

УДК 821.111+ 82-255

ГЕНОЛОГІЧНА ПАЛІТРА СУЧАСНОГО «ВИСОКОГО» АМЕРИКАНСЬКОГО РОМАНУ: ДЖОН БАРТ, ТОМАС ПІНЧОН, ВІЛЬЯМ ГАСС

Сергій СУШКО

*ПВНЗ «Краматорський економіко-гуманітарний інститут»,
бул. Паркова, 43 а, Краматорськ, 84300, Україна,
e-mail: erehwon@mail.ru*

Розпочато дослідження жанрового розмаїття американського постмодерністського роману у контексті вітчизняних та зарубіжних теорій жанру. Наголошено визначальну роль категорії жанру, окреслення його координат для коректного й глибшого розуміння постмодерністського твору. Встановлено, що жанрову поліфонію, жанрову «симфонію» постмодерністського роману формує конгломерат його генетичних зв'язків з модернізмом та жанровими формами попередніх літературних напрямів. Виокремлено поняття родового жанру та системи жанрових увиразень-стилізацій. Розглянуто прикмети академічного роману у жанровій конфігурації «Тунелю» В. Гасса, проаналізовано початок професорського дискурсу і хронотопу в романі.

Ключові слова: жанр, постмодерністський роман, модернізм, жанровий інваріант, родовий жанр, фабуляція, академічний роман, деконструкція, авто/фікціональність, стилізація.

Аналіз досліджень проблеми жанру «високого» американського роману. Американський постмодерністський роман за понад півстоліття своєї еволюції надав чимало творів, які інакше, як до категорії високого роману і не віднести. Перш за все, з причини їх ускладненої поетики – нової архітектоніки атрибутів художнього твору, а саме композиції, сюжетних ліній, розбудови конфліктів, засобів створення образів та образності, хронотопу, інтертекстуальних запозичень, різнобічних дискурсів, наративної організації, діалогізму, деконструкції метанаративів, наративу метапрози, маргінальності тощо. Не менш вагомим на користь тези про «високий» статус американського постмодерністського роману (у його визначенні як літературне досягнення зразка), є його «заангажованість» на пекучих проблемах сучасності та минулого, на футурологічних та наукоцентричних проблемах, нарешті, на людському характері, психології, етичних цінностях. Великий, у сотнях вагомих наукових праць, фаховий дискурс з питань постмодерністської поетики також є суттєвим аргументом у цьому плані.

Генераційний «бунт» західноєвропейської та американської літератур манифестує себе у зміні літературних напрямів, трансгресії усталених жанрових норм і обмежень, у жанровій дифузії, синкретизмі класичних жанрів і новаторських жанрових утворень.

Чи не кожна літературна епоха надає зразки генологічних новацій – від трагікомедій Вільяма Шекспіра до роману-лабіринту Лоренса Стерна та роману з масивом метапрози Генрі Філдінга; від роману Мігеля де Сервантеса, який визначає поліфонія наративних голосів та вставних новел, до новаторських за жанром романів У. Коллінза; від романів-утопій до антиутопій; від «виробничого» роману Еміля Золя до професійного роману Артура Хейлі; від натуралізму Е. Золя до перверсійного та маргінального роману Дж. Хелера, Т. Пінчона, В. Берроуза; від епічних полотен Ч. Діккенса, Дж. Еліота, В. Гюго, Альфонса Доде, Р. Ролана до неоміфологічного роману Т. Манна і Дж. Джойса. Цей перебіг лише частково, зовсім коротко, відображає значно більший перебіг жанрової еволюції роману.

Проблему визначення жанрової природи постмодерністського роману доволі виразно актуалізує широкий спектр різнопланових творів, які диверсифікують постмодерністську палітру сучасної літератури, а також мегажанровий калейдоскоп, який можна спостерігати у постмодерністському романі, взятому окремо. Відомий американський літературознавець М. Кіт Букер (Booker M Keith) навів приклад розгубленості фахівців при спробі кваліфікувати жанр новаторського роману. Авторитетний канадський учений Х'ю Кеннер (Hugh Kenner), аналізуючи «Спустошену землю» Т. Еліота, зауважив, як було б зручно для критиків, якби існувала назва для того різновиду поеми, у якому її написано. Ще красномовнішим у цьому аспекті є майже чи не розпач рецензента на перше видання роману Г. Мелвіла «Мобі Дік», надрукованого вперше в Англії під назвою «*Whale*». «... a reviewer in the *Britannia* wrote that he was "at a loss in what category of works of amusement to place it. It is certainly neither a novel nor a romance, although it is made to drag its weary length through three closely printed volumes and is published by Bentley ... for who ever heard of a novel or romance without a heroine or a single love scene?"» [7].

Поетику постмодерністського роману, у тому числі його жанрової складової, фахово й переконливо обґрунтував письменник і професор літератури Джон Барт у своїх класичних працях «Література виснаження» («*Literature of Exhaustion*», 1967) та «Література заповнення» («*Literature of Replenishment*», 1979). У цій останній (1979), що є рефлексією на першу, Р. Барт відстежив ознаки модернізму, ознаки, що органічно успадковує постмодернізм: зокрема, високий стандарт художності (very high standards of artistry) та добре відомі труднощі, пов'язані з важкодоступністю (famous relative difficulty of access). Ці труднощі полягають у нелінійності наративу, відмові від традиційної характеристики та причинно-наслідкової драматургії, перевазі індивідуального, суб'єктивного досвіду над суспільним, загальній схильності до «метафоричних» засобів на відміну від «метонімічних».

Принципово важливо зауважити, що аналіз жанрової структури та своєрідності роману не має бути самоціллю для дослідника. Визначальною метою є осягнення глибинних смислів твору, авторських стратегій. «Категорія жанру необхідна зовсім не для "класифікації" – як, на жаль, припускає багато хто (в іншому випадку її значення в поезії було б мізерним), а для адекватного розуміння сенсу літературних явищ. Належність твору до певного жанру вказує на традиційні, історично стійкі і певною мірою типові аспекти його» [4, с. 4].

Жанрова природа роману є предметом сотень наукових праць, проте фахова спільнота не відчуває вичерпаності чи «дефіциту» предмета дослідження. Поетику Н. Готорна і Л. Стерна досліджують у площині постмодерністського виміру їхніх творів, романи Т. Пінчона аналізують з різнобічних позицій стосовно їх жанрової унікальності – як енциклопедичний, апокаліптичний, історичний, абсурдний, чорного гумору, науково-популярний з елементами фантастики, теологоцентричний роман тощо, романи Джона Барта розглядають як продукт фабуляції – переважного, пріоритетного застосування письменником елементів нарративної гри, вигадки, містифікації, фікціональності, тобто елементів, що протиставлені реалістичному повіствуванню.

Один із провідних сучасних теоретиків жанру, Н. Л. Лейдерман, запропонував усвідомити сутність жанру через виявлення його функцій у створенні художнього твору: «Ще в середині 70-х років я запропонував ідею про те, що жанр забезпечує конструктивну єдність твору, він “відповідає” за організацію всіх його “будівельних” елементів в модель світу. Звідси формулювання: Жанр – це система принципів і способів художньої завершеності, тобто організації твору в цілісний образ світу (модель світу, “скорочений Всесвіт”), що втілює естетичну концепцію людини і світу. Наголошую – саме жанр є тим творчим «механізмом», за посередництвом якого безпосередньо зафіксований текстом фрагмент, епізод, окремий випадок перетворюється в цілісний образ світу (можливо, ще точніше – образ світобудови), що втілює естетичний сенс людського життя» [3].

У своїй широковідомій праці «Епос і роман (Про методологію дослідження роману)» М. Бахтін послідовно наводив думку про жанрову незавершеність роману, його жанрове становлення у письменстві ХХ століття й, головне, про його інтенційну здатність поглинати, синтезуючи, інші жанри. «Роман пародіює інші жанри (саме як жанри), розвінчує умовність їх форм і мови, витісняє одні жанри, інші вводить у свою власну конструкцію, переосмислюючи и реакцентуючи їх» [1]. Більше того, намагання зберегти «чистоту» жанру призводить до небажаних наслідків. «Взагалі будь-яка сувора витримка жанру, окрім художньої волі автора починає відгукуватися стилізацією, або пародійною стилізацією. [...] Через всю історію роману тягнеться послідовне пародіювання або травестіювання панівних і модних різновидів цього жанру, що прагнуть шаблонізуватися...» [1].

Зокрема, М. Бахтін сформулював три головні особливості, що принципово виокремлюють роман від інших жанрів, а саме: стилістичну тривимірність роману, пов'язану з багатомовною свідомістю, що реалізується у ньому; корінну зміну часових координат літературного образу у романі; нову зону розбудови літературного образу у романі, а саме зону максимального контакту зі сучасним (сучасністю) у його незавершеності. Ці жанрові координати роману є, очевидно, дотичними до системи жанрових інваріантів постмодерністського роману.

Вітчизняна наукова спільнота має значні досягнення у дослідженні жанрової системи у художній літературі. Сучасний стан української жанрології яскраво представлений у монографіях Нонни Копистянської, Т. В. Бовсунівської, Н. І. Бернадської, жанрову проблематику розглядають у своїх працях Микола Васьків, Д. Ч. Чик, Ірина

Бурлакова, О. Юферева та ін. Зокрема, продуктивним є підхід Н. Копистянської, за якого вона встановила взаємозв'язок жанротворення з хронотопним мисленням, зі змінами в останньому. Ретроспективний хронотоп, розробка якого як теоретичного конструкту належить Н. Копистянській, є безумовним жанровим інваріантом «високого» постмодерністського роману, представленого авторами, вказаними в назві статті. Плідними для аналізу жанрової структури постмодерністського роману є спостереження вченої стосовно зростання ролі асоціативної ретроспекції порівняно з хронологічною, функції першої, яка полягає в тому, щоб «здійснити взаємопроникнення часів, які творять єдність». У поглиблення та певну конкретизацію концепції М. Бахтіна про становлення-оновлення роману як жанру Н. Копистянська добре написала про збільшення, множення можливостей роману ХХ століття: «Роман ХХ ст. вільно черпає з різних епох, видів мистецтва, у ньому поєднуються різні жанрові утворення, використовуються вставні жанри, позалітературні елементи, він руйнує й будує, саморуйнується й самовідновлюється. Він користується різними науковими досягненнями, але і сам вносить чимало відкриттів про людину і людство, підтверджуючи, а часто і випереджаючи виникнення філософських і наукових теорій, сперечаючись із ними і носячи в них корективи» [2, с. 182].

Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням результатів дослідження. Жанрову поліфонію американського та англійського постмодерністського роману відтворює, з одного боку, численна низка запозичень з жанрової палітри попередньої літератури, з іншого – множина нових, експериментальних форм. Одне з прийнятних пояснень свідомого й навіть концентрованого залучення попередніх жанрових форм у постмодерністський художній дискурс знаходимо у «Розпізнаваннях» («The Recognitions») Вільяма Гедіса. У творі маємо відлуння відомої постмодерністської тези про те, що у літературі й мистецтві уже все зображено й відображено раніше, що у наш час неможливо написати щось нове.

Відомим фактом для фахової спільноти є те, що одним із найперших «бунтівників» в американському письменстві у площині літературних жанрів, був саме **Джон Сіммонс Барт**. Письменник вважає (в есе «The literature of Replenishment»), що його твори мають як модерністські, так і постмодерністські атрибути і навіть до/премодерністські. Його романи «Giles Goatboy», «Lost in the Funhouse», «The Tidewater Tales», «Sotweed Factor», «Floating Opera» та ін. можна визначити як енциклопедію жанрових форм американського постмодерністського роману. Р. Барт активно долучався до аналізу жанрової специфіки своїх творів, до визначення джерел та передумов свого творчого методу. Він порівнював свою письменницьку кар'єру з роботою аранжувальника, який обирає існуючу мелодію для подальшого оркестрування на свій смак. Однією з цих передумов є також відома теза Генрі Джеймса про необхідність письменника були цікавим для читача. «I prefer Henry James's remark that the first obligation of the writer—which I would also regard as his last obligation—is to be interesting. To be interesting in one beautiful sentence after another. To be interesting; not to change the world» [5].

Джон Барт назвав свій четвертий роман, «Giles Goat-Boy or The Revised New Syllabus» (1966), першим постмодерністським романом. «The book's author, John Barth,

later called it “the first American postmodern novel”. Others have read it as allegory or science fiction or magical realism or Cold War satire. *Life* magazine, labelled *Giles Goat-Boy* “a black comedy to offend everyone”. On the other hand, a tech savvy reader of the present day, noting the prominent role computers play in its plot, might laud it as the first novel of the digital era or even a Univac-era prototype for cyberpunk» [10].

Дійсно, провідними складовими поетики твору є його жанрова багатомірність та постмодерністська платформа, інваріантами якої є, по-перше – на відміну від модернізму – активне залучення форм письменства минулих літературних епох; по-друге, свідомо увага до сюжетного подієвого плану твору; по-третє, множина інтертекстуальних запозичень; по-четверте, деконструкція метанаративів, таких як релігія і теологія, месіанство, мораль і моральність, статус тілесності у суспільстві, академічне життя, глобальне блокове протистояння світових держав та ін.; по-п’яте, дискурс метапрози, що розгортає процес створення роману; по-шосте, жанрові зрушення, жанровий пастиш; по-сьоме, алегорія на сьогодення, в якому живе письменник; по-восьме, постмодерністський хронотоп, який інтегрує часопросторові координати у нову віртуальну реальність. До цієї платформи належать також стихія комічного, гротеск, «чорний гумор», зосередженість на мовному реєстрі твору, смислотворчому потенціалі слова, містифікація та дискурс коду, футурологічний дискурс, дискурсивна та наративна трансгресія, нарешті, діалогічність як концептуальна складова постмодерністської поетики.

«Lost in the Funhouse». Наслідуючи традиції класицизму, Ф. Рабле і М. де Сервантеса, письменства XIX століття, Р. Барт напише Передмову до видавництва й Авторську записку, метою яких є роз’яснення творчого задуму книги «короткого» жанру, анотація окремих оповідань. «Заблукавши у кімнаті сміху» містить оповідання, які віддзеркалюють механіку, техніку, процес написання літературного твору. Таким є, зокрема, оповідання «Life-story» (можна перекласти «Життя як оповідання», або «Життя-історія з книги»). Звичайно, це оповідання можна вважати зарозумілим, не всім воно припаде до вподоби, але так нищівно, упереджено рецензувати книгу й, зокрема, це оповідання, як це зробив Н. Мельников («Иностранная литература», 2003, № 4), не свідчить, щонайменше, про достатню компетенцію автора у постмодерністській літературі. Таке нав’язування власної думки масовому читачу є упередженням і викривленням.

Романи Томаса Пінчона є квінтесенцією постмодерністського напрямку в американській літературі, це визнають всі. «Pynchon’s novels are extraordinarily intricate webs, self-reflexive halls of mirrors, precisely because they replicate the world as text – a system of signs that must but cannot be interpreted. Each of his books creates a lexical space, a self-referential verbal system, that imitates the post-humanist space, steadily running down and losing energy, that all of us now occupy» [11, p. 729] – «Романи Пінчона – це надзвичайно заплутана павутина, це зали, що заставлені дзеркалами, перш за все, завдяки тому, що вони відбивають світ як текст, тобто систему знаків, які потребують пояснення, але їх неможливо пояснити. Кожна з його книг створює лексичний простір, вербальну систему, що звернена на саму себе та імітує – поступово виснажуючись і втрачаючи енергію – постгуманістичний простір, в якому ми всі тепер перебуваємо» (наш переклад. – С. С.).

Зарубіжні дослідники поділяють думку про те, що твори Т. Пінчона вплинули на формування власне постмодерністської теорії: «Brian McHale writes in the essay that he contributes to the 2012 *Cambridge Companion to Thomas Pynchon*: ‘so ubiquitous is Pynchon in the discourses of postmodernism that we might go so far as to say, not that postmodern theory depends on Pynchon’s fiction for exemplification, but that, without Pynchon’s fiction, there might never have been such a pressing need to develop a theory of literary postmodernism in the first place’» [8].

«Веселка земного тяжіння» Т. Пінчона (1973) – найскандальніший роман сучасної американської літератури. Причому, не лише в сенсі обурливої перверсії сексуальних стосунків (попри всі спроби трактувати відповідні сцени як алюзивно-символічний шар), але – не меншою мірою – і в аспекті його жанрової трансгресії. Саме остання, за умови її декодування, може бути ключем до роману, «дешифратором» низки дискурсів та наративів роману. Поняттю «жанрова трансгресія» можна навести у відповідність з десятком інших синонімічних термінологічних утворень: жанрова – контамінація, суміш, деструкція, стилізація, варіація, пародія, трансвестія; міжжанрова дифузія, жанровий палімпсест та ін.

Прикладами жанрової трансгресії у романі є *пародія жанру шпигунського роману, деструкція жанру казки, трансвестія інтимної сфери, деконструкція міфології окремих міфів народності гетеро, дискурс «омашинення» людини (immachination) як «замах» на гуманістичну концепцію людини.*

Проілюструємо перші два приклади.

– *пародія жанру шпигунського роману.* Тайрон Слотроп використовує тиражовану у літературі гаму перевтілень шпигуна-розвідника, двійництво, здібності героя-супермена (у рейді на лондонський офіс корпорації Shell); його своєю чергою використовують «всліпу» власні спецслужби. Деструкцію цього жанру спостерігаємо також у балканській темі на початку роману, коли Т. Пінчон сатирично зображує шпигунську атрибутику:

«... spies with foreign hybrid names lurked in all the stations of the Ottoman rump, code messages in a dozen Slavic tongues were being tattooed on bare upper lips over which the operatives then grew mustaches, to be shaved off only by authorized crypto officers and skin then grafted over the messages by the Firm’s plastic surgeons ... their lips were palimpsests of secret flesh, scarred and unnaturally white, by which they all knew each other» [12].

– *деструкція жанру казки.* Автор вмонтовує казковий мотив, запозичений із популярної казки братів Грімм «Гензель і Гретель», у наратив капітана-нациста Блайсеро (прізвище якого раніше, під час каральної експедиції Німеччини проти африканської народності гереро, було Вайсман). Блайсеро/Вайсман, прототипом якого вважають Вернера фон Брауна, – провідний розробник найновіших модифікацій «чудо-зброї» Третього Рейху, ракет-снарядів V. Для своїх збочених розваг він утримує у своєрідному полоні голландську жінку Катъє Боргезіус та німецького підлітка-юнака Готфріда. Блайсеро – високоосвічений естет, який високо цінує Р. Рільке і навіть знаходить паралелі щомиттєвій ситуації життя і смерті в його «Дуїнських елегіях». Блайсеру цього замало і він створює для своїх двох бранців антураж гриммівської казки, поміщаючи Готфріда у клітку та розмірковуючи над тим, кому ж з них уготовано лізти у піч вільми:

«Though it is never discussed among them openly, it would seem Katje, Gottfried, and Captain Blicero have agreed that this Northern and ancient form, one they all know and are comfortable with—the strayed children, the wood-wife in the edible house, the captivity, the fattening, the Oven—shall be their preserving routine, their shelter, against what outside none of them can bear—the War, the absolute rule of chance, their own pitiable contingency here, in its midst» [12].

Жанровий калейдоскоп «Райдуги земного тяжіння» налічує десятки жанрових інваріантів. Під кутом зору жанрових увиразнень, відомих та нових, цей твір, візитну картку американського постмодернізму, можна кваліфікувати як:

роман-гра	апокаліптичний
роман-шифр	футурологічний
роман-пастиш	тілесноцентричний
роман-парабола	наукоцентричний
роман-містифікація	лінгво/мовноцентричний
роман-алегорія	павловіанський
роман-квест	конспірологічний
як:	психологічний
інтертекстуально-алюзивний	теологічний
історичний	галюциногенний
деконструктивний	енциклопедичний
трансгресивний	техноцентричний

Для фахівця очевидно, що ця жанрова таксономія є неповною, відкритою для продовження. Так ми не відобразили в ній вагомий і значущий шар іронії, гумору, гротеску, романтичний прошарок, міфологічний шар, параноїдоцентричний наратив та ін.

Вільям Гасс. Художня творчість та плідний новаторський науковий добуток В. Гасса утворюють помітну сторінку сучасного американського й, ширше, світового письменства. Його етапний роман «The Tunnel» дещо нагадує долю джойсівського «Улісса» – про нього говорять повсюди, але мало хто його прочитав. У наших попередніх п'яти статтях до аналізу поетики «Тунелю» предметом дослідження були дихотомія гуманізму versus постгуманізму у творі, філологічний вимір роману, дискурсивно-наративна організація окремих філіппік, ретроспективний та кабінетний хронотопи у романі, амбівалентність американської постмодерністської прози у двох романах Т. Пінчона та «Тунелі» В. Гасса.

Жанрова площа «Тунелю» належить, безумовно, до низки першорядних аспектів поетики роману. Розглянемо один із доволі маргінальних, украй контroversійних жанрових реєстрів твору. Це реєстр академічного роману, який актуалізує себе переважно у формах професорського дискурсу. Предметом останнього є низка атрибутів професорського середовища, фікціональна розбудова фрагментів лекцій, укрупнені деталізовані професійні та психологічні портрети довоєнної німецької та американської професури другої половини ХХ століття. Суттєвим об'єктом професорського дискурсу «Тунелю» є також історіографічний метадискурс.

Жанрова типологія академічного, або університетського, роману долучає до реєстру своїх чинників фігуру автора, який поєднує свою художню творчість з академічною діяльністю. В. Гасс є одним із численних прикладів такого сумісництва в англо-американському письменстві, його викладацький стаж у якості професора філософії та історії налічує понад 40 років. Ця обставина надає вагомості вірогідності професорського дискурсу у романі, тим більше у відповідній професійній сфері. Фікціональність професорського дискурсу у «Тунелі» має очевидне реалістичне підґрунтя, обумовлене викладацьким досвідом письменника. Але цей фоновий план академічного роману є лише позатекстовим атрибутом цього жанру, а власне текст роману розбудовує фікціональні історії фікціональних професорів, їхні наукові погляди, переконання, ідіосинкразії або пограничні психічні стани. До цих фікціональних професорів належить, власне, і герой роману Вільям Фредерік Колер.

В епіцентрі галереї професорів у романі перебуває німецький професор історії Магус Табор. Для протагоніста роману, Вільяма Фрідріха Колера, який у 1930-ті роки навчався в Німеччині, він є неперевершеним взірцем академізму найвищого кшталту, так само, як і прикладом нестандартного, оригінального, д е к о н с т р у к т и в н о г о мислення. В. Ф. Колер вже сам обіймає посаду професора історії, але спогади про викладацьку манеру та «захмарний градус» мислення Табора (за прізвиськом «Скажений Мег») не залишають його. Вільям Гасс присвячує образу Магуса значну частину твору, а саме окрему філіппіку, на 68 сторінок тексту, під назвою MAD MEG. Філіппіками В. Гасс називає (у низці власних коментарів до роману) найбільші розділи роману, яких у творі дванадцять. (Перепрошую за помилку у статті до збірника наукових праць «Вісник Львівського університету», Вип. 24, Ч. 2, 2016, с. 108, де вказано, що у тексті дев'ять філіппік). Форму філіппіки як різновиду ораторської мови В. Гасс запозичив з античної риторики, де філіппіка означала гнівну викривальну промову стосовно суспільних і людських вад, зловживань чи злочинів. Письменник обирає жанр філіппіки, тому що вважає гнів, обурення, ненависть «рушійними силами» творчості й особистості. Він визначив «Тунель» як роман у дванадцяти філіппіках.

Філіппіку відкриває поява Магнуса Табора на лекторському подіумі. Оповідач порівнює його появу – коли Табор заходить в лекційну залу через двері з боку подіуму і ці двері здаються занадто малими завдяки ефекту масивних колон, простору стрілчатої стелі і тьмяному світлу, яке неначебто несе залу у повітрі (and the dim light which made the hall soar on and on, it seemed, quite endlessly) – з магічним моментом, як начебто гном виплигнув з пустого стовбуру дерева. Табор ніколи не користується кипою конспектів, що приносить на лекцію, більше того, він навіть не відкриває принесені книги, щоб з них процитувати, а відшукує потрібні цитати у своїй пам'яті. В. Гасс, докторською дисертацією якого з філософії була метафора («A Philosophical |Investigation of Metaphor»), наділив свого героя, Вільяма Колера, здібністю до безупинної метафоризації своїх вражень та спогадів. Колер пригадує метафору, якою Табор увиразнює своє життя, і коментує її також метафорично: «I have lived like a prisoner all my life, he said, and he carried his library around in his head as befits the prisoner. We waited sometimes while he searched, his eyes closed, for the right volume, the proper page» [9, p. 214].

Прикметним для кожної філіппіки роману є чергування провідної теми з інтерполяціями на інші, зовні невідповідні теми. Перший фрагмент надає чергу інтерлюдії «The Sunday Drive» обсягом у 18 сторінок. Ця інтерлюдія, не маючи стосунку до професорського дискурсу роману, є концептуально важливим сегментом хронотопу «Тунелю». Її визначальність для структури хронотопу пояснюється збігом у свідомості протагоніста подій з різних темпоральних координат, минулого з дитинства та відносно недавнього минулого, відстань у часі між якими становить декілька десятків років.

Отже, пропускаючи цю інтерлюдію, розглянемо, які виміри набирає професорський дискурс у наступних дев'яти фрагментах філіппіки. Предметом другого фрагменту є складна за формою інсценізація лекції Магуса Табора щодо ролі факту в історії, цей фрагмент знову ж таки чергується з чотирма іншими інтерлюдіями.

Розпочинаючи лекцію, професор Табор начебто йде в наступ на студентську аудиторію (протагоніст-оповідач навіть наводить одну з неймовірних пліток про агресивність Табора-викладача), вбачаючи у студентах опонентів своєї доктрини стосовно факту. До того, як поставити аудиторії запитання, що таке факт, професор, піднімаючись на лекторський подіум, зупиняється начебто перед невидимою перешкодою, але невидимою для інших, не для нього самого: «There is something confronting him, there is something in the air in front of him, invisible to us ... and Tabor faces it» [9, p. 214]. Для Табора факт є постійною малоімовірністю, підробним чудом, дивом, яке природа не здатна створити. Навіть більше. Факт для Табора – це подив, як у дітей перед метеликом і квітами («a wonder such as children have for butterflies and flowers»). Коли він запитує аудиторію у грізних тонах, що таке факт, то зовсім не очікує відповіді – і студенти це добре знають. Для Табора головне не втратити власну думку у процесі її породження б е з п о с е р е д н ь о на лекції. Саме оцей процес породження думки, фонтануючої імпровізації до предмета лекції і становить її провідний зміст. «... he composed his lectures the way flies buzz – in the moment and out of instinct. As we listened we were watching their creation. That – their improvisation – was the lesson» [9, p. 214]

У розмові зі своїм, очевидно, студентом-улюбленцем Колером професор Табор ілюструє свою зневагу до загальноновизнаного факту прикладом трагічної загибелі Юлія Цезаря. За логікою Табора, диктатор Цезар (володіючи також почесним титулом імператора) не мав підозри про заколот щодо нього, тим паче з боку Брута. Знаменита передсмертна фраза Цезаря «І ти, Брут» є вигадкою: «What divine conjecture! That's poetry sanding history smooth! Muffled in his cloak, wounds raining on him, rough Caesar speaks like Jesus. What a pallid picture-book! Such incipid English tea!» [9, p. 216].

Підсумовуючи попередній виклад, зробимо спробу виокремити жанрове ядро постмодерністського роману. Його формує амбівалентна, на два ключові блоки, структура, в якій актуалізується діалектичне злиття протилежностей: з одного боку, деконструкція метанаративів, експериментальне письмо, порушення усталених літературних норм, з іншого – саме широке застосування останніх у формі стилізацій, запозичення безлічі попередніх літературних форм, технік, стилів, прийомів тощо. Тобто, деконструкція як ключова ознака постмодерністського твору доволі спокійно й навіть органічно співіснує у ньому з вражаючою палітрою зображувально-експресивних

засобів, напрацьованих у світовій літературі до постмодернізму. Піджанровими вираженнями, або просто піджанрами, постмодерністського роману є історіографічний метароман, автофікціональний роман/роман метапрози, рефлексивний і фрагментарний романи, також трансформована до сучасної літератури Менніпова сатира, пуританська джереміада та ін. Близькою до родового жанру «постмодерністський роман» є така абстракція як «роман-поза-мейнстрімом», *slipstream genre*. Цей термін (як уважають, у дещо жартівливій антитезі мейнстріму) запропонував Брюс Стерлінг, відомий автор у жанрі кіберпанку. Пропонуємо також термін «амбі/полівалентний роман» для означення ще одного важливого жанрового інваріанту постмодерністського роману [див. 13, р. 287–300].

У межах вказаних жанрових різновидів, що є ієрархічно однопорядковими, зустрічаємо широку гаму запозичень попередніх жанрових форм, стилізацій, варіацій, жанрових новоутворень. Отже, жанрове ядро постмодерністського роману як амбівалентну, двополюсну структуру полівалентний жанровий простір, відкритий для широкої низки постмодерністських жанрових інваріантів та їх поєднання і рекомбінації у конкретному творі.

Отже, у статті обґрунтовано тезу про безумовну належність кращих американських постмодерністських романів до статусу високої літератури. Відомі фахівці, авторитетні вчені, визнані критики порівнюють видатні постмодерністські романи з кращими творами літератури західного канону. Тисячі публікацій, сотні з яких вже стали класикою постмодерністської літературної теорії, ніяк не можуть бути присвячені другосортній, низькопробній літературі.

Проблема аналізу нової жанрової генерації, якою у низці інших за останні 5–6 десятиліть став постмодерністський роман, залишається актуальною у царині літературної теорії та критики, так само як і у сфері викладання зарубіжної літератури у вищій школі. Попри всі спроби (часто невдалі й непереконливі) довести, що постмодернізм, постмодерністський вимір «зник» з літературного поля, він настільки вкоренився у сучасному письменницькому мисленні, що його неможливо відмінити, відкинути як анахронізм.

Жанрова теорія роману фундаментально розроблена у великій кількості класичних праць. Певним епіцентром жанрової специфіки роману є його іманентна незавершеність як конструкту оповідних форм, роман здатний до самооновлення саме завдяки художньому освоєнню нових сфер реального життя, «оперативному реагуванню» на духовні потреби суспільства та індивіда, здатності до самопародіювання. У жанровій теорії роману відстежено переорієнтацію у постмодерністській літературі з міметичного відтворення дійсності на вербальну, фікціональну площину, на уподібнення оточуючого світу до тексту і навпаки.

Новим, художньо вагомим і безперечно продуктивним етапом американської літератури став постмодернізм, який збагатив і розширив жанрову палітру роману та спричинив, як це не парадоксально звучить, повернення поваги й інтересу до попередньої літератури, яку модерністська односторонність та епігони модернізму відтіснили до другорядної, анахронічної літератури. Але такі жанрові феномени

англійської літератури, наприклад, як неовікторіанський роман, «романс-з-архіву», виникли значною мірою на сучасному постмодерністському мисленні письменника.

Генераційний «бунт» американського постмодернізму знаходить своє епістемологічне підґрунтя у відомих працях Джеймсона, Хабермаса, Ліотара, Бодрієра, Тоффлера, у критичному доробку самих письменників-постмодерністів. Ключовими конструктами художнього мислення стають такі нові поняття, як гіперреальність, симулякр, інтертекстуальність, нелінійність, фрагментарність, наративна гра, пастиш, контамінація, квазіреальність, деконструкція метанаративів. Жанрові зрушення у художній практиці Р. Барта, Т. Пінчона, В. Гасса виявляються у найрізноманітніших формах. Це відштовхування від міфу, неоміфологічна варіація, пародія, травестія, деструкція, «чорна» комедія, інтермедіальний чинник та ракурс, симбіоз форм та амбівалентність реального і фікціонального. Це концептуально вагомий пласт автонаративу, тобто фрагментів метапрози іноді з прямим зверненням до читача. Це фабуляція як система засобів розбудови наративу твору з необмеженим авторським комбінуванням та рекомбінуванням реалістичного та фантастичного, вигаданого оповідних планів.

До результатів дослідження, представленого у формі статті, відносимо підбір думок, поглядів науковців стосовно жанрової природи і специфіки роману, відносно адекватного розуміння функцій жанру та завдань і цілей жанрового аналізу твору. Визначальними у цьому плані є досягнення глибинних смислів твору, авторських стратегій, усвідомлення жанрової палітри твору як авторської моделі світу.

Роман Джона Барта «Козлоюнак Джайлз» став візитною карткою не лише самого письменника, але й усього американського постмодернізму. У жанровому плані роман визначає широка парадигма алюзій, стилізацій, пародій – від античного роману Апулея до сучасного технократичного та академічного роману, до роману-параболи на біблійну тематику.

Такою ж візитною карткою американського постмодернізму, але значно складнішою за художніми масштабами та універсалізмом, став і залишається роман Т. Пінчона «Веселка земного тяжіння». Ми проаналізували приклади жанрової трансгресії у романі, пародію жанру шпигунського роману та деструкцію жанру казки. Запропоновано розрізняти р о д и жанри постмодерністського роману і похідні, запозичені з жанрового дискурсу попередньої літератури. Укладено перелік відомих жанрових різновидів, якими науковці номінують елементи жанрової парадигматики роману або вважають їх провідними.

У множині своїх жанрових увиразнень роман В. Гасса «Тунель» (ще не перекладений на українську мову) демонструє переконливі ознаки академічного, університетського роману. Нам поки що невідомо про дослідження тематики «Тунелю», при тому, що ця тематика утворює безперечно вагомий та концептуальний пласт твору. Це надає підстави продовжити вивчення окресленого сегмента роману «Тунель».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бахтин М. М.* «Эпос и роман (О методологии исследования романа) [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/epos.html>
2. *Копистянська Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
3. *Лейдерман Н. Л.* Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром) [Электронный ресурс] / Н. Л. Лейдерман // *Studia Slavistici*. – 2008. – (V). – С. 147–177. – Режим доступа : <http://www.fupress.net/index.php/ss/article/viewFile/2696/2438>
4. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа] ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – 2-е изд., стер. – Москва : Издательский центр «Академия», 2012. – 256 с.
5. *Barth J.* The Art of Fiction No. 86. Interviewed by George Plimpton [Elektronic resource] / John Barth. – Access mode : <https://www.theparisreview.org/interviews/2910/john-barth-the-art-of-fiction-no-86-john-barth>
6. *Barth J.* The Literature of Replenishment / John Barth // *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. – London : The John Hopkins University Press, 1984.
7. *Booker M. Keith.* Gravity's novel: a note on the genre of Gravity's Rainbow. [Elektronic resource] / M. Keith Booker. – Access mode : <https://pynchonnotes.openlibhums.org/articles/abstract/10.16995/pn.334/>
8. *Bourcier S. de.* Reading McHale reading Pynchon or Is Pynchon still a postmodernist [Elektronic resource] / Simon de Bourcier. – Access mode : <https://www.pynchon.net/articles/10.7766/orbit.v2.2.68/print/>
9. *Gass W. H.* The Tunnel / William H. Gass. – Dalkey Archive Press. Second printing, 2007. – 652 p.
10. *Gioia T.* Giles of the Goats. A Look Back at the Weirdest 1960s Novel of Them All. [Elektronic resource] / Ted Gioia. – Access mode: http://fractiousfiction.com/giles_goat_boy.html
11. *Gray Richard J.* A history of American literature / Richard J. Gray. – Oxford : Blackwell, 2004. – 899 p.
12. Pynchon T. Gravity's Rainbow [Elektronic resource] / Thomas Pynchon. New York: Penguin books, 1978. – Access mode : <http://ua.bookfi.org/book/1814382>
13. *Sushko S. O.* The Ambivalence of American Postmodernist Fiction: deconstructing and renovating the literary canon in Thomas Pynchon's «Gravity's Rainbow» and William Gass's «The Tunnel» / S. O. Sushko // *Кременецькі компаративні студії* : [Науковий часопис / ред. : Чик Д. Ч., Пасічник О. В.]. – Хмельницький ФОП Цюпак А. А., 2015. – Вип. V. – Т. 1. – С. 287–300.

Стаття: надійшла до редакції 28.03.2017
прийнята до друку 11.04.2017

**THE GENRE GAMUT OF THE MODERN
«HIGH» AMERICAN NOVEL: JOHN BARTH, THOMAS PYNCHON
AND WILLIAM GASS**

Serhiy SUSHKO

*Kramatorsk Economic Humanitarian Institute,
43a, Parkova Str., Kramatorsk, 84300, Ukraine,
e-mail: erehwon@mail.ru*

The article undertakes a study of the genre variety of the American postmodern novel in the context of genre theories. A decisive role of establishing the genre category markers of a literary work has been highlighted for the purpose of its proper interpretation. It has been established that the genre polyphony, or genre «symphony», of the postmodernist novel is formed by a conglomeration of its generic links with modernism and genre forms of the preceding literary trends. The notion of the ambivalent and polyvalent structures of the postmodernist novel genre has been proposed. The first one is formed, on the one hand, by a dialectic fusion of the deconstruction of metanarratives, violation and distortion of established literary norms, and, on the other hand, a wide, if not universal use of the techniques, styles and writing manners of the previous literary movements. The polyvalent genre structure of the postmodern novel embodies itself in such subgenres as historiographic metafiction, auto-fictional novel, reflexive and fragmentary novel, Mennipean satire, Puritan Jeremiad and slipstream novel.

The given article briefly treats the genre specificity of John Barth's fourth novel «Giles Goat-Boy or The Revised New Syllabus» and, on a larger scale, the genre features of Thomas Pynchon's «The Gravity's Rainbow» and William Gass' «The Tunnel». Such leading genre markers of «Giles Goat-Boy» as active use of the former penmanship forms, centrality of the plot and the narrative of events, intertextuality, metanarrative deconstruction, metafiction, genre pastiche, allegory of the present-day realities, postmodernist chronotope, comical discourse, «black humor», discursive and narrative transgression, and dialogicity have been identified.

T. Pynchon's novels offer a boundless field for the genre studies of the postmodernist novel, his «Gravity's Rainbow» in particular. The present article offers an analysis of two instances of the genre transgression in the novel, namely the spy novel parody and the fairy-tale genre deconstruction. The first genre transgression exploits a gamut of techniques of identity changing, doubles, superhero feats etc., while the second one makes use of the plot elements of Brothers Grimm's fairy-tale «Hänsel und Gretel».

W. Gass' trademark novel, «The Tunnel», is, to our knowledge and conviction, an outstanding novel of modern American literature which deserves a closer scholarly attention. This article has started analyzing its genre structure and polyphony concentrating mostly on the features and markers of the academic novel genre invariant in it. The professor's discourse and chronotope in the novel give grounds to include «The Tunnel» in the university novel genre as well.

Keywords: genre, postmodernist novel, modernism, genre invariant, generic genre, fabulation, academic novel, deconstruction, auto-fictionality, style imitation.