

13. Николай Гумилёв. Исследования и материалы Библиография. – СПб.: 1994.
14. Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. – М.: Вся Москва, 1990.
15. Николай Гумилёв: pro et contra. – СПб.: 2000.
16. Раскина Е.Ю. Поэтическая география Николая Гумилёва. – М.: 2005.
17. Сорина Л.М. Поэт и воин Первой мировой войны Н.С.Гумилёв.- Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений: <http://gumilev.ru/>
18. Степанов Е. Поэт на войне. – Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений.
19. Степанов Е. Неакадемические комментарии. – Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений.
20. Степанов Е. Хроника. – Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений.
21. Творчество Н.Гумилёва и А.Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвященные 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002.
22. Творчество А.А.Ахматовой и Н.С.Гумилёва в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч.конф. 21-23 мая 2004 г. –Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004.
23. Чупринин С. Из твердого камня. – ж-л «Октябрь», 1988.
24. Шубинский В. Николай Гумилёв. Жизнь поэта. – СПб.: Вита Нова, 2004.

УДК 82.0:801.82“19”

Шадрина Т.В.
(Запоріжжя, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В ЛІТЕРАТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ (на прикладі жанру роману)

У статті досліджуються основні механізми творення художнього світу в літературі постмодернізму, а також на матеріалі художніх творів простежуються ключові жанрові модифікації роману в зарубіжній літературі другої половини ХХ століття.

Ключові слова: абсурд, свідомість, художній світ, роман, жанрова модифікація, особистість, постмодернізм, гра, історія.

В статье исследуются основные механизмы создания художественного мира в литературе постмодернизма, а также на материале художественных произведений прослеживаются ключевые жанровые модификации романа в зарубежной литературе второй половины ХХ столетия.

Ключевые слова: абсурд, сознание, художественный мир, роман, жанровая модификация, личность, постмодернизм, игра, история.

The main mechanisms of creating the artistic world in the literature of postmodernism are investigated in the article. Also the main genre modifications of the novel in the foreign literature of the second half of the 20th century are traced.

Key words: *absurd, consciousness, artistic world, novel, genre modification, personality, game, history.*

Постмодерна реальність, яка прийшла на зміну модернізму разом з другою світовою війною, величезними примарами ядерної та екологічної катастроф, стрімким науково-технічним прогресом і водночас загрозою повного витіснення особистості на маргінеси соціального життя, принесла із собою нову суспільну та культурну свідомість і розставила цілком неочікувані акценти у сучасній концепції світовідчуття. Відтак, друга половина ХХ ст. відзначається крахом старих ідеалів, повною руйнацією моральних орієнтирів, зародженням новітніх філософсько-естетичних доктрин (постструктуральних, деконструктивістських, екзистенційних та інших) і фактично “нульовою точкою відліку” в царині культури та історії (якщо взяти до уваги повне заперечення попередньої традиції). Відчуття завершеності історії і остаточної деструкції свідомості породжує постмодерністську думку про нездатність людини осягнути і систематизувати непорядкований, абсурдний, вічно змінюваний світ. А отже неможливим виявляється існування вічних і абсолютних цінностей, орієнтирів, суспільних маркерів. Таким чином, дійсність постає багатолитою та неоднозначною, і відтворити її таку можна тільки завдяки плюралізму художніх форм світобачення.

За словами Вальтера Йенса: “...Тільки неповне, скалка, фрагмент ще символізують розколотий світ, який перебуває у стані змін... Світ, який за строкатими фасадами постає як неясний, примарний знак, може бути представлений... лише у шифрах...” [Цит. за 1: 216]. Ситуація перманентного хаосу, абсурду, невизначеності і непорядкованості в повсякденному житті природно спричинює виникнення специфічних художніх моделей творення “буття” на “художню дійсність” саме через мистецьке засвоєння абсурдистських умонастроїв і завдяки сучасному хаотично/фрагментарно впорядкованому світогляду. При цьому, логічно, відбувається свідомо/несвідомо відмова від традиційних схем оповіді і практично повне заперечення класичних жанрових моделей. Теоретики “нової літератури” (основні тенденції розвитку її вивчають Дж. Барт, У. Еко, І. Хасан, Т. Денисова, Д. Затонський, Н. Маньковська, О. Киченко та інші) вважають, що навіть саме звернення митців слова до існуючих жанрів нині можна вважати підозрілим, це призводить до “відлучення” від “справжньої” літератури. На думку І. Млечиної, будь-яка спроба зарахувати сучасний літературний твір до певного жанру загрожує винесенням вироку повної безжиттєвості самому тексту [1: 216].

Слід відзначити, що думка про тотальну деконструкцію традиційних жанроформ присутня у багатьох працях, присвячених дослідженню сучасного літературного процесу.

Криза гуманізму в суспільстві, об’єктивна неможливість прогресивних мистецьких ідей гармонізувати сучасний соціум призводить, у свою чергу, до кризових явищ у культурі та літературі, “що набуває в західній Європі та Америці мало не універсального характеру” [2: 98]. Відтак, чи не єдиною можливими способами художнього засвоєння сьогоденної дійсності, магістральними поняттями якої є “жах” і “абсурд”, стають колаж, фрагментизація, “механічний монтаж”. Отже, зрушення відбуваються як на змістовому, так і на формальному рівнях повіствування.

Об’єктивне “бальзаківське” споглядання-розгортання подій у класичному романі ХІХ ст. поступається “кафкіанській” естетиці суб’єктивізму в модерністській прозі ХХ ст., а звідти вже недалеко й до постмодерністського роману. Якщо раніше (в літературі

реалізму) письменник послужливо і послідовно викладав перед читачем події свого твору, дбайливо знайомив із власним творчом задумом, отже був одноосібним творцем, то в літературі постмодернізму він уже не впевнений у порядку розгортання подій чи їх трактування у власному творі, не готовий пояснити вчинки своїх героїв, часто підсовує читачеві ненадійних нараторів і замість того, щоб розплутувати загадки, затримує момент їх розв'язання чи взагалі залишає їх без відповіді.

Підпорядкування функцій автора функціям тексту, набуття текстом “універсальних просторово-часових координат” (на перетині найрізноманітніших культурних кодів), художня практика “текстуального закодовування-та-безкінечно множинної інтерпретації” явищ дійсності як єдино можливого способу засвоєння останньої, розмивання кордонів між текстами породжує нову концепцію тексту як такого: будь-який текст (про це свого часу говорив Р.Барт) сприймається як частина одного спільного макротексту з усіма можливими (як свідчить Л.П. Ржанська) “нелітературними дискурсами і ... сферами життя, ними описаними”, а відтак перетворення світу на текст (а тексту, в свою чергу, на світ) є питомою рисою світовідчуття ХХ ст. [3: 554]. А отже текст постає як сукупність ремінісценцій, цитат, алузій, що продукують культурні коди минулого, забезпечуючи у такий спосіб зв'язок між минулим і сьогоденням, і водночас виражаючи інтенцію автора поєднати “культурні уламки” в єдине ціле і створити таким чином цілісну картину буття. Літературознавці часто називають літературу постмодернізму “вторинною”, оскільки вона цілком відкрито живиться духовними надбаннями попередніх епох. Відверте запозичення архетипних образів, позачасових мотивів, наскрізних сюжетів і “вічних” ідей слугує митцеві засобом демонстративного підкреслення своєї творчої вторинності [4: 11].

Піддаючись загальним тенденціям еволюціонування жанрів, роман із замкнутої на собі, завершеної структури з лінійним розгортанням подій, які подаються компетентним оповідачем; трансформується у відкриту, незавершену систему, основним структуротворчим принципом якої часто стає “колаж”, що поступово приводить не просто до діалогізму зовсім різних цінностей і світоглядів, а й до зіткнення неозорої кількості смислів і необмеженої полівалентності знаків, символів, і врешті – до повної непорядкованості і, на думку Л.П. Ржанської, ентропії як змістового, так і формального рівнів твору [3: 548].

Гра стає одним із основних принципів художнього засвоєння дійсності. Складна для усвідомлення і постійно змінювана реальність більше не піддається цілісному і послідовному засвоєнню. Тільки скептицизм і тотальна іронія можуть ще зарадити в процесі творчого перекодування дійсності. Відкрита структура постмодерного твору зробила можливою практику активного “конструювання” тексту реципієнтом: текст може бути прочитаним у будь-якому порядку розташування частин. Це так званий прийом “комбінаторної гри” – один із найпоширеніших у літературі постмодернізму. Відтак, письменники самі інспірують “запрошення” читачеві моделювати текст на власний розсуд – починаючи від вільного прочитання абзаців і аж до можливості обирати “більш вдалилий” на думку реципієнта фінал твору (романи Х. Кортасара, Дж. Фаулза, М. Павича, Р. Федермана). “Я намагаюсь дати читачеві можливість самому вирішувати, де починається й де закінчується роман, – зазначає з цього приводу автор роману “Хозарський словник” М. Павич, – яка зав'язка й розв'язка, якою буде доля головних героїв” [Цит. за 5: 9].

Актуалізація чуттєвого сприйняття дійсності і деталізація предметного світу стають головними конститuentами художньої реальності в німецькій літературі 70-х років – “кельнська школа” (Р. Брінкман, Г. Зойрен, Г. Гербургер, Д. Веллерсхоф), а також “Група-47” (Г. Ріхтер, А. Андерш, В. Вайраух). Ознайомлення з творчістю німецьких прозаїків цього періоду дозволяє виявити передумови формування жанру роману в добу постмодерну. Це своєрідний “місток” на шляху від авангардистських літературних практик початку ХХ ст. до власне постмодерністського роману. Для творчості митців цього часу притаманне пізнання світу “через деталі, які споглядаються крізь замкову шпарину...” [1: 217]. І тут, безперечно, рельєфно проступає зв’язок з естетикою французького “нового роману”: відчутний відгомін “шозизму” А. Роб-Грійє і “тропізмів” Н. Саррот – твори Д. Брінкмана, Д. Веллерсхофа. Митці моделюють реальність із випадкових спалахів свідомості і незначних деталей, асоціацій, уривків подій, моментів і речей предметного світу. У кінцевому результаті тексти, “змонтовані” із випадкових фрагментів буття, позбавлені будь-якої логічної закономірності побудови і не мають жодних формально-семантичних зв’язків між окремими компонентами. При цьому випукло, підкреслено значущими подаються не якісь головні колізії чи центральні персонажі твору, навпаки: акцентуються ті чи інші дріб’язкові деталі, предмети, другорядні факти і миттєві асоціації. Мода на такі “тексти” у 70-і р.р. ХХ ст. (зокрема в німецькій літературі) призвела до крайнього загострення кризи романного жанру, повної абсурдизації художнього відтворення дійсності у межах епічного твору: практика монтажу поширилась не лише на механічне конструювання текстів з незначних фрагментів дійсності, у хід пішов усіякий “мотлох сучасного соціально-культурного буття”: комбінації із окремих слів, графічні композиції, безглузді анкети, окремі уривки газетних статей, фрагменти радіопередач, віршовані або прозові уривки різних за стилістикою та композиційними особливостями текстів. У зв’язку з цим, безперечно, на думку спадають художні практики початку ХХ ст. – дадаїстів, сюрреалістів та інші.

Якщо твори аргентинського письменника Х.Л. Борхеса у 40-х р.р. (“Алеф”, “Вавилонська бібліотека”, “Другий” та інші) прогнозують кардинальний злам у концепції світосприйняття (що почне активно оприявнюватися саме у другій половині ХХ ст.), то поява змін на формальному рівні в епічному творі простежується зокрема у зазначених вище “текстах” (романах) німецької літератури, які, в свою чергу, живляться ідеями колажування тексту, запропонованими різними авангардними течіями початку ХХ ст. Водночас французька школа “нового роману” (К. Симон, Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор) взагалі заперечує класичний романний канон, свідомо відкидаючи і традиційні прийоми лінійного розгортання подій, і наявність певною мірою логічно структурованої і хронологічно впорядкованої сюжетної лінії (ліній), і навіть – присутність у творі персонажів.

Англійські прозаїки Дж. Барнс (“Кохання і таке інше”, “Як усе було”) та Г. Свіфт (“Останні розпорядження”, “Світло дня”) демонструють читачеві цілісну модель людського буття, сконструйовану із мозаїки незначних повсякденних подій і вражень. Відтворюючи епізоди із життя персонажів за допомогою прийомів “стоп-кадр”, “потік свідомості”, а також несподіванно занурюючи читача у вир абсолютно невідомих перипетій своїх творів, вони, як не парадоксально, досягають ефекту реалістичності і цілісності оповіді. Наплив неочікуваних повідомлень, вражень, думок теж нагадує хаотичний потік спогадів, відчуттів, асоціацій, притаманних свідомості кожної людини в її реальному існуванні.

Проте найбільш яскраво вираженими характеристиками фрагментарної оповіді володіє роман Дж. Барнса “Історія світу в 10 ½ розділах”, який за своєю зовнішньою та внутрішньою організацією фактично протиставляє себе всьому жанровому канону роману. Під загальною назвою об’єднано зовсім різні за змістом, ідейним спрямуванням новели, які поєднують тільки образи води і різних плавзасобів (від ковчега до невеликого човна).

Товариське звертання барнсівського героя до читача (наявність якого відчувається майже фізично) у романі Дж. Барнса “Кохання і таке інше” свідчить про появу діалогізму як внутрішнього чинника руху перипетій твору, який приходить на зміну монологічним формам оповіді, коли автор (одноосібно) послужливо повідомляв читачеві про розгортання подій у своєму творі. Завдяки майстерно створеному ефекту фізичної присутності реципієнта в тексті (“Привет. Мы уже встречались. Стюарт. Стюарт Х’юз. Да, я совершенно уверен”) [6: 1] створюється атмосфера товариської невимушеності, довірливості, інтимності. Це, в свою чергу, ставить автора і читача на один рівень, зменшує дистанцію між ними, сприяє появі ілюзії співтворчості. Отже, досягається поставлена митцем художня мета – позірне залучення реципієнта до “творення” тексту. А відтак, слід згадати бахтінський постулат про діалогічну природу романного повіствування.

У романі “Безсмертя” М. Кундери оповідачеві, який спостерігає за літньою дамою, несподівано спадає на думку ім’я Аньєс. Він широко зізнається, що жодної жінки з таким ім’ям він ніколи не знав [7: 10]. Усе розпочинається із роздумів про те, “хто ж така Аньєс”. Герой Кундери, який говорить від імені самого автора, зізнається: “...Аньєс возникла из жеста той шестидесятилетней дамы, что помахала возле бассейна инструктору и чьи черты уже расплываются в моей памяти” [7: 13]. Поступово плід уяви наратора стає головною героїнею однієї із сюжетних ліній роману. “Когда я проснулся, было уже почти полдевятого, и я представил себе Аньєс. [...] Кто же, однако, может быть мужем Аньєс?” [7: 13]. Прикметно, що далі історія цієї жінки змальовується як цілком реальна і оповідач уже зовсім не виражає сумнів щодо реальності її існування. Отже, дійсність примарна, ілюзорна, межа між реальним світом і світом уявним практично відсутня. Один плавно переходить в інший, вони зливаються, нашаровуються один на інший. Це є свідченням того, що поступово чітких обрисів набувають симуляційні коди, які з часом проникають у всі сфери сучасного життя. Симулякри – “образи неіснуючої реальності” – все більше заступають класичні образи. Недаремно постмодернізм називають “мистецтвом симулякрів”.

Вельми продуктивним у сучасній літературі стає прийом “варіантів і можливоостей”, який декларує непевність буття, відсутність єдино можливої істини, розвиває “симуляційну концепцію” реальності. Так, у романі німецького прозаїка М. Фріша “Назву себе Гантенбайном” образ оповідача розщеплюється на два конкуруючих образи: Ендерліна і Гантенбайна. Середніх років доктор філософії Ендерлін вирішує перевтілитись в іншу людину – сліпця Гантенбайна. Для цього йому доводиться придбати атрибути сліпих (темні окуляри, ціпок) і навчитися поводитись відповідним чином. У такий спосіб він хоче подивитись на світ в іншому ракурсі, адже люди, думаючи що він сліпий, роблять такі речі, на які не наважуються в присутності зрячої людини. Отже, будучи Гантенбайном, герой прагне побачити оголену сутність оточуючих. При цьому роздвоєння образу призводить до розщеплення свідомості оповідача, межа між подіями в житті Ендерліна і Гантенбайна поступово стирається, а відтак можливість варіацій у розвитку подій, прийом “примірювання героям різних історій, як костюмів” є декларацією

втраченої ідентичності особистості. Виникає так званий “ефект Гантенбайна”. “Я представляю себе: Таким мог быть конец Эндерлина. Или Гантенбайна? Скорее Эндерлина. [...] Я представил его себе, а теперь он отшвыривает мне мои представления назад, как хлам; ему не нужно больше историй”... [8: 207]. Поява як реальних, так і вигаданих другорядних персонажів, які співіснують і взаємодіють одне з одним на сторінках роману, ще більше загострює конфлікт між реальністю та світом уяви, фантазій.

Значений вище мотив присутній і у романі М. Фріша “Штіллер”. Раптове зникнення цюрихського скульптора Анатолія Штіллера і поява невідомого містера Вайта, в якому всі близькі скульптора одноставно впізнають зниклого, визначає основну колізію твору. Для оточуючих очевидним є факт, що все, що відбувається, це незрозуміла примха скульптора, жарт, який надто затягнувся. Утім, містер Вайт (який напевно насправді і є зниклий Штіллер, адже всі факти однозначно вказують на це) не відчуває себе Штіллером. Він намагається втекти від своєї колишньої реальності, яка здається йому штучною, брехливою, обтяжливою. Відтак, містифікована дійсність такою й залишається до кінця роману, сумнів у ідентичності головного героя, попри всі очевидні факти, залишається на розсуд читача. Водночас, на противагу доказам, що засвідчують ідентичність особи Штіллера, виступає семантика імені Вайт (білий) – асоціація з білим аркушем паперу, на якому можна написати вигадану історію життя [9]. М. Фріш напрочуд послідовно розробляє концепцію непевності пізнання дійсності людською свідомістю, піддає сумнівам можливість існування єдиної істини, містифікує реальність. Отже, образ відсутньої дійсності, “правдоподібної реальності” поступово заступає саму реальність, стає “власним чистим симулякром” (за Ж. Бодріаром).

Герой літератури цього періоду теж докорінним чином відрізняється від індивіда бальзаківсько-флюберівського типу. Митців не цікавлять його взаємини із соціальним середовищем, боротьба за чільне місце в суспільній ієрархії. Творцеві не належить виключне право знати все про подальшу долю свого героя – адже тепер він легковажно і беззастережно довіряє її своєму читачеві. Непідвладна йому і свідомість героя, він уже не може знати все, про що той думає, йому невідомі імпульси, які визначають поведінку його героя. Сара Вудраф (“Жінка французького лейтенанта” Дж. Фаулза), Жан-Батіст Гренуй (“Колекціонер” П. Зюскінда), Урсула і Хосе-Аркадіо Буендіа (“Сто років самотності” Г.Г.Маркеса) вельми показові в цьому плані. Герой постмодернізму чужий соціуму, він перебуває “на узбіччі” суспільного життя, соціум не приймає його в своє лоно. Так підкреслюється ворожість сучасного світу, його незатишність для існування окремого індивіда. Тут можна назвати і Ж.-Б. Гренуя, і С. Вудраф, і Ф. Клегга (роман Дж. Фаулза “Колекціонер”), і головного героя роману Кобо Абе “Жінка в пісках” тощо.

Абсурдність людського існування, ілюзорність і оманливість буття взагалі, трагічна відсутність сенсу існування становлять основу світовідчуття у творах Х.Л. Борхеса. Життя – це безкінечний і вельми заплутаний лабіринт, проходження через який обтяжливе і незрозуміле для людини (“Вавилонська бібліотека”). Борхес, твори якого формують концептуальну основу постмодерного світогляду, напрочуд точно відчуває пульс епохи, безпомилково визначає “портрет” сучасного індивіда, його місце в постмодерному світі. Людина втрачає “головні ролі” в “театрі сьогодення” і натомість обіймає периферійні посади; ідея децентрації, якою просякнуті всі сфери суспільного існування, невідворотно штовхає її на “маргінеси історії”.

Відчуття завершеності історії, криза гуманізму в еру постмодерну породили роман-сповідь, роман-антиутопію, роман-попередження. Інтелектуальний роман демонструє інтенцію митців-постмодерністів гуманізувати дійсність, знайти варіанти можливих виходів із ситуації загального абсурду, повернути індивідуальність особистості (творчість Дж. Фаулза, А. Мердок, У. Еко, М. Кундери та ін.).

Жанр наукової фантастики актуалізує проблему згубного впливу технічного прогресу на існування людини; розвиваючи прогностичні та антиутопічні мотиви, попереджає про нівелювання особистості, розчинення її в механістичному світі машин. Вплив інтелектуалізму визначає символіко-алегоричний та філософський характер науково-фантастичного роману (Дж. Апдайк, Дж. Толкієн, Р. Бредбері та інші).

Іронічний модус літератури другої половини ХХ ст. визначає розвій псевдожанрових різновидів роману – “псевдоісторичного” (“Ім’я троянди” У. Еко), “псевдетективного” (“Ім’я троянди” У. Еко, “Межа тіні” Д. Веллерсхофа. Завдяки пародійному пафосу постмодернізму можливим стало існування соціально-філософського роману, якому бракує аналізу соціальних зв’язків; історичного роману, у якому фактично немає історії і психологічного роману з дуже примарними рисами психологізму; як також і детективного роману із ледь прокресленою детективною лінією сюжету.

Неможливість створення в літературі постмодернізму соціально-психологічного роману за класичною моделлю визначається естетичною позицією постмодерністів, що виходить із “звички” сумніватися в усьому. Незважаючи на наявні, на перший погляд, у багатьох творах другої половини ХХ століття соціальне мотивування та демонстративну об’єктивність зображуваного, усе зводиться до безперечного суб’єктивізму, в якому повністю нівелюється навіть натяк на соціальний аналіз. Психологізм, який має витікати із детального опису чуттєвого сприйняття персонажів, насправді обертається “псевдопсихологізмом”, оскільки їхній внутрішній світ так і залишається загадкою для автора. Отже, правомірніше буде назвати такий твір “імітацією” соціально-психологічного роману (Дж. Барнс “Кохання і таке інше”, Г. Свіфт “Світло дня” та ін.).

Дискредитація історії, яка мала місце у ХХ ст., мала б, напевно, підірвати віру в історичний роман. Проте, незважаючи на прогнози культурологів минулого століття, які пророкували його смерть, останній продовжує існувати, однак у досить трансформованому вигляді. В епоху деконструктивізму та постструктуралізму історія перестала бути “безперервною” (за словами М. Фуко). “Світова історія” вже не сприймається як єдине ціле – вона розпадається на безліч метанаративів. Відтак, у постмодерністському романі мирно співіснують різні історії, версії, інтерпретації. З огляду на один із ключових постулатів постмодернізму – децентрацію – у сучасного митця виникає інтерес до маргінальних явищ, приватних моментів історії, усього того, що остання завжди замовчувала. І взагалі, історія, яку ми вивчаємо завдяки історикам – це лише суб’єктивний погляд на події, що відбувались насправді, одна із можливих інтерпретацій. Саме тому в літературі другої половини ХХ ст. відбувається відкрите глузування, пародіювання історії. Відверта іронія звучить, наприклад, уже в самій назві роману Дж. Барнса “Історія світу у 10 ½ розділах”, на сторінках якого британський прозаїк не просто виражає сумнів, а відкрито насміхається над загальновідомими фактами: він подає біблійну історію про безгрішного Ноя у пародійному ключі. Той постає на сторінках першої новели барнсівського твору ледь не покидьком: “Ной не был хорошим человеком. Разумеется, я понимаю, как неприятно вам это сообщение, ведь все вы

его потомки; но факт есть факт. Он был чудовищем – самодовольный патриарх, который подня раболепствовал перед своим Богом, а остальные подня отыгрывался на нас” [10: 17]. Ліричний герой, від імені якого ведеться оповідь, це шашель, що мешкає у відмерлій деревині. Така нарративна стратегія (оповідь від імені комахи, яка ледь досягає в довжину п’яти міліметрів), безумовно, свідчить про кардинальне зміщення “історичних акцентів” і появу надмірної уваги до маргінальних постатей, а переписування (тобто іронічне переосмислення) відомої біблійної легенди і водночас зміна її пафосу демонструє активний процес розвінчання міфів, нав’язуваних попередньою історією. Автори постмодерністських історичних романів (Дж. Барнс, Дж. Фаулз, П. Акройд, Г. Свіфт, У. Еко) свідомо переосмислюють історію, розраховуючи на парадоксально орієнтоване читачське сприйняття [11]. Художня мета митця – розхитати віру читача в достовірність фактів історії, ключовий концепт: історія – це фальсифікація, підробка. Постмодерністи, зацікавлені у минулих подіях, прагнуть самостійно розслідувати їх, дати їм власну інтерпретацію.

Отже, розпад дійсності на шматки, руйнація всіх підвалин, абсурдизація буття, виштовхування особистості на периферію суспільного існування, поглинення індивідуума технізованою та машинізованою реальністю – ці присутні зрушення у житті людства вимагали нових принципів перетворення буття на художню реальність. Зміни у навколишньому світі і, відповідно, в свідомості людства відбувались протягом усього ХХ століття. Класичні нарративні стратегії, які передбачали передовсім лінійне розгортання подій, логічну послідовність розташування цих подій і їхню взаємообумовленість, подання подій від імені компетентного оповідача тепер не годні були відтворити всю складність нового світу та інакших взаємин у ньому. Таким чином, на зміну приходять сучасні механізми перетворення дійсності на художню реальність. Прийом “стоп-кадр”, фрагментизація, монтаж, а також прийоми інтертекстуального письма стають вельми актуальними в літературі постмодернізму.

Вороже ставлення людини до навколишньої дійсності, викликане соціальними та політичними катаклізмами ХХ століття, зневіра в колишніх моральних цінностях, трагічна невідповідність між очікуваними позитивними перетвореннями життя в результаті динамічно зростаючого технічного прогресу і реальною загрозою поглинення особистості світом машин викликали до життя песимізм, іронію, недовіру митців і спричинили трагіфарсове сприйняття дійсності. Гра як спосіб найменш болісного перетворення абсурдної дійсності на гармонійний художній світ стає одним із найпопулярніших прийомів у літературі постмодернізму.

Таким чином, постмодернізм підбив певні естетичні підсумки, відзначивши серед інших присутніх художніх надбань цієї доби і нові жанрові утворення в літературі, які кардинально диференціюються від попередніх. Не оминула ця тенденція і жанр роману. Як бачимо, “прихід” постмодернізму засвідчує зовсім не “смерть роману” (як вважали деякі культурологи та літературознавці), а лише еволюцію його форм, можливість його численних модифікацій. Художня традиція, сформована в лоні “нового роману”, не викреслює роман із “живих” реально існуючих жанрів, а навпаки, прокладаючи шлях для нового стилю письма і утверджуючи нове світовідчуття, фактично реанімує роман, дає йому “друге дихання”, пропонує інші форми художнього вираження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Млечина И. Нова ли “новая литература”? // Иностранная литература. – 1971. – № 5 – С. 216- 224.
2. Киченко О. Постмодернізм у творчій системі ХХ століття (проблема витоків і їх інтерпретації) / О. С. Киченко // Вісник Житомирського педагогічного університету : научное издание / М-во освіти і науки України, Житомирський держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Житомир, 2004. – Вип. 15. – С. 98-100.
3. Ржанская Л.П. Интертекстуальность. // Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века. – М.: ИМЛИ РАН. – 2002. – С. 539-555.
4. Козюра О.В. Феномен постмодернізму: спроба визначення естетичної функції // Всесвітня література і культура. – 2007. – № 10. – С. 10-12.
5. Ковбасенко Ю.І. Література постмодернізму: По той бік різних боків // [електронний ресурс]. Режим доступу: // http://www.aelib.org.ua/text/kovbasenko_postmodernism_ua.htm.
6. Барнс Дж. Love etc.// [електронний ресурс]. Режим доступу: // http://www.modernlib.ru/books/barns.../love_etc/read/.
7. Кундера М. Бессмертие: Роман / Пер. С чеш. Н.Шульгиной. – СПб. : Азбука, 2001. – 416 с.
8. Фриш М. Назову себя Гантенбайн: Пер. с нем. /Сост. Е.А.Кацева. – Харьков: Фолио; М.: ООО “Издательство АСТ”, 2000. – 576 с.
9. Фриш М. Штиллер: Пер. с нем. / Сост. Е.А.Кацева. – Харьков: Фолио; М.: ООО “Издательство АСТ”, 2000. – 576 с.
10. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах. – М., “Транзиткнига”. – 2006. – 381 с.
11. Райнеке Ю.С. Современный исторический роман // [електронний ресурс]. Режим доступу: // http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id.

УДК 821.111(73)0

Сапожникова Ю.Л.
(Смоленск, Россия)

ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЙ РАБОВ, НАПИСАННЫХ АВТОРАМИ-МУЖЧИНАМИ

Статья посвящена рассмотрению историй рабов, написанных писателями-мужчинами, и выявлению основных особенностей, которые отличают их от произведений того же жанра, вышедших из-под пера авторов-женщин. В первую очередь, авторы-мужчины привлекают внимание к важности грамотности как средства достижения свободы. Другой значимой особенностью данных произведений является особый акцент на изображении рабынь как беспомощных жертв распущенных белых хозяев. В произведениях темнокожих писателей Бог чаще выступает в виде Божье-

© Сапожникова Ю.Л., 2013