образів, мотивів, жанрово-стильових і композиційних особливостей, створити у читача ілюзію пізнання "реального" автора, але він виходить за межі власного "я" навіть тоді, коли пише про себе; він водночас перебуває в тексті і позазнаходжуваний щодо нього, він ніби існує на межі створюваного світу. Зумовлена появою в тексті певних реалій з життя письменника спокуса перекинути місток від чергової авторської маски до біографічного автора свідчить про те, що автор, який таким чином ніби намагається "зачепитися" за свою "реальну" ідентичність, – це водночас текстуальна і позатекстова категорія. Формуючи свій образ автора на основі прочитаного тексту, проінформований читач мимоволі залучатиме свої "позатекстуальні" знання для витворення в своїй уяві цілої авторської свідомості. Але це завжди буде лише авторська свідомість у рецепції читацької свідомості. Проведення паралелей з письменником як реальною особою має право на існування лише тоді, коли читач намагається якомога повніше розшифрувати авторський текст, усвідомлюючи, що розкриттям автентичної суті автора є його приховування і перевтілення. Самоінтерпретацію митця не слід сприймати надто серйозно , але право читача на таку інтерпретацію важко заперечити.

"Говорить" мова, і її багатозначність та метафоричність часто зумовлюють читання-непорозуміння. Мова "говорить", незважаючи на автора, однак творча свідомість останнього ніколи не обмежується лише мовною свідомістю. Автор виконує також функцію активної енергії, яка забезпечує бажання читача шукати те, що, можливо, говорить текст, функцію певного принципу, від якого читач може відштовхнутися. Автор не зазнає цілковитого самознищення, він лише розчиняється у межах відфільтрованого і структурованого мовою простору І. Фізер слушно зауважує: "Мову повсякчасно творить людина… тому, що в ній і через неї вона стверджує своє буття серед усього того, що є" [14:52]. Своєрідність мови є своєрідністю авторського стилю, а своєрідність стилю – це водночас своєрідність мислення. Як би там не було, але стиль мають навіть ті твори, де свідомо руйнується цілісність, адже в мистецтві навіть хаос потрібно збудувати, і, таким чином, навіть "смерть автора" перетворюється в оригінальність авторської присутності, в оригінальність його "лику". Автор залишає в кожному втіленні частинку себе і в такий спосіб щоразу є іншим і ідентичним.

Автор може висловлювати свій погляд на світ, ми можемо говорити про його ймовірні наміри, але в той момент, коли твір відокремлюється від свого творця, він наповнюється значенням, якого йому надає інший (як інше "я", так і читач), відбувається розуміння себе через іншого. Отже, як стверджує П. Рікер, знати, яким є автор тексту, неможливо, оскільки безпосереднього його самовизначення немає. Існує тільки складний зв’язок автора і тексту, існує автор, який з’являється не інакше, як з появою першого читача [13:309], тобто це той автор, який виникає в читацькій свідомості: сама мова – це тільки потенційна система, що реалізується лише в діалозі, для якого потрібні двоє – читач і автор, навіть якщо автор уже є "своїм твором, а не людиною" [13:133] і якщо, хоч між ними й існує глибокий зв’язок, жодне з них не здатне переконливо пояснити інше. Текст, який для свого повноцінного існування потребує двох свідомостей (Ю. Лотман), у такому разі, може перетворюватися в один знак з багатьма означуваними і численними варіаціями, в суцільний код із трансформованим самоосмисленням особистості.

Те, що акти творення й сприймання взаємозалежні, визнавав і У. Еко. На його думку, твір стимулює читача до співпраці, спонукає відшукати приховані значення, навіть ті, які автор не заклав туди свідомо, але те "щось", яке домислить читач, "завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор" [9:62]. Шукати емпіричного автора не варто, зрештою, його "знайти" неможливо, оскільки приватне життя емпіричних авторів більш неохопне, ніж їхні тексти. Єдиний автор, якого ми здатні "бачити", – це той "зразковий автор", якого витворює "зразковий читач". Проте У. Еко розуміє, що "прірви" між емпіричним автором і автором зразковим не існує, і тому запроваджує термін "лімінальний, або межовий, автор". Це автор, який перебуває в тій межовій ситуації, коли він "уже не є емпіричною особою і ще не є текстом", коли "він змушує слова (або слова змушують його) встановити потенційний ряд асоціацій"[9:566].

З огляду на проаналізовану літературу, можна зробити висновок, що поняття „ автор” у постмодернізмі передбачає поняття лімінального автора, який при появі самого тексту реалізується як автор-функція (тобто як певний організуючий принцип), як автор-концепт (тобто як світоглядна єдність, але не в розумінні чітко визначеного погляду на дійсність, а в тому значенні, що в текстах одного письменника, як правило, існують певні ключові образи, мотиви, проблеми, які дають можливість говорити про відповідний світ авторської уяви) і як автор-суб’єкт (який охоплює численні "я" художнього твору: наратора, персонажів та інших авторських масок). Ці "автори" формують у тексті імпліцитного автора, партнером якого є імпліцитний читач, тобто читач, який, як і імпліцитний автор, є лише текстуальною конструкцією, який максимально абстрагований від власних кодів і нахилів. У процесі читання імпліцитний автор перетворюється в образ автора. Йдеться про те, що цей автор уже починає існувати в сприйманні, в уяві імпліцитного читача. Образ автора – це "чистий" автор, витворений лише на основі прочитаного тексту. Поєднаний зі знаннями про автора-творця, які, ймовірно, має реальний читач, він трансформується в автора, якого сприймає читач; авторська свідомість починає існувати в рецепції читацької свідомості Головна творча роль перейшла зараз від письменника-митця до читача-інтерпретатора.

РОЗДІЛ 2.

 ВІДОБРАЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ АВТОРА В ЛІТЕРАТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ..

Стан митця в постмодернізмі значною мірою визначався пошуком нових літературних форм.

У цьому сенсі плідним джерелом для переосмислення постає певний стан свідомості, іманентний постмодерному світобаченню, тобто акцентація уяви, звернення до ірраціонального, усвідомлення незавершеності світу та відсутності єдності, універсальності істини, недовіра до авторитетів, роль митця в цьому процесі нового осягнення світу. Постмодерністське мистецтво наполягає на новій функції художника, який налаштований на створення художніх світів на противагу відтворенню, наслідуванню природи.

Постмодерний митець вимушений обстоювати свою креативність у відповідь на заперечення його творчої волі та задуму в атаках на постать автора. Цим обумовлена посилена саморефлексія постмодерністського твору, який розширює можливі іпостасі митця в тексті (від введення наратора як двійника або маски автора, крізь призму стилізації якого розповідається історія, до безпосереднього втручання в текст за посередництва автора як персонажа). Він виступає як літературне alter ego письменника, що водночас розповідає і проживає текст свого життя.

Постмодерний автор глибоко полемічний, за його грою з оповідальними інстанціями та множинними образами відсувається на задній план розуміння творчості як засобу інтуїтивного осягнення світу, що походить від непевності в адекватності значення власного промовляння. Постмодерністське мистецтво постійно балансуює на межі ірраціонального, ірреального та логіки, науки. Митець не відкриває істину, він тільки вибудовує свій текст, спрямований на читацьку рецепцію. Постмодерний автор наголошує на свідомій творчій інтенції, невипадковості власного вибору засобів для створення художніх світів.

Авторська уява, вигадка стає одним із чільних принципів естетики постмодернізма, допомагає піднятися від простої правдоподібності до осмислення загальних констант людського буття, свідомості, моралі. Жанр твору передбачає поєднання реального та фантастичного, яке досягається за допомогою авторської уяви, тобто здатності бачити таємниче та загадкове в повсякденності сучасного життя.

Для автора-постмодерніста джерелом уяви служить легенда, історія, оповідь попереднього тексту. Авторська невпевненість у можливостях вираження (висловлювання) переноситься на оповідача, який ховається за маскою «наївного автора», нібито недосконалого та незграбного, що не заважає йому маніпулювати текстом, скеровуючи реакцію читача.Ця недовіра оприявлюється і через мову, через нескінченне використання кліше, штампів, стереотипів, за якими губиться будь-яка суб’єктивність тексту. Образ автора перетворюється на персонажа історії, що розповідається.

Він виступає водночас як автор і своєї життєвої історії, і свого тексту, тобто реалізується постмодерністська концепція текстуальності буття. Позиція автора в постмодернізмі визначається створенням не свого двійника-оповідача, а автора свого тексту.

Таке зумисне введення автора в текст пов’язане також із постмодерністським розумінням літератури як першореальності, існування якої забезпечується в концепції життєтворчості – одночасного творення та проживання історії, поєднання в одній особі автора поза текстом та всередині нього.

Існування отримує сенс та форму через оповідь, через артикуляцію та естетичне оформлення життєвого досвіду. Проте в концепції життєтворчості існує не послідовність, а одночасність: життя не випереджає оповідь, а проживається разом із нею. Тоді автор та персонажі співтворять текст, вони однаково відповідальні за нього і перебувають водночас усередині тексту і поза ним. Тобто персонажі – це й є автор, життя та оповідь створюють цілісність життя-оповіді, що постійно обертається навколо себе, не маючи ані початку, ані кінця.

У зв’язку з авторською позицією важливою стає роль читача. У постмодернізмі яскраво виражена недовіра до референційності слова. Природа мови не в змозі забезпечити адекватну комунікацію між автором і реципієнтом історії. Тому відповідальність за сенс твору перекладається на читача. Значення розсіюється на безліч можливих сприймаючих свідомостей. Читач перетворюється на співавтора, порівнюється з автором у правах.

Але позиція автора щодо читача не така однозначна в постмодернізмі. З одного боку, в умовах послаблення уваги до письмового слова автор намагається привернути увагу читача різними засобами, грою з легко пізнаваними образами, мотивами, інтригуючими сюжетами, усталеними жанрами, з самою мовою. З другого – попри всі звинувачення в академічності, ускладненості текстів, в їхній недоступності для пересічного читача, постмодерний автор зберігає свої правила гри, не обмежує себе масовим чтивом, не проектує свій твір на певного читача, а намагається, як одного разу зазначив У. Еко, виховати свого читача, якою б безнадійною не була ця спроба.

Серед перших виразно постмодерністських творів — романи У. Еко «Ім'я троянди», П. Зюскінда «Запахи», Д. Апдайка «Версія Роджерса».

Постмодернізм у сучасній українській літературі виявляється в творчості Ю. Андруховича, Ю. Іздрика,. О. Забужко та інших.

Сучасні постмодерністські тенденції найбільш яскраво відображені у творчості сербського письменника-Милорада Павича, а саме - схильність до гри з текстом і читачем.

Милорад Павич, без сумніву, є феноменальною постаттю у сербському літературному житті. Світова критика величає його письменником абсолютної літератури, а його твори – справжнім поетичним і фантасмагоричним дивом. Французькі й іспанські критики пишуть, що Милорад Павич – "автор першої книги ХХІ століття", в Австрії його вважають ватажком європейського постмодернізму. Важко повірити, що письменник, творчістю якого захоплюються мільйони читачів в усьому світі, колись був найменш читаним автором у Сербії. Світову славу Мілораду Павичу приніс його перший роман "Хазарський словник (роман-лексикон на 100 000 слів)", який побачив світ наприкінці 1984 р. у Белграді, а вже в 1988 році зайняв перші позиції у списках світових бестселерів від Мюнхена до Вашингтону.

Милорад Павич як письменник-постмодерніст у своїх творах експериментує зі структурою твору, використовує таку концепцію постмодернізму, як "смерть автора" . Найперше, що впадає у вічі при розгляді "Хазарського словника" – це зміна позиції автора у творі. Вже на перших сторінках "Словника" у його читача виникає таке начебто недоречне запитання: "Хто є автором цього роману?". Питання авторства породжує сама техніка твору. Адже Павич запевняє читача в тому, що він не помре під час прочитання "Хазарського словника", як це трапилося з його попередником, читачем "Словника" 1691 року видання, коли книга мала свого першого автора. Тобто, Милорад Павич, проголошуючи себе "сучасним автором", натякає на те, що вже мав свого предтечу у минулому.

З перших сторінок роману автор починає гру з читачем. Гра письменника продовжується, коли він погоджується на вторинне авторство, подаючи на перших сторінках роману реконструкцію титульної сторінки первісного (знищеного) Даубманусового видання "Хазарського словника" 1691 р. Тобто, сучасний "Хазарський словник" є тільки своєрідною реконструкцією: Lexikon Cosri 1691 р. – прототип "Хазарського словника" 1984 р. Гра з часом стосується не тільки перевтілення героїв, а й самої книги. Рахунок, який знаходимо на останніх сторінках роману (1689 + 293 = 1982), є свідченням міфічного перенесення подій із XVII ст. у XX ст. Такий же таємничий рахунок існує і для самої книги (1691 + 293 = 1984), що доводить "реконструкцію" книги Даубмануса у "Хазарський словник" Мілорда Павича, який визнає себе реставратором знайденої книги. Таким чином, автор використовує у цьому творі давню і добре відому техніку знайденої книги, наслідком якої є вторинне авторство.

Автором первинного "Хазарського словника" є Йоганес Даубманус, польський друкар, який у XVII ст. видав "Lexikon Сosri…", проте він лише видавець і записувач, бо, за християнською версією, книгу цьому видавцю диктував монах на ім'я Теоктист Нікольський, який вивчив історію хозарів з різних джерел та написав "Appendix І " як передсмертну сповідь. Але і Теоктист Нікольський є тільки упорядником книги, бо творці "Словника" – це Аврам Бранкович, Юсуф Масуді і Самуель Коен. Кожен із них упорядкував свою книгу – відповідно "Червону", "Зелену", і "Жовту". Усі три є героями барокового пласту "Хазарського словника". Але Милорад Павич має своїх колег і серед героїв із Середньовіччя. Найважливішим образом цієї епохи є принцеса Атех, яка є своєрідною матір'ю "Хазарського словника", авторкою першого жіночого примірника. З "Червоної книги" довідуємось, що принцеса на повіках носить літери забороненої хозарської абетки, які вбивають кожного, хто їх прочитає. Цікавим є те, що отрута цих літер "переходить" в один з примірників Даубманусового словника, який вбиватиме своїх читачів. Книга – носій смерті, вона вбиває своїх авторів: принцесу Атех, трьох авторів барокового пласту, друкаря Даубмануса, не омине смерть дослідників хозарського питання у ХХ столітті у царгородському готелі "Кінгстон".

Дослідивши внесок усіх авторів у створення "Хазарського словника", можна дійти висновку, що автори твору присутні на всіх тематично-часових рівнях твору. Таким чином, авторство самого Ми лорада Павича, з огляду на чималу кількість "творців" роману, є відносним. Особа сучасного автора ніби розчиняється у великій кількості "внутрішніх авторів" роману. Постмодернізм вимагає повного розчинення автора у творі. Письменник віддає данину його концептам і сам намагається зникнути, розчинитися у творі, погоджуючись на вторинне авторство.

Про те, що твір (за думками М.Фуко) є вбивцею свого автора, можна пересвідчитися на прикладі усіх "внутрішніх" авторів "Хазарського словника", для яких написання цього роману є фатальним.

Після реорганізації структури твору та зміни позиції автора на перший план виходить читач. Панівна роль автора-творця у творі кардинально змінюється. Якщо автор втрачає певний вплив, то читач у такому випадку набуває більшої значимості. У постмодерному творі Милорада Павича панує не абсолютний автор, а читач, котрий самостійно простежує усі зв'язки, насолоджуючись новим ступенем свободи. Автор вважає читача співтворцем своїх книжок, який має активно долучатися до процесу творення книги. Для цього він реорганізує структуру своїх творів і таким чином уможливлює гру-співпрацю: "автор-читач". Про вагому роль читача автор висловлюється на сторінках "Хазарського словника": "Саме так кожен читач сам укладе для себе свою книгу, зібравши її в єдине ціле, як у грі у доміно чи в карти, і з цього словника він, як із дзеркала, візьме рівно стільки, скільки у нього і вкладе, бо, як написано на одній зі сторінок цього лексикону, з істини не можна вийняти більше, ніж у неї покладеш... Чим більше шукаєш, тим більше і знаходиш, отож, щасливому дослідникові відкриються усі зв'язки між іменами цього словника. А інше – для інших”[12: 28].

Функція читача зростає. Він не обмежується лише читанням "Хазарського словника", а, переймаючи на себе роль автора, сам укладає книгу з частин твору. У кожного читача книга вийде неповторною, бо порядок укладання у кожного свій. Для кращої орієнтації у просторі твору Милорад Павич додає до "Хазарського словника" "Попередні зауваги" і поради щодо користування словником задля ціліснішого та приємнішого його прочитання. Це вводить читача у суть справи, гравець дізнається про правила гри. Чим більше у читання твору вкладених зусиль, тим краще читач зрозуміє твір, проведе більше паралелей, розгадає ряд авторових загадок, а нагородою є задоволення, отримане після вдалого розкодування твору та успішного виходу із авторового лабіринту.Письменник, звертаючись до читача, висловлює таку думку: *“…*Не я змішую фарби, а твій погляд…, я лише кладу їх на стіну одну за одною в природному порядку, а той, хто дивиться, сам змішує їх у своєму óці, наче кашу. Тут і є таємниця. Хто краще зварить кашу, той буде мати кращиймалюнок, але нікому не зварити доброї каші з поганої гречки***.*** Важливішою є,отже, віра споглядання, слухання й читання ***,*** аніж віра малювання, співу чи писання… Я працюю з чимось таким, як словник фарб…, а споглядач сам складає з того словника речення й книги, тобто малюнки. Так міг би робити й ти, коли пишеш. Чому б комусь не скласти словника слів, які утворять одну книгу, й дозволити читачеві самому з’єднати ці слова в єдине ціле” [12: 32].

Милорад Павич і сам охоче реалізує щойно продекларований принцип, про що свідчить як назва (“Хазарський словник”), так і жанр (роман-лексикон) цього знакового для літератури постмодернізму твору. Схожу думку висловив і У.Еко, давши визначення ідеального гіпертексту (улюблений термін постмодернізму):”Ідеальний гіпертекст - це такий гіпертекст, у якому можна комбінувати всі слова всіх категорій (подібно до побудови енциклопедії)”[9: 569].

Милорад Павич - людина високоосвічена, яка займалася класичною літературою фахово, а отже гра з читачем - його свідомий вибір: *“*Усе своє життя я вивчав класичну літературу і дуже її люблю. Проте думаю, що класичний спосіб прочитання книг уже вичерпав себе, прийшов час змінити його - передовсім, коли йдеться про художню прозу. Я стараюся дати читачеві більшу свободу; він разом зі мною несе відповідальність за розвиток сюжету книги. Я намагаюсь надати читачеві можливість самому вирішувати, де починається і де завершується роман, яка зав’язка і розв’язка, якою буде доля головних героїв. Це можна назвати інтерактивною літературою - літературою, що рівняє читача з письменником. Нещодавно вийшла версія “Хазарського словника” на компакт-диску…, до послуг читача два з половиною мільйони способів прочитання роману. Кожна людина може вибрати свою фазу читання, створити власну мапу цієї книги*”* [12: 30].

Письменник часто й сам не уявляє, як може зрозуміти, витлумачити, інтерпретувати його твір читач. У. Еко навіть зізнався, що “ніщо так не тішить автора, як нові прочитання, про які він не думав і які виникають у читача”,адже *“*текст… породжує свої власні сенси*”* [9: 570].

Схожі думки висловив і Милорад Павич, порівнявши свої твори з дітьми, що виросли і вже “бігають швидше за нього самого”. У "Хазарському словнику" він застосовує ще один цікавий прийом – "читання удвох" або "зустрічі" за допомогою книги. На останніх сторінках твору автор намагається "загладити свою провину" перед читачами і виправдатися за вкрадений у них час. Милорад Павич запланував зустріч хлопця та дівчини, котрі одночасно читали відповідно "чоловічий" та "жіночий" примірники "Словника" і тепер матимуть змогу визначити відмінності між ними. Для усіх читачів таке завершення є доволі несподіваним, бо після невтомних пошуків двійників у трьох книгах "Хазарського словника", намагань розкодувати багатовимірну архітектурну побудову твору, з'ясувати значення таємничого рахунку, автор пропонує нам звичайну зустріч молодих людей за допомогою книги.

Ці прийоми "читання удвох" або "зустрічі" за допомогою книги є дивовижною знахідкою письменника. Усі ці постмодерністські експерименти Милорада Павича перетворюють літературу у принципово нову форму мистецтва.

У своєму романі-лексиконі “Хазарський словник” письменник постійно спілкується зі своїм читачем, даючи йому необхідні вказівки щодо кращого та ціліснішого прочитання твору. Автор повідомляє читача про порядок читання, дає йому змогу вибрати трагічний кінець або happy end, радить прочитати зауваги та самому прийняти рішення: чи слухати поради, чи просто читати твір у звичному порядку. Твори Милорада Павича доводять, що можна експериментувати зі структурою, бо механізми вислову стають важливішими за сенс. Такий підхід до структурної організації твору створює можливості для нового, багатовимірного, трактування структури. Павич також утверджує постмодерністську категорію “смерті автора”, зміну панівної ролі творця у власному тексті, повного зникнення, “розчинення” автора. Письменник вважає читача співавтором своїх творів, який має активно долучитися до процесу творення книги. З цією метою Павич реорганізовує структуру своїх творів і таким чином уможливлює гру-співпрацю “автор–читач”. Усі ці постмодерністські експерименти Милорада Павича перетворюють літературу у реверсивне мистецтво.

Закінчівши вивчення постмодерністскої літератури , старшокласники зможуть зробити таки висновки:

1. постмодерністське мистецтво народжується в період сумнівів, недовіри до раціонального пізнання, скептицизму. Нині зникає, знецінюється об'єктивний світ, у якому живе особистість. Залишається лише множина текстів, що фіксують різні стежинки, різні способи та варіанти сприйняття і відображення;
2. автор перестає вважатися ідеологом тексту, він є тільки першим із багатьох, але не єдиним виробником значення, позбавлений індивідуально-психічних характеристик, вважається анонімною частиною інтертексту, неспроможний на новаторство, скриптор;
3. основною відмінністю постмодерного автора можна вважати зростання кількості інстанцій та рівнів, іпостасей та ликів автора, що посилює ігрове начало текстів, сприяє їхній відкритості до читача;
4. проблема автора, позначена особливою важливістю, набуває художньої розробки у творі видатного письменника сучасності Милорада.Павича „Хазарський словник”.Тільки зважаючи на різноманіття іпостасей автора, можна зрозуміти значення художнього новаторства постмодернізму

Спроба осмислення такої складної категорії (поняття «автор в постмодернізмі») стає стимулом для зацікавленості учнів у творчому прочитанні творів постмодернізму . і в читанні взагалі

.

 ЛІТЕРАТУРА

.1.Барт Р. S/Z. – М.: УРСС, 2001. – 232 с

2 Бахтін М. Проблема тексту у лінґвістиці, філології та інших гуманітарних науках //Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. /за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 416 –

3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

 4 Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Гос. изд-во худ. л-ры, 1961. – 614 с

5.Воропай Т.В. В поисках себя. Идентичность и дискурс. – Харьков: ХГПУ, 1999. –

6. Денисова Т. Історія американської літератури XX століття. – К.: Довіра, 2002

7. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.

8. Дискусія (Ж. Іпполіт, Ж. Дерріда, Р. Максі, Л. Ґольдман, С. Дубровські) 13 Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. /за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 633 – 638

9. Еко У. Поміж автором і текстом //Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. /за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 564 – 578.

10. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення //Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. /за ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 349 – 366.

11. Корман Б.О. Лирика Некрасова. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 300 с.

12.Павич М. Хазарський словник. Роман-лексикон на 100 000 слів. – Львів: Класика, 1998. – С. 71-72.

13. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння //Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. /за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 305 – 323.

14. Фізер І. Чи таки смерть автора? //Слово і час. – 2003. – №10. – С. 50 – 55.

15. Федоров В. Автор як онтологічна проблема //Слово і час. – 2003. – №10. – С. 55 – 58.

16. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 444–456.

17. Юриняк А. Літературний твір і його автор. – Буенос-Айрес: Перемога, 1955. – 295 с.