**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

***Криворізький педагогічний інститут***

***ДВНЗ «Криворізький національний університет»***

***Факультет іноземних мов***

***Кафедра російської філології та зарубіжної літератури***

***Мохначова О.В.***

**«Історія зарубіжної літератури кінця ХХ - початку XXI ст.»:**

**завдання для самостійної роботи студентів**

**навчально-методичний посібник**

**Кривий Ріг, 2015**

УДК 821.09 (075.8)

М 74

Мохначова О. В. Історія зарубіжної літератури кінця ХХ – початку XXI ст. : завдання для самостійної роботи студентів: навчально-методичний посібник для студентів факультету іноземних мов педагогічних інститутів. – 2-е вид. / О.В.Мохначова – Кривий Ріг, 2015. – 172 с.

Навчальний посібник призначений для студентів-філологів усіх форм навчання та магістрантів факультету іноземних мов за напрямом підготовки 7.02030302 Мова і література (російська, англійська, німецька)\* / 8.02030302 Мова і література (російська, англійська, німецька)\* з додатковою спеціальністю «англійська, німецька мова». Посібник відповідає програмі та курсу лекцій із «Зарубіжної літератури кінця ХХ – початку XXI ст.», містить певний мінімум різних завдань для самостійної роботи з тем, які не ввійшли в обсяг аудиторних занять навчального курсу. Включає в себе опис навчальної дисципліни курсу, короткий зміст кожної теми, а також завдання для виконання самостійної роботи, питання для самоконтролю і теми творчих робіт (рефератів) для індивідуальної роботи.

**Автор:** к. філол. наук, доцент Ольга Вікторівна МОХНАЧОВА

**Рецензенти:**

***О. В. Єременко*** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій (заступник директора Гуманітарного інституту Київського національного університету імені Бориса Грінченка)

***Н. Г. Мельник*** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури (завідувач кафедри української та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет»)

***О. Б. Каневська*** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет»

Рекомендовано до друку за рішенням кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет» (протокол № 10 від 17 квітня 2014 р.).

Рекомендовано до друку за рішенням Вченої ради Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет» (протокол № 11 від 25 червня 2014 р.).

© О.В. Мохначова, 2015

**ВСТУП**

Пропонований посібник містить тематику самостійної роботи і систему різних завдань, що сприяють більш успішному освоєнню матеріалу навчального курсу, обов'язковому для підготовки студента-філолога. Зміст посібника орієнтовано на навчальну програму, теми для самостійної роботи студентів співвіднесені з кредитно-модульним плануванням лекційного матеріалу і з темами, винесеними на семінарські заняття.

Актуальність даного посібника обумовлена тим, що поряд з вивченням новітніх літературних шедеврів передбачається врахування злободенних проблем сучасної гуманітарної науки, таких як: гендерна транскрипція тексту, мінливість психологічної, національної та культурної ідентичності в ситуації постмодерну, культурна та епохальна приналежність тексту, способи саморепрезентації його смислових рівнів, побудова наративних стратегій тощо. Необхідною умовою для підготовки студентів-філологів як літературознавчої, так і лінгвістичної спеціалізації є вивчення літературних текстів і вміння їх аналізувати з точки зору розвитку сучасного теоретичного рівня, оскільки гуманітарна освіта пов'язана з історією і теорією літератури, а також орієнтована на шкільну практику.

Основною проблемою вивчення курсу «Історія зарубіжної літератури кінця ХХ – початку XXI ст.», періоду епохи формування і розвитку постмодерністської естетики, є його незавершеність, динамічність і швидка зміна академічних оцінок тих явищ культурного життя епохи, які стали знаковими для її освоєння. Завдяки розквіту інформаційних технологій сучасний літературний процес став доступнішим у всіх його проявах: від публікацій і широкого розповсюдження нових художніх текстів до обговорення їх значення на різних рівнях сприйняття, що робить особливо актуальною професійну підготовку філолога-літературознавця.

**Завдання курсу:**

- надати теоретичні знання в межах вивчення проблем еволюції оповідних форм у літературі кінця ХХ – початку XХI століття;

- сформувати уявлення про постмодернізм, виявити його головні риси та визначити місце в літературі зазначеного періоду;

- ознайомити студентів з творчістю та особливими рисами індивідуальності найбільш яскравих письменників і теоретиків межі тисячоліть;

- сформувати навички аналізу творів зарубіжної літератури кінця ХХ – початку ХХI століть;

- закласти основи і стійку потребу самостійної роботи з тим об'ємом літературних фактів культурного життя, який існує і постійно оновлюється.

Теми і завдання, які увійшли в даний навчальний посібник, містять список критичної і дослідницької літератури, що сприятиме ефективній організації самостійного опрацювання ключових проблем історико-літературознавчого і теоретичного характеру. Посібник поглиблює знання з окремих тем курсу зарубіжної літератури зазначеного періоду, розширює тематичне коло програми, допомагає у якісній і цілеспрямованій підготовці до екзамену, яким передбачено значний об’єм самостійної роботи, до якої включено великий обсяг матеріалу, що входить в курс і який не потрапив в обговорення на аудиторних заняттях через брак часу.

Теми, запропоновані для самостійного опрацювання, сприяють систематизації та організації навчального матеріалу досліджуваного курсу, допомагаючи студентам з найбільшою ефективністю використовувати час домашньої підготовки.

Структура рекомендацій до самостійної роботи студентів включає опис навчальної дисципліни, таблицю кредитно-модульного планування курсу, короткий виклад матеріалів кожної теми, винесеної на самостійне вивчення, і різноманітні завдання, що дозволяють більш глибоко і всебічно опрацювати ті теми, які залишилися за межами аудиторного вивчення, але становлять великий інтерес і є репрезентативними для загальної картини курсу.

# **Опис навчальної дисципліни**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ***Найменування показників*** | ***Галузь знань, напрям підготовки, освітньо-кваліфікаційний рівень*** | ***Характеристика навчальної дисципліни*** |
| ***денна форма навчання*** | ***заочна форма навчання*** |
| Кількість кредитів – **3,5** | Галузь знань02.03. Гуманітарні науки  | **Нормативна**(на вибір) |
| Спеціальність7.02030302 Мова і література (російська, німецька, англійська)\*8.02030302 Мова і література (російська, німецька, англійська)\* |
| Модулів – **2** | Додаткова спеціальність 7.02030302 Мова та література (російська, німецька, англійська)\*8.02030302 Мова і література (російська, німецька, англійська)\* | **Рік підготовки:** |
| Змістовних модулів – **11** | 5-й | 5-й |
| Індивідуальне науково-дослідницьке завдання | **Семестр** |
| Загальна кількість годин – **126** | 1-й, 2-й | 1-й, 2-й |
| **Лекцій** |
| Годин на тиждень для денної форми навчання: 2 аудиторних – 2самостійної роботи студента –3 | Освітньо-кваліфікаційний рівень:спеціаліст, магістр | 30 год. | 18 год. |
| **Практичні, семінари** |
| 24 год. | 16 год. |
| **Лабораторні** |
| 0 | 0 |
| **Самостійна робота** |
| **72 год**. | 128 год. |
| **Індивідуальні завдання:****14** год. |
| Вид контролю: екзамен залік |

**2. СТРУКТУРА ЗАЛІКОВОГО КРЕДИТУ ДИСЦИПЛІНИ**

|  |  |
| --- | --- |
| **Тема** | **Кількість годин, відведених на:** |
| **лекції** | **семінари** | **Теми самост. роботи** | **Теми індивід. роб.** |
| **IX семестр****Змістовий модуль №1. Постмодернізм як культурна ситуація к. ХХ – п. ХХI ст.** |
| *Тема 1*. Введення до курсу: загальна характеристика культурної ситуації к. ХХ ст. Зростання ролі критики та її протистояння літературному процесу | **2** |  | ***Тема1.*** Полівалентна естетика постмодернізму*.* Ессе І. Хассана «Розчленовування Орфея». Лекція Ж. Дерріди «Структура, знак та гра». ***Тема 2*.** Концепція читача та автора у постмодерністській теорії творчості (М. Бахтін, М. Фуко) | Конспект роботи одного з ведучих теоретиків постмодернізму (на вибір) -1 год. |
| *Тема 2*. Теорія ПМ, її засновники, розробники та критики. Декларація ПМ Іхаба Хассана. Постструктуралізм Р. Барта. Варіанти С. Зонтаг, Ж. Бодрійяра, П. Рікера та ін.  |  | **2** | ***Тема 3*.** Нонселекція в естетиці постмодерну: пастиш та варіанти інтертекстуальності |  |
| **Змістовий модуль № 2. Постмодерністські тенденції в англійський літературі** **к. ХХ – п. ХХI ст.** |
| *Тема 1.* Загальна оцінка англійської літератури к. ХХ ст. Роман як домінуючий жанр, його види та форми. «Університетський роман» Д. Лоджа, теорія роману М. Бредбері. Новий погляд на роман: П. Акройд та ін. | **2** |  | ***Тема 4****.*Інтертекстуальність у романі М. Бредбері «Професор Кримінале»  | Роман П. Акройда «Лондон: біографія» як «історіографічний метатекст» – 1 год. |
| *Тема 2.* На стику традиції та новизни: К. Ісигуро. Літературна доля С. Рушді | **2** |  | ***Тема 5.*** Втілення теорії роману М. Бредбері в творчості англійських письменників к. XX ст. – Г.Свіфт, С. Уотерс | Інтерпретація образу Лондона в романі «Тонка робота» С. Уотерс – 1 год. |
| *Тема 3*. Складність авторської позиції та шляху інтерпретації роману Е. Берджеса «Механічний апельсин» |  | **2** |  | Концепт антигероя в романі-сиквелі Е. Берджеса «Заповіт механічному світу» - 1 год. |
| *Тема 4*. Рівні організації тексту в романі Д.Фаулза «Колекціонер» |  | **2** |  |  |
| **Змістовий модуль № 3. Сучасна італійська література.** |
| *Тема 1.* Традиція та новаторство в італійській літературі, особливості постмодерністського конструювання художньої дійсності. Основні представники. | **2** |  |  | Особливості взаємодії інтелектуальної та масової літератури в романі-симфонії «Море-океан» А. Барріко – 1 год. |
| *Тема 2.* Теорія ПМ У. Еко, його творчість. Роман «Ім’я рози» – ікона ПМ |  | **2** | ***Тема 6.*** Симулякр в системі образів «Маятника Фуко» У.Еко. |  |
| *Тема 3*. Роль творчості І. Кальвіно у формуванні постмодерністського образу світу. «Якщо колись в зимову ніч подорожній…» |  | **2** | ***Тема 7.*** Поняття «гіперроман» та його реалізація в романі І. Кальвіно «Замок перехрещених доль» |  |
| Змістовний модуль № 4. Функції міфу в постмодерністській літературній концепції |
| Тема 1. Проблема міфу та варіанти її вирішення від Т. Манна до Г. Броха та К. Вольф. Варіанти «міфотворчості», міф як прийом | **2** |  | ***Тема 8.*** Дж. Барнс «Історія світу в 10 1/2 главах»: способи реалізації міфу в постмодерністському тексті | «Перезапис» (recriture) канонічного міфу про ноєвий ковчег в романі Т. Фіндлі «Небажані пасажири» - 1 год. |
| Тема 2. Становлення літератури «фентезі». Літературна діяльність К. Льюїса та Дж.Р.Р. Толкіна  |  |  | ***Тема 9.*** Фентезі як «вторинний стиль» в літературі. Прояв рис постмодерністської естетики у фентезі нового типу. Ігрові стратегії трилогії Дж. Р. Р. Толкієна «Володар кілець». Інтертекстуальність романів Т. Пратчетта і Д. Мартіна | Постмодерністські прийоми «світ як текст», іронія і деконструкція в циклі Анджея Сапковського «Відьмак» - 1 год. |
| **Змістовий модуль № 5. Нобелівські лауреати з літератури: сліди постмодернізму** |
| Тема 1. Характеристика Нобелівської премії, її історія, представники | **2** |  |  |  |
| Тема 2. Аналіз творчості Нобелівських лауреатів останнього десятиліття |  |  | ***Тема 10.*** Аналіз творчості Нобелівських лауреатів останнього десятиліття у світлі процесів глобалізації | «Осінь у Петербурзі» Дж. М. Кутзеє як жанр «альтернативної історії» – 1год. |
| Усього за першим модулем | **16** | **14** | **36** | 8 |
| **X семестр** |
| **Змістовий модуль № 6. Особливості ПМ бачення в літературі Франції к. ХХ ст.** |
| *Тема 1*. Французька література к. ХХ– п. ХХІ ст. Особливості постмодерністського світогляду. Представники. Творчість П. Модіано, М. Еме та ін. | **2** |  | ***Тема 11****.* Жанр автобіографії в сучасному романі (М. Дюрас)  | «Культурний герой» на рубежі тисячоліть у романі «Елементарні частинки» М.Уельбека (Прометей-Епіметей) -1 год. |
| *Тема 2*. Ромен Гарі – феномен західної літератури, відображення його світогляду в романі «Коріння неба». Особливості поетики |  | **2** |  |  |
| *Тема 3.* Своєрідність художнього відтворення світу в романах М. Турньє. Постмодернізм і міф як складові роману «Лісовий цар» | **2** |  | ***Тема 12.*** Механізми масової культури в романі Д. Пеннака «Маленька торговка прозою»: поняття про «ідеального автора» |  |
| *Тема 4* Риси поетики постмодернізму в романі Ф. Саган «Ангел-охоронець» |  | **2** |  |  |
| **Змістовий модуль № 7 Сучасна американська література** |
| *Тема 1*. Американський варіант постмодерністської концепції: С. Зонтаг, Джеймісон та ін. Школа «чорного гумору» в новелістиці Д.Бартельмі, Д.Барта та ін. | **2** |  | ***Тема 13.***Множинність авторської присутності в «Нью-Йоркській трилогії» П. Остера |  |
| *Тема 2* Творчість Т. Пінчона, його роль і місце в літературі епохи постмодернізму |  |  | ***Тема 14.*** Творчість Т. Пінчона, його роль і місце в літературі епохи постмодернізму: «мінус-автобіографія», концепт «ентропії». Деконструкція метатексту в романі «V». |  |
| *Тема 3.* Творчість Т. Моррісон, особливості постановки і вирішення теми рабства і насильства, незвичність поетики текстів |  |  | ***Тема 15.*** Реалізація мультикультуралізму в романі Тоні Моррісон «Кохана» | Інтерпретація теми реконструкції історії в романі Т. Моррісон «Пісня Соломона» і У. Фолкнера «Авессалом! Авессалом!» – 1 год. |
| *Тема 4.* Елементи постмодернізму в творчості В. Набокова: роман «Запрошення на страту» |  | **2** |  |  |
| *Тема 5.* Проблема «масової культури» в епоху постмодернізму: використання «масового елемента» у творчості С. Кінга. «Мертва зона» і «Мізері» |  | **2** |  |  |
| **Змістовий модуль № 8. Японська література періоду** |
| *Тема 1*. Особливості японського літературного процесу, традиції та новаторство у творчості К. Ое, Кобо Абе та ін. | **1** |  |  |  |
| *Тема 2.* Особлива роль культурної діяльності Юкіо Місіми: «Сповідь маски» і «Золотий храм» |  |  | *Тема 16.* Особлива роль культурної діяльності Юкіо Місіми: «Сповідь маски» і «Золотий храм» |  |
| *Тема 3*. Європейська традиція у творчості Х. Муракамі | **1** |  |  | Світ як фікція в романі Х. Муракамі «Полювання на овець» – 1год. |
| **Змістовий модуль № 9. Іспанська література к.ХХ – п.ХХI ст.** |
| *Тема 1*. Трансформація традиції у творчості лідерів культурного процесу Іспанії – М. Делібес, Г. Бальестер і К. Хосе Села. Літературна діяльність Е. Мендоси та ін. | **2** |  |  |  |
| *Тема 2.* Своєрідність постмодерністського тексту в А. Перес Реверте |  |  | ***Тема 17*.** Масова культура і талант: аналіз історії масової літератури в романі А. Переса-Реверте «Клуб Дюма або тінь Рішельє» |  |
| **Змістовий модуль № 10. Латиноамериканські розробники постмодернізму** |
| *Тема 1*. Латиноамериканці в системі світової літератури постмодернізму: Х. Кортасар, М.В. Льйоса, самобутність романів Ж.Амаду та ін. |  |  | ***Тема 18****.* Ієрархія «стихій» у романі А.Поссе «Райські пси». |  |
| *Тема 2*. Особливе місце Х. Л. Борхеса в оформленні постмодерністської концепції |  | **2** | *.* |  |
| **Змістовий модуль № 11. Долі постмодернізму в літературі Західної Європи** |
| *Тема 1*. Німецька література к. ХХ – п. ХХІ ст. Творчість Г.Грасс, К. Вольф. Е. Єлінек. «Повернення» Г.-Е. Носсака, особливості тексту М. Вальзера та ін. | **2** |  | ***Тема 19.*** «Постмодерністський лист» у німецькомовній літературі: вихід за межі німецької літературної традиції (Г. Розендорфер, М. Фріш) | Гендерний аспект роману Е. Єлінек «Піаністка» – 1 год. |
| *Тема 2*. «Парфюмер» П. Зюскінда – зразковий текст постмодернізму |  | **2** |  |  |
| *Тема 3.* Піднесення слов'янських літератур: Є. Косинський, О. Токарчук, Д.Угрешич, С. Мрожек та ін. Особливе місце М. Кундери у формуванні постмодерністського світогляду | **2** |  |  | А.П.Чехов очима С. Мрожека: до проблеми інтертекстуальності в п'єсі «Любов у Криму» – 1 год. |
| *Тема 4.* Творчість М. Павича, його роль у створенні «роману ХХІ ст.». Принцип постмодерністського конструкту в романі «Хазарський словник» |  | **2** | *Тема 20.* Способи руйнування лінійності в романах «Пейзаж, намальований чаєм» М. Павича і «Атлас, складений небом» Г. Петровича: аналогії і відповідності в постмодерністському романі | Пастиш і цитата в основі створення вікторіанського Лондона в романі М. Фейбера «Багряний пелюсток і білий» - 1 год. |
| ***Всього*** | ***14*** | ***14*** | **36** | **6** |

**3. Рекомендації щодо організації самостійної роботи**

Самостійна робота виконується студентами в позааудиторний час і є головною й основною частиною освітнього процесу. У межах засвоєння курсу історії зарубіжної літератури ХХ-ХХІ ст. самостійна робота є основою, без якої неможливе вивчення даної навчальної дисципліни, оскільки в цей період велика кількість матеріалу залишається поза межами аудиторної роботи. Самостійна робота складається з кількох елементів:

1) читання та опрацювання основних художніх текстів, рекомендованих програмою та в списках текстів для додаткового читання; їх засвоєння студентами контролюється під час практичних занять, індивідуальних співбесід, на екзамені.

2) бібліографічна робота – самостійна робота з джерелами (навчальною, довідковою, спеціальною літературою). Викладач рекомендує джерела, з якими повинні ознайомитись студенти, готуючись до практичних занять і при засвоєнні тем та розділів курсу, що виносяться на самостійне вивчення.

3) конспектування спеціальних робіт або фрагментів монографій, які визначають напрям сучасного літературного процесу.

4) термінологічна робота. Значна кількість спеціальних термінів цілеспрямовано і послідовно вводиться викладачем на лекціях та практичних заняттях, однак студенти повинні й самостійно засвоювати основний корпус термінології, без якої неможливе наукове вивчення літератури.

5) вироблення індивідуального, творчого підходу до літературного твору. Вивчення літератури передбачає емоційне, особистісне ставлення до прочитаного. Необхідно заохочувати вироблення такого підходу, коли студенти можуть аргументовано висловити свою позицію, сформовану на основі вивченого матеріалу. З цієї причини викладач рекомендує вести щоденники читача, наявність яких, безумовно, буде враховуватися при виставленні підсумкової оцінки з курсу.

6) написання рефератів, творчих робіт, письмових варіантів відповідей згідно з тематикою самостійних та індивідуальних завдань, оцінювання яких також входить до суми залікових балів.

Самостійна робота включає в себе також й ***індивідуальні консультації*** для студентів, які з різних причин пропустили заняття або не впоралися з підготовкою до практичних занять. Такого роду консультації припускають перевірку завдань за планом практичних занять або питань до самостійних тем.

 **РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ОТРИМАННИХ СТУДЕНТАМИ**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ВИД ДІЯЛЬНОСТІ** | **Кількість балів** | **Примітка** |
| 1.Відвідування занять | **2 бали** | **6 лекцій – 12 балів** |
| 2. Робота впродовж занять, виступи, підготовка доповіді та інші види  | **1-5 балів** | **5 пр. занять – до 25 балів** |
| 3.Конспектування та опрацювання критичного матеріалу з тем | **1-5 балів** | **За фактом** |
| 4. Виконання завдань самостійної роботи | **1-4 бали** | **За фактом (20 тем – до 80 балів)** |
| 5. Написання контрольних робіт та письмових завдань  | **1-5 балів** | **За фактом** |

 Згідно з вимогами Положення про організацію навчального процесу у Криворізькому педагогічному інституті Державного вищого навчального закладу «Криворізький національний університет», оцінювання знань студентів при вивченні курсу «Зарубіжна література ХХ – ХХІ ст.» відповідає такій шкалі:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оцінка за шкалою ECTS** | **Визначення** | **За національною системою** | **За системою КНТЕУ** |
| **А** | Відмінно – відмінне виконання з незначною кількістю помилок | **5** | 90-100 |
| **В** | Дуже добре – вище середнього рівня з кількома помилками | **4** | 80-89 |
| **С** | Добре – загалом правильна робота з певною кількістю значних помилок | 70-79 |
| **D** | Задовільно – непогано, але зі значною кількістю недоліків | **3** | 60-69 |
| **E** | Достатньо – виконання задовольняє мінімальні критерії | 50-59 |
| **FX** | Незадовільно – потрібно попрацювати перед тим, як перескласти | **2** | 25-49 |
| **F** | Незадовільно – необхідна серйозна подальша робота, обов’язково повторний курс | 1-24 |

**4. ТЕМИ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ**

**Змістовий модуль 1. Постмодернізм як культурна ситуація к. ХХ ст.**

***Тема 1. Полівалентна естетика постмодернізму. Есе І. Хассана «Розчленування Орфея». Лекція Ж. Дерріди «Структура, знак та гра». Концепція читача та автора в постмодерністській теорії творчості (М.Бахтін, М. Фуко)***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Постмодернізм – одне з найцікавіших, складних й провокаційних явищ межі століть. Його відомий представник та розробник теорії, італійський учений та письменник Умберто Еко зауважив: «постмодернізм – не фіксоване хронологічно явище, а своєрідний духовний стан ...». Італійський філософ Вітторіо Страда пояснив причини появи постмодернізму тим, що настав час глобальної культури, яку він називає постмодерною і до складу якої вливаються «всі культури минулого й різні культури сьогодення». Це процес єдності, який породжує нову мультикультурну ментальність та етику, що проявляється в різноманітті.

Постмодернізм сьогодні вивчається пильно й усебічно. Багато дослідників бачать в постмодерністському світовідчутті прикмети кризи, песимізму, спаду, а звідси трактують світ постмодерністського мистецтва як світ «симулякрів», «помилкових видимостей, світ вільних референтів». Інші (Т. Денисова, Г. Сиваченко) стверджують продуктивність постмодерністської свідомості, бо вона «постає антідогматичним, плюралістичним, дає перевагу широкому спектру рівноправних рішень, пошукам варіантів». Н. Маньковська досліджує у великій монографії постмодернізм у співвідношенні з модерністською традицією і дає аналіз різних його версій. На Заході концепція постмодернізму розробляється з 50-х років ХХ століття і представлена в широкому розмаїтті авторів, поглядів і художніх концепцій. Відомий американський критик Ада-Луїза Хекстебл вважає, що термін «постмодернізм» не містить в собі нічого загадкового або точно визначеного, і додає: «Це термін зручний: з одного боку – всеосяжний, з іншого – розпливчастий. За ним, по суті, ховається безліч підходів і стилів».

Відмінні ознаки постмодернізму вказав свого часу американський літературознавець І. Хасан. Найбільш характерними ознаками в ряду протиставлення «модернізм – постмодернізм» є: «форма (єдина, закрита), мета–гра, синтез–антитеза, з'єднання–роз'єднаність, жанр/межі–текст/інтертекст, метафора–метонімія, метафізика–іронія».

Постмодернізм як напрям у сучасній літературній критиці виступає насамперед як спроба виявити на рівні організації художнього тексту певний світоглядний комплекс, що складається зі специфічних емоційно забарвлених уявлень. Основні поняття, якими оперують прихильники цього напряму: «світ як хаос» і «постмодерністська чутливість», «світ як текст» та «інтертекстуальність», «криза авторитетів» та «епістемологічна невпевненість», «подвійне кодування» та «пародійний модус оповіді» або «пастиш», «дискретність» оповіді й «метарозповідь».

У процесі вивчення цієї теми в системі модуля «Постмодернізм як культурна ситуація к. ХХ ст.» студенти повинні продовжити знайомство з основними теоретиками постмодернізму, самостійно вивчити особливості філософських концепцій епохи як частини постмодерністської естетики і навчитися визначати способи їх вияву в художніх текстах через її специфічні ознаки. З цією метою вони виокремлюють такі основні ознаки постмодернізму, як: інтерес до художнього минулого людства, прагнення до рівноправного діалогу старого та нового, захопленість цитуванням, перекроюванням, перерозподілом, грою, пародіюванням традиції, сприйняття світу як хаосу, естетика симулякрів, подвійне кодування, маргінальність, багаторівневість побудови тексту та його смислів тощо.

У ході самостійної роботи студенти повинні більш пильно й детально досліджувати реалізацію концепції постмодернізму в роботах її ключових представників.

**ЗАВДАННЯ 1**: ***Прочитайте та систематизуйте*** *такий матеріал***:**

**Тенденції та дискусії західної філософії останніх десятиріч XX століття**

«У літературі, присвяченій філософії постмодернізму, зазвичай виокремлюють два етапи, пов'язаних з формуванням його принципів і позицій.

**Перший етап** – розвиток ідей постструктуралістів, постфрейдістів, які поступово призвели до постмодернізму. На формування філософії та естетики постмодернізму вирішальний вплив мали:

1) ідеї Ж. Лакана (концепція уявного й символічного, критика «філософії суб'єкта», вчення про мову);

2) теорія деконструкції Ж. Дерріда та її застосування до естетики;

3) постмодерністські концепції мистецтва Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі (концепція «різоми»), Ю. Кристевої (дослідження страху, жаху, смерті, огидного як феноменів життя, літератури, мистецтва, філософії; вивчення метаоповіді як відмінної риси постмодерністського мистецтва; феномен любові та його психоаналітична структура тощо); М. Серра (метод «безладного енциклопедизму» у застосуванні до історії науки, філософії, мистецтва; критика гносеологічної моделі філософії і науки модерну; теорія комунікації як новий синтез науки, мистецтва, філософії).

**Другий етап** – розвиток постмодернізму у власному розумінні. За останнє десятиліття, як зазначають фахівці (Н.Маньковска), утворилось коло дослідників, які присвятили себе вивченню різних аспектів постмодернізму у філософії, естетиці, культурі та мистецтві. Найбільш відомі з них: Ж.Бодрійяр (Франція), Дж. Ваттімо (Італія), X. Кюнг, Д. Кампер (Німеччина), Д. Барт, В. Джеймс, Ф. Джеймсон, Ч. Дженкс, Р. Рорті, А. Хайс, І. Хассан (США), А. Крокер, Д. Кук (Канада), М. Роз (Австралія)» [*История философии: Запад-Россия-Восток (книга четвёртая. Философия XXв.). – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1999.- 448с*.].

**ЗАВДАННЯ 2.**

**1.*Знайдіть*** *в інтернеті дані про американського дослідника Іхабе Хассані,* ***випишіть*** *назви його основних робіт.* ***Вивчіть*** *«систему опозицій» – знамениту таблицю класифікації основних рис постмодерністського мистецтва, фіксуючу його найбільш характерні ознаки:*

|  |
| --- |
| **Порівняльна таблиця** |
| **модернізм** | **постмодернізм** |
| Форма (кон’юктивна, закрита) | Антиформа (дизкон’юктивна, відкрита) |
| Ціль, намір | Гра |
| План | Випадок |
| Ієрархія | Анархія |
| Майстерність/логос | Вичерпаність/мовчання |
| Витвір мистецтва/завершена робота | Процес/перфоманс/хеппенінг |
| Дистанція | Участь |
| Споглядання/породження цілісності/синтез | [Деструкція](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F_%28%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%29)/[деконструкція](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F)/антисинтез |
| Присутність | Відсутність |
| Центрування | Дисперсія |
| Жанр/межі | Текст/інтертекст |
| [Семантика](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) | Риторика |
| [Парадигма](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%B3%D0%BC%D0%B0) | [Синтагма](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B3%D0%BC%D0%B0) |
| Метафора | [Метонімія](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%8F) |
| Відбір | Комбінація |
| Коріння/глибина | Ризома/поверховість |
| Інтерпретація/прочитання | Контрінтерпретація/невірне прочитання |
| Зазначене | те, що означає (суб’єкт)  |
| Читаєме  | Написане |
| Наратив/велика історія | Антинаратив/мала історія |
| Код майстерності | Індивідуальні особливості |
| Симптом | Бажання |
| Тип | Мутація |
| Генітальність/фалічність | Поліморфізм/андрогінність |
| Параноя | Шизофренія |
| Породження/причина | Відмінність/наслідок |
| Бог-Батько | Святий дух |
| Метафізика | Іронія |
| Визначеність | Невизначеність |
| Трансцендентність | Іманентність |

[Цит. по: Орлова Э.А. Культурная (социальная) антропология. – М. : Академический проект, 2004. – С. 394-395]

*2.* ***Співвіднесіть*** *положення І. Хассана з коментарем В.М. Діанової:*

«1. Невизначеність. При обґрунтуванні цієї ознаки Хассан посилається на «діалогізм» М.М. Бахтіна, відкритість тексту у Р. Барта. Цю якість він співвідносить з аналогічним світовідчуттям сучасної людини, зауважуючи, що «невизначеність пронизує наші дії, ідеї, інтерпретації, вона створює наш світ».

2. Фрагментарність. Невизначеність має своїм наслідком фрагментарність. Постмодерністська людина має глибоке презирство до «тотального», до будь-якого синтезу, чи він соціального, чи когнітивного, або навіть естетичного виду. Звідси його пристрасть до монтажу, колажу, заміщення форм гіпотаксису паратаксисом, метафори метонімією, параної шизофренією. Тому має пояснення створення парадоксів, паракритики, паралогіки, тяжіння до щирого руйнування, до деконструкції, до нез'ясованих крайнощів.

3. Відмова від канонів. Цю рису Хассан трактує як уратівов. Іронія та ревізія стають формами руйнування, що, можливо, пояснює явища тероризму. Однак руйнування може мати й позитивні форми, вважає Хассан, приміром, фемінізація культури.

4. Втрата «Я» та «глибини». Постмодернізм відмовляється від традиційного «Я». Витоки цієї тенденції Хассан вбачає вже у філософії Ніцше. Кінець романтичного «Я». На зміну приходить ризома, поверховість. Постмодерізм виступає проти інтерпретації, провокує багатоваріантне тлумачення.

5. Не-показування та не-виявлення. Тут Хассан буквально посилається на Канта та повторює аргументацію Ліотара про те, що сучасне мистецтво прагне представити те, що не піддається уявленню. Звідси інтерес до екзотеричного, до суміжних галузей.

6. Іронія. Цей феномен Хассан розцінює як дуже перспективний. При відсутності основних принципів і парадигм постмодернізм звертається до гри, діалогу, полілогу, алегорії, до іронії. Ця якість, переконаний Хассан, необхідна людському духу в спробах знаходження істини.

7. Гібридизація або репродукування від центру-мутації під пародію, травесті, пастиш. Хассан схвалює такого роду ігри з плагіатом, пародію і пастиш, оскільки всі вони, на його переконання, збагачують галузь репрезентації, де в такому випадку відбувається змішання високої та низької культур.

8. Карнавалізація. Хассан посилається на автора цього поняття –Бахтіна. Тут він виокремлює такі феномени, як комічне, поліфонію, значення перформенсу, проникнення мистецтва в життя.

9. Перформенс, участь. Невизначеність може стати приводом для участі, вважає Хассан. Засобом та матеріалом творчості в перформенсі слугують тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка художника, що бере на себе роль актора, який представляє ефемерні дії, здатні безпосередньо впливати на свідомість і поведінку глядача.

10. Конструктивізм, в якому постмодернізм працює радикальним чином з тропом, фігуральною мовою, з іносказанням. В обґрунтуванні цієї риси постмодерністського мистецтва Хассан посилається на Ф. Ніцше, Г.Н. Гудмена.

11. Іманентність. Це поняття означає – без релігійного відтінку – зростаючу здатність людського духу узагальнюватися в символах. Скрізь сьогодні можна спостерігати розширення горизонтів наших почуттів, настрій до химерного пророцтва. Мова дає нам універсальні нові структури. Природа стає культурою, а культура стає іманентною семіотичній системі. Це досягається завдяки новим технологіям та засобам масової інформації. На відміну від модернізму, який прагнув до пошуків трансцендентного, постмодерністські шукання спрямовані на людину, її зростаючі здібності, на виявлення трансцендентного в іманентному».

[Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 2000]

Одним з найвпливовіших розробників постмодерністської концепції вважається французький філософ та культуролог, теоретик літератури, засновник деконструктивізму **Жак Дерріда** (1930-2004). Основою «філософії деконструкції» Дерріди є твердження, що немає нічого, крім тексту: «світ – це текст» і «текст – єдино можлива модель реальності». У книзі І. Ільїна «Постструктуралізм. Деконструктивізм. Постмодернізм» (Москва, 1996) творчості та теорії Дерріди присвячено розділ, й одним з основних посилань є таке зауваження: «Інтердисциплінарна природа постструктуралістської думки як рефлексії на сучасний стан гуманітарних наук, рефлексії, що бере в якості точки відліку тезу про художньо-літературний за своєю суттю характер людського мислення, знайшла найбільш яскраве вираження саме в текстах Дерріди, на авторитет якого, незалежно від ступеня прийняття чи неприйняття його ідей, посилаються всі, хто займається даною проблемою. При цьому ніколи і ніким не піддана сумніву його популярність знаходиться, відверто скажемо, у протиріччі зі складністю його манери викладу своїх ідей» [Ільїн, с.10].

Серед книг, які належать Дерріді, – «Голос та феномен: Введення в проблему знаку в феноменології Гуссерля» (1967), «Письмо та відмінність» (1967), «Дисемінація» (1972), «Поштова листівка: Від Сократа до Фрейда й далі» (1980), «Про дух: Проблема Гайдеггера» (1987) та ін. ***Основні поняття деконструкції*** – наявність, логоцентризм, слід, відмінність, лист. Наявність – це спосіб буття усього, що існує. Логоцентризм – спосіб представлення про наявність у західно-європейській культурі. Логоцентризм пов'язаний з розвитком метафізики. Слід – форма неналежності, відсутності буття. Відмінність – поняття, що означає нетотожність належного чомусь іншому. Лист – це спосіб вираження логоцентризму.

Текст лекції «Структура, знак та гра в дискурсі гуманітарних наук» (1966) слугує демонстративним зразком теорії деконструкції. Завдання допоможуть виокремити головні положення цієї роботи.

**ЗАВДАННЯ 3. *Прочитайте*** *лекцію Ж. Дерріди «Структура, знак та гра в дискурсі гуманітарних наук» (1966),* ***виокремте основні положення*** *його концепції,* ***спробуйте співвіднести*** *з контекстом постмодерністської естетики, відповівши на такі питання:*

*1. Знайдіть визначення «структура», «етнологія», «знак».*

*2. Про кого говорить Дерріда, коли пропонує «вибрати в якості прикладу кілька «власних імен» та назвати авторів «децентрації, яка втілює ідею структурності структури»?*

*3. Знайдіть продовження: «Є два різні способи, що дозволяють стерти відмінності між означуваним і тим, що означає. Перший ... »*

*4. Прокоментуйте фразу: «бріколаж, який можна розглядати як дискурс, властивий цьому методу» ...*

*5. Як відповідає Дерріда на своє питання: «Якщо міфо-логіка й справді міфо-морфна, чи означає це, що будь-які дискурси, що мають своїм предметом міфи, рівноцінні?»*

*6. Гра та історія як «алгебраїчна формула проблеми» та «два способи тлумачити тлумачення, структуру, знак та гру» в теорії деконструкції.*

***Тема 2. Концепція читача та автора в постмодерністській теорії творчості (М. Бахтін, М. Фуко)***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Однією з найвпливовіших та продуктивних в естетиці постмодернізму є концепція **М.М. Бахтіна** (1895-1975), відомого вченого-філолога і філософа, роботи якого («Автор та герой у словесній художній творчості», «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя й Ренесансу», «Естетика словесної творчості», «Проблеми творчості і поетики Достоєвського» та ін.) окреслили переворот в культурології та вважаються класичними. У книзі «Проблеми творчості Достоєвського» (1929), наприклад, у філологічний ужиток Бахтін ввів поняття «поліфонізм» тексту (тип розповіді, коли слова героїв звучать неначе з різних незалежних джерел). Протиставляючи його «монологічному» слову більшості письменників Бахтін показує, що проза Достоєвського «діалогічна».

Філософське розуміння культури як діалогу, що з’являється у Бахтіна зі спостережень над прозою Достоєвського, призвело до революції в соціолінгвістиці і заклало підвалини сучасної культурології. Одним з найважливіших аспектів цієї революції було розуміння взаємодії автора і персонажа в пристрої «поліфонічного роману», в якому голос героя рівноцінний та навіть протиставлений голосу автора. Герой тут – не статичний знак соціального дискурсу, а динамічний процес його становлення. Розробляючи категорію Автора як суб'єкта естетичної активності, М.М. Бахтін підкреслив багатозначність цього поняття, вичленував такі його компоненти, як «остання смислова інстанція», оповідач та ін. Та співвідніс із дискурсом героя і читача, що знайшло подальшу активну розробку в постмодерністській теорії та практиці.

**ЗАВДАННЯ 1.*Порівняйте*** *думки літературознавців з приводу руху ідеї Автора та Читача в практиці М. Бахтіна,* ***зробіть висновки****:*

1. «Автор для М.М. Бахтіна – це насамперед ієрархічно організоване явище. Найбільш виразне розуміння цього було сформульовано в записах 1970-1971 рр.: «Первинний (не створений) і вторинний автор (образ автора, створений первинним автором) <...> Створений (тобто первинний автор) ніколи не може увійти до жодного образу, який він створив». (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 353). В іншому місці М.М. Бахтін висловився так: з автором-творцем «ми зустрічаємося ... в самому творі, однак, поза зображених хронотопів, а як би дотично до них» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 403). Є, крім того, ще одна інстанція – біографічний автор. Його «ми знаходимо поза твором як людину, яка живе своїм біографічним життям» (там же). Виникає тріада: біографічний автор-первинний автор-вторинний автор. Про наявність цього ряду в теоретичних побудовах М.М. Бахтіна треба пам’ятати завжди, коли ми апелюємо до інших думок вченого про автора»

[А.А. Фаустов. К вопросу о концепции автора в работах М.М. Бахтина (Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). – Воронеж, 1986)]

2. «Рецептивно-естетичні ідеї, що розробляються в «Авторі та герої», Бахтін принципово протиставляє, з одного боку, гносеологічній стратегії «естетики змісту», з іншого – «експресивній» та «імпресивній» естетиці другої половини XIX – початку XX ст. У нотатках вченого 1970-х рр. значуще місце посідає полеміка з концепцією абстрактного («ідеального») читача, представлена в роботах структуралістів, які по-своєму розвивали, як випливає з логіки Бахтіна, стратегію «імпресіоністичної естетики». Бахтіну однаково неприйнятними були підходи до естетичної діяльності, згідно з якими, в одному випадку суб'єкт сприйняття ігнорувався на догоду художньому предмету («суб'єкт – учасник події стає суб'єктом байдужого, чисто теоретичного пізнання події» 2) в іншому – предметність (матеріальність) твору розчинялася в крайньому суб'єктивізмі читача-глядача (споглядача)-слухача, анулювалася в акті сприйняття світу героя позиції творця.

Читач стає у Бахтіна предметом наукової рефлексії насамперед як адресат, суб'єкт сприйняття, розуміння та інтерпретації художнього висловлювання, один зі складових і необхідних елементів естетичної єдності. Не пропонуючи закінченої дефініції категорії читача, дослідник при вирішенні найважливіших для нього проблем постійно звертається до теоретичного прояснення статусу «суб'єкта естетичного звершення», а також відповідних атрибуцій, які конкретизують та уточнюють основні позиції, що займає читач по відношенню до художнього цілого. Їх прояснення, за Бахтіним, має стати і предметом спеціального естетичного аналізу, який безпосередньо звернений не «на твір у його чуттєвій і тільки пізнанням впорядкованої даності, а на те, чим є твір для спрямованої на нього естетичної діяльності художника та споглядальника». Таким чином, увага до проблеми читача співвідноситься у Бахтіна з роздумами про шляхи та способи наукового освоєння художньої літератури.

В «Авторі та герої» розглядається взаємозв'язок позицій автора, героя і читача, визначаються точки розбіжностей між запропонованою Бахтіним концепцією естетичної діяльності та підходами, що існували до естетичної рецепції (саме тут робиться докладний аналіз так званої «естетики відчування» і «естетики вираження»), визначається стратегія поведінки читача, адекватна інтенціям автора.

Бахтін одним з перших в естетиці та літературознавстві показав, що подія читання, яка формується «дієвою свідомістю» читача, стає специфічним способом реалізації естетичного об'єкта. В «Авторі та герої» вчений моделює процес перетворення читача як суб'єкта етичної діяльності в суб'єкта естетичного завершення твору як художнього цілого».

[С. П. Лавлинский. Читатель у Бахтина // Новый филологический вестник. - 2005. - № 1. – Режим доступа: http://ifi.rsuh.ru/vestnik\_2005\_1.html .]

3. «У самозвіті-сповіді немає героя та немає автора, бо немає позиції для здійснення їх взаємин, позиції ціннісного позазнаходження; герой та автор злиті воєдино – це дух, який переборює душу у своєму становленні, який не може завершитися, але лише передзахоплююче оплотнитись в бозі (який став наївним духом). Тут немає жодного моменту, який тяжіє до себе і був би вилучений з безвихідно загальної та єдиної події буття, був би вільний від абсолютного смислового майбутнього. Зрозуміло, що фабула як естетично значущий момент в самозвіті-сповіді неможлива (тяжіє до себе та обмежена, замкнута плоть події, ізольована, яка має позитивні виправдані початок і кінець); не може бути й предметного світу як естетично значимого оточення, тобто художньо-описового моменту (пейзаж, оточення, побут та ін.). Біографічне ціле життя з усіма його подіями тяжіє до себе та не є цінністю (ця цінність життя може бути тільки художньою); просто самозвіт-сповідь не знає цього завдання – побудувати біографічно цінне ціле прожитого (в потенції) життя. Форма ставлення до себе самого робить усі ці ціннісні моменти неможливими.

Як сприймається читачем самозвіт-сповідь, чиїми очима він читає його? Наше сприйняття самозвіту неминуче буде схилятися до його естетизації. При такому підході сповідь постане сирим матеріалом для можливої естетичної обробки, допустимим вмістом імовірного, художнього твору (великою мірою біографічного). Читаючи сповідь своїми очима, ми цим привносимо ціннісну позицію позазнаходження суб'єкта самозвіту-сповіді з усіма пов'язаними з цією позицією можливостями, вносимо цілий ряд трансградієнтних моментів: надаємо завершальне значення кінця та інших моментів (бо ми тимчасово поза), підводимо другий план та фон (сприймаємо у визначеності епохи та історичної обстановки, якщо це нам відомо, просто, нарешті, сприймаємо на тлі того, що ми знаємо більше), закладаємо в осяжний простір окремі моменти звершення тощо. З усіх цих привнесених сприйняттям моментів надлишку може розгорнутися естетично закінчена форма твору».

[**М.М. Бахтин**. Автор и герой в эстетической деятельности. Смысловое целое героя. – Режим доступа: <http://museum.philosophy.pu.ru/books/>]

Другим за значущістю теоретиком західного постструктуралізму загальновизнано вважається філософ, культуролог **Мішель Фуко (1926-1984),** «мислитель, мислячий за допомогою історії». Реальний внесок Фуко у створення сучасної парадигми мислення визначається широтою культурного охоплення його вчення, інтердисциплінарною позицією. Філософським орієнтиром для Фуко став Ніцше, початком його слави – книга ***«Історія безумства»***, що відобразила уявлення суспільства про конфлікт норми і хаосу та принесла авторові інтелектуальне лідерство не тільки у Франції. Історія для Фуко – наймасштабніше з проявів людського божевілля, тотальне беззаконня несвідомого. У головній книзі Фуко ***«Порядок речей: Археологія людського знання» (1965)*** поряд з іншими термінами автор вводить поняття ***«епістеми»*** (сукупності припущень, упереджень і типів мислення, що створює й обмежує думку будь-якої конкретної епохи) і нове тлумачення поняття **«Автор»** (це лише «функціональний принцип», який обмежує уяву, ставлячи в рамки «образу думки» певної епохи).

**ЗАВДАННЯ 2.*Прочитайте*** *розділ з книги І.П. Ільїна «Постмодернізм від витоків до кінця століття»*

**«Історичне несвідоме» Фуко**

Так, основна мета досліджень Фуко – виявлення «історичного несвідомого» різних епох, починаючи з Відродження та до XX ст. включно. Виходячи з концепцій мовного характеру мислення та зводячи діяльність людей до «дискурсивних практик», Фуко постулює для кожної конкретної історичної епохи існування специфічної ***епістеми*** – «проблемного поля», теперішнього рівня культурного знання, що утворюється з дискурсів різних наукових дисциплін.

При всій різнорідності цих дискурсів, обумовлених специфічними завданнями різних форм пізнання, у своїй сукупності вони утворюють, за твердженням Фуко, більш-менш єдину систему знань – ***епістему***. У свою чергу вона реалізується в мовній практиці сучасників як строго визначений код – зведення приписів та заборон. Ця мовна норма нібито несвідомо зумовлює мовну поведінку, а отже, і мислення окремих індивідів.

Пануванню цього культурного несвідомого Фуко протиставляє діяльність "соціально знедолених": безумців, хворих, злочинців і, природно, в першу чергу художників та мислителів. З цим пов'язана і мрія Фуко про ідеального інтелектуала, який, будучи аутсайдером по відношенню до сучасної йому епістеми, здійснює її деконструкцію, вказуючи на слабкі місця – вади загальноприйнятої аргументації, покликаної зміцнити владу панівних авторитетів та традицій.

Найістотнішим у вченні Фуко, як про це свідчить практика постструктуралізму, стало його положення про необхідність критики "логіки влади і панування" у всіх її проявах. Саме це є найбільш привабливою тезою його доктрини, що перетворилась на свого роду негативний імператив, який зачепив свідомість широких кіл сучасної західної інтелігенції. При цьому дисперсність, дискретність, суперечливість, повсюдність і обов'язковість прояву влади в розумінні Фуко надають їй вілтінок містичної аури, не завжди відчутної та усвідомлюваної, але тим не менш активно діючої надособистої сили.

Розроблена Фуко методика аналізу суспільної свідомості, концепція "децентрованого суб'єкта", трактування "волі-до-знання" як "волі-до-влади", інтерес до маргінальних явищ цивілізації, ірраціоналістичного тлумачення історичного прогресу – все це було взято на озброєння лівими деконструктивістами та постмодерністами» [17].

**Відповісти на питання:**

1.Що таке дискурсивна практика? Знайдіть розширене поняття в словнику (см. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. – М., 2001.- Режим доступа: terme.ru/dictionary/179‎).

2. Як пов'язана **епістема** з діяльністю «соціально знедолених»?

3. Певний мовний код реалізується в мовній практиці сучасників через...

4. «Негативний імператив» естетики М. Фуко заснований на ...

***Тема 3. Нонселекція в естетиці постмодерну; пастиш та варіанти інтертекстуальності***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Важливою, навіть ключовою ознакою постмодерністської естетики є **нонселекція**, яку її «першовідкривач» нідерландський дослідник Доув Фоккема назвав основним принципом організації постмодерністського тексту. Принцип нонселекціі являє собою узагальнення різних способів створення ефекту навмисного оповідального хаосу, фрагментованого дискурсу про сприйняття світу як розірваного, відчуженого, позбавленого сенсу, закономірності й упорядкованості.

Тео Д'ан, який продовжив розробку принципу нонселекції в постмодерністському мистецтві загалом, побачив, що постмодернізм як художній код «закодований двічі» (твори постмодернізму за рахунок використання кліше і ходів масової культури одночасно залучають споживача, який не є освіченим художньо, та, використовуючи й пародійно обігруючи твори попередніх епох, іронічно трактуючи їх сюжети і прийоми, апелюють до найдосвідченішої аудиторії). Нонселекція вбирає в себе коло розширювальних понять, що мають значення для розуміння постмодерністського підходу до творчості.

Психологічний словник дає таке визначення цьому поняттю:

«НОНСЕЛЕКЦІЇ ПРИНЦИП – регулятивний принцип постмодернізму (експліцитно сформульований Д.В.Фоккема), який реалізує себе в двох площинах: 1) у широкому сенсі (у контексті загальної постмодерністської установки на культурний плюралізм та відмови від бачення культури як аксіологічно диференційованої на ідеологічний центр і опозиційну йому несанкціоновану культурну периферію – див. Ортодоксія) Принцип нонселекціі означає презумпцію рівноможливості та рівного права на паралельне співіснування в децентрованих культурному просторі (див.Ацентрізм) різних і навіть взаємно альтернативних культурних програм і стратегій (див. Захід метанарраций, "Мертвої руки" принцип); 2) у власному розумінні (у контексті текстології та номадології – див. Номадологія, Порожній знак) Принцип нонселекціі констатує свій зміст на основі постмодерністської інтерпретації хаосу (див. Хаос).

Можливість космізації (упорядкування) хаосу інтерпретується постмодернізмом як реалізована в актах переходів його з одного осмотичного стану в інший: наприклад, буття різоми (див. Різома) як реалізована за допомогою осциляції між цими станами, тобто, за формулюванням Дельоза та Гваттарі, "міжбуття, інтермецо" (порів. з фундаментальною презумпцією сучасної синергетики "порядок з хаосу" як реалізований за допомогою осциляційного механізму самоорганізації – див. Синергетика).

І якщо синергетика розуміє хаос в якості "досягнутого", а "досягнення хаосу" як змістовно необхідний етап еволюційних перетворень від простого до складного, то й для постмодернізму ідея досягнення хаосу (а саме – свідомого його створення) виявляється фундаментальною: стан хаосу розуміється як досягнуте в результаті цілеспрямованої процедури по відношенню до семантичних середовищ: від запропонованого свого часу А.Жаррі в контексті "патафізікі" принципу "внесення хаосу в порядок" – до принципу нонселекціі, експліцитно визначеного Д.В.Фоккема як "навмисне створення текстового хаосу". В аксіологічному плані принцип нонселекціі фактично ізоморфний принципу "рівнозаконності" у Дерріда, а у топіко-організаційному – близький семантичній фігурі "бісівської текстури" у Р. Барта і принципу "вислизання" у Дельоза та Гваттарі».

[М.А. Можейко // Журнал «Психология» – Режим доступу: <http://www.psychology.su/slovar/n/>nonselekcii\_princip\_2/]

Як бачимо, у визначенні наводиться перелік понять та іменитих постмодерністів, що пропонують розвиток сенсу нонселекції за найрізноманітнішими напрямами, що вводить термін у коло найбільш проблемних та знакових ознак постмодерністського мислення.

**ЗАВДАННЯ 1.**

*1.* ***Знайдіть визначення*** *«нонселекції» в роботах зазначених представників теорії постмодернізму,* ***порівняйте, виокремте*** *збіги і відмінності.*

*2.* ***Прочитайте*** *розділ «Коротке замикання» з книги І. Ільїна «Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу» (М., 1998) і випишіть ознаки нонселекції.*

**«Коротке замикання»**

Англійський літературознавець Д. Лодж вжив щодо «постмодернізму» термін «коротке замикання» (222, с. 135), і дійсно багато творів цього напряму «законтачені» на сучасності, на політичній та рекламній актуальності буття. Зрозуміло, що це оманлива близькість, оскільки вона служить засобом дискредитації реально-життєвого матеріалу, який тісно пов'язаний з проблемою псевдореалізму, що притаманний постмодерністській манері письма, відзначеній специфічною для модернізму тенденцією до натуралізму. Її постмодерністська своєрідність полягає в тому, що вона виступає як псевдофактографічність або псевдодокументалізм, коли неінтерпретовані шматки реальності за допомогою колажності техніки вводяться до тканини художнього оповідання, так би мовити, в сирому, неопосередкованому вигляді. Природно, що в загальній структурі твору вони все одно отримують інтерпретацію і, як правило, у вельми однозначній ідеологічно-естетичній перспективі. Псевдодокументалізм все ж є одним із засобів загального принципу не так **«нонселекції» (або «квазінонселекції»)**, як це подає Фоккеме, скільки контрастності, послідовно проведеного в усій формальній та змістовій структурі типового постмодерністського роману. На змістовному рівні він виступає як непереборна суперечливість художньо відтвореного образу буття – абсурдного у своєму перекрученні причинно-наслідкового зв'язку та гротескного у своєму сприйнятті авторської маски, за якою ховається письменник. На формальному рівні принцип контрастності реалізується як шокова терапія, спрямована на руйнування звичних норм читацького сприйняття, сформованого культурною традицією. Іншими словами, читач постмодерністського роману весь час піддається своєрідній емоційній атаці» [17, с.168].

 3. ***Завершіть*** *цитати:*

|  |  |
| --- | --- |
| Художній текст – варіант «матеріального» втілення «постмодерністської чуттєвості» – створюється на основі «Коду постмодернізму». Одним з визначаючих принципів, які не суперечать ідеї «відсутності» початковій здатності творчого процесу, стає «***нонселекція***». «Правило нонселекції відображає різні способи створення ефекту навмисного оповідального хаосу, фрагментарного дискурсу про сприйняття світу як ... |  |
| Поняття «нонселекції» було обґрунтовано та описано в роботах голландського дослідника Д.Фоккеми, де, зокрема, і були розглянуті «текстові структури» постмодерністського письма. У процесі створення твору «нонселекція» часто перетворюється на застосування комбінаторних правил, що імітують математичні прийоми ... |  |
| «Нонселекція» виявляється і в альтернативних принципах композиції (Д.Лодж), таких як: суперечливість, пермутації, уривчастість, випадковість, ексцес та коротке замикання. На практиці частіше йдеться про .... |  |
| «Нонселекція» описує «руйнівний» аспект практики постмодернізму. Їй протиставляється спроба виявити сполучний центр фрагментованого оповідання – специфічний образ автора – «маску автора». Його мета –… |  |
| Прагнучи подолати стереотипність читацького сприйняття, сучасний автор «розширює» сферу читацької діяльності, залучає читача до … |  |
| Постмодернізм, багато що «запозичуючи» з досвіду масової культури, протистоїть їй вже в силу своєї від початку заданої орієнтації на «інтелектуальну гру» як спосіб аргументації, гру, яка втілюється… |  |

а) «(дублікація, множення, перерахування, уривчастість та надмірність), дія яких спрямована на створення «інформаційного шуму»

б) розірваного, відчуженого, позбавленого сенсу, закономірностей та впорядкованості»

в) «квазінонселекції», оскільки письменник неминуче здійснює відбір матеріалу, а не механічно реєструє факти, що потрапляють в його поле зору

г) забезпечення літературної комунікативної ситуації за допомогою організації «реакції» читача

д) діалог, викликає на спір, провокує «несподівані» реакції

е) і в скептичному ставленні до «авторитетів», і в іронічному їх трактуванні, і в підкресленій умовності художнього прийому (антимімесисі)».

*4.* ***Визначте, кому належить фраза:*** *«Правило* ***нонселекції*** *відображає різні способи створення ефекту навмисного оповідального хаосу, фрагментованого дискурсу про сприйняття світу як розірваного, відчуженого, позбавленого сенсу, закономірностей та впорядкованості»?*

Засобом співвідношення між собою текстів (жанрів, стилів і т.п.) в умовах нонселекції – тотальної відсутності семантичних або аксіологічних пріоритетів – став **ПАСТИШ**. Виникнення терміну датують кінцем XVII століття, коли у Франції так називали стилізовану оперу-попурі, складену з фрагментів інших опер. В іншому значенні термін вжив М. Пруст: назвавши свою збірку «Пастиш та суміш» (1914), він «мав на увазі вже «ігрову критику» або «передражнювання» стилістики та сюжетно-образного ладу довільно вибраних літературних зразків. З тих пір під пастишем розуміють свідомо деформовану копію, яка підрслює ті чи інші риси оригіналу та відрізняється від плагіату наявністю у копіїста-пересмішника самобутньої творчої задачі, а від пародії – тим, що автор пастишу зовсім не обов'язково ставить своєю метою осміяння і/або десакралізацію оригіналу» [Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям – Режим доступа: http://fb2.booksgid.com/content/23/sergey /1.html].

У ракурсі естетики пастиш співвідноситься з італійським значенням слова pasticcio – паштет і вважається «художнім прийомом, заснованим на суміші різних імітацій мистецтва минулого» [Художественно-эстетическая культура XX века: [под ред. В. В. Бычкова]. – М., 2003]. Якщо в XIX ст. термін мав іронічне звучання («передражнювання» літературного, музичного, живописного зразка пародійного характеру), то «в XX ст. пастиш дистанціюється від понять плагіату і підробки та знаходить своє сучасне значення: свідомо деформована копія, що робить наголос на тих чи інших рисах оригіналу» [Там же].

Альтернативне тлумачення терміну дає філософський словник, трактуючи пастиш як «одне з фундаментальних понять філософії постмодернізму, що позначає вільний, гетерогенний, різнорідний за складом когнітивних одиниць (за лінгвістичною формою та змістом), які входять до нього, дискурс, організований у певне ціле за допомогою сукупності логічних і лінгвістичних прийомів та засобів (судження, метафора, аналогія, порівняння, висновок, вигук, три крапки і т. д.). Саме пастиш, вважають постмодерністи, є найбільш природною, адекватною та універсальною формою вираження людського знання у всьому його обсязі, глибині та цілісності» [Лебедев С.А. Философия науки: Словарь основных терминов – М., 2004].

В естетиці постмодернізму з 70-х років ХХ століття значення терміну трансформується й поглиблюється і до 80-х років, які вважаються «золотим віком» пастишу, він стає метастилем епохи, знаходячи вираження в кінематографі, музиці, літературі. Притаманні йому форми пародіювання і стилізації виступають фактором демістифікації свідомості, «оголюють засміченість культурної свідомості невідфільтрованого «сміттєвими»стереотипами і тривіальними фантомами» ... Пастишизація тут означає ігрове комбінування бурлескних, буфонадних і гротескних елементів заради десакралізації культурного архіву. Пастиш провокує ефект карнавального амбівалентного зниження високих містеріальних сенсів та «священних корів» європейської культури, обігруючи їх у притчовій або соціально гротескній стилістиці» [Эстетика. Словарь. – Режим доступа: <http://movieglossary.ru/term/>].

Найбільш авторитетне визначення поняття пастиш належить американському розробнику теорії постмодернізму Ф. Джеймісону, який вважає його «основним модусом постмодерністського мистецтва» [Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов], що відобразив своєрідну еклектику стилів. Пастиш, на думку Ф. Джеймісона, найбільш точно відповідає тій фрагментарності, яка відрізняє соціальність епохи постмодерну. Кожна людина відокремилася, стала «сама собі мовним островом», тому пародія неможлива. «***Пастиш***, як і пародія, – це імітація одиничного або унікального стилю, носіння стилістичної маски, мовлення мертвою мовою. Але це нейтральна мімікрія, без прихованого мотиву пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху, без цього ще жевріючого десь у глибині почуття, що існує щось нормальне, у порівнянні з яким, об'єкт наслідування виглядає вельми комічно [Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления – Режим доступу: // http://www.rutheria.ru/logos/number/2000\_4/10.htm]. Подібного роду мімікрія передбачає активне використання зразка, наслідувальне копіювання, для якого головним завданням залишається елемент впізнавання, відкритого цитування, ось чому пастиш можна називати «білою пародією».

У літературі пастиш – це особливий твір, для якого характерна орієнтація на усталені жанрові зразки (наприклад, вікторіанський або готичний роман), причому пародійний або іронічний модус тут відсутні: використовуючи готові сюжети і схеми, пастиш суворо дотримується заданих оригіналом композиційно-образного рівня, мотивів, імен, хронотопу, стиля та інших ознак претексту, але часто привносить у нього інше значення (наприклад, «Подруга французького лейтенанта» Д. Фаулза).

**ЗАВДАННЯ 2.**

1. *Зіставте трактування терміну пастиш з погляду естетики, філософії та теорії літератури. Знайдіть основний смисловий зміст терміну.*

2. *Знайдіть приклади пастишу в сучасній літературній практиці, вкажіть ознаки його техніки (задані оригіналом композиційно-образний рівень, мотиви, імена, хронотоп, стиль та інші ознаки претексту).*

Пастиш організований на інтертекстуальності, на авторитеті інших текстів, на посиланнях і алюзіях до цих інших текстів, що закріпилися в культурному побуті як «джерело безумовних і незаперечних аксіом». Ознаки, що утворюють жанр пастишу – це цитування, відсилання, шматкова техніка, рімейки, інтерпретація, – «іронізм яких доступний лише знавцям, здатним впізнати розлапковані цитати і відгукнутися на пропоновану автором гру. ... Об'єкти пастишу -– сюжети, авторський стиль, художні течії та школи» [Художественно-эстетическая культура XX века: [под ред. В. В. Бычкова]. – М., 2003.].

**ЗАВДАННЯ 3.**

1. ***Прочитайте і проаналізуйте*** *фрагменти розділу з книги* І.П. Ільїна *«Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» (М., 1996.):*

**Інтертекстуальність**

Це приводить нас до проблеми інтертекстуальності, якої торкалися до цього лише в загальному плані. Сам термін був введений Ю. Крістєвою в 1967 р., а пізніше став одним з основних принципів постмодерністської критики. Сьогодні цей термін вживається не тільки як літературознавча категорія, але і як поняття, що визначає те світо-і самовідчуття сучасної людини, яке отримало назву постмодерністської чутливості.

Крістєва сформулювала свою концепцію інтертекстуальності на основі переосмислення праці М. Бахтіна 1924 р. "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", де автор, описуючи діалектику буття літератури, зазначив, що крім даної художнику дійсності, він має справу також з попередньою і сучасної йому літературою, з якою він перебуває в постійному діалозі, що розуміється як боротьба письменника з існуючими літературними формами. Французька дослідниця сприйняла ідею діалогу чисто формально, обмеживши його виключно сферою літератури і звівши її до діалогу між текстами, тобто до інтертекстуальності. Однак справжній зміст цієї операції Кристєвої стає зрозумілим лише в контексті теорії знака Ж. Дерріди, який зробив спробу позбавити знак його референціальної функції.

Під впливом теоретиків структуралізму і постструктуралізму (у галузі літературознавства в першу чергу А. Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріди та ін.), що відстоюють ідею пан'язикового характеру мислення, свідомість людини було ототожнено з письмовим текстом, як нібито єдиним можливим засобом його фіксації більш-менш достовірним способом. У кінцевому підсумку ця ідея звелася до того, що буквально все стало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія і, нарешті, сама людина.

Положення, що історія і суспільство можуть бути прочитані як текст, призвело до сприйняття людської культури як єдиного **інтертексту**, який у свою чергу служить наче передтекст будь-якого тексту, що з'являється. Іншим важливим наслідком уподібнення свідомості тексту було інтертекстуальне розчинення суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, що складають "великий інтертекст" культурної традиції. Таким чином, автор будь-якого тексту (в даному випадку вже не має значення, художнього чи якогось іншого), як пише німецький критик М. Пфістер, «перетворюється на порожній простір проекції інтертекстуальної гри». Крістєва при цьому підкреслює несвідомий характер цієї "гри", відстоюючи постулат імперсональності "безособової продуктивності" тексту, який породжується наче сам по собі, поза свідомою вольовою діяльністю індивіда: «Ми назвемо **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЮ** (виокремлено автором – І. І.) цю текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для суб'єкта, що пізнає, інтертекстуальність – це ознака того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї». У результаті текст наділяється практично автономним існуванням і здатністю "прочитувати" історію. Згодом у деконструктивістів, особливо у П. де Мана, це стало загальним місцем.

Концепція інтертекстуальності, таким чином, тісно пов'язана з проблемою теоретичної "смерті суб'єкта", яку сповістив ще Фуко, а Барт переосмислив як "смерть автора" (тобто письменника), і "смертю" індивідуального тексту, розчиненого в явних або неявних цитатах, а зрештою і "смертю" читача, неминуча цитатна свідомість якого настільки ж нестабільна і невизначена, як безнадійні пошуки джерел цитат, що складають його свідомість. Найвиразніше цю проблему сформулювала Л. Перон-Муазес, яка заявила, що в процесі читання всі троє: автор, текст і читач –перетворюються в єдине "нескінченне поле для гри листа". Усі ці ідеї розроблялися одночасно в різних постструктуралістських теоріях, але своїм утвердженням як загальновизнані принципи сучасної літературознавчої парадигми вони зобов'язані в першу чергу авторитету Ж. Дерріди. Як зазначає Пфістер, "децентрування" суб'єкта, знищення меж поняття тексту і самого тексту разом з відривом знака від його референта, здійсненим Деррідой, призвело всю комунікацію до вільної гри означаючих і породило картину "універсуму текстів", в якому окремі безособові тексти до нескінченності посилаються один на одного і на все відразу, оскільки вони всі разом є лише частиною загального тексту", який у свою чергу збігається із завжди вже "текстуалізованими" дійсністю та історією. <...>

Канонічне формулювання понять "інтертекстуальність" і "інтертекст" належить Р. Барту: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш відомих формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – усі вони поглинені текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитацій, що подаються без лапок» [И. Ильин, «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм»].

**ЗАВДАННЯ 4.**

*1.* ***Знайдіть*** *різні варіанти типів інтертекстуальних відносин, розроблених у Ж. Дерріди (поняття «щеплення»); інтертекстуальна множинність Р. Барта; теорія включення «іншого голосу» в текст І.В. Арнольда; авторська стратегія побудови тексту Л.П. Прохорової; класифікація інтертекстуальних елементів і співвіднесення їх міжтекстових зв'язків, розроблена Н. А. Фатєєвою на основі розробок П.Х. Торопа і Ж. Женетта.*

*2.* ***Знайдіть*** *в інтернеті і опрацюйте книгу Наталі* ***Пьеге-Гро*** *«Введение в теорию интертекстуальности» (М., 2008. – Режим доступу:* [*http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm*](http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm)*),* ***виведіть поняття*** *системи транстекстових співвідношень, що належить* ***Жерару Женетту****.*

(Французький вчений Ж. Женетт у книзі «Палімпсести: Література в другому ступені» (1982) запропонував класифікацію різних типів взаємодії текстів:

1) інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат і т. д.);

2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу і т. д .;

3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилання на свій предтекст;

4) гіпертекстуальність як осміяння і пародіювання одним текстом іншого;

5) архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів.

Ці основні класи інтертекстуальності Женетт ділить потім на численні підкласи і типи та простежує їх взаємозв'язок).

3. ***Знайдіть і проаналізуйте*** *чотири основні шляхи трактування терміну інтертекстуальності, які виокремлює Н. Пьеге-Гро: лінії Ю. Кристєвої, Ж. Женетта, М. Ріффатера і Р. Барта.*

*4.* ***Відзначте****, у яких письменників – сучасних і попередніх епох – автор «Введения в теорию интертекстуальности» виявляє інтертекстуальні відносини і на який тип взаємодії вказує.*

***Питання для самоконтролю за модулем 1.***

1. Назвіть етапи формування постмодерністської концепції та її основних представників.

2. Чому в роботі «Розчленування Орфея» Хассан схвалює ігри з плагіатом, пародію і пастиш? Які феномени карнавалізації і способи проникнення мистецтва в життя виокремлює Хассан у якості ознак постмодерністської естетики?

3. Яке твердження є основою «філософії деконструкції» Ж. Дерріди?

4. Позначте основний зміст термінів постмодернізму (дискурс, текст, інтертекст, гіпертекст, метатекст, епістема і т. д.).

5. Як М. Бахтін визначає позицію «Автор і герой в естетичній діяльності» і чим ця позиція відрізняється від трактування М.Фуко?

6. Як формальні прийоми постмодерністської літературної практики (авторська маска, пастиш, нонселекція, фрагментарність оповіді, ризома та ін.) відображаються на змістовній специфіці тексту?

7. Що таке постмодерністська чутливість? Як це поняття в естетиці постмодерну співвідноситься з інтертекстуальністью?

8. Як змінила Ю. Кристєва діалогічну теорію М. Бахтіна в контексті теорії знака Ж. Дерріди?

9. Що означають поняття «тексти-свідомості» і «великий інтертекст»?

10. Як проблема «автор, текст і читач» трансформується в поле інтертекстуальності?

11. Що таке інтердискурс?

**Змістовний модуль № 2. Постмодерністські тенденції в англійській літературі к. ХХ ст.**

***Тема 4. Інтертекстуальність в романі М. Бредбері «Професор Криміналє»***

**КОРОТКИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

**Малколм Стенлі Бредбері (1932-2000)** – англійський письменник, драматург, телесценарист, автор кількох важливих робіт з історії та теорії літератури, розробник теорії сучасного роману. Своєрідність підходу Бредбері до оцінки жанрових змін роману носить історико-літературний характер, він досліджує змістово-смислову зміну роману від зародження до останніх десятиліть, трансформацію його жанрової форми. Погляди Бредбері виражені в ряді теоретичних робіт («Що таке роман?» (1969), «Соціальний контекст сучасної англійської літератури» (1971), «Можливості: Есе про стан роману» (1973), «Сучасний світ: десятеро великих письменників» ( 1988) та ін.), позиція письменника зіграла велику роль у формуванні роману 1980-1990-х років.

«Бредбері ставить роман у центр усіх форм вимислу, що є формами розкриття знань (від релігійної і наукової до журналістського розслідування). Але, як і багато дослідників цього жанру, критик спочатку переконаний у його невизначеності. Незважаючи на те особливе значення, яке надає Бредбері роману як «завершеному цілому», він підкреслює його «образно-поетичне зростання», «органічний розвиток» «казки, яка розгортається». Роман для нього скоріше не чітко обумовлена ​​літературна форма, а низка «можливостей», які, однак, не суперечать авторським зобов'язанням» [Сысоева Ю.Н. Полиструктурность художественной формы романа М. Брэдбери «Профессор Криминале» – Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/>polistrukturnost-hudozhestvennoy-formy-romana-m-bredberi-professor-kriminale].

У концепції Бредбері поняття модернізму, як підкреслюють дослідники, виступає набагато чіткіше, ніж поняття постмодернізму, проте його погляд на сучасний роман пов'язаний з літературним життям Великобританії останніх десятиліть XX століття.

Незважаючи на те, як критик М. Бредбері дотримується традицій культурно-історичної школи, у власній творчості він використовує постмодерністську техніку, що особливо помітно в його головному творі «Професор Криміналє». Його пізні романи, що багаті на критику, також відносять до літератури постмодернізму. У них автор у техніці постмодерністської поетики переосмислює елементи культури минулого, використовує твори попередніх епох в якості «будівельного матеріалу», а організація двох його останніх романів відрізняється структурною складністю і багаторівневістю.

У романі «Професор Криміналє» (1992) втілені принципи естетики Бредбері та його основні теоретичні погляди, одночасно роман демонструє найважливіші аспекти постмодернізму, зокрема іронію та інтертекстуальність. Цей текст відображає видозміну поетики сучасного роману, в ньому поєднуються високоінтелектуальна проза і масова література, пародія та есеїстичний початок, розкриваючи складний і багарівневий характер епохи постмодернізму в соціокультурному контексті XX століття. Разом з тим цей роман пов'язаний з традиціями британської прози і невіддільний від різноманітних художніх шукань літератури Великобританії.

У пізній творчості М. Бредбері відбувається оновлення «традиційної» форми роману, обумовлене розвитком ціннісних орієнтирів письменника на естетику і поетику постмодернізму.

**ЗАВДАННЯ 1.**

1. ***Прочитайте*** есе М. Бредбері «Собака, затягнута пісками» (Іноземна література, 1980, № 1), визначте позицію автора.

2. ***Прочитайте*** роман «Професор Криміналє», простежте іронічну «географію» постмодернізму, показану очима автора.

3. ***Відзначте етапи*** «своєрідного пікарескного катарсису», які проходить Джей Френсіс, і за допомогою якого перевіряються особистісні цінності героя.

4. ***Знайдіть у тексті*** характеристики, які руйнують образ «найбільшого філолога і літератора століття» професора Криміналє і дозволяють розглядати його як симулякр. Прокоментуйте думку А. Звєрєва: «Професор Криміналє стане здобиччю пройдисвітів, що поняття не мають, що таке По-Мо і від чого референціація є знаменням нашого часу, але на практиці здійснюючих якраз ці, користуючись ходовим слівцем, "стратегії". Ставлення Бредбері до свого героя не піддається простим тлумаченням. І не тільки тому, що цей герой – і винуватець, і жертва. Найсуттєвіше, що, взявши на себе роль ідеолога людства, яке "вперше ... спрямовується дорогами історії, що не озброїлось генеральною ідеєю", і тим самим втрачає саме відчуття життя в історії, професор Криміналє, всупереч власним деклараціям на конгресах, залишається закінченим homo historicus. І таким себе незмінно відчуває. У точності як професор, Бредбері ніколи не розділяв ілюзій ізоляції від історії, але не погоджувався і з тим, що історія автоматично формує свідомість, не залишаючи жодного вибору, ні свободи, хоча б інтелектуальної» [А. Зверев. Homohistoricus // Иностранная литература. – 2002. - №12].

5. ***Прокоментуйте цитату***: «Професор Криміналє» багато в чому розвінчує масу теоретичних викрутів і міфів, які супроводжуються уявною філологічною вченістю і літературною «подельщиною» і не витримують випробування реальним життям» [С.П. Толкачев. Современная английская литература. – М., 2008].

 6. ***Визначте, про який тип інтертекстуальності говорить дослідник Ю.М. Сисоєва:*** «Домінантою структурування художньої форми «Професора Криміналє» стає пародія на детективний роман, який є одним з найпопулярніших жанрів масової літератури. У творі дотримується класична схема детектива: позначення проблеми, збір інформації та розслідування, гонка і стеження за «підозрюваним», опитування «свідків» та аналіз фактів, услід за чим слідує викриття таємниць героя. У цьому романі в структуру детектива входять елементи деяких його жанрових різновидів: наприклад, журналістського розслідування (образи працівників засобів масової інформації, що користуються типовими для даного жанру способами збору та подачі матеріалу), шпигунського роману (образи таємних агентів і шпигунів). Пародійний початок, який є головним структуроутворюючим принципом організації художнього цілого роману, проявляється в різних формах: «масочна» образність, гра знаками і значеннями, стилізація різних мовних манер персонажів».

7. ***Знайдіть інші варіанти інтертекстуальності в романі.***

***Тема 5. Впровадження теорії роману М. Бредбері у творчості англійських письменників к. XX ст. – Г.Свіфт, С. Уотерс.***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Досліджуючи сучасний англійський роман, М. Бредбері зазначив, що одна з основних проблем в літературі 1980-х – це «проблема написання історії». Яскравою його прикметою стає **мультикультуралізм**, який проявляється не тільки на рівні духу, але і на рівні художньої форми творів. Письменники цього напряму (С. Рушді, К. Ішигуро, Т. Мо, Б. Окрі, BC Найпол та ін.) прагнуть переглянути концепцію національної самосвідомості та взаємовідносин культур.

Істотне значення для розвитку жанру має і таке яскраве явище, як «магічний реалізм»: англійські романи 1980-х років («Ночі в цирку» (1984) А. Картер, «Сором» (1983) С. Рушді, «Білий готель» Д .М Томаса) М. Бредбері розцінює як свідчення створення «нових міфів», для яких характерне використання готики, фантастики і сюрреалізму.

«У галузь постмодерністської поетики вільно вторгається пародійна гра, пастиш, гоммаж. Проте в 1990-і роки, після довгих років абсолютизації свободи форми, відбувається своєрідне відродження реалістичного імпульсу, певний синтез постмодернізму і реалізму. З'являються «неокласичні» модифікації постмодернізму, коли в англійській літературі знову стає очевидна її прихильність «класичній наративності». Підтвердженням цьому служать твори британських авторів 1990-х років, наприклад, «Будинок доктора Ді» (1992) і «Процес Елізабет Кри» (1994) П. Акройда, «Прощальний подих Мавра» (1995) С. Рушді, «Останні розпорядження »(1996) Г. Свіфта, а також «Професор Криміналє» і «В Ермітаж!» (2000) М. Бредбері» [Сысоева Ю.Н.].

Серед експериментаторів у творчості теорія роману Бредбері отримала підтвердження, – **Грем Свіфт** (1949), автор романів специфічного змісту, лауреат Букерівської премії 1996 року за роман «Останні розпорядження» і, на думку дослідників, один з найскладніших для сприйняття письменників. Його «романи якнайкраще ілюструють тенденцію сучасної англійської прози до «дегероїзації» історії, її перехід в «приватну власність», що виражається в зміні статусу «приватної» історії, іншому співвідношенні приватної і загальної історії». [Стринюк С. А. Человек и история в романах Грэма Свифта: «Водоземье», «Отныне и навсегда», «Последние распоряжения». – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-i-istoriya-v-romanakh-grema-svifta>]. Герої Свіфта – особливі персонажі, майже аутисти, в текстах його романів увага найчастіше переноситься в сферу «внутрішньої історії», майже психологічного анамнезу, що представляє собою складну пізнавальну задачу для читача. Такий ракурс ускладнений і жанровою природою роману Свіфта. Наприклад, роман «Земля води» (1983), один з визнаних шедеврів англійської школи постмодернізму, поєднує в собі жанрові характеристики готичної сімейної саги, детектива, філософського роздуму про сенс історії та природи.

Такого ж плану конструкції відрізняють й інші романи письменника – «Волан» (1982), «Світло дня». Характерними для письменника стають такі впізнаванні способи організації тексту, як «цитування» культурних епох, використання соціально-значущих, «клішованих» локусів – образів пабів, географічних просторів тощо. У романі «Відтепер і назавжди» Свіфт використовував постмодерністський прийом «інтелектуального кліше», коли формульна література або класичні образи стають пізнаваною цитатою; «Вічний образ» Гамлета і елементи психоаналізу для поглиблення образу персонажів, провокуючого активну роботу асоціативного мислення читача, виводять текст на інші рівні сприйняття.

Особливо помітний постмодернізм у використанні пастишу в романі «Земля води»: «тут серйозний психологічний роман у формі монологу змішаний з народними казками, легендами, витягами з підручника історії та енциклопедій. Починаючи з «Останніх розпоряджень» (1996), жанрового розщеплення практично не спостерігається. У «Світі дня» (2003) і «Завтра» (2007), звичайно, можна знайти риси тих чи інших різновидів роману (детективного, любовного, психологічного), але того вже вимагає сюжет, а не авторське прагнення до експерименту. Помітно зменшується захоплення Свіфта інтертекстуальною грою. Гранична насиченість чужими звучними голосами «Землі води» і «Останніх розпоряджень» змінюється щодо інтертекстуальності нейтральною розповіддю романів «Світло дня» і «Завтра» [Богданова Н.М. Тенденции развития современного британского романа (на примере творчества Грэма Свифта) – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\_2009/foreign/bogdanova.pdf].

**ЗАВДАННЯ 1.**

1.***Прочитайте*** *роман* Г. Свіфта «Останні розпорядження». Постарайтеся знайти точки дотику з традицією англійського філософського роману і виокремити ознаки постмодерністського конструкту.

 2.***Зіставте з власним розумінням*** *творчості Свіфта думку* А.В. Пустовалова: «Свіфт, користуючись манерою письма постмодернізму, реалізує свій власний задум. І його роман є скоріше пародією на постмодернізм, ніж самим постмодернізмом. У 90-і роки проявляється тенденція використовувати манеру постмодернізму не стільки для деконструкції, скільки для конструкції (побудови) і пропонується їх можливе об'єднання як реалізація принципу додатковості між інтеграцією і диференціацією, що чітко простежується в романі Свіфта «Останні розпорядження». З одного боку, автор чітко диференціює своїх персонажів, їх мислення, точку зору. З іншого – ця диференціація відбувається в одному культурному контексті, що об'єднує їх» [Грэм Свифт и его роман «последние распоряжения» в контексте эпохи постмодернизма – Режим доступу: http://townbookie.com/book/336-problemy-metoda-i-poyetiki-v-mirovoj-].

**Сара Уотерс** (р. 1966) – яскраве явище в когорті сучасних письменників Великобританії. Доктор філософії і фахівець з англійської літератури, перш ніж стати відомою, вона працювала університетським викладачем, входила до літературного гуртока «Письменники північного Лондона» і писала публіцистичні статті до різних журналів. Популярність Сарі Уотерс приніс яскравий, двозначний роман «Оксамитові кігтики», сюжет якого побудований навколо одностатевих взаємин головної героїні, яка прагне вижити у вікторіанському Лондоні. Надалі увага Уотерс поширюється на соціальні, філософські, навіть екзистенційні аспекти людського існування, архітектоніка її романів набуває все більшої вишуканості і напруженості, все більше актуалізується постмодерністський модус написання, що проявляється, наприклад, у **техніці пастишу** в усіх п'яти романах Уотерс, кожен з яких викликав сенсацію в літературному світі Європи.

В англійській літературі останніх десятиліть **пастиш** представлений досить широко і в творчості самих іменитих представників сучасного культурного процесу – Д. Фаулза, А.С. Байєтт, П. Акройд, Д. Лоджа, Дж. Барнса, М. Бредбері та ін. Особливістю англійського постмодерністського роману, на думку дослідників, є його тісний зв'язок із традицією, постійне звернення до попередніх зразків, що й зумовило продуктивність такого жанру, як роман-пастиш. Т.Н. Красавченко підкреслювала характерний для сучасного англійського роману постійний зв'язок з традицією, продовження і використання культурних артефактів і знахідок попередників. «Гра з традицією стає основоположним принципом поетики сучасного роману, споруджуваного одночасно як продовження і переосмислення, нове прочитання літератури минулих століть <...> Незважаючи на активну творчу роботу в галузі романного жанру, що представлений декількома поколіннями письменників, англійський роман «відтворює еклектичність, властиву свідомості XX століть», що дає підстави стверджувати, що «сучасний роман створювався передусім як роман-пастиш, в якому часто зливалися в єдине ціле стилі різних вікторіанських письменників» [Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: на материале романов А.С. Байетт и Д. Лоджа. - Режим доступа: http://www.dissercat.com /content/angliiskii-postmodernistskii-roman-kontsa-xx-veka-i-viktorianskaya].

«Тонка робота» (2002) – роман-пастиш, який дивовижно точно передає побут і звичаї Вікторіанської епохи, описує як повсякденне життя злодіїв, так і традиції виховання молодої дівчини аристократичного роду. Назва роману «Тонка робота» («Fingersmith») – зі старого англійського сленгу – означає кишенькового злодія і крім того акушерку, обидва вирази відображають смислові пласти роману. Принцип пастишу в тексті поширюється через сюжетно-композиційну схему на тематично-змістову площину, а також на образну систему. У «Тонкій роботі» не тільки псевдо-джентльмен представляє набір класичних образів вікторіанського роману: тут є й ідеалізовані (згідно з жанром Ньюгейтського вікторіанського роману) закоренілі злочинці, які експлуатують хлопчаків, прищеплюючи їм своєрідну злодійську гордість; образ юної дівчини, «занепалого створіння», характерний для багатьох романів сучасників Діккенса (такий образ був втіленням почуття провини, яку відчував по відношенню до них благополучний середній клас), цілий калейдоскоп жіночих образів-варіантів з промовистими прізвищами – «місіс Аспид, Бетті стибрила, Дженні Підступи, Моллі нахабно, – і ось нарешті та, кого він шукав ... Сьюки Соплі», бідна, але горда дівчина, своїми моральними якостями досягла добробуту у вікторіанському романі (прототип Джен Ейр), але травестований Сарою Уотерс згідно з правилами пастишу.

Найбільш цікавим ефектом пастишизаціі якраз і є в романі зміна іміджів двох головних героїнь – Сью Тріндер і Мод Ліллі. Найпереконливіші і яскраві в романі, по черзі виконуючи наративну функцію, вони виявляють свою справжню сутність тільки ближче до фіналу, пройшовши шлях випробувань і спокус, того самого зрадництва, природа якого так цікавить Сару Уотерс.

**ЗАВДАННЯ 2.**

*1.* ***Прочитайте*** *роман С. Уотерс «Тонка робота», знайдіть жанрові ознаки пастишу.*

*2.* ***Визначте*** *інтертекстуальні зв'язки роману С. Уотерс «Тонка робота» з творами Ч. Діккенса, Ш. Бронте або інших письменників. Доведіть цитатами поруч.*

*3.* ***Подумайте****, як проявляється в романі Сари Уотерс така особливість художньої моделі неовікторіанського роману і постмодерністської естетики як «звернення до табуйованих літературних тем»?*

**Питання для самоконтролю за модулем 2.**

1. Які риси роману Бредбері вказують на такі, що характерні для епохи постмодернізму?

2. Яка структурна домінанта знайшла відображення у романі «Професор Криміналє» через прояв різноманітних форм пародії? Знайдіть приклади їх присутності на різних структурних рівнях твору.

3. Яким чином авторське бачення дійсності, осмисленої індивідуально, відбилося в структурі роману «Професор Криміналє»? Знайдіть у тексті приклади художнього синтезу різноприродних начал (пародійного, есеїстичного та біографічного, елементів «масової» літератури і високоінтелектуальної прози).

4. Які з особливостей сучасного роману знайшли відображення у романі Г. Свіфта «Останні розпорядження»?

5. За якими ознаками, що знайшли відображення в романах Г. Свіфта, помітні загальні зрушення англійського роману в просторі постмодерністської теорії?

6. Яким чином вікторіанський роман втілюється у формі пастишу в романі С. Уотерс «Тонка робота»?

7. Які риси поетики постмодернізму помітні в романах Г. Свіфта і С. Уотерс?

**Змістовий модуль № 3. Сучасна італійська література**

***Тема 6. Симулякр у системі образів "Маятник Фуко" У. Еко***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Творчість італійського вченого-медієвіста і семіотика, фахівця з масової культури, публіциста і прозаїка Умберто Еко (р. 1932) являє собою складний сплав теоретичних розробок та їх художньої реалізації, що загалом дозволяє розглядати його діяльність у ракурсі постмодерністських відкриттів епохи. Автор великої монографії про творчість У. Еко А. Р. Усманова пише: «Унікальність ситуації Умберто Еко полягає насамперед у тому, що за його творами можна було б відновити загальну картину еволюції західної гуманітаристики останніх тридцяти років, оскільки він завжди опинявся в епіцентрі інтелектуальних подій і опинявся в ньому, як правило, дещо раніше інших. З іншого боку, він – один з тих небагатьох теоретиків, хто зважився не тільки в теорії, але і в реальності подолати табу-кордон, що розділяє сферу академічних досліджень та культурної практики» [Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. - Режим доступу: http://yanko.lib.ru/books/cultur/usmanova-eco.htm].

Творчу манеру Еко відрізняють «іронія, енциклопедизм і широта наукових інтересів», у його наукових працях розглянуті різноманітні проблеми поступального руху постмодернізму, введені або переосмисленні Еко терміни (наприклад, емпіричний автор, відкритий твір, ідеальний, абстрактний, реальний та імпліцитний читач, енциклопедія, гіперінтерпретація та ін.) стали азбукою сучасної літературної науки. Інтереси письменника широкі й різноманітні: середньовічна філософія і медієвістика, масова культура, проблеми інтерпретації, семіотика і структуралізм, теорії змови, творчість Борхеса і т. д. У теоретичних роботах У. Еко («Відкритий твір» (1962), «Відсутня структура» (1968), «Поетики Джойса» (1965), «Роль читача» (1979), «Кант і качконіс» (1997) та ін.) представлені проблеми загальнокультурного значення, що привертають увагу і донині: проблема взаємодії текстуальних стратегій, різні типи читачів, теорія "можливих світів" стосовно аналізу фабульних очікувань читача, поняття "сценарію" (або "фрейму" як сукупності певних культурних кліше у свідомості читача), ідеологія читача і тексту тощо. Кількість написаних ним робіт велика, різноманітна і насилу піддається класифікації; 6 романів є своєрідною ілюстрацією цілого спектру постмодерністських прийомів, що блискуче виявляються в художньому тексті.

Якщо роман «Ім'я троянди» загальновизнано вважається всебічною ілюстрацією постмодерністської естетики і поетики, яка демонструє інтертекстуальність всіх типів, багаторівневу побудову тексту, ізоморфну структуру оповідання і багато ін., то в романі «Маятник Фуко» (1988) поряд з таким же широким спектром стратегій постмодернізму втілена ідея симулякра як універсального засобу конструювання модерної культурної реальності. Роман побудований як інтелектуальний трилер, уявний лабіринт-план, якого насправді не існує і який являє собою композиційно-базовий симулякр, закладений в саму ідею книги.

Симулякр як феномен сучасної культурної реальності існує і реалізується в умовах формування культурної гіперреальності. У своєму есе «Подорожі в гіперреальності», написаному в середині 70-х рр., Еко вводить поняття «гіперреальності» і пов'язаної з нею «симуляції» – одного з ключових термінів постмодернізму, що отримав розробку в знаменитій роботі Жана Бодрійяра «Симулякри і симуляція» (1981).

**ЗАВДАННЯ 1.**

1.**Знайдіть** у термінологічному словнику і **випишіть** значення терміна «симулякр».

2.**Прочитайте** і законспектуйте основні положення 4 розділу «Постмодернізм у філософії, мистецтві, культурі» з монографії **В.М. Діанової «Постмодерна філософія мистецтва: витоки і сучасність» (СПб., 2000):**

«Багато особливостей сучасної культури Бодрійяр виводить з **концепції симулякрів**, викладеної ним у ряді публікацій, у тому числі в книзі**« Символічний обмін і смерть »(**1976). Під симулякрами він розуміє образи, що поглинають, витісняють реальність. Симулякри, на думку автора, виникають лише на певному етапі розвитку культури. Так, наприклад, немає їх у кастовому суспільстві, оскільки знаки захищені в ньому системою заборон, що забезпечує їх повну ясність і наділяє кожен недвозначним статусом. В епоху Ренесансу починається царство звільненого знака і в зв’язку з цим суспільство, як стверджує Бодрійяр, неминуче вступає в епоху підробки. Він розрізняє три рівні симулякрів.

У якості ілюстрації підробки або фальшивки першого рівня Бодрійяр вказує на неймовірні досягнення штукатурки (гіпсу) в мистецтві бароко: в соборах і палацах штукатурка обіймає всі форми, імітуючи будь-які матеріали – оксамитові фіранки, дерев'яні карнизи, безпристрасних ангелів і чуттєві вигини тіл; все це знаменує собою тріумф демократії штучних знаків. **Знаки першого рівня** – складні, повні ілюзій, з двійниками, дзеркалами, театром, іграми масок – з приходом машин перетворюються на знаки грубі, нудні, одноманітні, функціональні та ефективні. У цьому бачить Бодрійяр відміну симулякрів першого рівня від другого, називаючи цей процес «радикальною мутацією».

**Симулякри другого рівня** утворюються в технічну епоху відтворення, якій притаманна серійність. Бодрійяр відзначає, що вперше зробив важливі висновки з принципу відтворення В. Беньямін у статті «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» [37]. Беньямін був першим, хто побачив у технології виробництва засіб, форму і принцип абсолютно нового покоління смислів. Беньямін, а за ним Х.М. Маклюен, вважає Бодрійяр, бачили, що істинний сенс полягає в самому акті відтворюваності. Охоплена лихоманкою нескінченної відтворюваності, система призводить до утворення **третього рівня симулякрів**, де створюються моделі, від яких походять всі форми. Тільки точність моделі має значення, так як ніщо більше не розвивається відповідно до своєї мети. Моделювання більш фундаментально, ніж серійне виробництво, тут взаємозамінність знаків більш принципова. Сигнали коду як програмні матриці поховані глибоко, здається, на нескінченній відстані від «біологічного» тіла, вони як «чорні ящики», де в зародку міститься будь-яка команда і будь-яка відповідь. Простір більше не лінійний або вимірюваний, але клітинний: він нескінченно відтворює одні й ті ж сигнали. Цикли смислів стають набагато коротше в циклічному процесі «питання/відповідь», що зводяться до байту. Такий цикл просто описує періодичне використання одних і тих же моделей.

Отже, великі симулякри, створені людиною, не належать світу природних знаків, а перебувають у світі розрахованих сил: кібернетичний контроль, модульовані відхилення, зворотній зв'язок байтів інформації та ін. Кожен наступний рівень симулякрів включав у себе попередній. Як свого часу рівень підробки був захоплений і поглинений серійним відтворенням, так само і весь рівень виробництва провалюється тепер в операційну симуляцію. У книзі «Відвертість зла: есе про екстремальні феномени» [38] він оцінює сучасний стан культури як стан симуляції, в якому «ми приречені перегравати всі сценарії саме тому, що вони вже були одного разу розіграні – все одно реально чи потенційно». «Ми живемо серед незліченних репродукцій ідеалів, фантазій, образів і мрій, оригінали яких залишилися позаду нас», – переконаний філософ. Наприклад, зникла ідея прогресу – але прогрес триває, пише Бодрійяр. Пропала ідея багатства, яка колись виправдувала виробництво, – а саме виробництво триває, і з ще більшою активністю, ніж колись. У політичній сфері ідея політики зникла, але триває політична гра. З усіх сторін ми бачимо спадання сексуальності і розквіт якоїсь (вихідної?) стадії, де безсмертні асексуальні істоти розмножуються простим поділом єдиного навпіл.

Бодрійяр зазначає, що сучасна культура перенасичена, що людство не в змозі розчистити скупчені завали, що багато культурних явищ перебуває в стані трансу (заціпеніння), звідси відповідні розділи його книги: «Трансестетіка», «Транссексуальність», «Трансекономіка». Згідно з філософом, сучасна культура немічна, людство не здатне знайти хоч який-небудь позитивний імпульс у своєму розвитку. Характеризуючи сформовану у світі ситуацію, він зазначає, що тріумфальний хід модернізму не привів до трансформації людських цінностей, зате відбулося розсіювання, інволюція цінностей, і наслідком цього виявилася «тотальна конфузія», «неможливість вигадати який-небудь визначальний принцип: ні естетичний, ні сексуальний, ні політичний» [Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – Режим доступу: <http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_5.html>].

**3. Порівняйте з висловлюванням Н. Маньковської:**

«Таким чином, **симулякр** – це псевдоріч, що заміщає "агонізуючу реальність" постреальністю за допомогою симуляції, яка видає відсутність за присутність, стирає відмінності між реальним і уявним. Він посідає в некласичній постмодерністській естетиці те місце, яке належало в традиційних естетичних системах художньому образу. Якщо образність пов'язана з реальним, породжує уявне, то симулякр генерує реальне другого порядку. Ера знаків, що характеризує західноєвропейську естетику Нового часу, проходить кілька стадій розвитку, відзначених наростаючою емансипацією кодів від референтів. Відображення глибинної реальності змінюється її деформацією, потім – маскуванням її відсутності і нарешті – втратою будь-якого зв'язку з реальністю, заміною сенсу – анаграмою видимості – симулякром » [Маньковская Н.Б. Эстетика постмодерна. – Режим доступу: www.kremlyakov.ru/library/039.rtf‎].

**ЗАВДАННЯ 2.**

1. **Прочитайте** роман У. Еко «Маятник Фуко», **простежте** основні лінії сюжету і **збудуйте** систему образів; **спробуйте визначити**, як реалізовані стратегії постмодернізму в тексті.

2. **Поясніть сенс** цитати критика Г. Кнабе:

«Привид правлячого світом таємничого підпілля, переживання історії як вмістища окультних сил, всевладдя яких лише прикрите шкільно-добромисним і раціонально-оптимістичним флером, ростуть звідси. Якщо історичні факти сумнівні, якщо реальний зв'язок між ними неустановлений і замінюється зв'язком, що вкорінений в звичках мислення, якщо відповідальність дослідника перед істиною, яку він виявляє і, спираючись на факти, прагне довести – самообман або гра в науковість, коротше, – якщо суспільне життя та історія непроникні, то їх можна вигадати. Але вигадуємо ми на основі того, що вклав у нас наш час, який ми пережили і несемо в собі, і якщо в його рамках немає місця науковому пошуку і раціональному поясненню, доведенню істини і відповідальності перед нею, то залишаються різноманітні варіації напівбожевілля-напіводержимості, спекуляцій філософсько-ідеологічних і спекуляцій комерційних. Вони зливаються в наростаючий демонізм, просякнутий блазенством, вульгарністю і кров'ю; їх огляд та анатомія – сюжет книги» [Г. Кнабе: Роман Умберто Эко «Маятник Фуко» и обязанность предупреждать // Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. - М.-СПб.: Летний сад; М.: РОССПЭН, 2006. - С. 952-961].

3. ***Знайдіть у тексті*** приклади симулякрів першого і другого рівня.

***Тема 7. Поняття «гіперроман» і його реалізація в романі І. Кальвіно «Замок схрещених доль»***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Італо Кальвіно (1923-1985) в історії італійської та світової літератури посідає важливе місце як письменник, у творчості якого відбилися характерні для епохи процеси. І. Кальвіно – одна з ключових фігур в літературі постмодернізму. Уже його дебютна книга «Стежка павукових гнізд» (1947) була написана в рамках неореалізму, відрізнялася унікальною манерою подачі матеріалу, особливою «казковою» відстороненістю, яка згодом знайде реалізацію у творчому методі письменника. Його активна письменницька діяльність призвела до того, що в 60-і роки Кальвіно включається в дискусії про долю літератури, входить до складу паризької письменницької групи OULIPO (у розгорнутому перекладі: Відкриття Потенційної Літератури), що займалася «математико-літературними дослідами і дослідженнями». Її учасники виступали проти Ролана Барта і групи «Тель Кель», активно розробляли «автоматичне письмо» і перші положення постмодернізму. Результатом полеміки стала пізніше творчість Кальвіно – романи комбінаторного характеру «Незримі міста» (1972), «Замок схрещених доль» (1973) і «Якщо одного разу зимової ночі подорожній ...» (1979), які дослідник М. Візель визначає як «різні зразки художнього гіпертексту». Свої теоретичні погляди Кальвіно виклав у ряді робіт, наприклад, «Поставимо хрест» (1980), «Американські лекції» (посм., 1988), «Навіщо читати класиків» (посм., 1991) і «Шість пам'ятних записок для наступного тисячоліття» (1999), яку складають шість лекцій, прочитаних Кальвіно в Гарварді.

Термін **«гіпертекст»** був вперше запропонований Тедом Нельсоном у 1962 році як принцип опису гіпертекстової системи для зберігання і пошуку інформації. Гіпертекстові структури спочатку використовувалися для інформаційних цілей, пізніше поширилися і в сферу художніх текстів, заснованих на ідеї Жака Дерріди про нелінійний лист. Зразковими гіпертекстами називають «Гру в класики» Хуліо Кортасара, «Огляд світів Герберта Куейн» Х.Л. Борхеса, "Хозарський словник" Мілорда Павича і «Якщо одного разу зимової ночі подорожній» І. Кальвіно. За деякими посиланнями (Візель М. на: Торпакова, Ольга. Італо Кальвіно та література ex machina. // "Ex libris НГ" №19 від 20.05.98) І. Кальвіно використовував термін «гіперроман», характеризуючи свої останні романи в збірці есеїв «Машина літератури» (1980).

**ЗАВДАННЯ 1.**

1. **Зіставте** різні визначення терміна «*гіпертекст*»:

«**Гіпертекст** – текст, побудований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, одночасно складаючи єдність і безліч текстів. Найпростіший приклад гіпертексту – це будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття має відсилання до інших статей цього ж словника. У результаті читати такий текст можна по-різному: від однієї статті до іншої, у міру потреби, ігноруючи гіпертекстові відсилання; читати статті поспіль, справляючись з відсиланнями; нарешті, пуститися в гіпертекстове плавання, тобто від одного відсилання переходити до іншого. Гіпертекст – це нелінійний лабіринт, своєрідна картина світу, і вийти з нього, увійшовши один раз, важче, ніж може здатися на перший погляд» [Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: «Аграф», 2001.- С.95].

«**Гіпертекст** – вид письмової комунікації, яка являє собою особливу форму організації письмового тексту, опосередкованого комп'ютерним середовищем і характеризується процесом нелінійного письма і читання» [Цит. по: О. В. Соболева. Гипертекст как способ организации художественной литературы в интернет-пространстве // Вестник Челяб. гос. ун-та. - 2013. - № 1 (292). - Филология. Искусствоведение. Вып. 73. - С. 130–133.].

«**Гіпертекст** можна визначити як нелінійну документацію, яка розміщується і взаємопов'язується, дозволяючи читачеві досліджувати інформацію, що міститься в ній у послідовності, яку він сам обирає. Гіпертекст дозволяє пов'язувати текст, аудіо, фотографії, креслення, карти, рухомі картинки та інші форми інформації в осмислене ціле, доступ до якого може здійснюватися за допомогою системи індексації, орієнтованої на конкретні ідеї, а не на конкретні слова в тексті [Эпштейн В.Л. Введение в гипертекст и гипертекстовые системы. – Режим доступу: http://www.ipu.rssi.ru/publ/epstn.ht)].

 «**Гіпертекст** – це подання інформації як зв'язаної (linked) мережі гнізд (nodes), в яких читачі вільні прокладати шлях (navigate) нелінійним чином. Він допускає можливість множинності авторів, розмивання функцій автора і читача, розширення роботи з нечіткими межами і множинність шляхів читання» [Дж. Ландоу]. У цьому визначенні необхідно підкреслити три основні характеристики гіпертексту. Це:

- **дисперсність структури**. Інформація подається у вигляді невеликих фрагментів-гнізд, і «увійти» в цю структуру можна з будь-якої ланки;

- **нелінійність гіпертексту**. Читач відтепер вільний (змушений) сам вибирати шлях читання, створюючи при цьому свій текст. Така ситуація, як зазначає Дж. Ландоу, унеможливлює класичну літературну критику: гіпертекст «розчиняє» ту жорстку фіксованість тексту, що є фундаментом теорії і практики нашої критики. Критик в принципі не може прочитати гіпертекст цілком, це «нечитаний (readless) текст»;

- **різнорідність і мультимедійність**, тобто застосування всіх засобів впливу на споживача-читача, які тільки можливі технічно в даній системі (саме це мається на увазі під словами «розширені роботи», expanded works) – від суто літературних (вибору оповідної стратегії і стилістики) через видавничі (шрифти, верстка, ілюстрації) і аж до самих складних комп'ютерних (звук, анімація, відсилання до інших, нехудожніх матеріалів). [Визель М., Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста. – Режим доступа: http://spintongues.msk.ru/calvino.htm].

 2. ***Знайдіть*** в інтернеті і ***вивчіть*** роботу Епштейн В. Л. «Введение в гипертекст и гипертекстовые системы» (Режим доступу: <http://www.ipu.rssi.ru/publ/epstn.htm>). ***Знайдіть продовження таких цитат***:

«Гипертекстовая система позволяет писателю любого (научного, технического, экономического, художественного и др.) текста….»

 «Для того, чтобы информационная система могла быть названа гипертекствой информационной системой, она должна обладать следующим рядом характеристик…»

 «Концепция гипертекстовых систем расширяет инструментарий письма (и чтения), включая в него средства для…»

 «В процессах любой авторской деятельности, различаются две составляющие: 1) техническая составляющая, которая осуществляется при помощи карандаша, ручки или клавиатуры и 2)…»

 3. **Прочитайте** есе з «Американських лекцій» І. Кальвіно, з**аконспектуйте,** спробуйте усвідомити концепцію автора про літературну версію гіпертексту.

 4. **Прочитайте** фрагмент останнього есе С’юзен Зонтаг «Подбайте про світ» (написане в 2004; опубл. посмертно в 2007), визначте її ставлення до теорії гіперлітератури:

 «Роман, як нам відомо, підійшов до кінця. Однак нема причин засмучуватись. Щось більш чудове (і більш демократичне) займе його місце: гіперроман, який буде написаний в нелінійному і непослідовному просторі, можливий завдяки допомозі комп’ютерних технологій.

 Нова літературна модель пропонує звільнити читача від двох стовпів традиційного роману: лінійної розповіді і фігури автора. Читач, змушений читати одне слово, яке слідує за іншим, щоб досягнути кінця речення, один абзац за іншим абзацом, щоб закінчити сцену, буде радий дізнатись, що, згідно з однією із думок, «справжня свобода» для читача тепер можлива завдяки винаходу комп’ютера – це «свобода від тиранії послідовності».

 Гіперроман «не має початку; він реверсивний; ми отримуємо доступ до нього через декілька точок входу, ні одна з них не може бути однозначно названа головною». Замість того щоб дотримуватися лінійної схеми, нав’язаної автором, читач тепер може за власним бажанням переміщатись «нескінченно широким простором тексту».

 Я вважаю, що більшість читачів (мабуть, фактично всі читачі) з подивом дізнаються, що структурна розповідь, починаючи із самої основної схеми «початок-середина-кінець», яка наявна в традиційному епосі, і закінчуючи майстерно побудованими розповідями з порушеною хронологією від особи декількох оповідачів, є не стільки джерелом задоволення, скільки формою пригнічення.

 Насправді, саме історія і є тим, що цікавить більшість читачів у художній літературі – як в казках, у детективах, так і в складних розповідях Сервантеса, Достоєвського, Джейн Остін, Пруста й Італо Кальвіно. Історія – ідея того, що події відбуваються в специфічному причинно-наслідковому порядку – це і те, як ми бачимо світ, і те, що нас в ньому більше всього цікавить. Люди, які читають просто так, будуть читати заради сюжету.

 Однак апологети гіперлітератури заявляють, що ми побачимо сюжет «обмежуючим» і будемо протестувати проти цих обмежень. Нібито ми обурювались і прагнули звільнитися від вікової тиранії автора, який диктує хід подій, і хотіли бути насправді активними читачами, які в будь-який момент читання тексту мають можливість вибирати між різними альтернативними сценаріями й розв’язками за рахунок перестановки текстових блоків. Гіперлітературу іноді вважають імітацією реального життя з його незліченою кількістю можливостей і несподіваних поворотів, тому, я вважаю, її розхвалюють як свого роду граничний реалізм» [Зонтаг С. Подбайте про світ. – Режим доступу: gefter.ru/archive/10241].

Постмодерністський етап в творчості І. Кальвіно починається з роману «***Замок перехрещених доль***» (1969). Змодельована в тексті ситуація виражається в тому, що в умовному місці – замку – збираються умовні персонажі, не маючи можливості говорити. За допомогою карт-таро вони розкладають пасьянси, в логіці яких вибудовують версії своїх доль. Гра перехресть – «схрещень» дає можливість багатозначних інтерпретацій одних і тих самих карткових знаків-символів, за допомогою яких механізми комунікації при всій їх випадковості реалізовуються в спілкуванні, без якого людське суспільство існувати не може. Комбінаторика, випадковості гри, інтерпретації – завдяки цим якостям роман «***Замок перехрещених доль***» вважають «одним з перших докомп’ютерних гіпертекстів у світовій літературі» [Визель М. Le citta invisibili. «Невидимые города» онлайн (Опыт проявления художественного гипертекста) // Русский журнал, 9 сентября 2002].

 Композиційна будова роману дуже складна, має дві частини: «Замок» і «Трактир», дія яких відбувається в одному просторі, але за двома різними схемами співвідношення одних і тих самих історій. Різні шляхи дешифрування подій дають 12 версій доль мандрівників, які зібралися в замку на ночівлю (І. Кальвіно писав: «В «Замку» карти, які містять в собі ту чи іншу історію, організовані в подвійні колонки, горизонтальні чи вертикальні, і перехрещені ще трьома подвійними рядами карт (горизонтальними чи вертикальними), які складають послідовні історії. У результаті утворюється загальна мозаїка, в якій можна «прочитати» три повісті горизонтально і три повісті вертикально, і до того ж кожна з цих послідовних карт може бути прочитана в протилежному напрямку, як інша історія. Таким чином, виходить дванадцять історій»). При цьому як загальна мозаїчна картина й складається весь роман-гіпертекст. В основі роману – типово постмодерністська ідея множинності точок зору, яка набуває гіпертекстуального втілення.

ЗАВДАННЯ 2.

 1. ***Прочитайте*** роман І. Кальвіно «***Замок перехрещених доль***», з***найдіть, як виражаються*** в його тексті такі ознаки гіперроману, як

 - дисперсність, нелінійність і полісемія гіпертексту;

 - можливість вільної навігації в ньому реципієнта;

 - мозаїка текстів;

 - відмова від пошуків якоїсь однієї істини, лінії розвитку, тенденції, фабули, сюжету; від абсолютизації будь-яких цінностей, від моногносеологізму.

 ***2.Підтвердіть цитатами з тексту*** *таке спостереження М. Візеля:*

«Кальвино устанавливает не только внутренние, но и также внешние, т.е. *интертекстуальные* связи с носителями визуальной информации. Когда приходит очередь автора рассказывать свою собственную историю, ассоциации уводят его от карт к картинам: Кальвино подставляет на место карты *Отшельник* Святого Иеронима, а на место карты *Рыцарь Мечей* –Святого Георгия, и в книгу включается своеобразное искусствоведческое исследование, вполне в духе "школы Анналов": как на протяжении веков изображались эти два персонажа различными художниками и граверами, и как при этом менялись атрибуты и ландшафты. Таким образом, в полном соответствии с определением гипертекста, происходит, с одной стороны, размывание границ между художественным и нехудожественным текстом, а с другой – границы самого произведения становятся "прозрачными", "нечеткими" сами по себе. Книга в буквальном смысле слова расползается во все стороны – Уффици, Лувр, галереи Лондона и Мюнхена» [Визель М. Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста. – Режим доступа: http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm]

***Питання для самоконтролю за модулем 3.***

1. Чим відрізняються симулякри різних рівнів? Яку роль вони відіграють в постмодерністському тексті?
2. Як пояснюють феномен симулякру У. Еко і Ж. Бодрійяр?
3. Симулякр якого рівня (за Ж. Бодрійяром) покладено в основу роману «Маятник Фуко» історія?
4. Які ще приклади симулякрів можна знайти в системі образів роману?
5. Які вигадані тексти в романі починають існувати замість оригіналів, впливати на свідомість персонажів, заміщуючи реальні тексти і породжуючи симулякри?
6. За якими ознаками гіпертекст співпадає з естетикою постмодернізму?
7. У чому головна відмінність гіпертексту від звичайного тексту? Визначте характер посилань, як основної відмінності:

- у звичайному тексті пасивні, носять декларативний характер;

- у гіпертекстовому документі активні – спрацьовують автоматично, без участі користувача.

1. Назвіть три групи літературних гіпертекстів, які зазвичай виокремлюються при спробі їх класифікації.
2. Як І. Кальвіно визначає «гіперроман»? Чи знаходить втілення теорія «гіпертексту» в його творчості?

**Змістовий модуль № 4. Функція міфу в постмодерністській літературній концепції**

***Тема 8. Дж. Барнс «Історія світу в 10 1/2 розділах»: способи реалізації міфу в постмодерністському тексті***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

 У відомому висловлюванні апостола постмодернізму Хорхе Луїса Борхеса «**Література починається міфом і ним же закінчується**» міститься не лише художнє припущення, але й факт: кожна епоха по-своєму використовує міф і реалізовує його в літературі. Період постмодернізму особливо активно включає міф в розробку, так як саме стійкі моделі культури, такі як міф, дозволяють продемонструвати всі способи їх «розчленування». Р. Барт в книзі «Міфології» запропонував теорію міфу, згідно з якою як древній, так і новий міф представляє собою «семіологічну систему, яка претендує на те, щоб перетворитися в систему фактів».

 Особливість міфологічного конструювання реальності в епоху постмодернізму зумовлена пошуком «зв’язків між різнорідними феноменами культури з точки зору вираження в них первинного досвіду переживання світу. І в цьому сенсі сучасна міфотворчість – це не створення культів і стереотипів масової свідомості, ідеологій і технік маніпуляції, це формування смислового поля епохи» [Галанина Е.В.Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры]. Спираючись на концепцію деконструкції метафізичного мислення Ж. Дерріди («О грамматологии»), висловлювання Ж.-Фр. Ліотара («Состояние постмодерна»), теорію «метанарації» як культурної домінанти Ф. Джеймсона і т.д., можна зробити висновок: «утвердження постмодерну як часу занепаду «метанарацій» передбачає відмову від пріоритетних міфологічних розповідей і розвінчування міфів попередньої культурно-історичної епохи. Постмодернізм у своїй програмній нестабільності, колажності, еклектизмі виражає відмову від культурного самообману класичної епохи» [Там же]. Деміфологізація міфу стає одним з найбільш продуктивних шляхів переоцінки і руйнування стереотипів класичної культури.

 Існує чимало способів реалізації міфу в постмодерністському тексті, можна сказати, що кожний автор пропонує власний спосіб. При цьому зазначено декілька проблем загального порядку, наприклад, проблема розуміння поетики міфу як інтертексту в літературі постмодернізму чи шляхи конструювання літературного міфу (розгортання структур міфологічного мислення в полі художньої словесності), чи іронія як головний прийом інтерпретації міфу та ін. В основі тексту, побудованого як неоміф, лежить авторитетний (сакральний) текст – матриця структури і змісту міфу. Іронічно дискредитуючи, переосмислюючи, руйнуючи чи добудовуючи такий текст, постмодерністська конверсія практично створює іншо-версію міфу, яка носить підкреслено інтертекстуальний характер завдяки безлічі більш-менш явних цитат.

**ЗАВДАННЯ 1.**

***1. Прочитайте*** *фрагмент з підручника Я. В. Погрібної «Актуальні проблеми сучасної міфопоетики»,* ***сформуйте поняття*** *про «неоміф»:*

«Термін «неоміфологізм» мало адаптований сучасною наукою про літературу. <...> В. Руднєв у «Словнику культури XX століття» визначає неоміфологічну свідомість «як один з головних напрямків культурної ментальності XX ст., починаючи з символізму і закінчуючи постмодернізмом», при цьому в якості категоріальної риси неоміфологічної свідомості постає інтертекстуальність, причому, в якості міфу, який «підсвічує» сюжет, може виступати не власне міфологічний текст, а й «історичні перекази, побутова міфологія, історико-культурна реальність попередніх років, відомі і невідомі художні тексти минулого», не виключається і можливість створення власної оригінальної міфології, що не дає проекції на деякий текст, але яка реставрує загальні закони міфологічного мислення (Руднєв, 1997.С.184).

<...> Безумовно, неоміфологізм XX століття, виступаючи новою редакцією міфологізму попереднього століття, продовжує способи освоєння та інтерпретації міфу, що склалися як в романтичних теоріях міфу і художній практиці романтиків, так і має тенденцію до міфотворчості, властиву реалістичному роману XIX століття. Але при цьому неоміфологізм, як і синхронічно з ним існуючі неореалізм і неоромантизм, знаходить в культурно-історичної ойкумені XX століття ряд нових рис і якостей, які й змушують дослідників вдаватися до приставки «нео».

<...> При всьому різноманітті типологічних та етнічних інваріантів неоміфологізму XX століття, тим не менш, можливо встановити деякий **набір ознак**, що дозволяють ідентифікувати даний феномен:

1) свідома установка на міфотворчість, пролонгування його в галузь онтології (міфотворчість і життєтворчість російських символістів, створення паралельного інваріанту власної долі («Дивись на арлекінів» В. Набокова));

2) принципово нова, по відношенню до міфологізму XIX століття міфотворна ситуація, яка враховує, що архаїчний міф як невідчужуваний початок свідомості, об'єднує читача і автора, а не просто спрямований на ідентифікацію архаїчного міфу в сучасності (есеїстика Х.-Л. Борхеса);

3) пародіювання центральних ситуацій і персонажів міфу (заміна міфотворення глобальним обманом, уявлення космогонії як фокусу (К. Воннегут в «Бузок Титану»), метатеза культурного героя і трикстера (Еллелу в романі Дж. Апдайка «Переворот»);

4) заміна тези про рівноправність ментального світу і світу дійсності затвердженням про єдність вигаданого і дійсного світів (романи і новели Х. Кортасара);

5) реставрація самих схем архаїчного мислення, що знаходять статус первинних у формуванні типу поведінки і ставлення до дійсності (Р. Клер «Китайська принцеса»);

6) семантизація або ресемантизація традиційного фетишу або випадкового речового об'єкта як місця сполучення світів дійсного і ментального, архаїчної епохи першотворення та сучасності (скринька у романі А. Мердок «Море, море», окуляри в романі А. Рой «Бог дрібниць», галерея в романі М. Астуріаса «Юний володар скарбів»), введення в сучасний літературний твір міфологічного персонажа, або співвіднесення з міфологічним прототипом ситуації (інцест в романах А. Мердок і Г.Г. Маркеса, ангел в романі «Сто років самотності», Ілля – пророк в оповіданні Набокова «Гроза») [Див .: Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики. – Режим доступа: <http://www.rumvi.com/>products/ebook/актуальные-проблемы-современной-мифопоэтики]

***2.Знайдіть і опрацюйте*** *таку критичну літературу за темою:*

1. Бубенцова Е. И. Мифологизм в западноевропейской литературе XX века: метод. реком. по курсу совр. западноевропейской литературы / Е. И. Бубенцова – Могилев: МГУ им. А. Кулешова, 2002. – 56 с.

2. Гулыга А. В. Миф как философская проблема / А. В. Гулыга // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – №5. – С. 275–282.

3. Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб. - СПб: Амфора, 1999.

5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский – М.: Наука, 1976. –126 с.

**Джуліан Патрік Барнс** (р. 1946) – успішно представляє постмодернізм в англійській і світовій літературі: він есеїст, літературний критик, його перу належать збірки оповідань, 11 романів і 4 детективи, написаних під псевдонімом. Він чотири рази потрапляв у шортлист Букерівської премії (у 1984 році за роман «Папуга Флобера», у 1998 році за роман «Англія, Англія», у 2005 році за роман «Артур і Джордж») і в 2011 році, нарешті, отримав цю найвищу національну нагороду за роман «Передчуття кінця».

Барнса називають «хамелеоном британської літератури», враховуючи діапазон жанрових переваг письменника, його вміння змінювати не тільки стратегії організації тексту, а й сам творчий принцип, виражений у словах: «Я вважаю, що моє творче завдання – відображати навколишній світ у всій його повноті і суперечливості».

Перший роман Барнса «Метроленд» (1980), історія про пригоди двох молодих англійців у Парижі 1968, переростає в міркування про відносини англійської та французької культур, про особливості їх побутування, давні історичні проблеми і духовне протистояння. Найтонший і складний роман «Папуга Флобера» являє собою сплав літературознавчого есе, історичного екскурсу, дискусії, одночасно – це «роздуми про минулий час: герой, вибудовуючи свій образ Гюстава Флобера, намагається осмислити і власне життя» (Я.С.Гребенчук), в якому вирішується проблема «складного оповідача» тощо.

Кожен роман Барнса можна вважати кроком у розвитку постмодерністської концепції, але класикою постмодернізму вважається «Історія світу в 10 1/2 розділах», який у Великобританії введений в програму для шкільного вивчення. Постмодерністська манера Барнса визнана як одна з еталонних багато в чому завдяки цьому роману: тут продемонстровані численні алюзії, цитування, гра з історичними фактами та міфами та ін. Композиційно роман теж складається з десяти з половиною розділів, не пов'язаних між собою, що і співвіднесено з назвою тексту. З цих відокремлених сюжетів виникає альтернативна історія світу.

Стверджуючи, що за 30 років активної творчої роботи Барнс створив своєрідну художню систему, критики розглядають його творчість «у широких межах постмодернізму», «особливо часто дослідники звертаються до роману «А History of the Worid in 10 l / 2 Chapters» (1989), називаючи цей текст вершиною британського постмодерну. Цілісний розгляд творчості Барнса ускладнює погляд на ідентифікацію його творів як постмодерністських текстів. Прагнення до стійких цінностей, до образів особистого щастя, до лінійного сюжету, до портретного зображення безумовно моральних героїв показують особливий характер еволюції постмодерністського письма, дозволяють поставити проблему «постмодернізм і класична моральність» не тільки в контексті деконструкції метарозповідей, але і в контексті деконструкції самих постмодерністських установок» [Д.А. Радченко. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/proza-dzhuliana-barnsa-zhanrovaya-priroda>].

Розвиток творчого шляху письменника дозволяє розглядати романи «Історія світу в 10 з ½ розділах», «Англія, Англія» і «Передчуття кінця» як «концептуальну метаісторичну трилогію», в якій реалізована концепція історичного Дж. Барнса. В епоху краху «великих наративів», як називають період постмодерністської гри з об'єктами культури, одним із шляхів переосмислення її артефактів стає намагання переоцінювання і переписування будь-яких історій релятивними. У Дж. Барнса такий досвід переписування поширеного історичного міфу про біблійний потоп реалізований в «Історії світу в 10 ½ розділах».

**ЗАВДАННЯ 2.**

1. ***Прочитайте*** *роман Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»,* ***визначте****, як в ньому працює постмодерністська естетика і які прийоми, характерні для неї, використовує автор.*

*2.* ***Знайдіть*** *як у романі «Історія світу в 10 ½ розділах» переосмислені такі біблійні образи і сюжети:*

1. Великий потоп;

2. Адам, Мойсей, цар Давид, Апостоли Петро і Павло;

3. Іона в череві кита.

(Реалізація інтертекстуальності даного твору здійснюється у вигляді явних цитат, алюзій, а також у вигляді віддалених ремінісценцій. Міфи дегероїзуються, розвінчуються і переосмислюються. Вони навмисне позбавлені автором ідеалізації, часто їм надається побутовий відтінок).

***3. Прокоментуйте*** *такий уривок з роману, вкажіть цей принцип постмодерністської цитати:*

«Как я уже сказал, он действовал согласно приказу своего кумира. Что подумает Бог? Этот вопрос вечно был у него на устах. В такой преданности Богу было что-то зловещее; что-то омерзительное, если можно так выразиться. Зато он не мучился сомнениями; и потом, стать Божьим избранником, уцелеть при всеобщей гибели, знать, что твой род будет на земле единственным, – это хоть кому вскружит голову, правда? Что до его сыновей – Хама, Сима и того, с именем на И, – им это явно не пошло на пользу. Расхаживали по палубе надутые, точно члены Королевской Семьи.

 Знаете, я хочу до конца прояснить одну вещь. Насчет этой затеи с Ковчегом. Вы, возможно, до сих пор думаете, что Ной, при всех его недостатках, был в душе этаким хранителем старины, что он собрал животных, опасаясь их гибели, что он не мыслил себе дальнейшей жизни без какого-нибудь жирафа, что он сделал это ради нас. Отнюдь нет. Он взял нас с собой, потому что так повелел его кумир, но также и из собственных интересов достаточно циничного свойства. После Потопа ему нужно было чем-то питаться. За пять с половиной лет под водой большинство съедобных культур погибло; наводнение пошло на пользу только рису. Так что почти все мы знали, что Ной видит в нас лишь потенциальные обеды на двух, четырех или скольких там еще ногах. Не сейчас, так после; не мы, так наше потомство. Сами понимаете, это не слишком приятное чувство. На Ноевом ковчеге царила атмосфера паранойи и страха».

***4. Проаналізуйте*** *фрагмент з дисертації В. І. Дьоміна «Історичний міф і міф про історію в сучасному постмодерністському романі»:*

«В 1989 году выходит роман Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах», который тотчас же вызывает оживленную полемику в кругах критиков и литературоведов. Споры касались не только тематики произведения, его структуры, но и жанрового определения. Основным принципом построения романа (а на таком определении жанра произведения настаивает сам автор), по мнению американской писательницы и критика Дж. К. Оутс, является ***принцип повторений, пермутаций и комбинаций***: выбрав в качестве основных темы и мотивы корабля, путешествия и т.п.), Барнс, изменяя их, сплетает воедино все части произведения. Подобная организация текста отвечает намерению Барнса показать нелинейность истории, ее прерывистость; это попытка посредством постмодернистского скепсиса и иронии развенчать властную догматичность Истории. Демифологизация истории как закономерного причинно-следственного процесса явлена уже в начале романа, который представляет собой не просто истории, условно объединенные в один текст сквозными темами и мотивами, но подчеркнуто дробные истории-фрагменты, оставляющие лакуны, структурно и содержательно неполные. Достижению этой цели способствует не только ирония и сарказм, но и смена точки зрения (повествования от первого лица), полижанровый характер романа, нарушение хронологии, включение в текст произведения различных паратекстов, скрытых цитат и фрагментов документов. Так, первая глава книги, «Безбилетники», ведется от лица корабельных червей, незаконно проникших на Ковчег. Писатель берет за основу сюжет о потопе и переписывает его совершенно по-новому; причем, «в контексте еврейской и христианской традиций потоп сам по себе можно рассматривать как акт исторической ревизии, попытку в буквальном смысле стереть прошлое…». Используя документы (например, в главе «Религиозные войны»), Барнс дискредитирует их как свидетельство, подтверждающее ход истории, ее развитие и факт ее существования. Роман Барнса в некотором роде «параисторичен»: отталкиваясь от задокументированной, легитимированной истории, он создает свои версии знаковых событий (подобное обращение очевидно, например, в романе «Англия, Англия», 1998, или «Попугай Флобера», 1984). Линда Хатчен, размышляя о роли исторических документов в литературе, пишет, что «паратексты исторического письма (особенно сноски и текстуально инкорпорации написанных документов)… – используются и злоупотребляются, возможно, [с целью жестокой мести желанию некоторых историков] прочитывать литературу исключительно как исторический документ. Таким образом, используя постмодернистский инструментарий, инкорпорируя в текст романа документы, Барнс делегитимизирует документ, тем самым разрушая миф о линейности истории» [Режим доступа: <http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc>= s&source=web&cd=24&ved].

***5. Поясніть,*** *про що говорить дослідниця М. А. Бахтіна:*

«Дж. Барнс травестирует историю, не признает объективной истины и выдвигает субъективные истории заведомо недостоверных повествователей, композиционно создавая ***эффект дисконтинуитета***. Писатель в рамках гуманистического дискурса об историческом обращает внимание на опасность конформизма, подмены вечных ценностей ***симулякрами.*** Для Дж. Барнса характерна тенденция отделять христианское мировоззрение (спасение бессмертной души, поиск подлинности, вера в надмерную суть любви, отрицание всевластия бесконечного потребления) от института религии, изображенного иронично» [М. А. Бахтина. Интерпретация исторического в творчестве Дж. Барнса (Романы «История мира в 10 с ½ главах», «Англия, Англия», «Предчувствие конца»)].

***Тема 9. Фентезі як «вторинний стиль» в літературі. Прояв рис постмодерністської естетики у фентезі нового типу. Ігрові стратегії трилогії Дж. Р. Р. Толкієна «Володар перстнів». Інтертекстуальність романів Т. Пратчетта.***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

У культурному процесі останніх десятиліть фантастика відіграє роль не тільки все більш значущого фактора літературного розвитку, але і відображає його кардинальні стратегії. Ставлення до фантастики як до несерйозного жанру давно зжите, про що свідчить великий корпус дослідних робіт різного спрямування. Сучасна фантастика активно розвивається і як самостійний різновид літератури, і одночасно впроваджується в «нефантастичну» її сферу: впродовж ХХ століття стало нормою говорити про фантастичну реальність Ф. Кафки, про простір «магічного реалізму», багато прикрашеного фантастичними атрибутами, про істотну роль фантастики в неоміфологізмі, філософську фантастику і т.д. Неослабний інтерес до фантастики підтримується її динамічністю, необмеженим творчим арсеналом художніх засобів і самою спрямованістю цього літературного жанру.

Посилаючись на новітні наукові дослідження, можна сказати, що «фантастика містить набір можливостей, які дозволяють побачити неординарне. Від художнього інструментарію до масштабних суджень про природу світу, про долю людства; від божевільних гіпотез до вічних сюжетів». Фантастика глибоко соціальна, «в суті своїй фантастика відображає соціокультурну динаміку». Її поява і вплив залежить від позалітературного контексту, її уява – як і у всій масовій літературі – це «різноманітність соціальної уяви», навіть післядія її сюжетів на зламі тисячоліть породжує не тільки подальший розвиток фантастичного літературного жанру, але й виникнення специфічних соціальних молодіжних організацій [Цит. по: Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/zhanr-fentezi-v-russkoi-literature-90].

**ЗАВДАННЯ 1.**

1. ***Знайдіть, прочитайте і проаналізуйте такі роботи:***

1) Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? - М., 1974.

2) Лотман Ю. М. О принципах художественной фантастики / Лотман Ю. М. Заметки о структуре художественного текста // Труды по знаковым системам. - Т. 5. - Тарту, 1971.

3) Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М, 1997.

4) Гусарова А.Д. Фэнтези (подходы к теории) //Филологические исследования II: Сб.ст. /А.Д.Гусарова. - Петрозаводск, 2003.

5) Фетисова А.Н. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты: автореф. дис.. к. философ. н. - Ростов-на-Дону, 2008.

**2.*Прокоментуйте*** *в межах співвідношення «масова література – фантастика – формульна література» таку цитату:*

«Сегодня фантастическая литература существует обособленно от постмодернистского мейнстрима современной прозы, функционирует по своим законам, мало подвластным влиянию основных тенденций художественного процесса, и, вследствие своеобразия проблематики, имеет, хотя и многочисленную, но особую аудиторию. Большой популярностью среди читателей пользуется один из видов фантастического повествования, получивший название ***фэнтези***. В отличие от научно-фантастического романа, рационально объясняющего описываемые явления, фэнтези создаёт иррациональную ситуацию, волшебный мир, населённый сказочными персонажами: богами, демонами, добрыми и злыми волшебниками, привидениями, говорящими животными и предметами и т.п. Этот мир лишён какой-либо временной или географической конкретности – действие происходит “где-то” или “когда-то”. Существование такого рода пространства предполагается как нечто само собой разумеющееся и никак логически не мотивируется. Корни жанра кроются в архаическом мифе, волшебной сказке, героических песнях и средневековом рыцарском романе: в основе сюжета фэнтези также лежит противоборство героя с силами Зла, прохождение множества препятствий и испытаний на пути к конечной цели. Не менее важен для фэнтези и эстетический опыт романтизма: писатели фэнтези активно используют романтический принцип двоемирия, противопоставления мечты и реальности. Герой фэнтези сродни романтическому герою – часто одинокий, отверженный, он «обречён совершать Квест (от англ. Quest – “путь”, “поиск”), представляющий собой не столько перемещение в пространстве с определённой целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии» (так характеризуется этот жанр в Энциклопедии литературных терминов и понятий, 2001). [Тарасова Е. «Мещанин во дворянстве» // Иностранная литература. – 2002. - №4].

Література ***фентезі*** стала найпопулярнішим жанром останнього десятиліття ХХ століття, що підтверджує інтерес до творчості таких її представників, як Дж.Р.Р.Толкієн, У. Ле Гуїн, К. С. Льюїс, Дж. Роулінг, Р. Желязни, П. Андерсон і т.д. На думку більшості дослідників, загальноприйнята ***дефініція жанру фентезі*** в науковій літературі відсутня.

**ЗАВДАННЯ 2.**

1. ***Зіставте*** *такі визначення терміну:*

«Фэнтези (англ. Fantasy) – вид фантастической литературы, или литературы о необычайном, основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет логической мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению» [*Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.,2001*].

«Фэнтези – это своеобразное сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую («параллельную», «вторичную») художественную реальность с тенденцией к воссозданию, переосмыслению мифического архетипа и формированию нового мира в её границах [Русская фантастика ХХ века в именах и лицах: Справочник / Под ред. М. И. Мещеряковой. – М, 1998].

«Этот жанр возник на основе переосмысления авторами традиционного мифологического и фольклорного наследия. И в самых лучших образцах данного жанра можно обнаружить ряд параллелей между авторским вымыслом и мифо-ритуальными представлениями, легшими в его основу» [Добровольская О. Фэнтези и фольклор // Литература. – 1996. – №43].

«К фэнтези относятся произведения, в которых на базе сказочно-мифологического наследия народов мира конструируются фантазией автора литературные «вторичные миры» [Алексеев С. Фэнтези – развитие жанра в России / С.Алексеев, М.Батшев // Книжное дело - 1997 - № 1(26)].

«Расцвет фэнтези (неомифа) приходится на эпоху постмодерна, эпоху эксперимента и поиска новых форм» [Русская фантастика ХХ века в именах и лицах: Справочник / Под ред. М. И. Мещеряковой. – М, 1998].

Жанровий канон фентезі також не встановлений остаточно, хоча головні з ознак зводяться до таких: особливе місце дії – «вторинна реальність» (середньовіччя, паралельна реальність, інші землі і т.п.); специфічний образний ряд (дракони, маги, перевертні та ін.); обов'язкова наявність ірраціонального, чаклунського, чарівництва, магії як обов'язкових компонентів буття; створення фантомної моделі реальності тощо. Особливу роль в організації простору тексту фентезі відіграє принцип дихотомії, бінарної опозиції (темних і світлих сил, добра і зла та ін.), що зводить фентезі до чарівної казки і дозволяє розцінювати її як метажанр.

***2. Проаналізуйте фрагмент*** *роботи О. В. Анісімової «Поетика «Хронік Ембер» Роджера Желязни»:*

«Специфика фэнтези как фантастического жанра лежит в особенности посылки. Фэнтези строится на допущении иррационального характера, в отличие от НФ, допускающей только рациональное. НФ старается логически объяснить фантастическое – фэнтези намеренно избегает этого. Центральной темой фэнтези является человек, его путь и смысл его жизни. Поэтому в произведениях этого жанра важно создать правдоподобный психологический образ героя. Слабости героя – идеализм, нравственный максимализм и неотягощенность бытом – оказываются в мире фэнтези достоинствами и подлинными духовными ценностями.

Для фэнтези характерна резкая поляризация сфер добра и зла, выступающих как категории вселенского масштаба. Фэнтези стремится сконструировать замкнутый мир, истинную реальность, которая принимает разные обличия, однако неизменным в ней остается одно: освобождение от условностей, обмана и фальши, окружающих человека в привычном мире. Фэнтези эксплуатирует мифическую схему миропостроения. Неотъемлемым атрибутом фэнтези является магия. Для всех видов фэнтези характерны следующие черты: целостный, «вторичный» мир; эпическое повествование; опора на мифы; герой, стоящий перед нравственным выбором; борьба с Великим Злом; квест, путь, который герой должен пройти для спасения мира или выполнения своей миссии (этот путь является также путем становления героя); следование судьбе; наличие магии и волшебных существ; битвы, сражения, поединки» [Анисимова О. В. Поэтика «Хроник Эмбера» Роджера Желязны. – Автореф. дисс…к.филол.н. - СПб, 2010. – Режим доступа:http://www.dissercat.com/content/poetika-khronik-embera-rodzhera-zhelyazny].

***3. Прочитайте*** *фрагмент дисертаційного дослідження І. Д. Вінтерле «Феномен незавершеності в ранній творчості Дж.Р.Р. Толкіна і проблема становлення концепції фентезі»,* ***сформуйте уявлення*** *про перспективи жанру:*

«Во-первых, фэнтези сегодня становится ***выражением духовного поиска*** современности. Момент рубежа столетий всегда сопровождался определенным «духовным кризисом», поиском нравственных ориентиров. Период возникновения и оформления фэнтези как самостоятельного жанра – рубеж XIX и XX веков; время активного развития и преобразования фэнтези в мультимедийное культурное явление – современность, граница XX и XXI веков. Уместно здесь провести аналогию и с другим «рубежным» периодом – началом XIX столетия, моментом зарождения и развития романтизма. Настроение «пограничного» времени, перелома эпох оказывается очень схожим: поиск духовных ориентиров, ситуация нравственного релятивизма, когда границы добра и зла, созидательного и разрушительного начал оказываются размыты, неуверенность и страх личности перед окружающим миром, разочарование в прогрессе во всех сферах человеческого общества. Фэнтези с его магическим характером, возведенным в разряд онтологических категорий, стремится разрешить эту проблему, представить возможность иного видения мира, где существует идеальное начало, не зависящее от происходящих вокруг изменений. Как романтизм стал своего рода реакцией на усиление давления рационального подхода, так и фэнтези становится выражением стремления личности выйти из-под контроля установок и ограничений современного общества, обретения свободы фантазии и возможности ее реализации.

 Во-вторых, важность изучения жанра во многом определяется его мультимедийным характером. ***Тенденция к мультимедийности***, которую демонстрирует фэнтези сегодня, может быть одновременно воспринята как новый поворот в проблеме взаимодействия видов искусства, и как продолжение традиции, и во многом как выражение сильнейшего желания современного человека к побегу от действительности с ее сложностями и ограничениями. Парадокс, когда жанр, в самой сути которого заложено стремление к идеальному, магическому, в некоторой степени иррациональному началу, реализует себя с помощью новейших технических систем, последних достижений «рационального мира», безусловно, заслуживает внимательного рассмотрения и дальнейшего изучения.

 В-третьих, обращение к творчеству Дж. Р. Р. Толкина обусловлено тем, что именно в его теоретических работах формировалась сама концепция жанра фэнтези, и до сих пор его художественные произведения представляют собой жанровый «образец», своеобразный канон. Говоря о переходе фэнтези к мультимедийности, также нельзя не упомянуть имя Толкина, поскольку именно экранизация его культового романа «Властелин Колец» во многом определила данный поворот в жанровом развитии. Особое внимание к незавершенным текстам автора, их изучение и детальное рассмотрение в контексте как всего творчества Толкина, так и теоретического осмысления жанра фэнтези в целом необходимо для понимания ***феномена незавершенности*** как существенной жанровой черты» [Винтерле И. Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: автореф. дисс… к. филол. н. - Нижний Новгород, 2013. – Режим доступа: www.unn.ru/pages/disser/1168.pdf‎].

**Дж. Р. Р. Толкієн** (Толкін) (1892-1973) правомірно вважається автором, який створив критерії літератури фентезі, у своїй знаменитій лекції «Про чарівні казки» він розвинув теоретичні принципи жанру і визначив три його основні функції:

  1) відновлення душевної рівноваги;

  2) втеча від дійсності;

  3) щасливий кінець, який повинен плідно впливати на людську душу і через відчуття дива і краси створювати в цій душі справжнє просвітлення.

**ЗАВДАННЯ 3.**

***1. Знайдіть і вивчіть*** *творчу біографію Д. Р. Р. Толкієна,* ***складіть бібліографічний список*** *його основних творів.*

*2.* ***Вивчіть (або законспектуйте****) одну з рекомендованих робіт:*

1. Дэй Д. Миры Толкиена: Большая иллюстрированная энциклопедия: Пер. с англ. – М., 2003.
2. Гопман В. Дороги в Средиземье (Толкиноведение в начале третьего тысячелетия) - Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/>2004/67/go22.html
3. Лузина С. А. Художественный мир Дж. Р. Р. Толкиена: поэтика, образность: Автореф. дис.... к. филол. н. – М.: МПГУ, 1995.
4. Толкиен Дж. Р. Р. О волшебной сказке. - Режим доступа: http://eboox.ru/zarubejnaya\_fantastika/tolkien\_djrr/o\_volshebnoy\_skazke\_neokonch.avi.2882
5. ***Прочитайте*** *фрагмент статті Г. М. Єрмакової «Час у трилогії Д. Р. Р. Толкієна «Володар перстнів»:*

«Д.Р.Р. Толкиен – необычная фигура в литературе XX века. Известный лингвист, знаток многих древних языков Европы, профессор Оксфорда, он создал всего несколько книг, но таких, след которых очень заметен в литературе, а воздействие его манеры на творчество других писателей продолжает расти. Пристрастие Толкиена к языкам и эпическим сказаниям древних европейцев во многом определило содержание созданных им книг. Как справедливо заметил один из критиков, «Толкиен прекрасно знал свой научный предмет, но был начисто лишен высоколобости и педантизма. Он занимался наукой весело и всегда вносил в свои научные штудии элемент игры» [***Приключения, фантастика, детектив. - Воронеж, 1996***]. Однако цели этой игры были высоки и значимы. Книги Толкиена рождены раздумьями над закатом европейской цивилизации и стремлением увидеть хотя бы в прошлом то положительное, что могло бы изменить ее трагическую перспективу.

 Писатель говорил, что он хочет создать «цикл более-менее связанных между собой легенд – от преданий глобального, космогонического масштаба до романтической волшебной сказки, ... цикл, который я мог бы посвятить просто стране моей Англии ... и одновременно он должен обладать ... той волшебной, неуловимой красотой, которую некоторые называют кельтской» [***Цит. по: Лихачева С. Миф работы Толкиена // Дружба народов. - 1994. - № 5***].

«Чтобы не скатиться к безумию, не достичь его никогда, мы нуждаемся в восстановлении» [***Толкиен Д. Р. Р. Дерево и лист. - М., 1991***], вважав письменник, і цілком усвідомлено повертав читача до найдавніших, початкових істин міфологічної свідомості, вважаючи це одним з «приватних способів осягнення людиною Істини Світу» [Там само]. Світосприйняття Толкієна було близьким міфологічному, він був глибоко релігійною людиною і володів почуттям нетутешнього, потойбічного. Він, наприклад, був переконаний, що бог дарував людині здатність запам'ятовувати «несподіваний і швидкоплинний прояв реальності чи «правди» [Цит. по: ***Карпентер X. Д. P.P. Толкиен Биография. – М., 2002***]. Він говорив про свої історії: «я весь час відчував, що записую щось вже "існуюче" десь, а не «створюю» [Там само]. Тому його творчість можна віднести до візіонерського типу, що не так уже й рідко зустрічається в літературі XX століття, втілюючи варіант філософії та естетики постмодерну.

Його міф не ідентичний древнім сказанням різних народів, частіше він втілює сили, які ніби стоять за реальністю, а іноді перетворюється на інтелектуальну гру. Звертаючись до кельтської і скандинавської міфології, письменник прагнув реконструювати, відтворити вічне, універсальне і архетипове в світоустрої, воскресити старовину, якою вона представлялася знавцеві Середньовіччя. Але, будучи не тільки вченим XX століття, а й переконаним християнином, Толкієн багато переглянув у старовинних віруваннях, залишивши у створеній ним «вторинній реальності», фантастичному світі тільки те, що здавалося йому найважливішим.

Використовуючи стародавні міфи і сказання північних народів Європи, Толкієн, тим не менш, досить далеко відійшов від першоджерел. Як точно зауважив В. Куріцин, епопея «Володар перстнів» – «продукт епохи постмодернізму, ... суть, звичайно, не в «цитатному» способі організації тексту, що як би є особливістю, а в тому, що книга живе одночасно у двох паралельних світах і читаючи її можна відчути страх, відчай і радість, але при цьому постійно розуміти, що ти присутній у вишуканій літературно-історичній грі, де кожне слово іронічно поглядає на себе зі сторони... Якісна міфологія має багато паралелей, варіантів, можливостей багатьох трактувань, відрізняється здатністю відображатись у різних історичних епохах і в різних культурних архетипах [***Курицын В. Мир спасет слабость // Дружба народов. – 1992. - № 2***]. І Толкієн творив історію – іноді спираючись на реальні факти, іноді – на легенди, а часто створюючи власні міфи. Як відомо, у XX столітті ставлення до історії дуже ускладнилося: існує уявлення про неї як про упорядкований рух в часі, продовжує хвилювати давно виникла теорія циклічного і нескінченно триваючого часу (найбільш близька і Д.Р.Р. Толкієну), є й інші концепції <...>».

Існують декілька жанрових визначень циклу Толкієна, з них найпоширеніші такі: «фантастичний філософський асоціативний роман ... з елементами чарівної казки і героїчного епосу» [***Кошелев С. К вопросу о жанровых модификациях романа в философской фантастике // Проблема метода и жанра в зарубежной литературе. - М., 1984. - Вып. 9***], «міфологічна епопея» [Ковтун Е. Поэтика необычайного. - М., 1999], «фентезі» синтетичної природі, яка ввібрала в себе традиції казки, наукової фантастики, пригодницького роману [Приключения, фантастика, детектив. - Воронеж, 1996].[***Ермакова Г. М. Время в трилогии Д. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» // Романо-германская филология. Межвузовский сборник научных трудов. - Вып. 3. - Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 2003 - С. 217-225***].

Згідно з вихідним положенням теоретика постмодернізму І. Хассана, ігровий принцип організації як самого тексту, так і художнього матеріалу в ньому є показовою ознакою постмодерністської естетики. У дискурсі постмодернізму гра переосмислена як спосіб відмови від логоцентричної моделі світу, як реалізація філософсько-естетичного принципу «світ як текст» і поширюється буквально на всі складові твору, зачіпаючи і його жанрову схему.

Наприклад, сучасні дослідники жанру фентезі помітили, що «підставою для використання у творах, що належать фентезі, всього обсягу образної системи є принципова традиція жанру – ***гра з образом-стандартом ... Ігрова творчість*** відбувається в межах якогось образу, який «сходить до стародавніх вірувань, однак укріплений і уточнений в уявленнях сучасної людини» [Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. ХХ века: проблемы поэтики. – Петрозаводск, 2009]. Вони відзначають «ще одну рису ігрового характеру текстів фентезі. У сучасній постмодерністській літературі агональний діалог читача з текстом (автором) слід розуміти не тільки як очікування перемоги над партнером, але і як ***гру на освіченості*** <...> Ігровий світ володіє особливим сьогоденням. Читач апріорі приймає для себе реальність умовного світу, який конструює автор фентезі, і бере на себе ***свідому функцію гравця****.* Ці світи фентезі вельми різноманітні, але, як правило, ідеально продумані, тому ***що здійснення гри вимагає якоїсь ігрової зони, часу і простору, в межах якої здійснюється ігрове дійство.*** Однак якщо ми говоримо про спосіб діяльності читача як того, який долучився до ***інтелектуальної гри з автором***, то йому також необхідний психологічний відхід від буденності, ізоляція в якомусь внутрішньому світі-просторі. Для читача це ***гра значеннями, символами і міфами, гра з «впізнаванням», яке зводить будівлю контркультури.***<...> В епоху постмодерну мистецтво організується як особливого роду мова. Гра для нього один із засобів упорядкування матеріалу – спосіб побудови художнього твору. Але зв'язок «форма-зміст» стає не тільки питанням структури, а й координації та організації враження, що справляється на читача різного типу» [Мончаковская О. С. Фэнтези как разновидность игровой литературы. – Режим доступа: [www.zpu-journal.ru/zpu/2007\_3/Monchakovskaia/39.pd](http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_3/Monchakovskaia/39.pd)].

 Теоретичне осмислення феномена фентезі в західній традиції зазвичай бере початок від неймовірного успіху трилогії Дж.Р.Р.Толкієна «Володар перснів» і його відомої лекції «Про чарівні казки», де письменник озвучив основні принципи жанру, називаючи його «фантазією» и співвідносячи з казкою. Проте саме у творчості Толкієна» формувалась сама концепція жанру фентезі, і досі його художні твори представляють собою жанровий «зразок», канон фентезі». [Вінтерле И. Д. Феномен незавершеності у ранній творчості Дж.Р.Р. Толкієна і проблема становлення концепції фентезі: автореф. дисс… до філол. н. – Нижній Новгород, 2013. – Режим доступу: www.unn.ru/pages/disser/1168.pdf‎]. У. Ле Гуін, К. С. Льюис, Дж. Роулинг, Р. Желязни, П. Андерсон, Дж. Вулф і багато інших авторів підтвердили життєздатність та затребуваність фентезі у сучасному культурному полі.

**ЗАВДАННЯ 4.**

1. ***Прочитайте*** *книги трилогії Дж. Р. Р. Толкієна « Володар перснів» («Братство Персня», «Дві фортеці» (обидві 1954), «Повернення короля» (1955) і* ***спробуйте виявити****, яким чином у них реалізуються ігрові стратегії*

 *2.* ***Порівняйте*** *позицію Дж. Р. Р. Толкієна, викладену в лекції «Про чарівні казки», і особливості її реалізації в одному із романів трилогії.*

Досліджуючи фентезі як різновид ігрової літератури, О.С.Мончаковська порівняла розвиток жанру з нюансами еволюції масової белетристики і відзначила важливість «винаходів постмодерна» в оформленні його естетичної суті. Вона підкреслює, що мистецтво як особлива мова епохи постмодерна загалом будується за принципом «конструкторської гри», орієнованої на різні рівні сприйняття читача [*Мончаковская О.С. Фэнтези как разновидность игровой литературы*], а в межах фентезі носить дискурсивний характер.

Відзначаючи небувалий успіх жанру в сучасній літературі всіх країн, Т.Є.Савицька пише: «Експансія фентезі як тренду глобальної культури, велика, тому що жанр поступово втілює специфіку постмодерністської естетики: трактування світу як тексту, сюжетно-стильової мультикультурної мозаїки, будь-який сегмент котрого може бути легко розгорнутий у віртуальні світи; розуміння особистості як набору умовних ролей, змінних ідентичностей, що, зокрема, виявляється у використанні фентезійних рас: гобліни, ельфи, гноми, тролі – створіння, ототожнення з якими для людини неможливе; вихід від Логоса до Праксису, що на перший план висовує інтерактивну, ігрову самореалізацію індивіда, що втілюється в крайній легкості диверсифікації фентезійних сюжетів у сценарій відеоігор» [Савицкая Т.Е. Фэнтези: становление глобального жанра. – Режим доступа: <http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/home/news/KVM_archive/articles/2012/02/2012-02_r_kvm-s3>].

Ознаки, притаманні жанровому каркасу фентезі, засновані на сюжетному допущенні ірраціонального характеру, на базі переосмислення міфічного архетипу. Можна вказати такі елементи жанрового канону: місце дії – «повторна реальність» (середньовіччя, паралельна реальність, фантомна модель світу, Інозем’я) особливий герой – Деміург (за означенням М.А.Штейман) і специфічний образний ряд (дракони, маги, перевертні); обов’язкова присутність елементів чаклунства, чародійства, магії як обов’язкових компонентів буття і т.д. Особливу роль в організації простору тексту фентезі грає принцип дихтонімії, бінарної опозиції (темних і світлих сил, добра і зла), що зводить фентезі до чарівної казки і дозволяє вважати її метажанром. Важливим елементом фентезі є «евкатастрофа» (термін Толкієна), що означає «щасливе розв’язання» і наближений до логіки дії фентезі з мораліте.

У сучасній транскрипції під впливом постмодерну народжується новий тип фентезі, в якому поєднуються традиції інтелектуального, пародійного і фантастичного романів. Прикладами такої складної взаємодії слугують романи Т.Пратчета, автора цикла «Плазовитий світ» (налічує 39 романів, 4 оповідання, 3 довідника і одну куховарську книгу, що не була закінчена на той момент). «Плазовитий світ» починався як пародія на фентезі, але переріс в багатосторінковий гіперроман, у якому блискуче поєднані наукова фантастика і фентезі як результат пародійного переосмислення сучасних природознавчих концепцій.

**ЗАВДАННЯ 5.**

 1*.* ***Прочитайте статтю*** *Б. Невського «Деміург Плазовитого світу Террі Пратчет» [Режим доступу:* [*http://www.mirf.ru/Articles/art3842.htm*](http://www.mirf.ru/Articles/art3842.htm)*],* ***знайдіть*** *характеристики фентезі у романі «Колір чаклування».*

 *2.* ***Прокоментуйте*** *вираз Т. Пратчета: «Я згадав характеристику, дану журналом Mad серіалу про Флінстонів: «Динозаври 65 мільйонів років тому в одному світові із сучасними ідіотами». І я спробував розробити щось на зразок цього і зі своїм Плазовитим світом. Не кожного дня зображений там персонаж по-справжньому сучасний , але вони відомі нам , бо їх погляди і вчинки більше схожі на погляди наших сучасників...»*

 *3.* ***Знайдіть,*** *в якому вигляді спосіб ітертекстуальності реалізований у романі Пратчета* ***«Ерик»*** *(пародія на «Фауста» И.В.Гете).*

Джордж Реймонд Річард Мартін (н. 1948) – яскравий представник сучасного літературного процесу, американський письменник-фантаст, що створив епічне фентезі «Гімн Льоду і Полум'я», один з найвідоміших фентезі-циклів початку ХХI ст. У «Пісні Льоду і Полум'я» формула фентезі отримала нове втілення, хоча її основні складові продемонстровані повною мірою. Із планованих семи романів цієї саги у 2013 році були написані і опубліковані п'ять: «Гра престолів», «Битва королів», «Буря мечів», «Бенкет стерв'ятників», «Танець з драконами». Шостий роман «Вітри зими» автор обіцяв закінчити і видати в 2014 році, одночасно він працює над сьомим, завершальним романом з умовною назвою «Марення про весну». На тому ж світі розвертається дія чотирьох «Повістей про Дунке і Егге», герої яких – мандруючий лицар Дункан і його зброєносець Егге.

Романи циклу об'єднані передісторією, наскрізними героями, умовним фентезійним часом псевдоісторичного світу, характерним для жанру принципом бінарних опозицій і концептом кордону, а також наявністю магії, надприродного і, що співіснують паралельно з людьми, чаклунів, вовкулак і драконів, інших велетнів, магічних предметів тощо. Дія також розгортається в умовному просторі, продуманому Мартіном настільки, що в 2012 році за його малюнками створена карта «Землі Льоду і Полум'я» з вказівкою на основні місця подій.

Постмодерністська техніка в циклі виражається в багаточисельних інтертекстуальних зв'язках різного рівня, явних і прихованих цитатах, алюзіях (наприклад, Війна Червоної і Білої Рози), і у вказаній самим автором оповідній техніці – зміні наративного ракурсу, що додає тексту особливу динамічність і непередбачуваний розвиток сюжетного руху. У п'ятій книзі циклу – «Бенкет стерв'ятників» – за визначенням автора, «шістнадцять ведучих оповідання персонажів, але домінують троє», причому не ті, з якими пов'язані основні сюжетні лінії цього захоплюючого і майстерно спланованого полотна. «Оскільки в кожній новій главі автор пропонує нам новий локус сприйняття, бачення світу, представлене в книгах Дж. Мартіна, є дробом, фасеточним, що, втім, не знижує його загальної цілісності».

 [Зубова Н. Ю. Граніца як елемент картини світу: на прикладі аналізу художньої моделі світу в романах циклу Дж. Р. Р. Мартіна «Гімн льоду і полум'я» - Челябінськ, 2012].

**ЗАВДАННЯ 5.**

*1.* ***Прочитайте*** *роман-фентезі «Гра престолів», виокремте у ньому ознаки жанру.*

*2.* ***Знайдіть*** *визначення поняття квест, з'ясуєте його значення для фентезі і прослідкуйте, як виконує цю функцію один з героїв циклу Дж.Р.Р. Мартіна «Гімн льоду і полум'я».*

*3.* ***Зіставте*** *ключове для фентезі поняття «кордон» з образом Стіни в циклі.*

*4.* ***Прочитайте*** *статтю Т. Н. Старостенко «Історичні основи фантастичного світу Дж.Р.Р. Мартіна в романі “Гра престолів” із циклу “Гімн льоду і полум'я”» [Режим доступу:*

*http://scaspee.com/6/post/2013/11/the-historical-basis-of-the-fantastic-world-of-jrrmartin-in-his-novel-a-game-of-thrones-on-ice-and-fire]. Визначите, як переосмислюються елементи різних міфів в просторі фентезі.*

***Питання для самоконтролю за модулем 4.***

1. Як ви розумієте теорію міфу, запропоновану Р. Бартом в «Міфологіях»?

2. Що таке неоміф? Яку функцію він переймає на себе в естетиці постмодерну?

3. У чому відмінність неоміфологізма як дослідницької стратегії літературознавства і як художньої якості літературного твору Нового часу?

4. Яку роль міфологічні інтертексти відіграють у переосмисленні засад, що вже склалися, і критеріїв сприйняття постмодерністського твору?

 5. У чому особливості реалізації міфу у різних представників сучасної літератури – Д. Уїнтерсон, Д. Угрешич або М. Турнье?

6. За допомогою яких прийомів міф про потоп у романі Д. Барнса «Історія світу в 10 главах» «деміфологізується»?

7. Яку роль відіграють у романі Барнса іронія, суб'єктивні історії, паратексти?

8. Що дає підстави класифікувати фантастику як «масову літературу»?

9. Вкажіть на відмінність фентезі від наукової фантастики і на те, який вплив зробив на фентезі роман-міф модерністського типу.

10. У якій взаємодії знаходяться принцип постмодерністської гри і «вторинний світ» високої фантазії, створений Толкіеном на основі архаїчного міфу?

11. За якими ще ознаками епопею «Володар кілець» можна охарактеризувати як «продукт епохи постмодернізму»?

12. У чому виражаються прикмети нового типу фентезі у творчості Т. Пратчетта і Д. Р. Р. Мартіна?

**Змістовий модуль № 5. Нобелівські лауреати з літератури: сліди постмодернізму**

***Тема 10.Аналіз творчості нобелівських лауреатів останнього десятиліття в світлі процесів глобалізації***

**СТИСЛИЙ ВМІСТ ТЕМИ:**

Нобелівська премія – найпрестижніша винагорода ХХ століття, що вручається за літературні досягнення. Ця премія викликає критичні оцінки різного характеру (див., наприклад, статтю В. В. Кожинова «Нобелівський міф»), проте не можна не визнати, що її існування – ознака стабільності критеріїв, закладених засновником у систему оцінювання письменницької майстерності претендентів, а статистика – значимий показник стану літературного світу ХХ століття**.** Присуджується премія з 1901 року Шведською академією мови і літератури щороку (за винятком декількох років, коли трагічні події перешкодили культурній традиції), згідно із заповітом Альфреда Нобеля, «хто протягом попереднього року приніс найбільшу користь людству», створивши «найбільш значний літературний твір, що відображає гуманістичні ідеали». При всій різниці статусу і заслуг нобелівських лауреатів, 105 премій було вручено представникам різних країн і різних літературних напрямів.

Аналізуючи динаміку і якість нобелівських нагороджень, В. Кожинов відзначив характерну межу «нобелівської географії» 1900-1946 рр.:

«Нобелівські премії сприймалися як суто європейські. Той самий секретар академії Карл Вірсен, який відкинув кандидатуру Толстого, раніше оголосив, що премії призначені для того, щоб «провідні письменники Європи» отримували «винагороду і визнання за свої багатолітні і вражаючі літературні звершення» [Кожинов В.В. Нобелівський міф [Електронний ресурс] / Вадим Кожинов. - Режим доступу: <http://bookz.ru/authors/kojinov-vadim/nobelevs_443/1-nobelevs_443.html>].

У другій половині ХХ століття намічається невелике зрушення на користь неєвропейців – у 1968 році премію отримав Ясунарі Кавабата (Японія); у 1971 – Пабло Неруда (Чилі), в 1973 – австралієць Патрік Уайт. Особливий прорив у глобальній системі світу починається з 80-х, коли премія дістається в 1982 році колумбійцеві Габріелю Гарсії Маркесу, в 1986 – представникові Нігерії Воле Шоїнке і єгиптянинові Нагибу Махфузу в 1988 році. Останні двадцять років всесвітнє представництво в Нобелівській номінації розширюється: мексиканець Октавіо Пас (1990), Надін Гордімер (1991) і Джозеф М. Кутзеє (2003) з ЮАР, Дерек Уолкотт, що народився на Табаго і живе у Великобританії (1992), японець Кендзабуро Ое (1994) і Жозе Сарамаго з Португалії (1998). Якщо додати до перерахованих лауреатів Гао Синцзяня – китайця, що живе у Франції і має французьке громадянство (2000), англотрінідадського письменника індійського походження Відіа Найпола (2001), що живе у Німеччині, турецького письменника Орхана Памука (2006), то абсолютно очевидно, що інтенсивніше навіть за фактом представництва стають процеси мультикультуралізму.

Віддзеркалення цих процесів також помітно в «особистих історіях» багатьох письменників, що впливають на сучасний літературний процес, однією з найважливіших меж якого «є «приватизація» культурної взаємодії», коли найважливішого значення набуває «множинна» ідентичність письменників. Написавши спочатку англійською, автор з Індії, що переселився, наприклад, до США, не міняє мови, але починає сприймати себе як автора, наприклад, одночасно англомовного, американського і індійського, а якщо у своїй країні він походить з якої-небудь маркірованої національної общини, то таких ідентичностей стає ще більше», – відзначає редактор мережевого літературно-критичного журналу «НЛО» [Кукулін І. Література і глобалізація: множинна ідентичність письменників [Електронний ресурс] - НЛО. - 2004. - № 66. / І. Ст Кукулін. - Режим доступу: magazines.russ.ru/nlo/2004/66/red 15.html].

Перелік письменників, що потрапляють під визначення «множинна ідентичність» письменницької свідомості, безкінечний: лише за останні десятиліття його поповнили Герта Мюллер, Кадзуо Ісигуро, Тімоті Мо, Дж. М. Кутзеє, Орхан Памук, Мілан Кундера (три останніх його романи написані французькою «Неспішність» (1993), «Достовірність» (1998), «Невідання» (2000), лауреат Гонкурівської премії Андрій Макін (з 1987 року вийшло дев'ять його романів французькою мовою), Гао Синцзянь та ін. Їх долі і творчість демонструють «одну з подій, викликаних до життя глобалізацією», – «співіснування (віртуальне і реальне) в одному просторі авторів, що пишуть різними мовами і походять спочатку з різних культур».

Нобелівська лекція – спеціально підготовлена лауреатом наукова доповідь, яка проголошується на урочистій церемонії нагородження у Шведській королівській академії наук або в Університеті в Осло. У цьому своєрідному творчому звіті і одкровенні очевидні загальні тенденції розвитку літературного процесу загалом, що і знайшло віддзеркалення у високій оцінці, даній творчому пошуку того або іншого лауреата. Аналіз такої лекції і зіставлення тез, які лауреати визнали важливими для самовираження, – важке, але продуктивне завдання.

**ЗАВДАННЯ 1. Знайдіть і проаналізуйте** *промову одного з лауреатів Нобелівської премії з літератури за останні роки:*

2014 рік - Патрік Модіано (Франція)

2013 рік - Еліс Енн Манро (Канада)

2012 рік - Мо Янь (Китай)

2011 рік - Тумас Транстремер (Швеція)

2010 рік - Маріо Варгас Льоса(Перу)

2009 рік- Герта Мюллер (Німеччина)

2008 рік - Жан-Марі Гюстав Леклезіо (1940) (Франція)

2007 рік - Доріс Лессинг (1919) (Великобританія)

2006 рік - Орхан Памук (1952) (Туреччина)

 2005 рік - Гарольд Пінтер (1930-2008) (Великобританія)

2004 рік - Ельфріда Елінек (1946- ) (Австрія)

2003 рік - Джон Максвелл Кутзеє (1940 -) ЮАР (пише англійською мовою; має австралійське громадянство)

2002 рік - Імре Кертес (Угорщина)

2001 рік - Відіадхар Найпол (Тринідад і Тобаго)

2000 рік - Гао Синцзянь (Китай)

**ЗАВДАННЯ 2. *Прочитайте*** *фрагменти Нобелівських лекцій і порівняєте позиції, висловлені Нобелівськими лауреатами:*

**М. Варгас Льоса (р.1936)**

Цей перуанський письменник став лауреатом Нобелівської премії з літератури в 2010 році. Його вважають одним з провідних латиноамериканських прозаїків XX століття і ставлять в один ряд з такими новаторами як Борхес, Гарсіа Маркес, Кортасар. 74-річного письменника нагородили з формулюванням «за детальний опис структури влади і за яскраве зображення повсталої людини», що бореться і потерпіла поразку, при цьому в одній зі своїх статей Варгас Льоса захоплено відзивається про Доріс Лессинг і її «Золотий зошит» за те, що вона – письменник «з сартровським відчуттям слова». Із його точки зору, книги подібних письменників існують в конфліктах і протиріччях зі своєю епохою, і підтвердження тому – проза раннього періоду творчості самого Варгаса Льоси, що відображає магістральні тенденції літературного процесу епохи. Критики називають його модерністом, хоча Варгас Льоса майстерно використовує постмодерністські прийоми, методику чергування подій, які плавно переходять з одного в інше, метод зіставлень, створення своєрідного колажу та ін.

**Похвала читанню і літературі.** Фрагмент **Нобелівської лекції**

[Іноземна літ., №6, 2011]

«Я навчився читати в п'ятирічному віці – моїм наставником був брат Юстініан зі школи де Ласаля в болівійському місті Кочабамба. І це найважливіше, що сталося зі мною в житті. Сьогодні, майже через сімдесят років, я відмінно пам'ятаю те чаклунство, з яким слова з книжкових сторінок перетворювалися на образи, збагачуючи моє життя і ламаючи бар'єри часу і простору. Разом з капітаном Немо я здолав двадцять тисяч льє під водою, пліч-о-пліч з д’Артаньяном, Атосом, Портосом і Арамісом протистояв інтриганам, що замишляли недобре проти королеви за часів хитромудрого Рішельє, перевтілившись в Жана Вальжана, брів паризькими катакомбами з бездушним тілом Маріуса на спині...

<…> Писати – справа нелегка. Коли уявні історії перетворювалися на слова, задум розсипався на папері, ідеї і образи блякли. Як знов вдихнути в них життя? На щастя, поруч завжди були майстри, наставники, приклади для наслідування. Флобер навчив мене тому, що талант – це залізна дисципліна і довготерпіння. Фолкнер – тому, що форма (стиль і структура) здатна прославити і збагатити сюжет. Марторель, Сервантес, Діккенс, Бальзак, Толстой, Конрад, Томас Манн – тому, що масштаб і розмах у романі не менш важливі, чим відточеність стилю і чітке опрацювання сюжетних ліній. Сартр – тому, що слова – це справи, що роман, п'єса або розповідь у певні моменти і при сприятливих обставинах здатні змінити хід історії. Камю і Оруелл – тому, що література, позбавлена моральності, нелюдяна, а Мальро – що героїзм і епос у наші дні можливі точно так, як і за часів аргонавтів, «Одіссеї» та «Іліади».

<…> Але завдяки літературі, завдяки свідомості, яку вона породжує, прагненням і бажанням, які вона надихає, і розчаруванню насправді, яке ми випробовуємо, повертаючись з подорожі в прекрасне царство фантазії, цивілізація сьогодні не так жорстока, як в ті часи, коли оповідачі лише почали олюднювати життя своїми вигадками. Без хороших книг, які ми прочитали, ми були б гірші, ніж ми є, – більшими конформістами, менш неспокійними, більш слухняними, а духу сумніву – цього локомотиву прогресу – не існувало б зовсім. Читання, як і письменство, – це протест проти неповноти життя. Коли в плодах уяви ми шукаємо те, чого не вистачає в житті, ми говоримо, не виголошуючи цього вголос і навіть не усвідомлюючи, що життя, як воно є, не утамовує нашої спраги абсолютного – основи людського існування – і воно має бути кращим. Ми даємо волю фантазії, щоб якось прожити ту безліч життів, які нам хотілося б мати, коли в нашому розпорядженні лише одне.

<…> Хороша література будує мости між народами і, змушуючи нас радіти, горювати або дивуватися, об'єднує нас, не дивлячись на бар'єри мов, переконань, звичок, звичаїв і забобонів. Коли великий білий кит відносить з собою в пучину капітана Ахава, в серцях читачів поселяється один і той же страх, незалежно від того, чи живуть вони в Токіо, Лімі або Тімбукту. Коли Ема Боварі ковтає миш'як, Анна Кареніна кидається під поїзд, Жюльен Сорель піднімається на ешафот, коли городянин Хуан Дальманн з борхесовського «Півдня» виходить з таверни в Пампе на вулицю, де його чекає бандит з ножем, коли ми розуміємо, що всі жителі Комали (рідного села Педро Парамо) мертві, читач – чи вірить він в Будду, Конфуція, Христа або Аллаха, або вважає себе агностиком, чи носить він піджак з краваткою, бурнус, кімоно або пончо – здригається однаково. Література породжує братерство в різноманітті, стирає кордони між людьми, створені неуцтвом, ідеологіями, релігіями, мовами і дурістю.

<…> Я ніколи не відчував себе чужим в Європі – та і власне ніде. Скрізь, де я жив – у Парижі, Лондоні, Барселоні, Мадриді, Берліні, Вашингтоні, Нью-Йорку, Бразилії, Домініканській Республіці, – я відчував себе як вдома. Я завжди знаходив «лігво», щоб спокійно жити, працювати, пізнавати щось нове, мріяти, знаходив друзів, книги і сюжети. Мені не здається, що неумисне перетворення на «громадянина світу» якимсь чином ослабило моє «коріння», мій зв'язок з батьківщиною – адже перуанські враження як і раніше живлять мене як письменника і завжди з'являються в моїх книгах, навіть якщо їх дія відбувається далеко від Перу. Думаю, навпаки, довге життя за межами країни, де я народився, лише укріпило цей зв'язок, дозволяє ясніше за нього бачити і народжує ностальгію, здатну відокремити головне від другорядного, підтримуючу жвавість спогадів. Батьківщину любиш не за обов'язком: як і будь-яка інша любов, це спонтанний заклик серця на зразок того, що об'єднує коханих, батьків і дітей, або друзів.

<…> Я зневажаю націоналізм у всіх його формах – провінційну ідеологію (швидше навіть релігію), короткозору і вузьколобу. Націоналізм скорочує інтелектуальні горизонти і таїть у собі етнічні і расові забобони, адже він проголошує як вищу цінність, етичний і онтологічний привілей, таку абсолютно випадкову обставину, як місце народження. Поряд з релігією, націоналізм був причиною найстрашніших кровопролиттів в історії – таких як дві світові війни або бійня на Близькому Сході. Саме націоналізм більш всього сприяв «балканізації» Латинської Америки, залитою кров'ю в безглуздих битвах і суперечках, що розтрачує астрономічні засоби на закупівлю зброї замість будівництва шкіл, бібліотек і лікарень.

 Не слід змішувати націоналізм і неприйняття «чужаків», що сіє насіння насильства, з патріотизмом – прекрасним благородним відчуттям любові до землі, де ми народилися, де жили наші предки, де виникли наші перші мрії, до знайомого ландшафту природи, до коханих і подій, що перетворюються на покажчики пам'яті і захист від самоти.

<…> Література – це помилкове зображення життя, але вона допомагає нам краще зрозуміти життя, орієнтуватися в лабіринті, в якому ми народжуємося, блукаємо і вмираємо. Вона допомагає здолати ті невдачі і засмучення, що приносить нам реальність, завдяки літературі ми можемо хоч би частково розшифрувати тайнопис, яким представляється наше існування переважній більшості людей, – перш за все тим, хто випробовує сумніви частіше, ніж упевненість, і визнає, що такі речі, як трансцендентність, особисте і колективне призначення, душа, сенс або безглуздя історії, торохкання раціонального знання з одного боку в інший, ставлять нас в безвихідь.

<…> Тому необхідно повторювати знов і знов, поки нові покоління цього не засвоять: література – більше, ніж розвага, більше, ніж вправа для розуму, що загострює сприйнятливість і що будить критичний дух. Вона абсолютно необхідна для самого існування цивілізації, вона оновлює і зберігає в нас кращі якості людини. Необхідна для того, щоб ми знов не поринули в дикість ізоляції, і життя не звелося до прагматизму фахівців, які здатні проникнути у глиб речей, але залишають без уваги те, що оточує ці речі, передує їм і продовжує їх. Щоб ми, що винаходять машини, які повинні нам служити, не перетворилися самі на слуг і рабів машин. Вона необхідна тому, що світ без літератури був би світом без прагнень, ідеалів і неслухняності, світом автоматів, позбавлених того, що робить людину людиною, – здатності поставити себе на місце іншого, інших, виліпленою з глини наших мріянь.

Від печери до хмарочоса, від дубини до зброї масового ураження, від монотонності племінного життя до епохи глобалізації літератури — плід уяви — примножувала людський досвід, не дозволяючи нам піддатися летаргії, приреченості, заглибитись у себе. Ніщо так не породжувало неспокій, не розбурхувало нашу уяву і бажання, як «брехливе» життя, яке ми, завдяки літературі, додаємо до того, що у нас є, і можемо стати героями неймовірних пригод, великих пристрастей, які ніколи не подарує реальність.

Література – брехня, але вона стає правдою в середині нас, читачах, перетворених, заражених прагненнями і завдяки уяві тих, хто постійно ставить під сумнів сіру реальність. Література перетворюється на чаклунство, коли дає нам надію отримати те, чого у нас немає, стати тим, ким ми не є, вести те неможливе існування, в якому ми, як язичницькі боги, відчуваємо себе смертними і безсмертними одночасно, коли закладає в нас дух нонконформізма і бунту, лежачий в основі всіх подвигів, що сприяли зниженню насильства у відносинах між людьми. Зниженню, але не повному усуненню, тому що наша історія, на щастя, завжди залишатиметься нескінченою. Тому нам треба продовжувати мріяти, читати і писати – адже це найефективніший із знайдених нами способів полегшити наше смертне існування, перемогти корозію часу і зробити неможливе можливим».

**Гарольд Пінтер (1930 -2008)**

 англійський класик, оригінальний драматург і сценарист, автор 29 абсурдистських п'єс; отримав премію в 2005 році за те, що «відкриває безодні, що ховаються за буденним базіканням, і вторгається в замкнуті простори пригноблення». Його творчість зараховують до літератури Абсурду, особлива «пінтеровська мова», важливими межами якої є тавтологічний повтор і лінгвістичний абсурд, багато в чому наближає його метод до техніки постмодернізму.

**Мистецтво, правда і політика (**Фрагмент **Нобелівської лекції**)

[Зірка №7, 2006]

«У 1958 році я написав таке: «Між реальним і нереальним немає жорстких відмінностей, як немає їх між достеменним і помилковим. Зовсім необов'язково щось є або достеменним, або помилковим – воно може виявитися і достеменним і помилковим одночасно». Я і до цих пір вважаю, що дане твердження не позбавлене сенсу і застосовано до процесу дослідження реальності за допомогою мистецтва. Як письменник я з ним згоден, але як громадянин – ні. Як громадянин я повинен запитати: «Що є правда і що є брехня?». У драматичному мистецтві правда завжди вислизає, і ви ніколи не знаєте, чи вдалося вам її знайти. Але шукати ви будете неодмінно. Сам пошук призводить до бажання дістатися до суті. Пошук – ваше завдання.

Нерідко в темряві ви стискаєтесь з істиною, стискаючись з нею, перед вами, трапляється, з’являється образ або контури, що неначе нагадують істину, хоча, як правило, ви навіть не розумієте цього. Проте дійсна правда в тому, що в драматичному мистецтві ніколи не існує однієї правди. Їх багато. Одна правда кидає виклик іншій, вони відштовхуються одна від одної, відображають, ігнорують, дратують і засліплюють одна одну. Інколи здається, що ви схопили правду і на мить затиснули її в кулаці, але вона зникає, прослизнувши крізь пальці.

Мене часто запитують, як народжуються мої п'єси. Але я не можу пояснити. Як ніколи не можу розповісти, про що вони. Хіба що відповім: це те, що сталося. Люди так говорили. Так поводилися.

Велика частина п'єс виникла із рядків, слова або образу. Образ зазвичай йде за словом. Наведу два приклади: раптом мені в голову, незрозуміло звідки, прийшли два рядки, за кожним виникав образ, а за ним вже виникав і я. Я говорю про п'єси «Повернення додому» і «Старі часи». Перший рядок в «Поверненні додому» – «Куди ти подів ножиці?». Перший рядок в «Старих часах» – «Темні».

В обох випадках жодної іншої інформації у мене не було. У першій п'єсі одна людина явно шукала ножиці і запитувала, куди вони поділися, в іншій, яка, як він підозрював, їх потягнув. Але чомусь я вже знав, що другій немає жодної справи до ножиць, та і питання він пропустив крізь вуха. Слово «темні» представилося мені описом чийогось волосся, мабуть, жіночого, і воно звучало як відповідь. В обох випадках я відчув, що повинен досліджувати, що відбувається. Сприйняття було глядацьке – дуже повільне, точно як в кіно, перехід від тіні до світла.

Спочатку я завжди позначаю героїв буквами А, В і С. У п'єсі, яка потім стала «Поверненням додому», я побачив, як одна людина входить у порожню кімнату і ставить своє питання іншому, молодшому, який сидить на потворному дивані і читає в газеті про результати перегонів. Мені подумалося, що А – це батько, В – його син, але доказів у мене не було. Проте швидке моє припущення підтвердилася, коли В (що згодом став Ліні) сказав А (що згодом став Максом): «Тату, ти не проти, якщо я зміню тему? Хочу тебе про дещо запитати. Щодо того обіду. Як би це назвати? Те, що ми їли. Чом би тобі не купити собаку? Ти собачий кухар. Чесно. Ти готуєш неначе для зграї собак». Раз В називає співбесідника «татом», слід помітити, що перед нами батько і син. Очевидно, що А уміє готувати, але В досить поганої думки про його кулінарні здібності. Чи означає це, що у В немає матері? Мені це не було відомо. Але, як я сказав собі тоді, спочатку ми ніколи не знаємо, що буде в кінці.

«Темні». Велике вікно. Вечірнє небо. Чоловік А (згодом Ділі) і жінка В (згодом Кейт) сидять і п'ють вино. «Повна або худа?» – запитує чоловік. Про кого вони говорять? Але потім я бачу жінку, що стоїть біля вікна, З (згодом Ганну) при іншому освітленні, спиною до них, з темним волоссям.

Дивна ця мить – мить, коли народжуються персонажі, яких зовсім недавно ще не існувало. Далі слідує щось переривчасте смутне, схоже на галюцинацію, хоча інколи стрімке, немов лавина. Автор знаходиться в дивному стані. У тому сенсі, що персонажі зовсім йому не раді. Герої чинять опір, з ними важко жити, їх неможливо визначити. І вже звичайно їм не можна диктувати свою волю. У певному значенні ви граєте з ними в безкінечну гру: кота й мишу, піжмурки, хованки. І нарешті ви виявляєте, що перед вами люди з плоті і крові, люди, що мають власні бажання та емоції, складаються з компонентів, які ви не в змозі змінити, переробити або перекрутити.

Таким чином, мова в мистецтві опиняється вельми сумнівним феноменом – хитким піском, батутом, калюжею, що підмерзла, – і може піти з-під ніг автора у будь-який момент.

<…> Я вважаю, що, не дивлячись на існуючі величезні розбіжності, тверда, непохитна і пристрасна інтелектуальна рішучість громадян дізнатися справжню правду про життя і суспільство є даною нам непохитною необхідністю. Фактично – наш борг.

Якщо ця рішучість не проявить себе в політичному сприйнятті світу, то у нас немає надії відродити те, що ми вже майже втратили, – гідність людини».

**Джон Максвелл Кутзеє** (р. 1940)

присудження Нобелівської премії з літератури за 2003 рік цьому південноафриканському письменникові критики визнали «розумним і мотивованим рішенням»; до цього він двічі отримував престижну премію Букерівську: у 1983 році – за роман «Життя і час Майкла К.» і в 1999 році – за роман «Безчестя». У заяві Шведській академії говориться, що «романам Кутзеє властиві добре продумана композиція, багаті діалоги й аналітична майстерність. Проте одночасно він уїдливий скептик, безжалісний у своїй критиці жорстокого раціоналізму і штучної моралі західної цивілізації».

**Він і його слуга.** *Фрагмент* **Нобелівської лекції**.

«Бостон, що на побережжі Лінкольншира, місто красиве, пише його слуга. У нім можна бачити високу дзвіницю Англії – корабельні штурмани прокладають з її допомогою курс. Кругом Бостона розстилаються драговини. Тут безліч випій, зловісних пташок, що видають потужні стогони, настільки гучні, що їх чутно і за дві милі, точнісінько гарматний постріл. У болотах, пише його слуга, немало й інших птахів – качок і крякв, чирків і свіязей. Щоб їх піймати, жителі болотяного краю, болотяні люди, виховують качок ручних, яких вони називають обманками, або обутками.

<...> Цих лінкольнширських обуток, пише його слуга, тримають в особливих затонах і приручають, годуючи з руки. Потім, коли приходить час, їх шлють за кордон, до Голландії і до Німеччини. У Голландії і в Німеччині вони заводять знайомство з собі подібними, і, побачивши, наскільки жалюгідне існування тягнуть голландські або німецькі качки, як промерзають їх річки, як землю їх покриває сніг, негайно інформують їх – мовою, яка їм зрозуміла, – про те, що в Англії, звідки самі вони родом, усе навпаки досконало: у англійських качок є узбережжя, повні поживної їжі, приливи, що повільно сходять угору річками; у них є озера, струмки, заводі відкриті і заводі прикриті, а земля там усипана зерном, яке залишають складальники колосів; і жодних тобі снігів і морозів, ну хіба що самі легенькі. Такими речами, пише він, що викладаються все виключно качиною мовою, вони, качки-обманки, або обутки, збивають разом величезні зграї дичини і, так би мовити, викрадають їх. Вони проводять ці зграї з Голландії і Німеччини через моря і висаджують на обманні затони на землях Лінкольншира, весь час говорячи їх мовою, запевняючи, що це і є ті самі затони, про які вони говорили і в яких тепер всі житимуть у безпеці і достатку. І доки вони займаються цим, обманні люди, господарі обманних качок, прокрадаються в побудованих ними з очерету укриттях, або прикриттях, і, залишаючись непомітними, жменями сиплють на воду зерно; а качки-обманки, або обутки, пливуть до них, ведучи за собою зарубіжних гостей. І так, дня за два або три, вони заводять своїх гостей в протоки все більш і більш вузькі, – незмінно примовляючи їм: дивіться, що за життя у нас в Англії, – поки не приведуть туди, де розставленні сітки.

Після цього обманні люди спускають обманного собаку, який відмінно вивчений плавати за птахами, гавкаючи на плаву. Качки, надзвичайно перелякані цією жахливою тварюкою, спурхують, але дугі розтягнуті у повітрі сітки змушують їх знову сідати на воду і там плавати, а то і гинути під цими сітками. Сітки ж усі стягуються і стягуються, точно капшук, а на кінці їх чекають обманні люди, що виймають полонянок одну за одною. Качок обманних вони гладять і хвалять, що ж до гостей, то тих б'ють прямо на місці палицями по головах, і обскубують, і продають їх сотнями, якщо не тисячами».

**Питання для самоконтролю за модулем 5:**

1. За якими показниками вручається Нобелівська премія?

2. Як змінилася «нобелівська географія» останніх десятиліть?

3. Які межі сучасного літературного процесу відбиті в динаміці нобелівського відбору лауреатів?

4. Чи знаходить в Нобелівській лекції віддзеркалення особа і творча манера письменника?

5. У чому сенс метафори «качки-обманки» в лекції Д. М. Кутзеє? Знайдіть продовження лекції і доведіть сенс метафори її розвитком.

**X семестр**

**Змістовий модуль № 6. Особливості постмодерністського бачення в літературі Франції до. ХХ – п. ХХI ст.**

***Тема 11. Жанр автобіографії в сучасному романі (М. Дюрас)***

 **СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

У традиції західного літературознавства як основоположна визнана французька теорія автобіографії, яку розробив Ф. Лежен, його роботи продовжені в дослідженнях Ж.Старобінськи («Стиль автобіографії», 1970) і Т. Кулі («Створені життя»). Дослідники дають автобіографічному жанру різні варіанти визначення: «Це біографія, написана головною дійовою особою» (Д. Старобінськи); «точка зору письменника на своє власне життя» (Дж. Олні); «правдивий запис, історія особи, написана нею самою і скомпонована як єдине ціле» (В. Шумейкер); «різновид історії, оповідання про події, що сталися впродовж певного часу» (Д. Моріс). Загальне в підходах те, що автобіографічний твір розглядається як ретроспективне оповідання про життя реальної людини, в якому підкреслюються індивідуальні межі життя і особливо історія становлення особи: «конвенціональною» автобіографією вважається «ретроспективна прозаїчна розповідь про власне існування» (визначення Ф. Лежена). Незакритим питанням теорії автобіографії є її співвідношення з різними небелетристичними видами (сповіддю, щоденником, біографією, мемуарами, листами) – оповіданнями про осіб, від яких відрізняється автобіографія.

Для сучасного етапу літератури «інтерес до автобіографії обумовлений, головним чином, логікою теоретико-літературного процесу XX століття і специфікою самого жанру» [Павлова С. Ю. Французька автобіографія романтичної епохи: Констан. Шатобріан. Ламартін: автореф. дис. до. філол. н. – М., 2003]. Автобіографія відобразила в собі потребу самооцінки і аналізу, побудованих на кореляції свого бачення предмету, зокрема, це «феномен, що демонструє прагнення людей в тій або іншій творчій формі виразити свою особисту життєву історію» [Описание ЛЖИ – становление автобиографического жанр. – Режим доступа: http://www.zadanie.com/2007/opisanie-lzhi-stanovlenie]. У цьому сенсі сучасна література охоче переймає на себе «універсальну» надзадачу автобіографії – самовиокремлення індивіда в історичному просторі-часі (про зв'язок роману, автобіографії і європейського індивідуалізму див. спеціальний випуск Брюссельського Інституту соціології «Individualism et autobiographic en Occident»). Останнім часом особливого поширення набула постмодерністська версія автобіографії в таких варіантах як «мінус-автобіографія», «письменницька інверсія», «поведінковий текст» та ін.

**ЗАВДАННЯ 1.**

*1.* ***Знайдіть*** *і* ***випишіть*** *визначення термінів «біографія» і «автобіографія», дані в академічних і літературознавчих довідниках. З'ясуєте відмінності.*

*2.* ***Прочитайте*** *основоположну роботу Лежена Ф. У захист автобіографії: Есе різних років [Іноземна література. 2000. - №4. - С. 217-231].* ***Визначите*** *жанрові ознаки «автобіографії» згідно з висновками французького літературознавця.*

*3. Орієнтуючись на таку думку,* ***уточніть****, чим відрізняється літературна автобіографія:*

 «Один з поширених критеріїв – міра літератури. Клаус-Детлеф Мюллер ставить питання про те, в якій мірі традиційний жанровий канон піддається розширенню у зв'язку з «літералізацієй» прагматичних жанрів, що спочатку не належали літературі. Характер і масштаби процесу літералізації він розглядає на прикладі співвідношення автобіографії і роману: «Роман функціонує тут як індикатор і як каталізатор. Його естетична еволюція стає в той же час і виправданням для включення в літературу прагматичних жанрів. Його посередницька функція, що полягає в його здатності користуватися для зображення дійсності такими формами, як шляховий нарис, біографія і автобіографія, лист і щоденник, обумовлена його жанровим генезисом, що дозволяв йому відкривати нові сфери дійсності і способи зображення, які вже намітилися в рамках прагматичних жанрів, що, у свою чергу, починає надавати цим жанрам зворотної дії, розширюючи їх образотворчі можливості». Типи літературних автобіографій Мюллер встановлює з опорою на тексти Юнг-Штіллінга («Релігійний маскарад»), Моріца («Психологічний роман як наукова і естетична модель»), Брекера («Роман як ілюзія життя»), Лаукхарда («Історія часу як ерзац життя»), Бардта («Фікція як засіб апології свого Я») і Гете («Глибинна правда життя і фікціональні способи її об'єктивації»)» [Дірк К. Поетика автобіографічного оповідання: автореф. діс.к. філол. н. – М., 2010].

У французькій літературі біографічна проза завжди посідала особливе місце. Починаючи з романтиків біографія і автобіографізм були закономірною і природною підставою творчості; їх елементи збагачували і трансформували різні літературні жанри. Автобіографія нового часу – частіше художнє переосмислення життєвого досвіду, це більше спроба творчо проаналізувати власний рух у світі вигадки, чим прагнення неупереджено викласти етапи власної біографії.

Автобіографізм – важлива і показова межа літератури Франції ХХ століття, яка знайшла віддзеркалення в творчості Маргеріт Дюрас (справжнє ім'я Маргеріт Донадье, 1914-1996). Знаменита французька письменниця, драматург і кінорежисер, вона народилася під Сайгоном (В'єтнам), потім приїхала до Франції. Її біографія насичена епохою, збігається з тривожним часом фашистської окупації і післявоєнними політичними бурями. Під час Другої світової війни Дюрас брала участь в русі Опору, пережила арешт і перебування чоловіка в концтаборі. У післявоєнні роки, розділяючи настрої лівої інтелігенції, вступила в компартію, але вийшла з неї на початку 1950-х років. Згодом вона співчувала анархічним настроям лівоналаштованої інтелігенції, учасникам молодіжного руху 1968 р., називала себе «борцем лівих сил, що не належить ні до якої партії». Упродовж усього життя Дюрас цікавилася національно-визвольним рухом, покладала надії на лівий рух феміністів, випробовувала вплив поглядів екзистенціалістів.

Підвищений інтерес до автобіографії письменниці і до проблеми автобіографізма в її творчості був викликаний успіхом роману «Коханець» (1984), який критика назвала «відрізком життя», «автобіографічним у своїй основі», автобіографією і художньою фантазією на теми життя автора. Цей роман, в якому відтворений Індокитай останніх років французької окупації і розпад приреченого сімейства оповідачки, став ключовим у творчості Дюрас: за нього вона отримала Гонкурівську премію і всесвітню популярність. Мемуарний характер носить і книга «Біль» (1986), в якій основне місце займає опис пережитого авторкою в останні дні Другої світової війни.

Дюрас не виносила втручання в своє життя, не допускала думки, що хтось інший писатиме про неї. Учені, що займаються дослідженням її біографії, стикаються з труднощами, викликаними небажанням авторки розповідати про своє життя. Романістка вважала, що для того, щоб взнати письменника, досить прочитати його книги. «Лор Адлер пише: «М. Дюрас набила руку в уявних визнаннях, деколи вона втрачає здатність відрізняти реальну подію від думок з про неї і від того, як вона сама змалювала цю подію. Саме слово «правда» у неї потребує підтвердження, і реальність настільки хитка, що виявляється поза досяжністю. З одного боку життя Дюрас таке, яке вона прожила, а з іншого таке, про яке вона розповіла» [Цит. за: Гніненко Т.А. Роман « Коханець» у контексті творчості Маргеріт Дюрас: автореф. дис.к.філол.н. – Тамбов, 2003].

**ЗАВДАННЯ 2.**

*1. Прочитайте роман М. Дюрас «Коханець», знайдіть у ньому ознаки літературної автобіографії.*

*2.Проанализируйте епізод з роману з точки зору автобіографізма:*

«Як швидко в моєму житті все стало надто пізно. У вісімнадцять років було вже надто пізно. З вісімнадцяти до двадцяти п'яти з моєю особою творилося щось незрозуміле. У вісімнадцять я постаріла. Не знаю, можливо, це зі всіма так, я ніколи не запитувала. Здається, хтось говорив мені, що час, трапляється, раптом приголомшує людей в юні, найсвятковіші роки життя. Я постаріла раптово, грубо. Час підпорядковував собі мої межі одну за іншою, я бачила, як вони змінюються, як очі стають більшими, погляд – сумніше, рот – рішучіше, лоб пересікають глибокі зморшки. Не можу сказати, щоб це мене налякало, навпаки, я спостерігала, як старіє моя особа, ніби читала захопливу книгу. Я знала, завжди знала: одного прекрасного дня старіння сповільниться і поновиться звичайний хід речей. Знайомі, що бачили мене сімнадцятирічною під час моєї поїздки до Франції, були уражені при новій зустрічі два роки опісля, коли мені виповнилося дев'ятнадцять. Ось ця нова особа у мене і залишилася. Вона стало моєю особою. Звичайно, вона ще постаріла, але куди менше, ніж можна було чекати. Моя особа посічена глибокими зморшками, шкіра суха і потріскана.

***3. Прокоментуйте*** *таку цитату,* ***зіставте*** *її з текстом М. Дюрас:*

«У жіночому автобіографічному листі все жіноче життя гідне опису, а не лише визначальні етапи цього життя. Змістовно однієї з основних тем жіночої автобіографії є тема дому та сім’ї (саме родина визнається основною моделлю формування гендерної ідентифікації). На відміну від класичних жіночих автобіографій, сьогодні вирішальним змістовним параметром стає «безстрашність говорити про своє тіло та сексуальність» не як про щось другорядне та додаткове до основного автобіографічного сюжету, але як про головне в ньому.

<...> Трапляється свідоме або несвідоме змістовне протиставлення свого внутрішнього приватного світу світові офіційної історії: у жіночому автобіографічному тексті часто неможливо визначити в принципі, до якої історичної епохи він належить. Дана відмова чи виклик офіційній історії – шляхом репрезентації тем дому, кухні, сімейного побуту, жіночих та дитячих переживань і хвороб тощо – вважається одним зі свідомих феміністських жестів жіночого автобіографічного листа» [*Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие / Под ред. И. А. Жеребкиной. - Харьков, 2001*].

***4. Прочитайте*** *такий фрагмент,* ***прослідкуйте,*** *як згідно з думкою автора постмодерністська естетика впливає на автобіографічний роман загалом, та роман М. Дюрас «Коханець» зокрема:*

«Величезний вплив на концепцію жіночої автобіографії мала концепція маргінальних практик Фуко. Фуко проводить аналогію між традиційними носіями дискурсу визнання в культурі – злочинцями, що виробляють численну літературу зізнань (так звана література «шибенецьких промов»), хворими – і жіночим суб’єктом, що репрезентується в культурі виключно через дискурс провини. Жінці як соціально маргінальному об’єкту в культурі залишено, на думку феміністських дослідниць, одне «привілейоване» місце – місце *самавизначеної* суб’єктивності: у міру того, як її цензурують і що їй забороняють говорити, формується весь ряд жіночих соціальних ідентифікацій. Фуко звертає увагу на те, що дискурс визнання в культурі – це завжди дискурс провини і що «ідеальною» фігурою втілення провини в історії є жінка. І дійсно, класичні дослідження жіночої літератури Елейн Шоуолтер, Сандри Гілберт і Сюзан Губар доводять, що її основною формою традиційно є автобіографічне письмо як лист визнання, на основі якого будується відмінність жанрів: новела, повість, щоденник, мемуари, поезія» [Жеребкина И. А. Словарь гендерных терминов. – СПб.: Алетейя, 2001].

***Автобіографізм*** багато дослідників вважають відмінною рисою прози кінця ХХ століття, «коли він почав відігравати принципово іншу роль, ніж у попередні літературні періоди. Певною мірою це обумовлено історичною реальністю сторіччя, що потребувала іншого рівня оцінки подій, ніж раніше» [Федченко Н. Автобіографізм і його постмодерністський контекст в творах А. Варламова // Парус. – 2011]. На думку сучасного дослідника, «інтерес до автобіографії обумовлений, головним чином, логікою теоретико-літературного процесу XX століття і специфікою самого жанру» [Гребенюк О.С. Автобіографія: філософсько-культурологічний аналіз: автореф. дисс ... к. філософ. н. - Ростов-на-Дону, 2005]. В епоху постмодерну всупереч заявам про «кінець автобіографії» (М. Спрінкер) цей жанр переживає розквіт і стає полем широкого експерименту, який призводить до появи «неканонічних» різновидів автобіографії.

У сучасних варіантах текстів цього жанру проявилися певні особливості автобіографічного дискурсу: установка на достовірне повідомлення про своє життя (позначене французьким теоретиком Ф. Леженом як «автобіографічний пакт» або угода), позиція автора-наратора, яка проявляється у двох типах оповідних стратегій («самопрезентаційній» та «сповідальній»), контамінація історичного та автобіографічного оповідань та ін.

Блискучий представник сучасної англійської літератури Мартін Еміс у своєму романі «Experience» (1975) також зауважив, що «Західна література зараз переживає етап високої автобіографії з глибоким самозаглибленням». Цим Еміс підкреслив і характерне для сучасного художнього процесу звернення до культури попередніх епох в якості будівельного матеріалу для постмодерністських текстів, і помітну схильність до аналізу життєвої історії, яка передує як певним явищам культурного життя, так і сформувала світогляд окремих письменників. Мова йде про принцип відтворення фактів дійсності у творчості багатьох помітних письменників сучасності за тим же принципом, що і в літературному жанрі автобіографії.

***Тема 12. Механізми масової культури в романі Д. Пеннака «Маленька торговка прозою»: поняття про «ідеального автора»***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Масова культура в сучасну епоху являє собою потужний фактор впливу на свідомість споживача, оскільки ті, хто відрізняють перелом епох, багатогранність і еклектизм, стерли межі між високою і низовою формами мистецтва. Як частина загального процесу «зниження» культурного порогу, література також відображає розбіг напрямів, течій, рівнів оцінювання та допустимості, кордонів висловлювань і норм поведінки. Раніше маркована як «чтиво», «низька», «формульна» література сьогодні стала с*оціологічним знаком* зміни вектора інтересів суспільства. Умовою розквіту масової літератури в кінці ХХ століття стали такі фактори, як залучення письменницької діяльності до ринкових відносин і зростання читацької аудиторії, яка диктує свої умови видавничому цеху. Не випадково в сучасній критиці оцінка того чи іншого твору часто співвідноситься зі словом «бестселер» – те, що добре продається. Вплив масової читацької аудиторії, що збільшується за рахунок залучення до читання представників «середніх» класів та простолюддя, проявляється в літературному процесі в помітному зниженні критеріїв елітарного, високоінтелектуального письма й у використанні шаблонів, які сприймаються і легко зчитуються масовим споживачем.

Крім виникнення масової читацької аудиторії, комерціалізації літературного життя і професіоналізації письменницької діяльності, каталізатором процесу становлення та розвитку масової літератури стали різні техніко-економічні фактори. «Розквіт масової літератури в середині XX ст. багато в чому обумовлений науково-технічним прогресом у сфері книговидання і книжкової торгівлі: здешевленням процесу друкарства, викликаним, зокрема, винаходом ротаційного друкарського преса, розвитком мережі привокзальних крамниць, завдяки яким видавництва успішно поширювали свою продукцію серед представників «середніх» і «нижчих» класів, організацією масового випуску видань кишенькового формату і книжок у м’якій обкладинці, введенням системи підрахунку популярності (тобто найбільших продажів) книг, серед яких стали виявлятися бестселери. Перераховані вище фактори сприяли перетворенню книги, з одного боку, з предмету розкоші в легкодоступний предмет культурного побуту, а з іншого – в предмет промислового виробництва та засіб збагачення» [Массовая литература // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 9.]

У сучасному літературознавстві ведуться напружені дискусії про зміст і спрямованість масової літератури («міддл-літератури»), її особливості, динаміку розвитку. Масова література, на думку більшості вчених, являє собою «категорію літературних творів, що належать до маргінальної сфери загальновизнаної літератури і відкинутих як псевдолітература» [Массовая литература // Краткая литературная энциклопедия. – М.; Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 9.]. Часто її ще називають тривіальною, розважальною, ескапістською, ринковою, «дешевою». У цьому розумінні масова література не стільки жанрове, скільки оцінне або, як писав Ю. М. Лотман, «соціологічне (в термінах семіотики – прагматичне)» визначення. Виходячи з цього визначення, чимало критиків відносять той чи інший твір до ескапістських. Наприклад, Е. М. Пульхрітудова вважає показовими рисами паралітератури втілення консервативних політичних і моральних уявлень, що породжують безконфліктність; відсутність характерів і психологічної індивідуальності героїв [Пульхритудова Е.М. Литература, беллетристика и паралитература // Теория литературы. – М., 1987]. Філософ і теоретик постмодернізму І. Ільїн пише: «Те, що раніше сором’язливо ховалося на задвірках великої літератури, сьогодні заявляє про себе привселюдно, а за своєю масовістю і впливом на формування смаків широкої публіки найчастіше значно перевершує вплив серйозного проблемного мистецтва» [*Ильин И. От истоков до конца столетия*]. Постмодерністська всеїдність відносно низової літератури проявилася в тому, що її поетика і проблематика стала повноправною частиною тексту – у вигляді алюзії, іронічного цитування, епатажу, що шокує, частини колажу й ін., таким чином, масова література змішалася з культурою елітарною. На такому підході тримається один з основоположних принципів постмодерністського тексту – «подвійне кодування», одночасне звернення до мас і мислячої меншості, змішання дискурсів високої та масової літератур, а крім того, розширена адреса текстуальних смислів, що спочатку має глобальну спрямованість.

**ЗАВДАННЯ 1.**

1. ***Прочитайте*** *такі роботи,* ***сформуйте*** *поняття про масову літературу:*

a) Зверев А. Что такое «массовая литература»? // Лики массовой литературы США. - М., 1991. - С. 33-34.

b) Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. -1996. - № 22.

c) Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. - Таллинн, 1994.

d) Пульхритудова Е.М. Литература, беллетристика и паралитература // Теория литературы. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. - С.10-29.

e) Черняк М.А. Феномен массовой литературы ХХ века / М.А. Черняк - СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. - С. 152-178.

2. ***Зіставте*** *такі формулювання:*

«**Масова література –** це сукупність популярних творів, які розраховані на читача, що не залучений (або мало залучений) до художньої культури, невибагливого, що не володіє розвиненим смаком, який не бажає або не здатний самостійно мислити та гідно оцінювати твори, шукає в друкованій продукції головним чином розваги. Масова література (словосполучення, вкорінене у нас) у цьому її розумінні позначається по-різному.

Термін «популярна (popular) література» вкорінений в англомовній літературно-критичній традиції. В німецькій **–** аналогічну роль відіграє словосполучення «тривіальна література». І, нарешті, французькі фахівці визначають це явище як паралітературу. Грецький префікс раrа**–**, за допомогою якого утворений цей термін, має два значення. Він може позначати явище, подібне іншому (наприклад, в медицині паратиф **–** захворювання, що нагадує тиф за своїми зовнішніми ознаками), або предмет, що знаходиться близько, поблизу іншого предмета. Паралітература **–** це подібність літературі, паразитуючій на ній, дітище ринку, продукт індустрії духовного споживання» [***Хализев В. Е.*** Теория литературы. – М.,1999 ].

«**Масовою літературою** зазвичай називають численні різновиди словесності, зверненої до гранично широкої, неспеціалізованої аудиторії сучасників і реально функціонуючої в «анонімних» колах читачів. Як передбачається за подібної мовчазної оцінки, ці читачі не володіють ніякою особливою естетичною підготовкою, вони не зайняті мистецтвознавчою рефлексією, не орієнтовані під час читання на критерії художньої досконалості й образ геніального автора-деміурга <...> У різний час у різних країнах Європи, починаючи, принаймні, з другої чверті XIX ст. під визначення масової літератури підпадають мелодрама й авантюрний (в тому числі **–** авантюрно-історичний) роман, що часто публікується окремими випусками з продовженням (так званий роман-фейлетон); кримінальний (поліцейський) роман або, пізніше, детектив; наукова (science-fiction) і ненаукова (fantasy) фантастика; вестерн і любовний (дамський, жіночий, рожевий) роман; фото- та кіноромани, а також такий пов’язаний з побутом і життєвим укладом різновид лірики, як “побутова пісня” (за аналогією з “побутовим музикуванням”). До них застосовуються також найменування тривіальної, розважальної, ескапістської, ринкової або “дешевої” словесності, паралітератури, белетристики, кітчу і, нарешті, грубо-оцінний ярлик “чтиво” (“мотлох”). Відзначимо, що близькі за функцією та колом звернення феномени в європейських культурах середньовіччя і Відродження, до епохи становлення самостійної авторської літератури як соціального інституту (фольклорна словесність та її переробки, міський балаган, ілюстровані книги “для простаків”, включаючи лубочну книжку, збірки повчальних і спасенних текстів для повсякденного вжитку), в оцінках романтиків або в описових працях позитивістів прийнято з другої половини XIX ст. ретроспективно називати “народними” або “популярними” (на противагу елітарним, придворним, аристократичним, “вченим”), або “низовими” (на противагу “високим”)» [***Гудков Л., Дубин Б,, Страда В.*** Литература и общество: введение в социологию литературы. - М.: РГГУ, 1998].

«У масовій літературі існують жорсткі жанрово-тематичні канони, формально-змістові моделі прозових творів, побудованих за ***певними сюжетним схемами,*** що володіють спільністю тематики, усталеним ***набором дійових осіб і типів героїв.*** Змістово-композиційні стереотипи й естетичні шаблони лежать в основі всіх жанрово-тематичних різновидів масової літератури (детектив, трилер, бойовик, мелодрама, фантастика, фентезі, костюмно-історичний роман та ін.); вони будуються відповідно до «жанрових очікувань» читача і визначають «серійність» видавничих проектів. У масовій літературі **–** серединній складовій культури **–** знаходяться резервні кошти для новаторських експериментів. Клішованість, повторюваність елементів і структур, з одного боку, свідчить про спрощеність естетичних моделей, а з іншого, **–** про орієнтації на транснаціональний код «маскультурних» знаків, тому новою рисою сучасної масової культури є її прогресуючий космополітичний характер, пов’язаний з процесами глобалізації, стиранням національних відмінностей і, як наслідок, **–** однаковістю мотивів, сюжетів, прийомів. В одному культурному полі сьогодні виявляються В. Пєлєвін і П. Коельо, Б. Акунін і X. Муракамі, В. Сорокін і М. Павич» [***Черняк М. А.*** Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: автореф. дисс…доктор филол.н. - Санкт-Петербург, 2005].

3. ***Оберіть*** зі списку ознаки масової літератури, ***підкресліть ті якості,*** які в рівній мірі притаманні як масовій, так й елітарній літературі:

**–** гранична стереотипність; використання кліше; вишуканість; досконалість стилю; принцип життєподібності; дух екзистенціального пошуку; набір персонажів-типів; гостросюжетність; конфліктна структура особистості героїв; обов’язкова наявність інтриги; багатоходовість; велика кількість неймовірних пригод; лжедокументалізм; сувора відповідність канонічним вимогам зав’язки, кульмінації та розв’язки; соціальний критицизм, прямо виражений або сублімований до алегорії; сміливий експеримент; неприхована повчальність; підкреслена ясність моральної структури розповідного конфлікту; «пошукова» авторська позиція.

В епоху постмодерну та інформаційного суспільства масова культура в цілому і література зокрема зазнають змін, обумовлених факторами, сформованими потужними епохальними процесами. Стверджуючи, що вплив масової літератури «значною мірою залежить від позалітературного контексту», М. А. Черняк підкреслює: «Феномен масової літератури неодмінно виводить будь-якого дослідника до міждисциплінарних питань, пов’язаних і з соціологією, і з культурологією, і з філософією, і з психологією» [Те саме джерело].

Трансформація масової культури к. ХХ **–** п. ХХI ст. пов’язана з глобалізаційними процесами, з розмиванням смакових стандартів, свободою інформації та швидкістю її отримання, широтою та різнорідністю читацької аудиторії «суспільства вистав та споживання», або «суспільства спектаклю», існуючого в «режимі дрейфу» (Гі Дебор). Авторитетний французький філософ і теоретик постмодернізму Ж. Бодрійяр писав, що головним орієнтиром «кінця історії» стає саме маса, вона ж є основним споживачем мистецтва. У результаті тиску запитів масового споживання універсальним способом залучення читацької уваги стала багаторівневість літературного процесу, для якого використання іронічно переосмислених формул паралітератури **–** лише один з результатів проекції постмодерністської естетики на формування літератури нового часу. Можна сказати, процес перейшов у стадію зворотності: масова література виникла й утвердилася як «паразитування» на високих зразках, постмодерністи експлуатують масові схеми і моделі як цитату **–** приманку для читацької аудиторії самого різного рівня, і вибудовують смислові поля тексту на декількох рівнях сприйняття.

**ЗАВДАННЯ 2.**

*1.* ***Прочитайте*** *розділ з книги І. П. Ільїна ««Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа»,* ***вкажіть*** *особливості функціонування масової літератури в постмодерністську епоху:*

«РОЗДІЛ 3. **Постмодерний образ сучасності: Література постмодернізму та масова комунікація: пародія або паразитування?**

Постмодернізм як літературна течія, широко поширений у Західній Європі та США, з самого початку був тісно пов’язаний з масовим мистецтвом і масовою, тривіальною літературою. Його естетична специфіка самими теоретиками постмодернізму часто визначається **–** у дусі модного зараз плюралізму **–** як органічне співіснування різних художніх методів, у тому числі й реалізму. Слід врахувати, що під реалізмом в даному випадку мається на увазі не стільки критичний реалізм XIX століття, скільки суто літературні умовності зовні реалістичної манери оповідання, що стали надбанням різних жанрів масової літератури, тобто практично йдеться про псевдореалізм або квазіреалізм. Якщо раніше про псевдореалізм можна було говорити як про прояв нехудожності, як про випадкові факти естетичного прорахунку письменника або невдачі графомана, то сьогодні становище істотно змінилося. Те, що раніше сором’язливо ховалося на задвірках великої літератури, сьогодні заявляє про себе привселюдно, а за своєю масовістю та впливом на формування смаків широкої публіки найчастіше значно перевершує вплив серйозного проблемного мистецтва, про що з тривогою говорять майстри культури на Заході. Мова йде насамперед про масову (або тривіальну) літературу з її явною або неявною установкою на розважальність: кримінально-детективну, шпигунську, науково-фантастичну, пригодницько-авантюрну, сентиментально-міщанську та ін. За винятком деяких видів наукової фантастики та фантастики умовно званого готичного плану решта жанрів масової літератури звертаються до техніки реалістичної оповіді, паразитуючи на умовності реалістичного роману XIX ст.

Це змушує нас з особливою увагою ставитися до специфіки не лише змістовної, але й формальної сторони квазіреалізму, до псевдореалістичної техніки письма, орієнтованої на площинне життєподібне, на створення форм мистецтва у формах життя без серйозного наміру осягнути сутність життя, розкрити її глибинні закономірності. Це тим більше важливо, бо в теоретичному плані розмежування істинного реалізму та літературних форм, які паразитують на своїй видимій життєподібності й тому претендують на свою причетність до реалізму, являє найбільшу складність.

У критичній літературі тих країн, де тривіальна література вже давно прийняла характер масового естетичного лиха, неодноразово проголошувалась думка, що її основним методом зображення є “ілюзіонізм” **–** створення примітивізованої одновимірної картини дійсності, що відповідає уявленню обивателя. Тривіальна література плететься за читачем, тягнеться у хвості його стереотипів сприйняття, вона не розширює його пізнавальний горизонт, а, навпаки, закріплює в його свідомості прийняті і поширені погляди та смаки, стандартизуючи їх і доводячи до рівня упереджень. Саме література подібного роду і стала головним предметом пародіювання постмодернізму, а її читач **–** основним об’єктом глузувань. Уся структура постмодерністського роману на перший погляд постає як щось, що викликає заперечення оповідної стратегії реалістичного дискурсу: заперечення причинно-наслідкових зв’язків, лінійності оповіді, психологічної детермінованості поведінки персонажа. З особливою люттю постмодерністи повстали проти принципу зовнішньої зв’язності розповіді, і ця стилістична риса стала, мабуть, самою основною і легко пізнаваною прикметою постмодерністської манери письма. Нігілізм відносно попередньої літературної традиції поширюється у постмодерністів і на спадщину класичного модернізму, умовності та прийоми письма якого також викликають їх, правда не настільки різкий, протест. У принципі, для них неприйнятне все те, що здається їм закоснілим та перетворилося на стереотип свідомості, все те, що породжує стандартну, заздалегідь очікувану реакцію» [Ильин И. П. Постмодернизм от100 истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - Режим доступа: <http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Mod/17.php>].

2. ***Знайдіть і прочитайте*** *роботу Бодрійяра Ж. «У тіні мовчазної більшості, або Кінець соціального» (1982),* ***випишіть продовження*** *таких цитат:*

«Саме в цьому сенсі маса виступає характеристикою нашої сучасності **–** як явище найвищою мірою ...»

«Терміном «маса» виражене не поняття. За цим без кінця використовуваним у політичній демагогії словом стоїть ...»

«Отже, зникає інформація. Яким би не був її зміст: політичним, педагогічним, культурним, саме вона зобов’язана ...»

«Але мовчазна більшість (якою є маси) **–** референт уявний. Це не означає, що вона не існує. Це означає, що вона не може мати якої-небудь репрезентації. Маси не є референтом, оскільки вже не належать порядку подання. Вони не виражають себе **–** їх ...»

«Маса уникає схем звільнення, революції та історичності **–** так вона захищається, вживає заходів проти свого Я. Вона функціонує за принципом симуляції і ...»

«Завжди вважалося, що маси перебувають під впливом засобів масової інформації **–** на цьому побудована вся ідеологія останніх. Сформоване положення пояснювали ефективністю знакової атаки на масу. Але при такому, дуже спрощеному, розумінні процесу комунікації упускається з виду, що маса **–** медіум набагато більш потужний, ніж усі засоби масової інформації разом узяті, що, отже, ...»

«Простір симуляції **–** це місце змішання реального і моделі. Реальне і раціональне для того, хто знаходиться всередині даної сфери, невиразні ні практично, ні теоретично. По суті, тут немає навіть і входження моделей в реальність (це була б ситуація заміни території картою, представлена Борхесом) **–** є миттєве, здійснюване тут і тепер перетворення реального в модель. Відбувається неймовірне: реальне виявляється ...»

3. ***Прочитайте*** *роботу М. Гонтара «Постмодернізм у Франції: визначення, критерії, періодизація» [Режим доступу:* <http://natapa.org/biblio/traduction/gontard>*], сформуйте поняття, що відповідають введеним у ній таким термінам:*

Уривчастість.

*Метатекстуальність.*

Ренаративізація.

Дослідниця Н. Т. Пахсарьян, перекладач з французької та критик, помітила рису, що відрізняє стан французького постмодернізму: «Серед безлічі парадоксів «ситуації постмодерну» в літературі не можна не відзначити тієї, що пов’язана з розвитком новітніх естетичних тенденцій у Франції. Загальновизнано **–** і у нас, і в західному літературознавстві, **–** що теорія постмодернізму ніде не оформилася настільки чітко, і не висловилась настільки яскраво, як у працях французьких філософів Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Дерріда. У вітчизняному літературному побуті наслідком такого визнання стає переконання, що і культура постмодерну загалом, і постмодерністська література ніде не втілилась так класично, як у Франції: «рецептом французької кухні» іменує постмодернізм, наприклад, оглядач «Петербурзького книжкового вісника». Однак французькі літературознавці незмінно відзначають, що якраз у Франції літературна практика виявилася мало порушена постмодерністськими тенденціями» [Н. Т. Пахсарьян. «Теория постмодернизма и современный французский роман]. Причиною цього явища можуть бути як внутрішні протиріччя самої теорії постмодернізму, так і неповнота визначення художніх тенденцій кінця XX **–** початку XXI ст. Визначаючи коло творів, які критики відносять до постмодернізму, дослідниця називає його «досить вузьким і внутрішньо суперечливим, хоча й цілком певним».

Тим не менш, постмодерністський слід виразно помітний у сучасній літературі Франції, особливо в тій її частині, яку розглядають як маскульт. «Розквіт масової культури ХХ століття, яка, як справедливо вважає професор Н. А. Литвиненко, плідно займається феноменом масового в літературі та культурі, «виросла на [ґ](https://slovari.yandex.ru/%D2%91%D1%80%D1%83%D0%BD%D1%82/uk-ru)рунті масового суспільства ХХ століття, що агресивно екстраполює свої запити, свій «горизонт очікування» в усі сфери та галузі культури»; постмодерністський бінаризм, котрий «знімає» бінарні протилежності; умовна, знакова, ігрова природа як немасової, так і масової романістики **–** породили новий романний дискурс **– *гібридну романну форму, в ігровому просторі якої код немасової і код масової літератури не синтезуються*** (що характерно для XIX століття), а ***взаємовисвітлюються***, як у творчості Ж. Ешноза, а іноді і ***взаємопародіюються»*** [Шевякова Э.Н. Игра с романной техникой массовой литературы: «переоткрытие» вымысла в романах Жана Эшноза. – Режим доступа: http://www.natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/igra-sromannoy-tehnikoy-massovoy-literatury-pereotkrytie-vymysla-v-romanah-zhanaeshnoza.html].

Жанрові форми масової літератури використовуються відомими французькими письменниками, такими як ***Жан-Крістоф Гранже*** (р. 1961), ***Марк Леві*** (р. 1961) і ***Тоніно Бенаквіста*** (р. 1961), роман якого «Сага» **–** яскрава сатира на сучасні технології маскульту. Елементи масової літературної стратегії помітні і в творчості одного з найбільш читаних сучасних французьких авторів, письменника і педагога **Даніеля Пеннака** (р. 1944). Книга Пеннака «Як роман» (1992) **–** дотепне філософське есе, в якому він розмірковує про причини занепаду читацької активності в сучасному суспільстві і про роль стратегій масової літератури в її відродженні. Пеннак відзначає якості літератури масового споживання: «існує таке явище, яке я назвав би «індустріальною літературою», творці подібної літератури тиражують одні й ті ж історії, ставлять штамп на потік, роблять бізнес на сантиментах і гострих відчуттях, вони підхоплюють будь-яку злободенну тему і куховарять сюжетик «в струмінь», постійно «вивчають ринок», щоб в залежності від «кон’юнктури» наготувати того чи іншого «товару», розрахованого на ту чи іншу категорію читачів. Вони пишуть безумовно погані романи. Чому? Тому що подібні романи зобов’язані своїм походженням не творчості, а відтворенню готових форм, тому що будуються вони на спрощенні (інакше кажучи, на брехні), тоді як справжній роман є мистецтво істини (або складності), тому що, тішачи наш автоматизм, вони присипляють нашу допитливість, тому, нарешті (і це головне), що в них немає присутності автора, немає і життя, яке вони нібито описують. Погані романи **–** це ширвжиток, зроблений за шаблоном, який намагається і нас підігнати під шаблон» [Пеннак Д. Как роман: [педагогическое эссе]: пер. с фр. / Д. Пеннак. – М.: Издат. Дом "Самокат", 2005]. Однак на думку Пеннака, забороняти ***чтиво*** теж не можна: накопичення читацького досвіду саме сформує читацький рівень, головне **–** щоб не зникло задоволення від читання. Для цього допускається певна частка «пасток» в тексті, стратегії, яку письменник називає «боварізм»: «він полягає у виключному та негайному задоволенні жаги до гострих відчуттів: уява кипить, нерви тремтять, серце калатає, адреналін б’є ключем, вживання в образ не знає впину, і мозок приймає (ненадовго) гусей повсякденності за лебедів романтики ...» [Те саме джерело].

«Гуси повсякденності», приправлені часткою іронії, у великій кількості існують в літературі епохи постмодернізму, при цьому межа, що відокремлює високохудожній текст від зробленого за шаблоном, і вміння її розрізнити стають своєрідною провокацією і перевіркою смаку, беруть участь у розвитку літератури і в поліпшенні її якості. «Чергування наших освічених захоплень і навчених зречень, **–** пише Пеннак, **–** особливим чином пояснює, як створюються літературні фаворити» [Те саме джерело].

Серія Д. Пеннака про Бенжамена Малоссене, що володіє «вадою співчуття», написана в детективно-гумористичному жанрі, в іронічному ключі і в стилі, що відповідає сучасним уявленням про літературу «подвійного кодування». Проблеми, які в ній вирішуються, злободенні та важливі: тероризм, безпринципність мас-медіа та секрети влади еліти в «Людожерському щасті»; расизм і «небезпеки неконтрольованої імміграції», безсилля закону та жах самосуду у «Феї Карабін», ризики видавничого бізнесу і насильство над суспільною свідомістю через слово **–** в «Маленькій торговці прозою». Пеннак витончено розставляє свої «пастки»: для любителів «боваризму» в його романах досить гострих відчуттів, але для читача мислячого відкриваються такі значимі та глибокі пласти тексту, що тільки авторська іронія рятує його від подібності з метафізичною вправою. Схеми масової літератури Пеннак використовує і в романі «Плоди пристрасті» (1999), що представляє собою блискучу пародію на такі улюблені жанри паралітератури як комікс і детектив, і в романі «Маленька торговка прозою» (1989), де особливо виразно проглядаються моделі реалізації авторського голосу і озвучена іронічна версія створення «ідеального автора».

**ЗАВДАННЯ 3.**

***1. Прочитайте*** *роман Д. Пеннака «Маленька торговка прозою», знайдіть в ньому ознаки формульної літератури.* ***Підтвердіть або спростуйте цитатами*** *з роману Пеннака такі риси масової літератури:*

|  |  |
| --- | --- |
| Клішованість на змістовому та формальному рівнях |  |
| Принцип життєподіності: «соціально характерні герої діють у пізнаваних соціальних ситуаціях і типовій обстановці, що знайомі та нагальні для більшості читачів»  |  |
| Соціальний критицизм (зображення життя «знедолених», злочинність, корупція влади, проблеми соціального статусу, успіху та ін.).  |  |
| Позитивний пафос твердження базових цінностей і норм даного суспільства: «у масовій літературі кінцеві цінності безумовні <...> зоряне небо над головою і моральний закон всередині нас відчуваються як імперативи»  |  |
| Особлива концепція героя як активної, дійової особи, особистість якої позбавлена суперечливості, конфліктності; їй не властивий дух екзистенціального пошуку, пафос індивідуалістичного самовизначення. Характер героя позбавлений психологічної індивідуальності  |  |
| Дія, що динамічно розвивається, наявність інтриги, багатоходовість, велика кількість неймовірних пригод  |  |
| Установка на розважальність, на сприйняття того, що відбувається без її осмислення, рефлексування: |  |

***2. Визначте,*** *за допомогою яких прийомів Пеннак пародіює формулу детективу у романі?*

*– створення другого смислового плану;*

*– орієнтація на стилістичні особливості;*

*– використання жанрових формул;*

*– поєднання тексту-моделі і впроваджених у нього елементів іншого тексту (цитати) з моделюванням тих чи інших жанрів;*

*– прийоми комічного (каламбури, пародіювання відомих текстів та ін.).*

***3. Прокоментуйте*** *такі уривки з роману «Маленька торговка прозою», в яких вибудовується образ «ідеального автора»:*

«Він назвався, і я тут же згадав веселощі Королеви Забо та її глузливий коментар: «розумник, який пише подібні фрази: **«Згляньтесь! – Гикнув він, відступаючи задом»,** або вважає, що пожартував, називаючи Галереї Лафайєт [5] Барахольними рядами, і впродовж шести років, абсолютно незворушно, шість разів поспіль здає те ж саме, **–** якою вродженою недугою він страждає, Малоссі, ви можете мені сказати?». Вона струснула головою, непомірно великою для її щуплого тільця, і повторила, якби йшлося про особисту образу: «Згляньтеся! **–** гикнув він, відступаючи чи задом»... Так чому ж не: «Здрастуйте, **–** увійшов він» чи «Бувайте, **–** кинув він, виходячи»?» і далі на добрих десять хвилин вона занурилася в нескінченні імпровізації: їй-то, зізнатися, таланту було не позичати ...»

«Ж. Л. В. вже видається мені гідним поваги. Тільки от сьогоднішня публіка читає очима, і всі дослідження ринку в повний голос заявляють, що читачі Ж. Л. В. вимагають голову Ж. Л. В. Вони хочуть бачити його на обкладинках книг, на плакатах вздовж вулиць своїх міст, на сторінках газет, які виписують, на екранах своїх телевізорів, вони хочуть його цілком **–** покласти у внутрішню кишеню і носити під серцем. Вони хочуть голову Ж. Л. В., голос Ж. Л. В., автограф Ж. Л. В., вони хочуть, відстоявши п’ятнадцять годин у черзі, отримати нарешті довгоочікуваний примірник з побажаннями автора, щоб дружнє вітання їхнього кумира пестило їм слух, щоб його усмішка підігрівала обожнювання пристрасних шанувальників таланту. Незліченні натовпи дрібних людців, таких як Клара, Лауна, Тереза і мільйони інших. Це не ті читачі, зі своїми цінностями і переконаннями, які можуть сказати: «Я прочитав такого-то ...», ні, це заморочені роззяви, які останню сорочку знімуть, щоб сказати нарешті: «Я його бачив!» І якщо вони не бачать Ж. Л. В., не чують, як каже Ж. Л. В., якщо Ж. Л. В. не втовкмачує їм з телеекрану свою думку щодо світового прогресу та доль людства, тоді вони просто починають купувати його все менше і менше, і помалу Ж. Л. В., не захотівши матеріалізуватися, перестане взагалі існувати, і ми разом з ним»

«Ж. Л. В. **–** це письменник нового сорту, пан Малоссен. Він більше схожий на підприємця, ніж на майстра пера. Точніше, його підприємство і є письменство. Якщо я не претендую на те, щоб здобути славу винахідником літературного жанру, то вже, в усякому разі, я створив напрямок. Напрямок абсолютно оригінальний. Починаючи з перших моїх романів **–** «Останній поцілунок на Уолл-стріт», «Золота жила», «Долар, або Дитина, яка вміла рахувати», **–** я заклав фундамент нової літературної школи, яку ми будемо називати, якщо хочете, капіталістичний реалізм. Посміхаєтеся, пан Малоссен? А між іншим, капіталістичний реалізм, або, щоб відповідати духу часу, ліберальний реалізм, це дзеркальне відображення соцреалізму. Якщо наші побратими зі Сходу оспівують у своїх романах героїв праці **–** колгоспниць, закоханих у заслужених трактористів, взаємну пристрасть, принесену в жертву п’ятирічному плану, то я створюю епопею окремих станів, примноженню яких ніщо не може перешкодити: ні чужі стани, ні держава, ні навіть любов. У мене завжди перемагає людина, підприємець! Наш світ **–** це світ крамарів, пан Малоссен, і я задався метою забезпечити ***чтивом*** всіх крамарів світу. Якщо аристократи, робітники, селяни отримали свого героя в ході розвитку літератури, то комерсанти не удостоїлися такої честі! А Бальзак, заперечите ви? Бальзак **–** це антигерой в тому, що стосується комерції, аналітична зараза! Я не просторікую, пан Малоссен, я підраховую. Мій читач не той, хто вміє читати, а той, хто вміє рахувати. Інакше кажучи, всі крамарі світу вважають, і нікому, жодному романістові не прийшла в голову думка звести це в ранг літературних цінностей. Нікому до мене! Я був першим. В результаті **–** 225 мільйонів примірників продано по всьому світу «сьогодні», як сказала б моя годувальниця. Я зробив з бухгалтерії поему, пан Малоссен. У моїх романах **–** ряди цифр, каскади біржових ставок, прекрасні, як кавалерія на параді. Це вид поезії, до якої чутливі комерсанти будь-якої масті. Успіх Ж. Л. В. заснований на тому, що я нарешті відвів своє місце в міфологічному ряду представникові гермесового племені. Завдяки мені у комерсантів з’явилися відтепер свої герої на Олімпі романістики ...»

***Питання для самоконтролю за модулем 6:***

1. Чим різняться і в чому збігаються біографія й автобіографія?

2. Чим обумовлена підвищена цікавість до цих жанрів в епоху постмодернізму?

3. Які основні параметри жіночої автобіографії як жанру виокремлюються в феміністському літературному критицизмі?

4. Вкажіть риси постмодерністської естетики в романі М. Дюрас «Коханець».

5. Якого роду автобіографічний матеріал складає основу повісті Макса Фріша «Людина з’являється в епоху голоцену»?

6. Яку роль відіграють у цій повісті різноманітні ілюстрації динозаврів?

7. Які постмодерністські техніки помітні в побудові повісті Макса Фріша «Людина з’являється в епоху голоцену»?

8. Що дає підстави розглядати масову літературу як резервний засіб для новаторських експериментів?

9. Які жанри та за якими ознаками відносять до «формульної літератури»? Чи можна вважати їх явищем «масової літератури»?

10. Яке ставлення естетики постмодерну до масової літератури?

11. Які критерії розмежування масової та високої літератури в сучасній науці?

12. Яким чином взаємодіють коди немасової та масової літератури в романі Д. Пеннака «Маленька торговка прозою»?

13. У чому секрет ідеального учасника згідно з пародійною версією Д. Пеннака (за романом «Маленька торговка прозою»)?

**Змістовий модуль № 7 Сучасна американська література**

***Тема 13. Множинність авторської присутності в «Нью-Йоркській трилогії» П. Остера***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

В американській літературі постмодернізм сформувався раніше, ніж в інших країнах, розвивався інтенсивніше і багато письменників- постмодерністів одночасно є і розробниками його теорії, що вважається відмінною рисою цієї національної версії. Найвпливовішим теоретиком постмодернізму вважається американський філософ-марксист Фредрік Джеймісон, який зіграв ключову роль в описі й осмисленні постмодерну як геополітичної моделі та «культурної логіки пізнього капіталізму». Культурно-історичний фон, який сприяв якісній зміні американської словесності, формувався за певними етапами: 70**–**80-ті роки критики назвали «Я-десятиліттям», фіксуючи підпорядкування глобальних та національних проблем особистого та приватного, потім пішла економічна дестабілізація 90-х років, трагічні уроки 11 вересня 2001 року. Головними рисами нової культурної ситуації стали падіння престижу художньої літератури, пошук нових привабливих літературних моделей, що відображають стрімкість національного життя, динамічність, відкритість рухам світової художньої думки. «Разом з тим, переставши бути відокремленою, вона зберегла і свою яскраву самобутність. Примітно, що будь-яке художнє явище **–** будь-то модернізм або постмодернізм **–** приймає в американському розвороті абсолютно своєрідні обриси» [Cтароверова Е. В.: Американская литература. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/staroverova-amerikanskaya>literatura/post-postmodernizm.htm].

Дослідники виокремлюють кілька варіантів розвитку постмодерністської літератури в американській версії – наприклад, «абсурдизм», «мегапроза», «мінімалізм». На думку Є. В. Cтаровєрової, «видозмінена постмодерністська лінія впритул підійшла до дуже проникного в останній чверті XX століття кордону реалізму та стикнулася з так званим «дріб’язковим реалізмом» **–** розповідями Реймонда Карвера (збірки «Так про що ми розмірковуємо, розмірковуючи про любов», 1974; «Собор», 1983), романами Джейн Енн Філліпс («Механічні сни», 1984) та інших авторів. Крім того, обидва варіанти цієї лінії постмодернізму **–** і пізній, «мінімалістський», і ранній, «мегалітературний» **–** асимілюються «плюралістичним реалізмом» кінця 1980-1990-х років» [Те саме джерело].

**ЗАВДАННЯ 1.**

***1. Прочитайте*** *навчальний матеріал «Литература на современном этапе. Американский постмодернизм и традиции школы «черного юмора» [Режим доступа: http://uchitesya.ru/kultura/1246701/index.html?page=4], зверніть увагу на наступні дані:*

a) роль статті Леслі Фідлера «Засинайте рови, перетинайте кордони» (1969) для становлення американського постмодернізму;

b) причини панування постмодернізму до початку 90-х рр. у США як напрямку в розвитку духовної культури суспільства;

c) відмінні риси американського постмодернізму;

d) творчість письменників, відомих як «школа чорного гумору», зумовила формування американського постмодернізму;

e) основні риси естетики школи «чорного гумору»**–** пародіювання усіх міфів і стереотипів; наскрізний гротеск, сміх над страшним та відштовхуючим; традиція «небилиць», висхідна до американського фольклору та ранньої творчості М. Твена; велика кількість ремінісценцій і алюзій; фрагментарність алогічного сюжету; умовні персонажі**–**маріонетки; гра як естетична і філософська категорія.

Ключовими фігурами сучасної американської літератури є представники молодшого покоління американських постмодерністів **–** Пол Остер, Дон Делілло та Майкл Каннінгем. Простуючи до оповідної ускладненості творів «чорних гумористів», ці письменники продовжують експериментувати з романною формою, ускладнюють смислові рівні тексту, його композиційні моделі, широко використовують алюзію та іронію. У творчості кожного з них реалізовані особистісні риси постмодерністської поетики, наприклад, для романів Остера характерна гра з формульними жанрами і особлива побудова концепту автора в тексті.

***Пол Остер (нар. 1947)*** дебютував у літературі в 1974 році, він почав з публікацій віршів та перекладів Стефана Малларме та Жозефа Юбера. Надалі письменник звертається до жанру роману, у сфері котрого сміливо експериментує. Починаючи з «Нью-Йоркської трилогії» (1987), в яку ввійшли романи «Скляне місто» (1985), «Привиди» (1986) та «Замкнена кімната» (1986), Остер заявляє про себе як про автора інтелектуального, що грає з постмодерністською поетикою, доводячи її до досконалості та руйнуючи. У результаті Остера порівнюють з Кафкою та знаходять у його творчості «елемент відсторонення національної традиції, розвінчання її інституцій та метаоповідань».

Діапазон роботи Остера з жанром роману значний, наприклад, він створює особливого роду автобіографію **–** роман «Винахід самотності» (1982), в якому межі між реальним і вигаданим свідомо стираються. У цьому романі Остер трансформує такий жанроутворюючий елемент «конвенціональної» автобіографії, як способи відтворення «Я»: читацькі очікування, сформовані характером тексту, не виправдовуються, автор тексту не є центральним персонажем, відмінності між автором та героєм розмиваються ще сильніше, ніж в «Нью**-**Йоркській трилогії», тому «Винахід самотності» інтерпретується дослідниками то «як сучасна версія традиційної духовної автобіографії, то **–** як «винайдена міфологія Остера» [Див .: С. Киреева Н. Судьбы жанров, рожденных «эпохой идиллий и бурь», в литературе постмодернизма. – Режим доступа: http://natapa.org/wpcontent/uploads/2013/09/ -.pdf ]

На думку дослідників-американістів, основні теми книг Остера **–** випадковості та їх роль у житті людини; аскетизм як засіб протистояння хаосу; саморефлексія та постійне відчуття катастрофи; одержимість мистецтвом, що перетворює творця на маніяка; відсутність взаєморозуміння між людьми, відсутність спільної мови, «американськість». Творчість цього письменника різнопланова та самобутня, що не є чужим сучасним тенденціям симбіозу з масовою літературою (М. Бредбері) й інтертекстуальності, та у процесі розвитку демонструє все більш складну конструкцію романної форми та витончену постмодерністську поетику.

**ЗАВДАННЯ 2.**

***1. Прочитайте*** *фрагмент роботи Д. К. Карслієвої «Синтез оповідних форм у «Нью***-***Йоркській трилогії» Пола Остера»,* ***складіть бібліографічний список*** *творів Пола Остера,* ***доповніть*** *його новими даними:*

«Творчість Пола Остера необхідно розглядати, враховуючи еволюцію його письменницької манери та видозміни романної прози. Належачи, за справедливим зауваженням дослідника, до «двох**-**трьох найважливіших американських письменників після 70**–**х», Остер як автор перших опублікованих романів («Скляне місто», «Привиди» та «Замкнена кімната»), що склали «Нью**-**Йоркську трилогію», **–** самобутній постмодерніст: і в світовідчутті, світорозумінні, і в творчій манері. Складна природа творів Остера не розкривається на конкретному аналізі тексту. Відзначаючи особливе місце письменника в літературі США, Дж Гіббоні виправдано називає «Нью-Йоркську трилогію» вищим досягненням в його творчій спадщині. Однак романи, що вийшли з**-**під його пера на початку XXI століття, такі як «Книга ілюзій» («The Book of Illusions», 2002) та «Ніч оракула» («Oracle Night», 2003), належать вже радше популярній белетристиці, зберігаючи при цьому властивий Остеру інтелектуальний рівень. Загалом проза Остера неоднорідна за жанрово**-**стильовими властивостями, тим самим виправдовуючи твердження, що письменник у своїй творчості демонструє «єдність постмодерністських проблем, модерністських питань і в певній мірі реалізму». Серед цих творів **–** «У країні останніх речей» («In the Country of Last Things», 1987), «Храм Місяця» («Moon Palace», 1989), «Мелодія удачі» («The Music of Chance», 1990), «Левіафан» («Leviathan», 1992), «Містер Вертиго» («Mr. Vertigo», 1994), «Тімбукту» («Timbuktu», 1999). Нові романи Пола Остера **–** «Бруклінські дивацтва» («The Brooklyn Follies», 2005), «Подорож по скріпторіуму» («Travels in the Scriptorium», 2006), «Людина в мороці» («Man in the Dark», 2008) **–** продовжують пошуки, розпочаті письменником у ранніх творах, у тому числі й у «Нью**-**Йоркській трилогії».

Головний парадокс «Скляного міста» полягає в тому, що твір, який будується на численних штампах трилера, належить до розряду зовсім не розважальних. «Скляне місто» **–** роман про маски та ролі в житті людини, до того ж масок цих може бути безліч, і вони здатні розчавити та спустошити особистість. Остер (слідом за Ф. Кафкою, Е. Іонеско, С. Беккетом) досліджує тему розпаду, нівелювання людської особистості, що загубилася в гігантському сучасному мегаполісі, «морі скляному». Форма детективу обрана письменником невипадково, вже на перших сторінках роману Куїн висловлює думку самого автора стосовно даної форми: «Ці книги (детективи) він любив за їх насиченість та чіткість. У хорошому детективному романі всьому ведеться суворий облік, немає жодного зайвого речення, непродуманого слова... Світ такої книги оживає, він містить у собі безмежні можливості, загадки, протиріччя... У таких книгах значимо все, центр зміщується в результаті кожної події, знаходиться в постійному русі» [Карслиева Д. К. Синтез повествовательных форм в «Нью**–**Йоркской трилогии» Пола Остера: дисс... к. филол. н.: Волгоград, 2009. **–** Режим доступа: <http://www.dslib.net/literatura-mira/sintez>povestvovatelnyh-form-v-nju-jorkskoj-trilogii-pola-ostera.html].

***2. Знайдіть та ознайомтесь*** *з такими критичними статтями,* ***визначте*** *своєрідність постмодерністської поетики в романах Пола Остера:*

1. Бекузарова Ю. Ю. Игровая поэтика «пост**-**детектива» в романе П. Остера «Книга иллюзий» // Филологический вестник Ростовского государственного университета. 2006. **–** №3. **–** С.20.

2. Зверев А. «Существует быть» // Иностранная литература. - 1997. - № 6.- С. 131.

3. Пестерев В.А. «Постмодернистский модернизм» в творчестве Пола Остера: роман «Храм Луны» // Диалектика модернизма. - СПб., 2006. - С. 144.112

4. Прозоров В. Г. Пол Остер: Искусство правильных вопросов. – Петрозаводск: Изд-во КГПА, 2009.- 103с.

***3. Прочитайте*** *уривок,* ***визначте*** *елементи жанрового симбіозу, знайдені дослідником в «Нью***-***Йоркській трилогії» Пола Остера:*

«Саме в «Трилогії» письменник приходить до усвідомлення «взаємозамінності письменника та слідчого» і «паралелями між створенням тексту та розслідуванням злочину» [310]. Але сам сюжет усіх трьох романів показує, що детективне розслідування залишається лише моделлю, від якої автор відштовхується, що герої не приходять до «заключного осяяння», а перебувають у процесі «нескінченних повторень і блукань» [319].

Ретельний аналіз «Трилогії» показує, що остерівський детективний код містить у собі експериментальне змішування елементів класичного детективу, крутого детективу й антидетективу. Усі ці детективні моделі ведуть оповідача до «розгадки своєї ідентичності» [320]. У Пола Остера виникає не стільки чисто автобіографічна проза, скільки автофікціональна, якщо говорити в категоріях французької теорії, так як він займається не «документацією» свого життя, а створює сюжети та персонажів, які вступають в якийсь наративний вектор, являють собою лінію пошуків. Пошуків свого «Я», здебільшого відмінного від того «я», до якого ми звикли в повсякденному житті. Це «Я» в Остера наближене до того, що в Лаканівській традиції називається «Інший», що у Кристєвої позначає «Інший у собі самому». «Кордон між реальністю автора та художнім текстом проникний – про це намагається сказати Остер» [324]» [Амирян Т. Двойные агенты американского постмодерна // Литература XX – XXI веков: итоги и перспективы изучения. Материалы Одиннадцатых Андреевских чтений / Под редакцией Н.Т. Пахсарьян. – М.: Экон, 2013. – С. 368–375].

**ЗАВДАННЯ 3.**

***1. Прочитайте*** *«Нью-Йоркську трилогію» Пола Остера,* ***знайдіть*** *цитати, що ілюструють:*

– способи зрощення та модифікації різних жанрових форм, характерних для постмодерністської естетики (детектив, філософський роман, інтелектуальний та ін.);

– звернення до класичних сюжетів і найбільш стійких мотивів світової літератури (Е. А. По, Мелвілл, Сервантес та ін.);

– прозорість кордону між масовим та елітарним компонентом у тексті;

– характерний для Остера ***прийом центону*** (зрощення на вигляд непоєднуваного, коли органічно уживаються, навіть доповнюють один одного філософські побудови екзистенціалістського роману та прийоми кримінальної белетристики);

– фабульну реалізацію традиційної для літератури постмодернізму теми розчинення особистості в хаосі сучасної цивілізації (Ф. Кафка, С. Беккет);

– ***прийом «поетики недомовленості»*** та його функціонування в тексті;

– ***прийом зміни «авторського вигляду» й розповідача в оповіданні*** (автором є то Куїн, то Макс Уорк, то Уїльям Уїлсон; в романі «Скляне місто» з’являється персонаж на ім’я Пол Остер з автобіографічними рисами автора);

–***прийом містифікації*** (проблема авторства «Дон Кіхота», якою стурбований Пол Остер (одночасно автопортрет автора й alter ego героя); трактат Шервуда Блека «Новий Вавілон», який насправді написаний самим Стілменом-старшим і т.п.).

***2. Прослідкуйте***, *як реалізована авторська присутність в таких цитатах з роману «Скляне місто»:*

«Нью-Йорк для нього був невичерпним простором, нескінченним лабіринтом, і, як би далеко він не заходив, як би добре не знав розташування кварталів і вулиць, його не покидало відчуття, що він заблукав. Причому не тільки в місті, але і в самому собі. Вирушаючи на прогулянку, Куїн щораз переживав таке відчуття, ніби себе він з собою не бере; цілком довіряючи напрямку вулиць, зменшуючись до всевидячого ока, він міг не думати та від цього більше, ніж від чогось ще, знаходив спокій, цілющу порожнечу в душі. Світ розташовувався поза ним, навколо нього, перед ним, і швидкість, з якою цей світ змінювався, не дозволяла йому зосередити увагу на чомусь окремо. Головне було рух, процес, коли одна нога ставиться перед іншою, коли пересуваєшся у фарватері власного тіла. Від безцільного ходіння всі вулиці ставали однаковими; де він в даний момент знаходився, значення вже не мало. Коли прогулянка особливо вдавалася, у нього з’являлося відчуття неприкаяності. Цього, власне, він і прагнув – стати неприкаяним, поринути у вакуум. Нью-Йорк і був тим вакуумом, яким він себе оточив, і залишати це місто у нього не було жодного бажання <...>

Він, зрозуміло, вже давно перестав ставитися до себе як до реально існуючої людини. Якщо він й існував, то лише опосередковано, в образі свого вигаданого персонажа Макса Уорка. Його слідчий не міг не бути реальною особою – така була вимога жанру. Якщо Куїн міг дозволити собі зникнути, розчинитися у своєму химерному та замкнутому світі, то Уорк продовжував жити в світі інших, і чим глибше Куїн занурювався в небуття, тим виразніше відчувалася присутність Уорка. У той час як Куїн все частіше відчував свою недієздатність, Уорк, навпаки, демонстрував агресивність, винахідливість, відчував себе як вдома, де б він не знаходився. До всього, що приносило Куїну стільки клопоту, Уорк ставився абияк, по життю він ішов з безпечністю та байдужістю, яким його творець міг тільки позаздрити. Не можна сказати, щоб Куїну так вже хотілося бути Уорком або хоча б бути на нього схожим, але, коли він писав свої книги, йому було приємно вдавати з себе Уорка, усвідомлювати, що, варто йому лише захотіти, і він може, нехай лише у своїй уяві, стати Уорком <...>

Перший спосіб полягав у тому, щоб нагадати собі: більше він не Деніел Куїн. Тепер він був Полом Остером і з кожним днем, з кожним наступним кроком все краще пристосовувався до своєї нової ролі. Остер залишався для нього лише ім’ям, чимось позбавленим реального змісту. Бути Остером означало бути людиною без внутрішнього світу, людиною без думок. А коли думки Остера були йому недоступні, коли власне його внутрішнє життя залишалося для нього недосяжним, отже, й занурюватися було нікуди. Будучи Остером, він був позбавлений можливості згадувати або боятися, мріяти чи радіти, бо й спогади, і страхи, і радості належали Остеру, а не йому. У результаті Куїно доводилося обмежуватися зовнішньою стороною життя, шукати опори не в середині, а зовні» [Остер П. Скляне місто].

***Тема 14. Творчість Т. Пінчона, його роль і місце в літературі епохи постмодернізму: «мінус-автобіографія», концепт «ентропії». Деконструкція метатексту в романі «V».***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Томас Раглз Пінчон (р.1937) – американський письменник-експериментатор, яскрава фігура сучасного літературного процесу. Особливість «суспільної поведінки» цього письменника полягає в тому, що він уникає будь-яких контактів з журналістами і критиками з часу публікації його першого роману, тобто протягом 38 років. Його самітність і тайна місця проживання стали приводом для багатьох суперечок і пересудів. У культурному та літературному середовищі ім’я Пінчона оточено містифікацією, навмисною «енігматичністю» (за висловом А.Звєрєва). Критики звинувачують Пінчона в «штучності письменницького іміджу» – письменницька стратегія, яку він використовує у створенні «письменника на ім’я Пінчон» знаходить продовження в його творчості.

«Пінчон – одна з найбільш загадкових та неоднозначних фігур серед «живих класиків» американського «високочолого» постмодернізму. Автор лише п’яти романів, збірки юнацьких оповідань, лічених есе та рецензій, він жодного разу не прокоментував свого твору, не розкрив жодної загадки своєї творчості. Пінчона важко віднести до популярних у США або Західній Європі письменників; скоріше, мова йде про його відомість у достатньо широких колах університетської сфери та інших інтелектуалів. Хоча жоден з його романів за винятком останнього на сьогодні, «Мейсона і Діксона», не був бестселером, кожен з них з’являвся зненацька и відразу ставав найбільшою подією в американській словесності та літературі високого постмодернізму. У післявоєнній американський літературі Томас Пінчон посів чільне місце в групі авторів (свого роду літературній еліті), поетика яких будувалась на надзвичайно широкій ерудиції та гострій аналітичності (у зв’язку з чим можна назвати ще Вільяма Гаддіса, Джона Хоукса та небагатьох інших). Основна тематика творчості Пінчона тісно пов’язана з інтелектуальною та літературною історією США. [Лало А. Е. Поетика романів Томаса Пінчона: автореф…дис. к.філол.н.- М., 2002. – 181 с. – Режим доступу: [http://www.dissercat.com/content/poetika-romanov-tomasa-pinchona]/](http://www.dissercat.com/content/poetika-romanov-tomasa-pinchona%5D/)

Кожен з романів Пінчона викликає хвилю реакції, читацький бум та стає сходинкою у розвитку постмодерністської моделі світу, характерної для цього особливого автора.

У романі «V.» (1963) Пінчон використав принципи подвійного кодування, численні та різноманітні інтертексти та звичайну для нього «перевантажену» смислами та підтекстами манеру. Головна тема роману – його наскрізна тема «ентропійної деструктивності» людства. Пошуки таємничої V. головним героєм Стенсілом, навколо яких розгортається сюжет роману, включає фрагменти історичних текстів, літературні алюзії, різноманітні інтерпретації відомих та менш знаних фактів з метою показу того, що немає єдиної версії жодних подій, а є лише різні версії: «істина завжди множинна, як ідентичність V».

Томас Пінчон – автор багатьох яскравих прийомів, що збагатили постмодерністську поетику.

**ЗАВДАННЯ 1.**

 1. ***Вивчіть*** *такі джерела,* ***складіть біографію*** *творчості Т. Пінчона:*

1) Денисова Т.Н. Томас Пінчон. / Енциклопедія «Письменники США» - М.: Райдуга, 1990.

2) Звєрєв А. А. Енігма // Зарубіжна література. – 1996. - №3.

3) Кузнєцов С. Томас Пінчон у світлі радянської критики [Електроний ресурс] / С. Кузнєцов. – Режим доступу: http://spintongues.msk.ru/KuznetsovSovietPynchon.htm

 2. ***Прочитайте***  *уривок,* ***складіть уявлення про розуміння*** *прийому* **«Мінус-автобіографія»:**

 «Одним з найбільш неочікуваних та яскравих відкриттів став детальний аналіз творчості Томаса Пінчона, що, на думку Кіреєвої, реалізував в постмодерністській біографії концепт GRAPHO. Відсутність біографічних даних, таємничий образ Пінчона розглядаються як створення меж, у рамках яких читач зміг би «вписати», сконструювати біографію письменника, жанр формується зі зворотною функцією. «Мінус-автобіографія» із «семіотичним принципом значимої відсутності» [119] Пінчона реконструюється за частинами: великого значення починають набувати статті, есе, листи автора. Для розгляду такої «зовнішьнотекстуальної» функції жанру активно використовуються ідеї Ю. Лотмана і У. Еко. З одного боку, дослідниця відзначає важливість рекламних кампаній, що супроводжують кожен роман, не заперечуючи і більш радикальну версію про таємничий образ як медіа-проект. З іншого, показано, як тексти Пінчона підштовхують читачів до створення численних легенд про письменника-постмодерніста, виникає ціла субкультура «пінчонітів», шанувальників письменника, що розширюють текстовий простір під назвою «Томас Пінчон», наймаються спеціальні літературні детективи і т.д. [Амірян Т. Подвійні агенти американського постмодерну // Література XX – XXI століть: висновки та перспективи вивчення. Матеріали Одинадцятих Андріївських читань / За ред. Н.Т. Пахсарьян. — М.: Экон, 2013. – С. 368-375].

Детальний аналіз способів розпізнавання Трістеро Едіпой приводить Кіреєву до думки про те, що для американського постмодернізму потрібно не лише вийти з невизначеності, а й навчити свого героя, а разом із ним і читача, жити в цій невизначеності, у «реальності, відкритій для викликів та інтерпретацій». Ні *конспірологічний детектив, ні готична формула, ні авантюрний наратив* – жодна з цих форм оповіді не стає домінантою у романі, «лише їх *взаємодія та перекодування* дозволяє створити жанр постмодерністського детективу» [Амірян Т. Подвійні агенти американського постмодерну // Література XX – XXI століть: висновки та перспективи вивчення. Матеріали Одинадцятих Андріївських читань / За ред. Н.Т. Пахсарьян. — М.: Экон, 2013. – С. 368-375].

 4. ***Знайдіть*** *в романі цитати, що підтверджують наведені вище ознаки творчої унікальності Т. Пінчона.*

***Тема 15. Реалізація мультикультуралізму в романі Тоні Моррісон «Кохана»***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Мультикультуралізм – одне з понять, що сформувалось у суспільній свідомості відносно нещодавно: він виник у 60-х рр. ХХ століття в Канаді в результаті пошуків шляхів рішення ситуації та управління бікультурною на той час (англо-французькою) країною та утвердився як реакція на культурну, етнічну, расову та релігійну різнорідність суспільств, що становлять сучасні країни. На противагу відносно монокультурним (культурно однорідним) країнам попередніх епох, сучасні суспільства, особливо розвинені, є багатокультурними. Серед факторів, що викликають культурне різноманіття культурологи називають «етнічні та релігійні відмінності, підйом індивідуалізму і захід традиційного морального консенсусу, імміграцію та глобалізацію» [*Асиміляція, інтеграція, мультикультуралізм: Проект «Енциклопедія економіста» – Режим доступу:* [*http://www.grandars.ru/*](http://www.grandars.ru/)].

Зміст поняття «мультикультуралізм» не має вичерпного формулювання. Він розглядається як **«ліберальна ідеологія»**, що утвердилась в останні десятиліття ХХ ст. як відповідь на економічну, політичну та культурну глобалізацію, небачену за розмахом міграцію населення (зокрема, імміграцію до країн Заходу), кризу національної держави, впливу новітніх технологій та глобальних комунікацій» [*Куропятнік А.И. Мультикультуралізм: проблеми соціальної стабільності поліетнічних товариств. - СПб.: Вид-во СПбГУ, 2000*]; С. Хантінгтон визначає «мультикультуралізм» як «сутність антиєвропейської цивілізації», що «являє собою рух, протилежний монокультурній гегемонії Європи, який, як правило, призводить до маргіналізації інших культур» [Цит. по: Некрасов С.І., Некрасова Н.А., Платошина В.В. Американський мультикультуралізм. -М.: Академія Природознавства, 2011]; такий **стан суспільства**, коли індивід має рівний доступ до різних культур і може сформувати власну позицію; **сукупність понять** «полікультурність», «мультикультурність» та «етнокультурний плюралізм», що входять до його смислового поля і т.д.

 «Основні теоретичні та практичні аспекти мультикультуралізму систематизовано та кодифіковано у ряді нормативних документів. Так, у «Канадському Акті мультикультуралізму» (1985 р., зі змінами від 21 липня 1985 р.), підкреслюється, що мультикультуралізм включає в себе визнання і підтримку культурного і расового різноманіття суспільства. Цей Акт є основною характеристикою спадку та ідентичності суспільства, що забезпечує його подальший розвиток; визнає свободу всіх членів суспільства; покликаний зберігати, покращувати та розділяти їх культурний спадок і т.д.» [Суконкіна Т. Н. Формування мультикультурного товариства в регіоні // Регіонологія. – 2010. - №2. – Режим доступу:http://regionsar.ru/node/520?page=0,0]

 Сучасне західне суспільство розробило дві базові моделі щодо ставлення до етнокультурних меншин. Першу можна назвати моделлю резервування квот, іншу – моделлю формальної рівності. Перша частіше зустрічається в США та Канаді, до неї належать Великобританія, Австралія та Нова Зеландія. Друга домінує у континентальній Європі. Тому в літературі вони більш відомі як «американська» та «французька».

**ЗАВДАННЯ 1.**

 1. ***Знайдіть і проаналізуйте*** *такі роботи, присвячені проблемі мультикультуралізму, на основі яких* ***складіть уявлення*** *про це поняття:*

1. Галецький В. Критична апологія мультикультуралізму // Дружба Народів. – 2006. - № 2. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/2/ga14>
2. Малахов В. Культурный плюралізм versus мультикультуралізм // Малахов В. Скромна чарівність расизму та інші статті. - М.: Будинок інтелектуальної книги, 2001.
3. Тлостанова М. Проблема мультикультуралізму та літератури США кінця XX століття. -М., 2000.
4. Толкачов С. П. Мультикультуралізм в постколоніальному просторі та кросс-культурна англійська література // Інформаційний гуманітарний портал «Знання. Розуміння. Вміння». - 2013. - № 1.
5. Філімонов Г. Ю., Цатурян С. А. Мультикультуралізм в США та Європі: політтехнології у дії. – Режим доступу: <http://www.georgefilimonov.com/articles/multiculturalism-in-usa-and-europe/>

 2. ***Прочитайте*** *статю Чандрана Кукатаса «Теоретичні основи мультикультуралізму» [****Режим доступу****: http://inliberty.ru/library/study/327/],* ***з’ясуйте*** *для себе систему понять, представлених у наступній таблиці:*

**Реакції на проблему багатоманіття**

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **ІНТЕГРАЦІЯ** | *Обов’язкова* | **Інтервенці-онізм** |   | **Ассимі-ляторство** |   | **Імпері-алізм** |
|   |   |   |   |   |   |
| *Заохочується* |   | Не підтримуються            Жорстокий  **ЛІБЕРАЛЬНИЙ** м’ягкий (центристська концепція)  **МУЛЬТИ-КУЛЬТУРАЛІЗМ**Консерватори                Радикали  |   |
|   |   |   |
|   |   |   |
|   |   |   |
| *Сприймаються терпимо* | **Метекізм** | **Миллетізм** |
|   |   |   |
| *Стримується* |   |   |   |   |   |
|   |   |   |   |   |   |
| *Забороняється* | **Ізоляці-онізм** |   | **Апартеїд** |   | **Рабство** |
|   | *Забороняється* | *Стримується* | *Сприймається терпимо* | *Заохочується* | *Обов’язкова* |

**Мультикультуралізм** є відмінною рисою американської літератури (існує навіть спеціальний термін – «multiethic fiction»), що зображає специфіку історичних умов формування країни як багатонаціональної та етнічно неоднорідної. У 1920-1930-х роках у США набула поширення концепція «плавильного котла», згідно з якою американська нація розглядалась як єдність, що виникла в результаті втрати емігрантами ідентичності будь-якого етносу. У кінці ХХ століття їй на зміну прийшла ідеологія «американського вінегрету», згідно з якою етноси не втрачають своєї ідентичності, хоча й співіснують в єдності («культурна мозаїка» в канадському варіанті).

У США мультикультуралізм представлено різноманітними етносами та культурними спільнотами. Серед найбільш численних можна виокремити культуру та літературу індійців або «корінних американців», чіканос (вихідців з Мексики, і в більш широкому значенні – латиноамериканських і карибських мігрантів), «американських азіатів» (китайців, японців, індусів, арабів), афроамериканців та «американських європейців» (євреїв, росіян, ірландців і т.д.).

**ЗАВДАНЯ 2.**

 1. ***Прочитайте*** *фрагмент навчального матеріалу «Література США на межі століть»* ***складіть уявлення*** *про літератури, що представляють «культурну мозаїку» сучасних США,* ***випишіть* імена письменників,** *що представляють американську літературу на сучасному етапі [Режим доступу:* [*http://uchitesya.ru/kultura/1246701/index.html*](http://uchitesya.ru/kultura/1246701/index.html)*].*

 «По-перше, що стосується літератури індіанців. Вона почала розвиток ще в ХІХ столітті у вигляді так званих «мемуарів індіанських вождів», однак довгий час не визнавалась як література, що заслуговує на увагу. У контексті сучасної етнічної політики «корінним американцям» приділяється значно більше уваги. З 1968 року (коли перший письменник-індіанець – Наварро Скотт-Момадей отримав Пулітцерівську премію за роман «Будинок зі світанку сотворений») широкого використання набув термін **«індіанський ренесанс»** (native American renessans).
Індіанське відродження – це письменники-індіанці, що народились у 30-50 рр., виступили за Момодаєм та активно публікуються наразі: Д**жеральд Вайзенор**, з оджибуйєв («Морок у медвежому серці Сент-Луіса», 1978; «Тачвуд», 1987), **Джеймс Уэлч**, з чорноногих («Смерть Джима Лоуні», 1979), **Леслі Мармон Сілко**, із племені лагуна і пуебло («Церемонія», 1978), **Карен Луіза Елдріч**, із чиппеуеів («Любовне зілля», 1984; «Корона Колумба», 1991), **Том Кінг** («Зелена трава, бігучі води», 1993), а також **Саймон Ортіз**, із племені акома, **Елізабет Кук Лінн**, із сіу та багато-багато інших.

Їх творчість – якісно новий етап у розвитку белетристики корінних американців у США та відродженні багатотисячної індіанської «усної літератури». Це синтез обох традицій, справжній Ренесанс. Специфіка нової прози корінних американців, що вперше проявилась в момадеєвському «Будинку зі світанку сотвореному», полягає насамперед у тому, що дія в ній розвивається не в лінійній, хронологічній послідовності, а циклічно, що дозволяє виявити справді важливі моменти (ті, до яких автори звертаються знову і знову).

По-друге, індіанська розповідь має не соціально-історичну, а ритуальну основу. Вона розвивається на чотирьох смислових рівнях одразу: фізичному (природному), духовному, соціальному і психологічному. Таким є повний цикл і повне значення індіанських ритуалів (магічне число чотири у культурі корінних американців символізує цілісність). Власне, це поетика початкової «усної літератури» індіанців, на якій базується і їх сучасна проза. Схожі твори не могли бути написані і тим більше опубліковані раніше. Вони залишилися б незрозумілими та незатребуваними, адже це зовсім інший тип розповіді, який відрізняється від звичного білому читачеві традиційного реалістичного роману. Більш-менш адекватне сприйняття індіанської культури білими американцями стало можливим частково завдяки пропагандистській роботі письменників-учасників руху за «повернення до коренів». У більш широкому сенсі воно було підготовлене **американським постмодернізмом**, який відкрив читачам принципову багатоманітність розповідних структур <…>

Ще однією цікавою групою в літературі сучасної багатокультурної Америки є література **афроамериканців**. Вона сягає ще XVIII століття, так звані «невільницькі оповіді» (slave narrative), однак нове життя отримує у 1960-х рр., коли рух за расове рівноправ’я, інтенсифікований Мартіном Лютером Кінгом, призвів до сплеску афроамериканської культури. Складні відносини між білими та «кольоровими» американцями актуалізували протиріччя культурного життя, які потрібно було осмислити. На цій хвилі з’являється зокрема публіцистика Джеймса Болдуіна. На сьогодні ключовими фігурами афроамериканської літератури є **Тоні Моррісон, Элліс Уокер** та інші. Афроамериканська проза 1980-1990-х розвивається, але при цьому значно розширює та збагачує підхід, що намітився в «новій чорній літературі» 1960-х. Їй властиві особливо широка опора на афроамериканський і особливо африканський розповідний та обрядовий фольклор і неповторна свобода самовираження, характерна лише ще для епохи Гарлемського ренесансу. <…> Найбільш сутнісною особливістю афроамериканської літератури на сучасному етапі є її нове світосприйняття. Расовий і соціальний (рідше – екзистенціальний) конфлікт, майже завжди живлячий чорну традицію, тепер витісняється спокійним та самодостатнім почуттям належності до історичного порядку речей. <…>

До к. XX – п. XXI століття ще одну потужну групу в американській літературі склали «**американські азіати»**. **Максін Хонг Кінгстон** (нар. 1940), автор нашумілого роману «Жінка-воїн», 1976 р., в якому її автобіографія перемішується з китайськими легендами, казками, народною поезією – проклала до неї шлях своїм колегам азіатського походження, включаючи **Емі Тан**, чудові романи котрої («Клуб радощів та везіння», 1989, і «Дружина кухонного бога» 1991) про китайське життя, перенесеного в умови Америки періоду після Другої світової війни, викликали значний інтерес читачів. **Девід Генрі Хван,** син китайських іммігрантів, що народився в Каліфорнії, залишив свій слід в драматургії п’єсами «Ф.О.Б.» (1981) і «М. Баттерфляй» (1986).

Після публікації роману Максін Хонг Кінгстон «Жінка-воїн» (або «Воячка») почались «азіатсько-американські штудії», а на початок 1990-х азіатсько-американська проза стала у центр читацького інтересу. Традиція кожної з груп, що складає азіатсько-американську літературу, має свою специфіку. Так, скажімо, у творах японсько-американських авторів **Дж.В. Хаустон** ("Прощавай, Манзанар!"), **Дж. Мураями** ("Все, про що я прошу, це моє тіло"), **Дж. Окади** ("Хлопець Ні-Ні") та інших зображено досвід інтернаціональних таборів, філіппіно-американським письменникам **Б. Сантосу** ("Запах яблук"), **К. Булозану** ("Америка у серці") та іншим властивий свого роду неоколоніальний менталітет. Разом з тим є й інша якість, що їх єднає. Вона полягає в особливому статусі амероазіатів у США, в тривалій політиці їх витіснення з американського суспільства (зведення до мінімуму або заборона доступу в Америку китайців на початку ХХ століття, інтернування у 1940-і японців, утиск корейців на початку 1990-х). Таким чином, найважливішою темою всіх азіатсько-американських письменників стала тема етнічного самовизначення. Найбільш поширений варіант її вирішення – дослідження відносин батьків-іммігрантів та їх народжених вже в Америці дітей. <…>

Виразне прагнення і, як наслідок, висунення колишньої «периферії» літературного розвитку (етнічних традицій) у центр, що визначало вигляд американської словесності останньої чверті ХХ століття, визнано виключно позитивним для неї. Відточені за довгі десятиліття «мовчання» художня майстерність та мистецтво самовираження етнічної літератури внесли до національної словесності те, що практично втратила «біла» традиція – щирість і яскравість емоцій, духовний пошук і відчуття непохитності моральних цінностей – основ людського існування в світі, що змінився, що є незвичним та нестабільним. Етнічні парадигми не лише надали літературі США кінця століття яскраве різноманіття, але й забезпечили їй «душевну рівновагу», збалансувавши специфічний настрій «білої» традиції.

І, нарешті, ще одну групу сучасної американської літератури складають письменники латиноамериканського походження. До неї належать лауреати Пулітцерівської премії **Оскар Іхуелос,** народжений на Кубі романіст, автор книги «Королі мамбо виконують пісні про кохання» (1989); письменниця **Сандра Сіснерос** з її збірником оповідей «Жінки, що кричать щосили, та інші розповіді» (1991) і **Рудольфе Анайю**, що опублікував книгу «Благослови мене, Ультіма» (1972), яка розійшлась тиражем 300 000 екземплярів в основному в західній частині США. Особливу естетику прикордоння створюють латиноамериканські та карибські за походженням автори **А. Кастільо, О. Іхуелос, С. Сіснерос, Е. Дантіка, Дж. Кінкейд, М. Кліфф, Х. Альварес** і т.д. Особливо хотілось би відзначити знакову для всієї мультикультурної літератури полімовну багатожанрову книгу «чікани» **Глорії Ансальдуа** «Прикордоння/Фронтир: нова метиска» (1987), а також домініканця **Хунота Діаса**, лауреата Пулітцерівскої премії за 2008 рік, автора роману-пародії на сімейну сагу «Коротке чудове життя Оскара Уао». Персонажі існують між уявною Домініканською Республікою та Нью-Джерсі, яке не виправдало надії, створюючи для себе третій час – простір, де химерно змішались дві культури, дві мови, дві ментальності. Ці теми хвилюють і кращих азіатсько-американських авторів, під визначення яких потрапляють найрізноманітніші письменники: і автори індіанського походження **Б. Мухерджі** та **Дж. Лахірі**, і плеяда китайсько-американських письменників, найвідомішою з яких залишається **М. Хонг Кінгстон**, і талановитий іордансько-американський прозаїк **Діана Абу-Джабер**та ін.»

***Тоні Моррісон (нар. 1931)*** (справжнє ім’я Хлоя ЕнтоніУоффорд) – одна з письменниць, що представляють мультикультуралістичний фактор у літературі США на найвищому рівні: окрім численних державних нагород, вона є лауреатом Нобелівської премії 1993 р. Критики підкреслюють багатство і глибину художнього аналізу, притаманного Тоні Моррісон, в романах якої домінує расова проблематика, досліджується тема самобутності афроамериканців, розглядається історія народу в загальному контексті американської літератури. При цьому особливістю творчого світогляду письменниці є широкий, панорамний показ суспільних подій, пов’язаних з особистими історіями персонажів, а конкретні долі та життєвий досвід розглядаються як відображення соціально-історичних переломів епохи, і, більш того, виводяться на міфопоетичний рівень. Діапазон питань, що цікавлять Моррісон, йде від проблеми «іншого» до ідентифікації афроамериканців – і чоловіка, і жінки, дослідження їх внутрішнього світу, пошуку власного «я» та самовизначення.

**ЗАВДАННЯ 3.**

 1. ***Знайдіть і прочитайте*** *статтю Панової О. «Між раєм та адом: американська пастораль Тоні Моррісон»* [Режим доступу: <http://noblit.ru/node/1427>], ***вивчіть*** *етапи біографії і формування письменницького світогляду Моррісон.*

 ***2. Спробуйте*** *з’ясувати тематичну спрямованість творчості Моррісон, заповнивши таблицю за зразком:*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| ***Назва роману*** | ***Основні теми*** | ***Побутовий план*** | **Міфопоетичний план** |
| Найблакитніші очі (1970) | - расизм;- крах мрії;- саморуйнування під впливом стандартів, нав'язаних «білою» культурою. | - історії Пеколи Брідлав и Клаудії МакТір  |  |
| Сула (1973) | - боротьба із соціальними стереотипами;- нетерпимість афроамериканського суспільства до «інакшості»; | - шлях Сули Піс – «нової жінки світу» та інший шлях Нел Райт | Магічні елементи (міські вважають Сулу відьмою, читач може проникнути в думки Сули після її смерті), цитати та алюзії з Біблії |
| Пісня Соломона (1977) | - втрата афроамериканцями свого коріння та їх пошук;- національна самоідентифікація; | - історія виховання особистості (Молочник);- модель общинного уявлення про життя, властивого афроамериканцям;- «чорний» расизм як результат протесту проти рабства;- самореалізація через досягнення матеріального благополуччя (Мейкон Помер) та інший шлях – великодушність через самозречення (Пилат). | - фольклорний сюжет духовної подорожі;- легенда про літаючого раба Соломона; можливість Пілата зцілювати |
| Смоляне чучелко (1981) | - пошук етнічного «я»  | - «крайнощі» у сприйнятті реальності сучасними афроамериканцями та шляхи їх викорінення  | - фольклор афроамериканців (на острові живуть реальні люди та люди з легенд і міфів: болотні жінки та вершники) |
| Кохана (1987) | - тема рабства;- драма відносин чорного героя із чорною общиною |  | привид у будинку Сеті |
| Джаз (1992) | - тема подолання минулого;- втрата індивідуальності під впливом життєвих стандартів білої культури.  | - шлях до самовизначення |  |
| Рай (1997) |  |  |  |
| Любов (2003) |  |  |  |
| Жалість (2008) |  |  |  |
| Home (2012) |  |  |  |

*Лінгвіст Рафаель Перец-Торрес пише про її стиль: "Моррісон веде тонку літературну гру, переплітаючи негритянські міфи з реальністю, народний говір з культурним мовленням. Міфічні, поетичні нитки усної літератури так само природно вплітаються в неї у ткану роману, як і риторика, роздуми, алюзії, вільне цитування та нерівний темп європейського постмодернізму».*

Тоні Моррісон використовує модерністські та постмодерністські прийоми письма (багаторівневість трактування твору, «відкритий фінал», експерименти з «образом оповідача» та «образом автора», інтертекстуальність), а також експерименти з оповідною технікою. Вона також звертається до біблейських алюзій для розкриття образів героїв.

Тоні Моррісон вважаться найбільш визнаною та широко відомою із всіх афроамериканських авторів сучасності. У її творах знайшли своє відображення провідні риси сучасної американської літератури. Вона використовує деякі прийоми постмодернізму, в результаті чого і розглядається в англомовній критиці частіше за все як письменник-постмодерніст. У її творах присутня інтертекстуальність у формі алюзій, епіграфів та цитат. Твори Тоні Моррісон у повній мірі відображають мультикультуралізм сучасного суспільства США. У всіх її романах в тій чи іншій мірі присутнє минуле, традиції та міфи афроамериканського народу. Расова тематика близька Тоні Моррісон, хоча її ставлення до цієї теми змінюється з творчою еволюцією. Від проблеми расизму як притиснення афроамериканців білою расою Тоні Моррісон поступово переходить до проблемам, що виникають у середовищі самих афроамериканців. Близькою є для Тоні Моррісон і жіноча проблематика. У своїх творах вона намагається зруйнувати традиційний образ чорношкірої жінки, що склався в літературі.

Всі її героїні – живі, активні особистості зі своїми прагненнями та мріями, перевагами та недоліками. Не визнаючи у собі феміністського автора, Тоні Моррісон, тим не менш, у всіх своїх творах торкається найважливішої для феміністської літератури теми – пошуку самовизначення героїнь.

***Питання для самоконтролю по модулю 7:***

1. Які варіанти розвитку постмодерністської літератури існують в американській версії?
2. Виявіть особливості постмодерністської поетики та жанрової природи «Нью-Йоркської трилогії» Пола Остера.
3. Як проявляється багаторівнева інтертекстуальність у художній структурі трилогії Пола Остера?
4. Чи можливо говорити про загальні прийоми «поетики недомовленості» у «Скляному місті» П. Остера та романі Т. Пінчона «Викрикується лот 49»? Визначте естетичну функціональність цих художніх засобів у кожного письменника.
5. Які прийоми характерні для творчої манери Т. Пінчона?
6. У чому проявляється в романі Т. Пінчона «V.» «втрата віри у велич «метаоповідання» та «метарозповіді»?
7. Які аспекти сучасного суспільного устрою відображає мультикультуралізм? Чи можливий компроміс між повагою до прав меншин та збереженням цінностей, характерних для суспільства загалом?
8. У чому полягають особливості прояву мультикультуралізму в літературі США епохи постмодернізму?
9. Які модерністські та постмодерністські прийоми письма використовує Тоні Моррісон у романі «Кохана»?

**Змістовий модуль № 8.Японська література періоду**

***Тема 16. Особлива роль культурної діяльності Юкіо Місіми: «Сповідь маски» і «Золотий храм»***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

 Творчість Юкіо Місіми являє собою той період японської культури, коли ця закрита для міжкультурних впливів країна трохи відкрила кордони для певних зовнішніх контактів. Представники цього періоду здобули популярність у світовій літературі: це відомий **Муракамі Харукі**, його однофамілець **Муракамі Рю** (наймолодший лауреат престижної японської премії Акутагава). У творчості останнього присутні елементи постмодерністської естетики та інтертекстуальних зв’язків, наприклад, його роман «Діти з камери схову» сконструйований на основі ігрових прийомів японських аніме. Крім цих двох передових письменників «ту ж лінію достатньо простого, максимально «наближеного до життєвого» наративу, що Муракамі Харукі» у жанрі розповіді розвиває Йосімото Банана (збірники «Кухня» та «Ящірка»). Як автора традиційного класичного напряму визначають Маруяму Кендзі («Серцебиття»); у стилі масової розважальної літератури пишуть Сімада Масахіко («Цар Армаділл») та Ямада Таіті («Літо з чужим»); Дзіро Асада – автор гостросюжетних творів з вишуканою стилістикою; Макото Сііна пише дивовижну експериментальну фантастику; відверто «американізовані» версії – це роман жахів «Дзвінок» Судзукі Кодзі та «Individual Projection» Абе Кадзусіге (інтертекстуальна версія «Бійцівського клубу» Чака Паланіка). Багато сучасних японських текстів орієнтовано на ту стилістику та поетику, яку можна визначити як «постмодерне письмо»: «романи Фудзісава Сю, Абе Кадзусіге, а також «Всі відтінки блакитного» Муракамі Рю розвивають модні сьогодні теми наркотиків, насилля та сексуальних відхилень» <…> і мають такі «особливості наративу» – короткі речення, стиль фіксації дії за принципом «прийшов, побачив, виграв/програв/впав у транс», мінімум емоційної оцінки і т.д. Саме про такий принцип фіксації «ретельно відтвореної та сліпої реальності» писав Жан Бодрійяр» [Чанцев А. Після моди на Муракамі: японська література в Росії нового століття].

Японський критик Міцуесі Нумано називає сучасну Японію «літературною наддержавою», творчий процес якої у 80-ті та 90-ті роки минулого століття «зазнав доволі значних трансформацій», та вказує на особливу роль самовбивства Місіми в цьому процесі: «Японці поставились до нього по-різному. Хтось казав, що це був героїчний подвиг справжнього патріота; хтось називав Місіму психопатом; інші стверджували: «Місіма зрікся літератури та довів, що Діло вище Слова»; були й такі, хто іронічно кривився: «Перфоманс а-ля камікадзе для увіковічення своєї літературної слави». Як би там не було, незмінним залишається одне: західник та естет Місіма на схилі життя зробив вибір у сторону націоналізму та самурайських цінностей. Проте цей факт мало що змінив. Протягом післявоєнних років японське суспільство загалом зреклося самурайських цінностей, і взагалі у певній мірі пожертвувало традиційними цінностями заради модернізації. Самовбивство Місіми стало останнім сполохом стухлого полум’я» [***Міцуєсі Нумано: Не лише самураї. Про жіноподібних японських чоловіків та трошки дивну літературу.*** – Режим доступу: <http://www.susi.ru/anthology/preface2.html>]. Як бачимо, переніс літературної схеми до реального життя, як часто оцінюється вся діяльність Місіми, свідчить не лише про підміну реальності у свідомості (характерна риса постмодерністської свідомості), але й про проникнення європейських експериментальних ідеологій до японської культури загалом.

ЗАВДАННЯ 1.

 *1.* ***Вивчіть*** *такі роботи, дослідіть особливості японської культури та літературного процесу, випишіть з них найбільш важливі* ***риси світосприйняття,*** *що знайшли відображення в літературній діяльності письменників XX століття:*

* + Міцуйосі Нумато. Межа японської літератури та її зрушення у світовому контексті. – Режим доступу: <http://www.haikupedia.ru/numato>
	+ Бенедікт Р. Хризантема і меч: Моделі японської культури / пер.: М.Н.Корнілов, О.М.Лазарева, В.Г.Ніколаєв. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 256 с.
	+ Чанцев А. Після моди на Муракамі: японська література в Росії нового століття // «НЛО». – 2004. - №69. – Режим доступу: http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/cha20.html

 **Юкіо Місіма** (справжнє ім’я Хіраока Кімітаке) (1925–1970) – один з найбільш відомих представників японської літератури ХХ століття, письменник, драматург, режисер театру і кіно, актор. З-під його пера вийшло 40 романів (15 з яких екранізовані за його життя), багато п’єс, коротких розповідей, декілька томів літературних есе – всього 100 томів. Місіма тричі потравляв до списків претендентів на Нобелівську премію з літератури. Своєрідність світосприйняття Місіми багато у чому відповідає руху культурного потоку Японії нового часу, залишаючись при цьому самобутнім та неповторним. «Естетика цього автора – пристрасне захоплення всім західним на початку його творчості, не менш пристрасне, що подекуди доходить до ксенофобії, захоплення всім національним у кінці, та його екстравагантна смерть через архаїчний сеппуку (те, що зазвичай називається харакірі), а також його незвичайна естетична система, головними компонентами в якій виступали Краса і Смерть – незвичайна навіть для самих японців» [***Чанцев А. Після моди на Муракамі: японська література в Росії нового століття***].

У творчості Місіми Юкіо знайшли відображення найважливіші риси сучасної японської культури, а крім того втілені такі ідеї європейського постмодерну, як відкритий роман, нелінійне оповідання, рольова поведінка персонажів, переключення ракурсів наративу і т.д.

У дебютному творі «Сповідь маски» (1949) текст побудований як ігрове оповідання, герой занурений у споглядальну бездіяльність, він мислить про себе у різних втіленнях, у дитинстві перевдягається у жіночий одяг, носить військову форму як елемент маскування і в цілому поводить себе, як на сцені. Головний сюжетний конфлікт тексту Місіми – це протиріччя з навколишньою дійсністю, випробовування красою і смертю. Головним художнім прийомом тут є естетика шоку, привабливості низького, екзистенціальної відстороненості особистості. Вже в цьому романі, що приніс авторові визнання, нечіткість позицій героя та розпливчатість моральної системи художнього світу роману відображають нелегкі духовні пошуки самого письменника.

Інший відомий герой з роману «Золотий храм» (1956), монах Мідзогуті, багато в чому ілюструє загадки та протиріччя філософії Місіми, наприклад, він каже: «Я не відчував необхідності заповнити те, в чому поступався оточуючим, якими-небудь іншими перевагами, лише щоб виділитися з натовпу. Іншими словами, я був надто зарозумілим, щоб стати людиною мистецтва». Тема цього роману – вбивство прекрасного, потяг до ідеалу та смерті як найвищої сходинки самовдосконалення, – припускає концепцію такого мистецтва, де предметом художньої операції стає симулякр, що й реалізується у Місіми раніше, ніж у багатьох європейців.

**ЗАВДАНЯ 2.**

 *1.****Знайдіть і опрацюйте*** *такі статті,* ***складіть*** *на їх основі коротку історію творчої діяльності Місіми:*

* + Єрмакова І. Місіма Юкіо. – Режим доступу: http://miuki.info/2011/01/misima-yukio/
	+ Коваленіна Ю. Післямова // Місіма Ю. Філософський щоденник маніяка-вбивці, що жив у середні віки.. - СПБ, Азбука-классика, 2003.
	+ Чхартішвілі Г. Життя та смерть Юкіо Місіми, або Як зруйнувати храм // Мисима Ю. Золотой храм. - СПб.: Северо-Запад, 1993.

 *2*. ***Прочитайте уривок*** *зі статті* А. Чанцева «Естетичний фашизм. Смерть, революція та теорія майбутнього у Ю. Місіми та Е. Лімонова» (Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ch1.html>), ***визначте,*** *в чому полягає своєрідність творчої особистості Місіми:*

«Відомий вислів американського японознавця, перекладача та друга Місіми Дональда Кіна про те, що **«кращим твором Місіми був він сам».** Яскравість та своєрідність життєвого шляху цього письменника мала, на наш погляд, почасти негативний вплив на подальшу інтерпретацію його творчості – життя Місіми немов би затьмарює твори, його особистісна неординарність дає привід для не завжди обґрунтованих оцінок творчості, а подекуди й для відкритих інсинуацій, побудованих лише на поверховому трактуванні деяких творів <…> При цьому творчість Місіми перетікала у сферу реального життя, грані між творами та життям розмиті, письменництво та життя стають явищами одного порядку, органічно зливаються у певний екзистенціальний пошук. Щоправда слід зазначити, що Місіма ретельно слідкував за тим, щоб «представляти» публіці лише ним самим відібрані факти біографії, деякі ж сторони свого життя повністю приховував <…>

У Місіми, що опоетизовував смерть, «епікурейського мотиву» бути не могло, смерть та краса повністю витісняли з його художнього світу будь-які «радощі життя». Смерть у Місіми самоцінна: тут можна згадати героя розповіді ***«Вбивця»,*** для якого смерть «була невимовно прекраснішою та ціннішою, ніж саме життя», героя ***«Сповіді маски»,*** який «думав про свою неминучу загибель із солодким передчуттям» і якого «передчуття смерті сповнювало тремтінням неземної радості», вислів «здоров’я смерті» і т.д. Крім того, тема смерті досить складним чином сплітається з темою смерті (у тетралогії ***«Море достатку»***) і краси (на пізньому етапі творчості Місіми смерть цінується вже не сама по собі, а як певний посередник, що забезпечує вихід у трансцендентну сферу прекрасного)».

3. ***Прокоментуйте*** *думку А. Л. Гольдштейна про самовбивство Місіми:*

«Так вмерти можна було лише до епохи постмодернізму або не будучи постмодерністом. Постмодерн не вірив у існування нутрощів, звужуючи спектр вишуканості поверхнею, шкірою. У межах даного списку Юкіо Місіма потискає своєю мускулистою рукою виснажену руку Антонена Арто – вони обидва заплатили в молодості за рахунками самодостатнього мистецтва та після цього відмовилися мати справу з творчістю, що уникає крайніх вчинків. Проза Місіми, який подолав літературу, вогненосна і чиста. Навіть демони спокус не наділені в ній низькими рисами, вони виявляють інший вимір духовності» [Гольдштейн А. Л. Юкіо Місіма (Японія). "Сповідь маски", "Сонце і сталь". Спосіб життя та смерті. – Режим доступу: <http://pergam-club.ru/node/6199>].

4. ***Прочитайте*** *роман Юкіо Місіми «Сповідь маски», визначте, за допомогою яких прийомів автор досягає руйнування автобіографічної вірогідності тексту.*

***5. Знайдіть*** *у романі «Золотий храм» Юкіо Місіми риси «створення авторського міфу».*

***Питання для самоконтролю за модулем 8:***

1. Які нові явища знайшли відображення в літературі Японії к. ХХ – п. ХХI ст.?

 2. Які риси, характерні для постмодерністської епохи, знаменують поворот японського «культурного дискурсу»?

 3. За яким принципом японська література поділяється на «чисту» та «нечисту» (премія Акутагави та премія Наокі)?

 4. У творчості яких сучасних японських письменників знайшли відображення такі риси як інтертекстуальність, ігрові стратегії, принцип «ретельно відтвореної та сліпої реальності»?

 5. Яке місце посідає діяльність та художня спадщина Місіми Юкіо у формуванні сучасної японської моделі світу? Чи помітили ви риси постмодерністської естетики у його творчості?

 6. Проаналізуйте роман «Золотий храм», знайдіть у ньому риси гри з реальністю, риси естетизації смерті, моделювання художнього завдання та ін.

**Змістовий модуль № 9. Іспанська література к. ХХ-п. ХХI ст.**

***Тема 17. Масова культура та талант: аналіз історії масової літератури в романі А. Перес-Реверте «Клуб Дюма або Тінь Рішельє»***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

 Масова література – ціннісний «низ» літературної ієрархії та соціокультурне явище, одночасно літературний факт. Це поняття сьогодні поширюється на твори зі специфічною поетикою та жанрово-тематичними канонами, в основі яких лежать трафаретні сюжетні схеми, які мають спільну тематику, усталений набір діючих осіб та стильових кліше. Поетика масової літератури повністю передбачувана та представляє собою склад готових оповідальних блоків та обкатаних стильових кліше. Маючи високий ступінь стандартизації, її жанрово-тематичні різновиди засновані на чітко заданих сюжетних схемах та складаються з повторюваних в злегка зміненому вигляді мандруючих з одного твору в інший мотивів.

 На фабульно-сюжетному рівні більшість відзначає як виразну ознаку таких творів дію з різноманіттям неймовірних пригод, яка динамічно розвивається, «лжедокументалізм», тобто спробу переконати читача в достовірності найнеймовірніших подій. В. Халізев [Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999] додає до цього «конвеєрність» твору, а також наявність кліше та певних схем відносно сюжету, мови, стилю і навіть об’єму твору (250-270 сторінок). Коли говорять про масову літературу, мова йде «про літературу «середньої» якості, яка призначена для «масового» читання та функції якої полягають, перш за все, у розважальності». [Миронов Р. Категория ужасного в произведениях Стивена Кинга – Режим доступа: ivanovo. ac/cyberpar/stephenking. htm.]. Письменник, як і журналіст, повинен вигадати різні події та пригоди, співвідносячи їх «зі смаком та образом думок» публіки, яка полюбляє «якомога більше незвичайного, дивного, надреального, смішного та нісенітного». [Варустин Л. Фантастические и реальные прозрения Стивена Кинга. – Звезда. – 1986. - №4.].

Такі стандартні для масової літератури прийоми як активізація сюжетності твору, іронія, містифікація, використання певних жанрів характерні для творчої манери іспанського письменника та журналіста ***Артуро Перес-Реверте*** (н. 1951), автора історичних романів та детективів.

Різносторонній досвід насиченого життя Реверте відображається в його книгах. У якості військового кореспондента газети «Пуебло» він побував у багатьох африканських країнах, в тому числі – в Західній Сахарі та Екваторіальній Гвінеї. Двічі був оголошений зниклим безвісти – в Сахарі у 1975 році та в Ерітнеї у 1977-му. Працював військовим кореспондентом на RTVE, вів репортажі з Кіпру, Ель-Сальвадору, Нікарагуа, Чада, Лівану, Судану, Мозамбіка, Анголи, з Перської затоки та Боснії. Потім переключився головним чином на художню літературу, але як і раніше виступає як колумніст (в «El Semanal»).

Його дебютна книга «Гусар», дія в якій розгортається у часи Наполеонівських воєн, вийшла в 1986 році, однак справжній успіх випав на долю роману «Вчитель фехтування» (1988). Наступні книги підтвердили статус Переса-Реверте як одного з найбільш актуальних письменників епохи постмодерну: роман «Фламандська дошка» (1990) зараховують до одного з найкращих взірців інтелектуального детективу, він отримав Гран-прі Франції в цьому жанрі. «Клуб Дюма, або Тінь Рішельє», що вийшов у 1993 році, утримує найвищі читацькі рейтинги. «Шкіра для барабану, або Севільське причастя» (1995), «Карта небесної сфери, або Таємний меридіан» (2000), «Королева Півдня» (2002), історико-пригодницький цикл з 5 романів «Пригоди капітана Алатрісте» (1996-2003), «День гніву» (2008) та ін. принесли письменнику світове визнання та популярність. За видатні творчі успіхи в 2003 році письменник був обраний членом Іспанської королівської академії, а за роман «Мис Трафальгар» (2005) він отримав «Великий хрест за заслуги перед флотом» – найвищу нагороду, яку Флот Іспанії може дати цивільним особам.

Творча активність А. Переса-Реверте та затребуваність його літературного уявлення про світи різних епох підтверджують успіх постмодерністського підходу до використання традиційних прийомів, жанрів та поетики в цілому. Один з його козирів – віртуозна, багатоходова, часто прихована гра з читачем. У цій грі письменник невичерпно продуктивний, він експериментує з жанровими формулами, з рівнями тексту, з інтертекстуальними відсиланнями тощо. Завдяки таким стратегіям популярна інтернет-енциклопедія називає його книги «територією нового тисячоліття, постмодерністським конструктором, системою координат людської культури».

Перес-Реверте став одним з творців гіпертексту: його роман «Танго старої гвардії» (2012) представляє собою інтернет-експеримент: на сайті, який було створено письменником, у процесі роботи над романом викладалися різноманітні нотатки, статті про танго та шахи, старі світлини та листівки з видами тих місць, де розгортається дія, дані про музику, критичні статті. Таким чином, кожен читач зміг простежити, як народжується роман, та, по суті, проникнути в середину тексту.

На презентації свого нового роману «Терплячий снайпер» (2013), який присвячено світові художників, що працюють у стилі графіті, Перес-Реверте пояснив, що «у своєму романі він не возвеличує, не захищає та не засуджує, а просто описує їх світ, в якому уживаються справжні творці и вандали, які псують зовнішній вигляд наших міст».

**ЗАВДАННЯ 1.**

 1. ***Прослухайте*** *інтерв’ю А. Переса-Реверте від 15. 09. 2013* [Режим доступу: <http://rutv.ru/brand/show/episode/627522/viewtype/tag>], ***визначте позицію*** *письменника, його ставлення до літературного вимислу, гуманістичних цінностей, фанатизму, морального обов’язку письменника тощо.*

 ***2. Прочитайте*** *фрагмент з дисертаційного дослідження Г.І. Назаренко «Проза Гонсало Торренте Бальестера та «міський роман» 80-90-х років XX століття: Дві версії іспанського постмодернізму»,* ***визначте***  *особливості іспанського постмодернізму згідно з цією версією:*

*«*Постмодернізм в іспанській літературі існує. Не дивлячись на неадекватне сприйняття його критикою, на постійні принизливі оцінки, постмодерністський роман охоплює значну частину сектора сучасної іспанської літератури, відіграє в ній важливу роль та викликає інтерес читацької аудиторії. Письменники-постмодерністи стають лауреатами престижних національних та міжнародних премій, їх твори перевидаються, перекладаються іншими мовами, екранізуються, адаптуються для театральних вистав. Так, Г. Торренте Бальестер був членом Іспанської Королівської Академії, лауреатом Премії Сервантеса та Премії Принца Астурійського; за його романом «Хроніки зачарованого короля» було знято художній фільм. Х.Ферреро також є автором декількох кіносценаріїв, а його проза користується успіхом у багатьох європейських країнах. Роман Х. Х. Мільяса «Безлад твого імені» нараховує двадцять видань, за мотивами розповіді Мільяса «Її уява» було поставлено виставу на одній з мадрітських сцен, сам письменник є постійним автором рубрик різних періодичних видань, в тому числі і в інтернет-версіях.

Головною відмінною рисою постмодернізму на Піренейському півострові є, на мою думку, те, що він бере свій початок з сервантівської традиції. Жоден з проаналізованих мною романів не є спробою прикласти деконструктивістські теорії до іспанської реалії. Романи Г. Торренте Бальєстера, Х. Ферреро и Х. Х. Мильяса стали втіленням на сучасному етапі ігрової романної традиції, яка для Іспанії є «національним надбанням» та знайшла відображення не тільки в «Дон Кіхоті», але, зокрема, в плутовському романі, в творах Ф.де Кеведо, Д. де Торреса Вільяроеля, Б. Переса Гальдоса, П. Барохи. Я виокремлюю в іспанському постмодернізмі дві версії: «масову» та «елітарну». До першої версії, яка спочатку була орієнтована на широку читацьку аудиторію, я відношу романи X. Ферреро і Х. Х. Мільяса. Представником другої, «елітарної», лінії є Г. Торренте Бальєстер, творчість якого характеризується певною «інтелектуальною ізольованістю», яскраво вираженою пародійно-ігровою спрямованістю, а також самовідсиланням до власних літературно-естетичних розробок.

 Представники «масової» лінії постмодернізму свідомо намагаються викликати інтерес у «непривілейованої» публіки: «високі», «класичні» теми презентуються ними через колаж популярних образів, стереотипів та кліше масової культури, література вторгається в сферу впливу засобів масової інформації. Рекламні об’яви, фрагменти теле- та радіопередач стають рівноправними елементами тексту роману. Письменники використовують прийоми «монтажу», проявляють інтерес до естетики відеокліпу. В орієнтованому на масову аудиторію постмодернізмі особливо важливим стає момент оформлення та подачі книги читачу. <…> Однак, при всіх своїх зовнішніх відмінностях «елітарний» постмодернізм Г. Торренте Бальєстера та «масовий» Х. Ферреро и Х.Х.Мільяса сходяться в головному: в розумінні відносин між вимислом та реальністю та в визначенні автономного статусу літератури. У ході дослідження було показано, що на усіх рівнях оповідання в цих романах кожен елемент постає як один із можливих, пропонується декілька рівнів прочитання. Читач вільний обирати лише якийсь один, усі разом чи відкинути їх та запропонувати своє трактування. Г.Торренте Бальєстер, Х.Ферреро и Х.Х.Мільяс пропонують нам багатоваріативне читання кожної ситуації, часу, простору, людської особистості та усього твору загалом.

 Тому ті, хто звертається до цих творів, отримують «задоволення від читання», подорожуючи разом з героями Торренте Бальєстера, Ферреро та Мільяса їх текстовими лабіринтами, сторінками романів, які письменники розповідають нам, граючи*» [Назаренко Г.І. Проза Гонсало Торренте Бальєстера та «городський роман» 80-90-х років XX століття: Дві версії іспанского постмодернізму: автореф. дис…к. філол. н. – М., 2003. – Режим доступу: http://www.dissercat.com/content/proza-gonsalo-torrente-balestera-i-gorodskoi-roman-80-90x]*

Роман А. Переса-Реверте «Клуб Дюма, або Тінь Рішельє», написаний у 1993 році, отримав найвищі оцінки критики та читацької аудиторії, він відрізняється вивіреністю сюжету, непередбачуваністю розвитку подій та оригінальністю. З точки зору жанрового симбіозу, це типовий постмодерністський роман, який грає з готичною та авантюрною формулами, і при цьому майстерно використовує модель містичного трилеру. Окрім цього, це роман-гіпертекст, який включає в себе тексти О. Дюма, Р. Сабатіні, Парацельса, Гермеса Трисмегіста тощо. Інтертекстуальні відсилання роману вказують на багату літературну традицію європейської авантюрної прози (капітан Блад, Скарамуш, Шерлок Холмс, Ірен Адлер, міс Марпл тощо), а також на улюблені постмодерністські підходи до організації оповідальних рівнів тексту.

 Постмодерністська техніка помітна, наприклад, у використанні детективної схеми в якості іронічної цитати, подібно до того, як це зроблено в романі У. Еко «Ім’я рози». Головний герой роману, Лукас Корсо, отримує дивне та принадне замовлення, в результаті виконання якого з’ясовує історію написання літературними неграми однієї з глав знаменитих «Трьох мушкетерів».

**ЗАВДАННЯ 2.**

 1. ***Прочитайте*** *есе А. Переса-Реверте з книги «З наміром образити», уточніть авторську позицію і* ***визначте****, як письменник оцінює відмінні риси нової епохи:*

**«Будете як боги»**

 Отже, перший місяць нової епохи закінчується. Картина абсолютно безрадісна. Звичайно, слід дати тисячоліттю випробувальний термін, почекати років сто чи триста. І взагалі: хто я такий, щоб судити про такі речі? І все ж, прийнявши нудотні кількості новорічних привітань, я вдивляюся в обличчя людей на вулиці, дивлюся на себе в дзеркало і розумію, що у людства не залишилося ніяких приводів для оптимізму. І не треба розповідати про те, що в новому столітті науково-технічний прогрес нарешті дозволить нам звернутися до виправлення вдач. Ні до біса ми до нього не звернемося.

Сьогодні я зустрів поліцейського. Це був звичайний простакуватий хлопчина, прямолінійний, як усі справжні поліцейські, готовий кинутися на мій захист або відмолотити мене палицею, дивлячись на обставини. Залежно від того, хто йому платить. Дивні думки викликала у мене ця зустріч. А може, і не такі вже дивні. Я подумав, що в XX столітті люди втілили в життя майже всі свої мрії. Демократію визнали кращою з недосконалих форм правління, жінки отримали громадянські права, тріумфував науково-технічний прогрес, культура стала загальнодоступною. Для нас – точніше, для вас. Я тільки спостерігав. Вдалося завдати поразки чотирьом найлютішим ворогам свободи: фашизму, сталінському табірному комунізму і глобальній реакції, яка надихається Папою. Втім, в Іспанії його посланці досі всюди сують свій ніс, користуючись підтримкою на найвищому рівні. У цьому випадку говорити про перемогу над злом можна лише з великим припущенням.

Четвертого ворога – низькість людської натури – ще нікому не вдавалося знищити до кінця. Від надій та утопій XX століття не залишилося й сліду. Причиною нової революції може стати відчай. Це буде революція безробітних, революція жебраків і знедолених. Світ голодних і рабів давно заслужив право взятися за мачете. А коли їх гнів обернеться інтифадою, вони не обмежаться розправою з поліцейськими. Ми вважали, що прогрес відкриє нам нові шляхи, а тепер знаємо, що розвиток науки і вільний доступ до культури нічого не гарантують. Наука і культура теж страждають від варварства, співіснують з ним, а іноді і поглиблюють його. В Освенцімі були свої вчені, а в Кремлі – меломани. У світі, який легко може зруйнувати сам себе, людина так і не засвоїла найстрашніших уроків свого існування. Наш девіз як і раніше: "Все й одразу!". І я не знаю, що буде з моїми правнуками.

Відмінною рисою нашої епохи можна вважати зростання амбіцій. Прагнення людини отримати більше, ніж вона об'єктивно може досягти. Жахлива безтурботність, яка робить будь-який науковий чи культурний експеримент смертельно небезпечним. У нечистого на руку винороба, який псує дороге вино кепським виноградом, чи фермера, який годує худобу шкідливими відходами, щоб заощадити на фуражі, не так вже мало спільного з ученим, який намагається клонувати людину і розігрує божевільного лікаря, виправдовуючись прагненням перемогти хвороби, смуток й саму смерть. Мотиви завжди одні й ті ж самі. Коров'ячий сказ, руйнування озонового шару, кислотні дощі, дозвіл клонувати людину прийнято пояснювати боротьбою з раком, хворобою Альцгеймера або гонореєю. Ми випускаємо підозрілі трансгенні продукти, які повинні нагодувати голодних, а самі тим часом спалюємо врожаї, щоб зберегти високі ціни. Усьому виною наші амбіції: ми хочемо легких грошей і на додачу – жити вічно. Ми настільки самовдоволені, настільки безтурботні, що готові порушувати закони природи задля досягнення наших цілей. З гордині й дурного капризу прожити довше за будь-яку ціну ми один за іншим відкриваємо зловісні скриньки Пандори, виправдовуючись етичною або науковою доцільністю. Як на мене, так нехай лікар Франкенштейн відправляється клонувати власну матінку. Мені дорожчою є невідома дата мого відходу. Я не хотів стати дослідним кроликом» *[Перес-Реверте А. З наміром образити. – Режим доступу: http://old.russ.ru/publishers/extracts/ 20041102\_pr.html]*

 ***2.Прочитайте*** *роман А. Переса-Реверте «Клуб Дюма, або Тінь Рішельє», складіть сюжетну схему, враховуючи подвійний код тексту.*

***3.Прокоментуйте*** *таку думку критика О. Бугославської:*

 «Перше, що починає бити в очі, це неспіввідносність ліній «Трьох мушкетерів» та «Дев'ять врат». При будь-якому розкладі. Хоч сплітай їх в єдиний клубок, хоч розводь у різних напрямках, недоладність залишається очевидною. Бібліографією до першої лінії служать авантюрні романи самого Дюма, а також Сабатіні, Мелвілла, Ежена Сю – та інші пригодницькі хіти. До другої – праці з демонології, «Молот відьом», Мільтон, Ґьоте, Казот тощо. Образи зорового ряду запозичені з гравюр Альбрехта Дюрера. Два ці контексти належать до дуже різних, якщо можна так висловитися, «вагових категорій», щоб бути зведеними в одному творі. Їх вдала комбінація могла б стати родзинкою роману. Але на жаль. У Переса-Реверте виникає дивний і невиправданий контраст: щось життєрадісне, суто розважальне, та до того ж в нашій свідомості неминуче асоціюється з «Пора-пора-порадуемся на своем веку...», з одного боку, і похмуро-важке, пов'язане з таємними культами і вогнищами інквізиції, – з іншого.

 Незважаючи на опір матеріалу, в романі активно наводяться мости між кардиналом Рішельє, Арістідом Торкья, Д'артаньяном, Дюма і самим прабатьком зла, сценами з «Трьох мушкетерів» і гравюрами до «Дев'ять врат». Потім, пов'язані між собою елементи, співвідносяться з подіями, в яких безпосередньо бере участь Лукас Корсо. Виявлення подібних зв'язків становить основну інтригу найбільш об'ємної частини роману. Але раптом, ні з того ні з сього, все це руйнується і списується на хвору голову головного героя, схильного перебільшувати роль літературних інтертекстуальних зв'язків у реальному житті. Читач залишається ні з чим. З одного боку, велика частина роману свідчить про безуспішність спроб прямо і без посередників пов'язати між собою «Три мушкетери» і «Дев'ять врат». Але все це ще півбіди. Поки ці, нехай і далекі одна від одної лінії знаходяться на шляху взаємодії, можна принаймні зрозуміти, заради чого роман написаний. Як тільки зв'язки між ними руйнуються, задум і зовсім виявляється порожнім. З двох ізольованих сюжетів один є безглуздим, інший – банальним» *[Бугославська О. Артуро Перес-Реверте. Клуб Дюма, або Тінь Рішельє // Прапор. – 2003. - №8].*

 ***4. Знайдіть у романі*** *цитати, що підтверджують такі позиції постмодернізму:*

 - багатошарова структура, закон «подвійного кодування»;

 - деконструкція тексту зсередини: «злочинець» дорівнює «слідчому», сюжет повертається до вихідної точки;

 - ігрова природа детективного розслідування;

 - «внутрішня детективна логіка» тексту – пошук читачем смислового центру твору;

 - інтелектуальна подорож різними рівнями оповідання;

 - персонажі-коди або функції, зашифровані в іменах;

 - з'єднання елементів розважальності з основними ідеями постмодернізму.

 ***5. Простежте****, як іронічно прослідкована в романі А. Переса-Реверте «Клуб Дюма, або тінь Рішельє» історія масової літератури,* ***доберіть цитати*** *з тексту, які продовжують такий смисловий ряд:*

«Мене звуть Борис Балкан. Колись я переклав «Пармський монастир». Крім того, я пишу статті та рецензії, які знає пів-Європи, читаю лекції про сучасну літературу на літніх університетських курсах і є автором кількох книг про популярні романи XIX століття. Боюся, правда, що нічого особливо видатного я поки зробити не встиг. Адже нині настали зовсім інші часи: самогубства маскують під вбивства, **романи пише лікар Роджер Екройд,** і всякий норовить опублікувати сотню-іншу сторінок з описом захоплюючих вражень, які він випробував, розглядаючи себе в дзеркало» [Перес-Реверте А. Клуб Дюма, або тінь Рішельє].

 «Корсо обслуговував вузьке коло обраних клієнтів: пару десятків букіністів з Мілана, Парижа, Лондона, Барселони і Лозанни – тих, що беруть у роботу всього півсотні книг, не більше. Їх можна назвати аристократами букіністичного світу, бо вони торгують інкунабулами, антикварними екземплярами і розуміють: якщо книга переплетена в пергамен, а не в телячу шкіру і поля у неї на три сантиметри ширше звичайного, це може підняти ціну на тисячі доларів. Вони – шакали в царстві Гутенберга; піраньї, що снують навколо ярмарок антикваріату; п'явки, які присмокталися до аукціонів. Вони здатні продати власну матір – лише б отримати примірник першого видання» [Там же].

 «Причина успіху традиційного роману з продовженням, інакше кажучи, роману-фейлетону, проста: герой або героїня володіють такими якостями і рисами характеру, які змушують читача ототожнювати себе з літературним персонажем... Сьогодні за тим же принципом будуються телесеріали. Але уявіть, який ефект у минулі часи, коли не знали ні радіо, ні телебачення, справляли подібні твори на обивателів, жадібних до несподіванок і розваг, дуже невимогливі в тому, що стосується художньої якості або гарного смаку... Геніальний Дюма все це зрозумів і з хитруванням алхіміка створив якийсь лабораторний продукт: крапля того, крихта іншого – плюс його талант. У результаті вийшов наркотик, який створював свого роду залежність» [Там же].

***Питання для самоконтролю за модулем 9:***

1. У чому полягають особливості іспанського постмодернізму? Які дві його версії можна виокремити?
2. Через які прийоми реалізовується «масова» лінія іспанського постмодернізму?
3. У яких позиціях збігаються «елітарний» і «масовий» постмодернізм?
4. За якими ознаками творчість А. Переса-Реверте можна віднести до постмодернізму?
5. Які естетичні погляди А. Переса-Реверте озвучені в есе «Будете як боги»?
6. Чому роман А. Переса-Реверте «Клуб Дюма, або Тінь Рішельє» викликає суперечливі оцінки? Як реалізований у ньому принцип «подвійного кодування»?

**Змістовий модуль № 10. Латиноамериканські розробники постмодернізму**

***Тема 18. Ієрархія «стихій» у романі А. Поссе «Райські пси»***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Починаючи з 60-70 років «новий латиноамериканський роман» починає сприйматися як певна єдність, феномен співтворчості однодумців. Створюється свого роду інтернаціональне співтовариство, ядро якого складають такі письменники, як кубинець Карпентьер, перуанець Маріо Варгас Льоса, мексиканець Карлос Фуентес, аргентинець Х. Кортасар, колумбієць Гарсіа Маркес і парагваєць Роа Бастос – люди, знайомі один з одним, чиї шляхи не раз перетиналися за роки їх роботи або навчання в Європі». Цей час критики називають ***«другим відкриттям Америки***».

«На ці роки припаде пік нового латиноамериканського роману, видавничий і читацький бум. Тоді і прозвучить крилата фраза Маркеса, що стала епіграфом до їх творчості 60-70-х років: «Усі ми пишемо один великий роман про людину Латинської Америки». Загальна мета, близьке світобачення, більш або менш подібні ідеали – і часом навіть інтертекстуальні перегуки. Сам Маркес, наприклад, наочно продемонстрував можливості «спільної книги» в романі «Сто років самотності» (1966), розміщуючи Макондо в художній простір, вже створений новим романом до нього: шляхи мешканців Макондо перетинаються із шляхами персонажів Фуентеса, Карпентьера і Кортасара» [Огнєва Е. В. «Другий латиноамериканський цикл» Алехо Карпентьера, 70-е роки: автореф. дис...к. філол.н.- М., 1998. - Режим доступу: http://www.dissercat.com/content/vtoroi-latinoamerikanskii-tsikl-alekho-karpentera-70-e-gody].

У 80-ті роки особливе визнання отримала так звана «Нова іспанська проза», що об'єднала різних авторів розумінням жанру роману як «мистецтва розповіді історій». Це був прямий крок до формування постмодерністської естетики в жанрі роману з характерним для письменників-латиноамериканців відходом від догм і будь-яких видів естетичної або політичної заангажованості.

**ЗАВДАННЯ 1.**

*1.* ***Знайдіть і вивчіть*** *такі роботи про характер латиноамериканської прози кінця століття:*

* Богомолова H. A. Латиноамериканський роман 80-х років і масова культура // IbéricaAmericans. Механізми культурообразования в Латинській Америці. - М., 1994.
* Гірін Ю. Н. До питання про латиноамериканської моделі світу // Латинська Америка. -№9. - 1993.
* Кофман А. Ф. Про специфіку сучасного латиноамериканського роману // Питання літератури. - № 7. - 1984.
* Шевякина Е. С. Проблема становлення латиноамериканської літератури XIX-XX ст. в світлі латиноамериканистики початку XXI ст. (до питання про національну специфіку літератури) // Суспільство – Мова - Культура: Актуальний. пробл. взаємодії в XXI столітті. – М., 2010. – Т. 2. – С. 64-70.

Аргентинський письменник і дипломат **Абель Поссе (нар. 1934)** – автор дев'яти романів. Найбільш відомий з них, «Райські пси», отримав у 1987 Міжнародну премію Ромуло Гальегоса, вищу літературну нагороду Латинської Америки. Роман «Пристрасті за Евітою» був визнаний кращим на конкурсі, організованому Іспанською комісією «500 років відкриття Америки».

**ЗАВДАННЯ 2.**

*1.* ***Знайдіть і прочитайте*** *відомості про творчість А. Поссе з академічного підручника «Історія літератур Латинської Америки. ХХ століття: 20-90-ті роки»* [гол. ред. В. Балашов]. - М.: ИМЛИ РАН, 2004. - 2 Ч.. – С. 446-449.

*2.* ***Прокоментуйте*** *таку цитату з інтерв'ю з А. Поссе «Таємні зв'язки і фантазії світу»:*

«Для мене як письменника історичні події важливі не самі по собі, а як відображення культурних явищ. Я беру історичні сюжети і "карнавалізую" їх в бахтинському сенсі, розкриваю через них пласти культури. Щодо Латинської Америки – це ті пласти, які оголюють рани, отримані нашою традиційною культурою в зіткненні, яке прийшло з Європи. Це не хронічний, а ахронічний метод викладу, не повторення історії під будь-яким кутом зору, а щось інше: я хочу, описуючи історичний епізод, взяти читача, струсити його і кинути в інший часовий ряд, для того, щоб він зрозумів, що історія важлива не сама по собі, а в тій мірі, в якій вона показує боротьбу або союз різних культурних цінностей» [Режим доступу: <http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg312003/Polosy/art7_6.htm>]

3. ***Вивчіть*** *передмову А. Поссе до україномовної публікації роману,* ***визначте авторські пріоритети****, виражені в ньому:*

***АБЕЛЬ ПОССЕ. Райські пси***

Від автора

«Завдяки журналу «Іноземна література» я маю можливість звернутися до російських читачів їх власною мовою. Це для мене велика честь. Ми, аргентинські письменники, як і взагалі письменники Латинської Америки, формувалися під впливом російської літератури, захоплюючись нею і схиляючись перед нею. Це велика література. І вона тісно пов'язана з високою, а часом і бездонно моторошною душею народу, який її заснував. У ній є все: екзистенційний надрив Достоєвського, масштабність Толстого, є Гоголь, Тургенєв, Чехов, Паустовський, Набоков... А поети? Починаючи з Пушкіна і Лермонтова, вони були виразниками долі народної, її героїки, повсякденної трагічності. Серед інших літературних універсумів російська література посідає особливе місце: вона веде напружений діалог із життям, шукаючи шляхи до його удосконалення.

Латиноамериканська література багато чого взяла від літератури російської, але пішла власною дорогою і в пошуках власної мови, власних форм вираження залишила трохи осторонь традиційний реалізм. Ймовірно, наша дійсність вимагала інших художніх підходів, ніж ті, що з успіхом пройшли випробування в Європі. У латиноамериканському романі поетичні, фантастичні, барокові та сюрреалістичні елементи – не естетичні прикраси. Без них не можна освоїти нашу дійсність. Нам стали вузькі іманентні категорії європейського роману. Я ніколи не забуду, як Алехо Карпентьер на якійсь конференції розповідав італійським критикам і літературознавцям, що в американській сельві або в Андах ніхто ніколи не скаже, ніби найкоротший шлях від одного пункту до іншого – пряма лінія. Те ж відбувається і в нашій літературі. Наблизитися до нашої дійсності можна тільки за допомогою еліпса, арабески, бароко, зухвалої фантазії. Саме наша повсякденність змусила нас звернутися до магічного реалізму, а не сучасна естетична мода.

У якійсь мірі в моїй книзі відбилося все, про що я тільки що говорив. Я звернувся до історії, але відмовився від традиційних прийомів, уникаючи горезвісної «реконструкції» подій, оточення, персонажів і їх мови. Крім того, я повідав про історію так, як про неї досі не розповідали в Латинській Америці, та й не дуже хотіли б дізнатися тут такого роду історію. У моєму романі саме відкриття Америки – щось на зразок поворотного моменту: починаючи з нього, всі події будуть послідовно повторюватися. Але головне: саме цей момент може пояснити і особливості Латинської Америки, і її драматичну долю – з того дня, як Колумб вперше ступив на нову землю, до сьогоднішньої пори.

У день 12 жовтня 1492 року американські аборигени відкрили Європу. Роман мій культурологічний, у ньому розповідається про зіткнення двох космобачень: європейського – монотеїстичного, підлеглого ідеї «гріхопадіння та покаяння», і американського – геліологічного, язичницького, беззбройного перед обличчям невротичної активності (тобто форми, в якій практично виражається поведінка людини європейської цивілізації).

«Райські пси» – історія двох геніальних молодиків, які з’єднані всепоглинаючою пристрастю, – Католицьких королів Фердинанда й Ізабелли. Вони – центр авантюри, головну роль в якій зіграв шалений першовідкривач нових земель Христофор Колумб. Іудей і католик, герой і работорговець, пророк і жадібний шукач золота, він втілює всі суперечності, властиві західній людині. Я намагався зробити так, щоб мій роман став синтезом культури цілої європейської епохи, намагався показати, як складно ця культура перепліталася з ворожою їй релігійною свідомістю. Зв’язною ланкою повинна була стати еротика: та сила, що служить продовженням роду людського,творенню, руху вперед.

Але немає для письменника нічого більш небезпечного, ніж звести розмову про книгу до перерахування порушених у ній питань. Роман – це насамперед мова. Роман – це система знаків, розташованих у певному порядку так званим «автором», щоб читач, спираючись на власну уяву, відтворив світ, який стане його романом, його «Райськими псами» [Режим доступу:http://scilib.narod.ru/Other/Posse/Posse.htm].

4. ***Прочитайте*** роман А. Поссе «Райські пси», ***спробуйте*** визначити постмодерністську стратегію тексту.

5. ***Зіставте свої спостереження*** з такими висновками з роботи Е.В. Вогняної «Перестановка акцентів: від книги – до її «антикниги»:

«Цю «антикнигу» створив аргентинський письменник Абель Поссе, і її сенсаційний успіх здобув йому лаври найбільшого постмодерніста Латинської Америки. Може, не дуже коректно було б назвати його роман «Райські пси» «дописаною» або «переписаною» «Арфою і тінню», але, тим більше, його роман – Слово, орієнтований на Слово Карпентьера. Поссе взяв ту саму фабулу, озброївся тією ж іронією, використовував інтертекстуальність, але надав оповіданню нову якість.

«Шановний Алехо Карпентьер помиляється», – цей зачин, за яким слідує сцена зваблювання Ізабеллою Колумба у Поссе, міг би стати епіграфом, і лейтмотивом усієї книги. При тому, що задається такий ключ сприйняття, оригінальний твір аргентинського письменника – не просто ***парафраз і полеміка***. «Я йду за межі історії, до ***метаісторії***, якщо завгодно...», – заявляє Поссе, стверджуючи, що метою своєї роботи ставить пошуки «трансдокументальної правди». «Я беру історичні факти, щось навмисно перекручуючи» [с. 201-202]. Відкриття нових земель постає у Поссе спочатку позбавлене сенсу діяння: Колумб не хотів відкрити Індії, а шукав Земний Рай; Фердинанд й Ізабелла ж боялися, як би він не знайшов Земного Раю. А знайдений Земний Рай виявився нудним, бо все блаженство, обіцяне Словом, не мало сенсу без зла, без диявола, який для Карпентьера залишався лише фігурою мови, химерою.

У Поссе химерична дійсність без диявола – він як би проголошує опозицію «Диявол ще не народився» знаменитому «Бог помер». Давно бажане постає як давно відоме, як «повернення до витоків» – і ця карпентьєровська ремінісценція обігрується Поссе. <...> На зміну сумнівів у Слові приходить його повна дискредитація. Одна за одною падають у Поссе утопії, не встигнувши сформуватися. Пристрасні заклики «ландскнехта Ульріха Ницша», одкровення «вікінга Сведенборга», несамовиті проповіді Васселена, плутані спогади Пруста – все це привозить в Новий Світ корабель Колумба, і все це виявляється рівноцінно, застаріло, нікому не потрібно. Земний Рай перетворюється в нудний бордель. Образ «колумбового борделю» теж вторинний – узятий Поссе з «Весни Священної» того ж Карпентьєра. Карпентьєровський сумнів у достовірності Слова у Поссе доводиться до межі, стає демонстративним неправдоподібним. У «Райських псах» пародійний модус карпентьєровського оповідання сам пародіюється, виникає пародія другого порядку, гра дзеркал, де втрачається відбиваний об'єкт.

І Старий, і Новий Світ у «Райських псах» розташовуються на теренах постісторії. Єдине, що має упорядкувати тут хаос – стихія авторської іронії. Вона покликана зняти наліт трагізму, яким неминуче забарвлюється парадокс: європейці знайшли потрібний Рай, їх зустріли там як богів, але вони зруйнували його. Осмислення нездоланності розриву між людським і божественним, як трагедії – не в природі постмодернізму, його світоглядної епістеми. «Це свого роду компенсація: якийсь навіть максималізм у нарузі постісторичної «нудьги» врівноважується раблезианським висміюванням світоісторії... Постмодернізм сіє не страх, не гнів, навіть не дієвий відчай, а те відчуття життя, яке найточніше виражається французьким словом «резиньяція»», – справедливо зазначає Д. Затонський» [Огнєва Е. В. Перестановка акцентів: від книги – до її «антикниги»: («Арфа і тінь» Алехо Карпентьера і «Райські пси» Абеля Поссе) – Режим доступу: <http://gs.refdt.ru/docs/1600/index-152188.html?page=14>]

*6.* ***Прочитайте*** *статтю В. Слепкова «Трилогія у пошуках Раю» [Режим доступу: http://www.proza.ru/2011/02/11/1066],* ***знайдіть*** *продовження таких цитат:*

«Роман «Райські пси», присвячений відкриттю Америки, життя і...»

«Роман Абеля Поссе перетворюється на притчу, коли автор проводить паралелі між часом відкриття Америки...»

«Людина ставиться до своєї землі так, як вандали до архітектурних скарбів Риму, але...»

«Історія людства була б іншою, якби не...»

«...не все одно, які завдання ставлять перед собою Колумб і Вернер, якщо для їх вирішення потрібно...»

«Такі книги повинні були з'явитися саме в наш час, час глобалізації з одного боку, і, як відповідь на виклики глобалізації,...»

**Питання для самоконтролю за модулем 10:**

1. У чому своєрідність латиноамериканського відродження ХХ століття?

2. Завдяки чому латиноамериканська література пішла далі, ніж європейська у формуванні «магічного» принципу оповідання?

3. Яку роль у розвитку постмодерністської концепції зіграв Абель Посее?

4. Які характерні прийоми постмодернізму «спрацьовують» у романі «Райські пси»?

5. У чому своєрідність переказу мегаісторії в романі?

6. Що мається на увазі під «стихіями» в романі «Райські пси» і яка їх ієрархія?

**Змістовий модуль № 11.Доля постмодернізму в літературі Західної Європи**

***Тема 19.* «*Постмодерністський лист» в німецькомовній літературі: вихід за межі німецької літературної традиції (Г. Розендорфер, М. Фриш)***

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Німецька літературна традиція, яка орієнтується на естетичний пошук та філософську глибину, представляє собою значну частину сучасного мистецтва слова. У світі європейської літературної епохи, що стрімко розвивається, значне місце належить німецькому роману – достатньо перерахувати імена М. Вальзера, Г. Грасса, З. Ленца, П. Хандке, Б. Шлинка, К. Вольф, Ю. Франка, И. Шульце, Т. Бруссига та інших. Цікаво й те, що роман німця П. Зюскінда «Парфумер» вважається однією з ікон постмодерна. Д. О. Чунунов, визнаючи своєрідність німецької літератури 90-х років ХХ століття, причиною небувалого розквіту роману називає «вихід літератури до масового читача, її прагнення взаємодіяти у своїй презентації з іншими видами мистецтва» [*Чугунов Д. О. Німецька література 1990-х років: основні тенденції развитку. – Режим доступу:* <http://www.dissercat.com> */content/nemetskaya-literatura-1990-kh*].

 Постмодернізм у німецькомовній версії представлений яскраво та достатньо широко, хоча й пізніше, ніж в американському чи французькому варіантах.

**ЗАВДАННЯ 1.**

 ***1. Прочитайте*** *уривок статті І. Роганової про етапи постмодернізму в німецькій літературі, складіть уявлення про його розвиток.*

**Постмодерн вісімдесятих-дев’яностих**

«Про постмодерністський лист як про напрямок, який дозволяє вписати німецькомовну літературу в світовий художній контекст, по-справжньому можна говорити тільки приблизно з середини 1980-х років. Першими романами, які свідомо були інтерпретовані як постмодерністські, були “Молода людина” (1984) Бото Штрауса, “Парфумер” (1985) Патріка Зюскінда та “Останній світ” (1988) Кристофа Рансмайра, хоча асоціюється з поняттям постмодерну незрівнянно більша їх кількість. Можна назвати і такі відомі твори, як: “Відкриття повільності” (1983) Стена Надольного, “Берлинська імітація” (1983) Бодо Морсхойзера, “Людвиг повинен померти раніше” (1989) Томаса Хеттхе, “Блакитний сифон” (1992) Урса Відмера, “Телемах” (1995) Міхаеля Кьольмайера, “Сара та Симон” (1995) Ериха Хакля, “Піранезська мрія” (1992) Герхарда Кьопфа та багато інших.

Для новітньої німецької літератури характерні обробка традицій минулих років, зв’язок з літературою минулого, використання накопиченого заздалегідь досвіду, приховане цитування, своєрідне перетасування минулих літературних елементів з метою створення нових творів, тобто, згідно з дослідницею постмодернізму Н. Маньковською, «оперування літературними кодами попередників як засобом художнього моделювання». Так, наприклад, в «Прощанні з друзями» (1995) Райнхарда Йіргля ми знаходимо інтертекстуальний зв'язок з “Одисеєю”, “Міхаелем Кольхаасом”, “Жерстяним барабаном” та іншими творами німецької та світової літератури.

Видатний дослідник Ганс-Йозеф Ортайль виокремив у німецькомовній літературі два твори, які, на його думку, можуть вважатися шедеврами постмодернізму: це роман ***Вольфганга Хільдесхаймера “Марбот. Біографія” (1981) та роман Герольда Шпета “Соmmedia” (1980).*** У романі “Марбот” вигаданий, але все ж таки підтриманий фактичним матеріалом головний герой, який вдався до іронії, затіває інтригу, яку читач і повинен розгадати, прочитавши історію як універсальну цитату. Взагалі постмодернізм завжди пропонує читачу ребуси, шифри, щоб підштовхнути його до «активного» читання, розбудити його асоціативну спроможність та залучити до гри його інтелект.

У свідомість Хільдесхаймера інфекція постмодернізму проникла при знайомстві з англійською та американською літературою. Таким чином, “спілкування” з літературою з Америки, де взагалі першочергово й зародився, хоча й у грубому вигляді, постмодернізм, сприяло виходу за рамки німецької літературної традиції, звільненню від нав’язаної, але глибоко проникної в уми ідеї особливого німецького шляху (німці завжди говорили про те, що їх література повинна розвиватися традиційно по-німецьки, ігноруючи новинки ззовні, тим самим полегшуючи собі шлях та сприяючи збереженню особливих ментальних характеристик).

У романі Герольда Шпета “Соmmedia” читач є учасником екскурсії музеєм разом з запрошеною сотнею персонажів. Оповідач більше не дає йому ніякою “ниточки”, за котру той міг би “зачепитися”. Читач усе більше стає заручником пошуку серед багатьох таких же як і він, “читаючи” історії, комбінує матеріал, сподіваючись, що він зможе знайти вихід із лабіринту. “Соmmedia” – чисто постмодерністське явище, коли історії конструюються, нанизуються одна на одну, музей же є залом відсталих, які плутають.

Німецькі письменники – автори подібних творів – живуть у своєму власному світові, в якому почуваються затишно й комфортно. Вони черпають мову та створюють міф не з офіційної лексики повсякденності та не з творів улюблених класиків, а із сучасності, котра їх породила. При цьому в постмодернізмі залишається ще щось від давньої ностальгії за народною манерою викладу, за народними ритмами (Роберт Шнайдер, Італо Кальвіно та ін.). На зламі віків новітні поети переконані в тому, що диво та фантазія, які здатні звільнити дух від тіла, а тіло від духу, повинні вписатися в світ машин та високих технологій, можливо, в дещо іншому – зміненому, трансформованому – вигляді, але ні в якому разі не повинні бути зруйновані або витіснені.

1990-ті роки характеризуються як продовження третьої фази розвитку постмодернізму, яка розпочалася у кінці 1970-тих років. Саме останнє двадцятиліття свідчить про народження культури постмодернізму, що виникла як влиття воєдино тенденцій двох попередніх декад. Як результат, поява постмодернізму в німецькомовному літературному просторі призвело до переорієнтації проблемно-художнього вектора літератури: автори почали більше уваги приділяти рефлексії над процесом написання твору, пропонувати читачу множинність зачинів та кінцівок тощо. Змінився конгломерат літературних засобів, таким чином літературні форми збагатилися та прийняли нові конфігурації» [*Роганова І. Німецька література: минуле та сьогодення. – Режим доступу: ieras1.socionet.ru/files*].

Швейцарський прозаїк **Герберт Розендорфер** (1934-2012) вважається одним з найвишуканіших стилістів сучасної прози, його твори перекладені різними мовами, в нього є багато нагород. Розендорфер – автор багатьох романів, оповідань, п’єс, він член Баварської академії вишуканих мистецтв та Академії наук та літератури в Майнці. У сучасній німецькій літературі Г. Розендорфер стоїть окремо, почавши свій шлях з нереалістичних, експериментальних романів, він перетворився з часом на «суто традиціоналіста». Ні крутих поворотів сюжету, ні тонких стилістичних визисків у його книгах не зустрінеш. Він розповідає історії, іноді смішні, іноді трагічні, а іноді жахливо сумні» [*Михальчук Л. Подорож у часі. – Режим доступу: root@br.minsk.by*]. Іронічна проза Розендорфера – це заклик до сучасної людини, яка звикла до оточуючих її безглуздостей та вже не помічає їх, аби вона подивилася на себе зі сторони та замислилася над тим, що вона робить і навіщо живе. У творчості Розендорфера, особливо у романі «Велике соло для Антона», помітна велика кількість реалій сучасного постмодерністського мистецтва.

 На думку критиків, найвідоміша книга Розендорфера – «Велике соло для Антона», зроблена в найкращих традиціях нереалістичної прози» [*Шведов А. Герберт Розендорфер. Вибране. // Журнал нереалістичної прози\_ Рецензії. htm*], представляє собою постмодерністську версію робінзонади та містить усі основні ознаки такого виду літератури. У цьому романі використана стандартна сюжетна схема, згідно з якою герой стає останнім представником людства на Землі. Уже в «Пролозі» письменник починає грати «з чужим текстом». Так, першою фразою в книзі є епіграф з Маларме : «Кінцева мета світу є книга», який означає один із постмодерністських мотивів тексту – пошуки втраченого світу, який зберігся біля Антона, єдиного мешканця знелюдненого простору і таким чином він став суб’єктом та носієм світового досвіду. Сюжетоутворюючий сенс роману «Велике соло для Антона», який пов’язаний з не менш важливим мотивом бунту проти батька, – втрата художньої цінності творчості. Негативність, заперечення світу – це ще один спільний для постмодернізму мотив, помітний у романі Розендорфера, який знищив оточуючий Антона соціум як недосконалий.

 До самого кінця роману відповідності до інтертекстуальних задач «звучать» тексти творів різних авторів, причому автор вводить паралелі та мотиви, пізнавані в постмодерністському ключі. Так, наприклад: «У Антона Л. було доволі своєрідне ставлення до чистоти. Антон Л. був, так би мовити, періодичним чепуруном. Через тривалі інтервали, які могли доходити і до півроку, але не бували коротшими за чотири тижні, Антоном Л. заволоділа потреба очиститися… Коли дні такого надзвичайного очищення закінчувалися, Антон Л., як ми вже казали, обмежувався на півроку мінімальним туалетом, який полягав лише у швидкому чищенні зубів, голінні та митті кінчиків пальців. У цей час Антон Л. не змінював навіть білизну, що призвело до того, що поступово він починав пахнути, оскільки, і цього не можна заперечувати, в цей час він спав у нижній білизні. Як з посади в одному банку (два роки тому), так і з посади в одній туристичній фірмі (чотири роки тому) Антон Л. був звільнений через свій запах» [«*Велике солодля Антона», стор.9*]. У цій цитаті ми бачимо перегукування одночасно і з «королем запахів» – парфумером П. Зюскинда, і з героями Ф. Кафки, які завжди відокремлені в оточуючому їх світі і завжди позначені, як і Антон Л., через ініціали.

І. Кальвіно писав: «Хто ми такі, ким є кожен з нас, якщо не комбінацією досвіду, інформації, читання та вимислу? Кожне життя є енциклопедія, бібліотека, реєстр предметів, сукупність ігор, які безперервно змішуються та впорядковуються в довільних комбінаціях». У романі Г.Розендорфера «Велике соло для Антона», складному та захоплююче цікавому досвіді відтворення життя однієї людини як моделі загальнолюдського досвіду, прослуховується настільки велика кількість різноманітних мотивів – від міфологічного мотиву чарівного перетворення з Іванушки-дурника у всемогучого повелителя світу до новітніх постмодерністських мотивів негативності, заперечення буття, розуміння людини як комбінації досвіду та інформації, втрати художньої цінності творчості як головної відмінності людини від неживої природи, – що цей текст представляється невичерпним.

**ЗАВДАННЯ 2.**

1. ***Знайдіть та опрацюйте*** *такі роботи про творчість Г. Розендорфера,* ***законспектуйте*** *найбільш важливі оцінки та спостереження:*

* Ишимбаева Г.Г. Дилогия Г. Розендорфера о путешествиях Гао-дая в контексте классических травелогов // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – Т.7. – М., 2010. – С.138. - [Режим доступа: <http://www.bibliorossica.com/book.html?currBookId=3768&ln>]
* Каменная Е. Ю. Герберт Розендорфер и немецкая литература фантастического жанра // Актуальные проблемы лингвистики, перевода и межкультурной коммуникации: межвузовский сб. статей [отв. ред. А.М. Поликарпов]. – Архангельск, 2009. - С .116-119.
* Михальчук Л. Путешествие во времени - [Режим доступа: http://www.br.minsk.by/index.php?article=25677&year=2005]

2. ***Вивчіть коментарі*** *перекладача та критика Ігоря Петрова «Розендорфер для початківців» (в скор.)* [Режим доступу: <http://labas.livejournal.com/763758.html>], ***складіть уявлення*** *про творчий доробок письменника:*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Книга | Ріквид. | Переклад | Мій коментар |
| Der Ruinenbaumeister  | **1969** | **Архітектор** | Первая книга Р., которая сразу же принесла ему известность. Весьма запутанное повествование (прием "рассказ в рассказе" достигает на некоторых страницах 5-кратной вложенности) с фантастическими элементами и стилистическими экспериментами. Многие вложенные новеллы кажутся подражательными <..> |
| Der stillgelegte Mensch | 1970 | - | Т. к. "Архитектор" получил хорошую прессу, Р. смог опубликовать тексты, писавшиеся "в стол". Сб. рас-в вышел неровный, ярче других ["Карьера Флоренцо Вальдвайбеля-Хостелли "](http://rosendorfer.livejournal.com/27650.html) и ["Майк Хаммер и 1968 год"](http://rosendorfer.livejournal.com/30872.html). |
| Großes Solo für Anton | **1976** | **Велике соло для Антона,** пер.О.Колесова | Усі померли на самому початку книги. Окрім Антона Л. Цікавий задум, на мій смак, не повністю реалізований<..> |
| Stephanie und das vorige Leben | 1977 | - | <..>Історія нашої сучасниці, яка раптом знайшла паралельне життя в середньовічній Іспанії. На мій погляд, дещо прісно та передбачувано, але тим, кому до душі «Велике соло…» може сподобатися |
| Der Prinz von Homburg | 1978 | - | Справжня біографія Фридриха Другого, він же принц Гомбургський. <..> |
| Vier Jahreszeiten im Yrwental | 1979 | - | Той самий Тіроль, але зрілий Р. пише набагато краще, ніж молодий. У 80-х роках Р. вважав цю книгу своєю найкращою. Дія 4-х пов’язаних (дещо штучною) сюжетною лінією та написаних від імені підлітків оповідань відбувається в Кітцбюеле під час та одразу ж після війни. |
| Das Messingherz | 1979 | **Латунное сердечко,** пер.Е.Колесова | Безумовно, найкраща книга Р., практично геніальна. На жаль, у 1996-му, намагаючись втиснути її під одну обкладинку з "Большим соло...", російський текст дещо обрізали, а повний переклад було втрачено<..> |
| Ball bei Thod | 1980 | **Бал у Смерти,** пер.мій | На стільки ж, безумовно, найкраща зб. оповідань Р. Мені більш за всіх подобається ["Дубовые Листья и Звезду Давида"](http://rosendorfer.livejournal.com/15863.html), в якому Альбин Кессель завойовує Африку. <..> |
| Ballmanns Leiden oder Lehrbuch für Konkursrecht | 1981 | - | Не зовсім рівний, але в найкращих епізодах і гомерично смішний, і елегійно сумний роман про суддівського чиновника, який займався, як нині б сказали, дауншифтингом. |
| Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen | 1982 | - | Більше за інших мені сподобалася повість "Маззаграни", написана в дещо незвичайному для Р. жанрі ***казки-притчі.*** Ще у декількох оповіданнях з’явилася характерна для Р. біда: він вигадує зав’язку, але не розв’язку. 2 оповідання, здається, є ***оммажем*** другові Р. Е. Хеншайду – майстру буйних характерів та нерухомих сюжетів. |
| Die Frau seines Lebens und andere Geschichten | 1985 | - | Зб. оповідань. Я читав його незабаром після "Балу у Смерті", здався набагато слабкішим, багато оповідань при традиційно для Р. цікавих ідеях недотягнутими. А ось читачам ["Немецкий для гастарбайтеров"](http://rosendorfer.livejournal.com/29541.html) и ["Бенгальский Рулетик"](http://rosendorfer.livejournal.com/29265.html) приглянулись.  |
| Briefe in die chinesische Vergangenheit | 1985 | **Письма в Древний Китай**, пер.Е.Колесова | Найбільш відомий, як в Росії, так і в Німеччині роман Р. Китайський мандарин потрапляє в сучасний Мюнхен і описує...<..> |
| Die Kellnerin Anni | 1985 | - | Мало не єдиний текст Р., написаний від жіночого особи. Говорять, смішний. Не читав. |
| Die Nacht der Amazonen | 1989 | - | Біографія Крістіана Вебера, простого баварського конюха, що зробив завдяки знайомству з Гітлером і Ремом, неабияку кар'єру. У Берлін Вебер не рвався, йому цілком вистачало Мюнхена, тому, напевно, і дожив до 45-го. Документальні розділи перемежовуються сценками з життя героя <..> |
| Die goldenen Heiligen oder Columbus entdeckt Europa | 1992 | **Златоликие или Колумб открывает Европу**, пер. мой. | Найзагадковіший роман Р, про те, як під Ганновером висадилися інопланетяни, і що з цього вийшло. Розгульна сатира першої частини несподівано змінюється розгнузданою мізантропією <.> цей роман поступається тільки "Латунному сердечку" і "Листам." |
| Ein Liebhaber ungerader Zahlen | 1994 | - | Роман про знаменитого письменника (назви і перекази пародіюють Селінджера), який обтяжується своєю популярністю і інкогніто, що живе в Італії. Місцями хороший, але нерівний, а подекуди і нудний. |
| Absterbende Gemütlichkeit | 1996 | - | Збірка оповідань про Мюнхен 60-х-70-х і його мешканців. Хороші["Юдоль на пленэре"](http://rosendorfer.livejournal.com/26221.html), ["На Вечном Посту"](http://rosendorfer.livejournal.com/27154.html)і["А как будет эспрессо по-итальянски?"](http://rosendorfer.livejournal.com/25517.html)<..> |
| Das selbstfahrende Bett | 1996 | - | Ще одна хороша зб. повістей і оповідань, хоча деякі теми і прийоми вже використовувалися раніше. Найбільший резонанс викликали ["Улучшатель Рембрандта"](http://rosendorfer.livejournal.com/28249.html)і["Эти с третьего этажа"](http://rosendorfer.livejournal.com/28650.html).  |
| Die große Umwendung | 1997 | **Великие перемены**, пер. В.Позняк | Сиквел "Листів."., говорять, що в цілому дещо слабший. Не читав. |
| Autobiographisches | 1998 | - | Автобіографічні оповідання, що публікувалися в різних зб. , зведені воєдино. |
| Die Erscheinung im Weißen Hotel | 2000 | **Чудо в "Белом Отеле",** пер. В.Позняк | З насторогою ставлюсь до пізнього Р., тому не читав. Радий би був почути думку тих, хто читав. |
| Kadon, ehemaliger Gott | 2001 | **Кадон, бывший бог**, пер. Е. Колесова | Див. вище. |
| Die Donnerstage des Oberstaatsanwalts | 2004 | **Четверги с прокурором**, пер. А.Уткина | Саме після цієї книги я ставлюсь з насторогою до пізнього Р. Історії, що раніше уміщалися б в один розділ, розтягнуті на 4, на додаток у кінці Р. багатослівно переказує одне зі своїх старих оповідань і намагається приробити до нього різні кінцівки. |
| Der Hilfskoch oder wie ich beinahe Schriftsteller wurde | 2005 | - | Письменник, що приїхав у Тіроль інкогніто, влаштовується там на роботу помічником кухаря. Чому? Можливо, я дізнаюся це, якщо відійду від "Четвергів.". |

*2.* ***Прочитайте*** *роман Г. Розендорфера "Велике соло для Антона",* ***знайдіть*** *в ньому зразки постмодерністського письма.*

У німецькомовній літературі кінця ХХ – початку ХХI ст. досить широко представлений жанр автобіографії: особистий досвід стає точкою відліку в зображенні історичної ретроспективи в романах Г. Белля і Г. Грасса, автобіографія майстерно завуальована в романі австрійської письменниці, лауреата Нобелівської премії 2003 року з літератури Э. Елінек "Піаністка", сповідувальною відкритістю відрізняються романи П. Шнайдера ("Ленц") і В. Кеппена ("Юність"), автобіографізм і тенденція до суб'єктивності характерні для романів Крісти Вольф – "роздум про Кристі Т."., "Образи дитинства" і "Немає місця. Ніде". Майже автобіографічне оповідання роман В. Вертліба "Зупинки в дорозі" (1999), напруженим одкровенням відрізняється історико-автобіографічна дилогія австрійця В. Г. Фішера "Рідні стіни" і "Чужі кути", значною мірою автобіографічна третя частина трилогії Г. Хайдена "Фальшиві друзі". У автобіографічному романі-трилогії "Я був одного разу", "Вогняна земля" і "Мій собака, моя свиня, моє життя" Арнольд Штадлер описує "дитинство героя як історію страждань, на якій втрати залишили свої відбитки". Одним з варіантів реалізації автобіографії в сучасному звучанні стала книга дитячих спогадів "Фонтан" Мартіна Вальзера, яку відрізняє "актуальність постановки співвідношення особистої і політичної історії".

Видатний швейцарський письменник **Макс Фріш** (1911-1991), драматург і публіцист, прославився низкою творів, найвідоміші з яких романи – "Штиллер", "Ноmo Фабер" і "Назву себе Гантенбайн". При усій незвичності цих романів, які визначають як інтелектуальні, експериментальні, екзистенціальні, романи-притчі та ін., у них помітний автобіографічний початок. "Фріш, при усій зосередженості на унікальному власному "я", приречений був співпасти з матрицею західного інтелектуала тієї пори" (Марк Амусин. Макс Фриш. Аналитик мечты. – Новый Мир. – 2011. – №5), що надає його творчості добре помітне сповідувальне звучання і відкритість, характерні для автобіографічних текстів.

У пізніх повістях Фріша "Монток" (1975) і "Людина з'являється в епоху голоцену" (1981) з особливою виразністю проявляється провідна тема його творчості – проблема самоідентифікації особистості, вибору і переоцінки свого морального канону. В автобіографічній повісті "Монток" Фріш поставив перед собою складне завдання – говорити про себе "не ховаючись за вигадками". В основу повісти "Людина з'являється в епоху голоцену" покладена автобіографічна лінія, яка доповнена колажем з газетних вирізок і цитат з енциклопедії, історичних і географічних екскурсів тощо. При уважному читанні в тексті проявляються рівні сенсів, інтертекстуальність та ін. ознаки постмодерністської техніки.

**ЗАВДАННЯ 3**

*1.* ***Прочитайте*** *есе М. Фріша "Явка з повинною", виокреміть епізоди його біографії, які згідно з цим текстом мали для автора найбільш важливе значення.*

*2.* ***Прочитайте і проаналізуйте*** *фрагмент дисертаційного дослідження І.В. Галиної "Макс Фріш – шлях до "Монтоку":*

«Сложность иного рода, возникающую при работе с автобиографическим материалом, отметила К. Вольф: «Книга, чтобы стать «реалистичной», должна иметь несколько планов». Именно так строятся ее «Пример одного детства», «Вишни свободы» А. Андерша, «Юность» В. Кёппена, «Вечерний свет» С. Хермлина и, наконец, «Монток» М. Фриша. Последний строит повесть в двух планах: в условном настоящем (поскольку это уже прошлое для автора, хотя и отделенное лишь одним годом) и в прошлом. При этом обе составляющие структуры произведения не являют собой некой последовательности, выверенной хронологически – они распадаются на эпизоды, которые довольно прихотливо перемешаны и, кроме того, орнаментованы целой россыпью второстепенных мини-эпизодов, лирических отступлений, цитат, городских зарисовок и прочего. Это почти нарочитая «неупорядоченность» отражает саму стихию памяти, о законах которой Фриш начал задумываться еще в первом «Дневнике». Третий род сложностей, предполагаемых автобиографическим повествованием, относится к манере, тону авторского рассказа. Г. Бёлль в «Письме моим сыновьям» решительно отказывается от «литературности» и склоняется к манере бесстрастного «информирования» читателя. М. Фриш также заявляет о своем намерении занять «позицию простодушного рассказчика», который не станет ничего «выдумывать» [Галина И.В. Макс Фриш – путь к «Монтоку»].

*3.* ***Позначте*** *межі автобіографії в трактуванні М. Фріша згідно з його таким висловлюванням:*

«Личное, частное словарь толкует как нечто домашнее, не публичное. Но может ли литература заниматься лишь явлениями общественной жизни? Смерть личное дело, например, в рассказе Толстого «Смерть Ивана Ильича», а это великая литература. Разве любовная ночь должна быть публичной, чтобы любовь стала темой литературы? Мне известен упрек, будто я рассказываю только о своей личной жизни. Это идет еще от 60-х годов, с того времени, когда в ФРГ пробудилось новое осознание общественных явлений, которое потребовало от литературы, чтобы она занималась исключительно этими социальными явлениями. Впрочем, здесь смешиваются два понятия: личное и автобиографическое. Это не одно и то же. Мои романы действительно занимаются главным образом межчеловеческими отношениями, то есть конфликтами в сфере личной жизни. Мне представляется нелепым предположение, будто мои романы и пьесы автобиографичны. Вымышленные истории тоже нуждаются, конечно, в материале. Черпает ли писатель этот материал из личных встреч или из чужих сообщений, ничего не меняет в том факте, что рассказанная история в целом становится вымышленной историей. Разумеется, я пользуюсь и автобиографическим материалом, воспоминаниями, личным опытом. Почему бы нет! Это способствует достоверности всей декорации. Бальзак знал улицы и площади в своем Париже, был знаком с сотнями современников, но его истории не становятся оттого автобиографическими. Вероятно, здесь тоже происходит смешение понятий: тема автора, биография автора. Я действительно отношусь к писателям, которые всю жизнь могут работать только над собственной темой. В различных вариациях, конечно. Во все новых историях. Встречаясь с читателем в Мадриде, или в Бостоне, или в Новосибирске, я полагаю, что его интересует не моя скромная биография, а скорее моя тема <…>…история, рассказывающая о конфликтах в личной жизни, например о конфликтах в жизни Анны Карениной, всегда вместе с тем и отражение жизни общества. Общественная ситуация может быть предметом теоретического анализа, это метод социологии и политологии. Иной подход у литературы: она постигает общественную ситуацию посредством изображения конкретных случаев» [Макс Фриш. Интервью Н. Павловой: Режим доступа: <http://www.many-books.org/auth/2186/book/51249/frish_maks/listki_iz_veschevogo_meshka/read/65>].

*4.* ***Прочитайте*** *повість "Людина з'являється в епоху голоцену",* ***визначте*** *її жанрові особливості і* ***знайдіть*** *ознаки автобіографії.*

**Тема 20. Способи руйнування лінійності в романах "Пейзаж, намальований чаєм" М. Павича і "Атлас, складений небом" Г. Петровича : до проблеми аналогій і відповідностей у постмодерністському романі.**

**СТИСЛИЙ ЗМІСТ ТЕМИ:**

Однією з продуктивних стратегій постмодерністського листа є "установка на руйнування традиційних уявлень про структуру тексту як семантично центрованої і стабільно визначеної". Така організація художнього простору тексту є альтернативою замкнутим і статичним лінійним структурам, ґрунтованим на жорсткій осьовій орієнтації. «Такие структуры семантически сопрягаются Делезом и Гваттари с фундаментальной для классической европейской культуры метафорой "корня", дифференцируясь на собственно "коренные" или "стержневые" ("система-корень"), с одной стороны, и "мочковатые" или "пучкообразные" ("система-корешок") – с другой» [Энциклопедия культур. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/r/Rizoma.html>].

Принципом побудови нелінійного тексту служить ризома («постмодернистськи трактоване письмо принципово ризоморфно» Р. Барт). Цей термін введений до культурного ужитку Ж. Делезом і Ф. Гваттарі в 1976 році в роботі "Rhizome". "Ризома (фр. rhizome – кореневище) – поняття філософії постмодерну, фіксувально принципово позаструктурний і нелінійний спосіб організації цілісності, що залишає відкритою можливість для іманентної автохтонної рухливості і, відповідно, реалізації її внутрішнього креативного потенціалу самоконфігурування" [Там же].

Для сучасного роману принцип різоми і нелінійного оповідання в цілому став продуктивним і реалізується в творчості багатьох іменитих постмодерністів. «Утверждение, что существует другая, более совершенная чем линейное письмо, повествовательная многомерная структура, можно найти и в “Грамматологии” Ж.Деррида (1967). Речь идет о возвращении к идее культуры как единого множества. “Идеальный текст” Деррида представляет не иначе как множество уже созданных текстов, которые не выстроены в линейную последовательность, и тем не менее образуют нечто единое, пересекаются друг с другом, переходят друг в друга. Единство такого текста создается не его “материализацией” и пространственным размещением в пределах страницы, главы, книги, а “смысловыми переходами”, благодаря которым любой текст читается не последовательно, а “вдоль и поперек” и фактическая линейность текстов и их завершенность разрушаются «силой мысли и воображения» [Липская Л.И. К проблеме повествовательной незавершенности в современной литературе].

**ЗАВДАННЯ 1.**

*1.* ***Вивчіть*** *статтю Л. І. Липської «До проблеми оповідної незавершеності в сучасній літературі» (Режим доступа:* [*http://zarlit.utmn.ru/o-literature/k-probleme-povestvovatelnoy-nerazreshennosti-v-sovremennoy-literature*](http://zarlit.utmn.ru/o-literature/k-probleme-povestvovatelnoy-nerazreshennosti-v-sovremennoy-literature)*),* ***знайдіть*** *визначення типів незавершеності ("недописана книга" і "концептуальна", усвідомлювана незавершеність, що реалізовується в 3-х варіаціях).* ***Проаналізуйте*** *такий фрагмент про 3 варіації розповідної незавершеності з цієї статті:*

«1. Смысловая незавершенность, которая предполагает повествование, используя определение П. Рикера, “закрытое с точки зрения конфигурации, и открытое с точки зрения прорыва в мире читателя, который оно способно совершать”. Примером данного варианта незавершенности могут служить большая часть новелл Борхеса (“Сад расходящихся тропок”, “Алеф”, “Вавилонская библиотека”), романы У.Эко, подтверждающего осознаваемый характер подвижного смысла в своих работах, таких как “Открытое произведение” (1969), “Границы интерпретации” (1990). Уже для данного варианта “незавершенного” повествования с “открытым”, хотя и конечным в своих интерпретативных возможностях смыслом, необходим активный читатель-“соавтор”.

2. Повествовательная незавершенность. Для повествования в данном случае характерна концовка, не содержащая завершения. Чаще это связано с тем, что автор “намеренно и сознательно поднимает проблему, которую считает неразрешимой, и все же, она остается обдуманным и сознаваемым финалом, который рефлексивным способом подчеркивает неисчерпаемость тематики всего произведения” <..>

3.“Структурная незавершенность”, формирующая текст, не имеющий “начала и конца”, либо претендующий на это. Примером служат романы М.Павича (“Хазарский словарь”, “Кроссворд, нарисованный чаем”, “Звездная мантия”), роман П.Корнеля “Пути к Раю”, роман Г.Петровича “Атлас, составленный небом”, т.е. произведения, которые сегодня чаще всего определяют как “гипертексты”.

Гипертекстовая структура может быть достаточно разнообразной. Удачно вводимое сторонниками виртуального текста разграничение на дисперсный и аксиальный гипертекст, основанное на различии повествовательной логики. Сугубо “внешняя”, характеристика построения повествования может оказаться значимой, ведь в гипертексте визуальность вновь начинает играть очень большую роль. Можно выделить

а) тексты с предельно четко прописанной структурой (что не делает их простыми) (М.Павич “Хазарский словарь”, Г.Петрович);

б) предельно “аморфные”, рассыпающиеся структуры, с центром, вынесенным “вовне” (П.Корнель);

в) “скрытые структуры”, где аморфность текстов преодолевается посредством предлагаемой читателю схемы (М.Павич “Кроссворд, нарисованный чаем”, “Ящик для письменных принадлежностей”).»

*2.* ***Прочитайте*** *фрагмент статті,* ***відмітьте*** *особливості постмодерністської версії в слов'янських літературах,* ***випишіть*** *імена представників :*

«Пик» постмодернистской активности приходится в большинстве славянских литератур на начало 1990-х гг. Главное исключение здесь опять составляет творчество Павича, безусловно, существенно повлиявшее на литературы народов СФРЮ, ускорившее в них по сравнению с другими славянскими литературами процесс «постмодернизации», а также произведения таких русских писателей, как Андрей Битов, Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин. В славянских литературах это время обновления жанровых модификаций романа, давшее новые формы: пастыш исторического приключенческого и фантастического романов, романы инициации, метафиктивные романы, романы-головоломки, романы-«учебники», романы-«перечни» и т. д.

Практически в каждой из славянских литератур в общем потоке «модной» продукции появляется несколько авторов, постмодернистские произведения которых отличаются значительным художественным своеобразием и новаторством. В польской литературе это романы Стефана Хвина «Короткая история одной шутки» (1991), «Ханеман» (1995) и Анджея Стасюка «Стены Хеврона» (1992), «Белый ворон» (1994), в чешской – Иржи Кратохвила «Медвежий роман» (1990), «Песня среди ночи» (1992), «Авион» (1995), Даниэлы Годровой «Под обоими видами» (1991) и Яхима Топола «Сестра» (1994). В литературе Словакии обращают на себя внимание тексты Душана Митаны («Поиски потерянного автора», 1991) и Владимира Балла («Аутсайдерия», 1997). У хорватов историческую прозу в дилогии «Уроки жизни» (1985) и «Волосы Вероники» (1989) постмодернистки обновляет корифей Неделько Фабио; в Словении классиком постмодернизма благодаря роману «Факелы и слезы» (1987) в одночасье становится двадцатичетырехлетний Андрей Блатник; в македонской прозе новые тенденции успешно развивает Данило Коцевский («Путешествие в Аркашон» 1989, «Одиссей» 1991). Болгарская литература по-новому заявляет о себе элитарными произведениями Эмилии Дворяновой «Passion, или смерть Алисы» (1995), Светлозара Игова «Елены-Олени» (1998) и Георгия Господинова «Естественный роман» (1999). Романы «Рекреации» (1990), «Московиада» (1992), «Перверсия» (1995) Юрия Андруховича становятся визитной карточкой украинского постмодернизма. Наряду с прозой «примеряет» постмодернистские «одежды» поэзия <..>

В разных славянских литературах постмодернистские тенденции ассимилируются по-своему, индивидуально. В литературе Чехии и Болгарии – налицо установка на элитарную прозу, выходящую из-под пера рафинированных писателей-филологов, таких как Г. Господинов или Д. Годрова; для украинских и белорусских литераторов постмодернизм – средство социального протеста, языкового самоутверждения и одновременно демонстрация крайнего экспериментаторского радикализма; в словенской литературе через постмодернистскую практику преодолевается инерция многовековой национальной самозащиты. У авторов Польши художественная миссия постмодернизма ассоциируется с политическими переменами и отходом от романтического дискурса, с концом романтической парадигмы, а для литературы Македонии – это отвечающий национальной специфике молодой литературы ХХ в. способ эстетического познания реальности и одновременно интеграции» [Н. Н. Старикова. Постмодернизм в славянских литературах (из опыта комплексного исследования). – Режим доступа: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-19126.html>]

*3.* ***Законспектуйте*** *есе М. Кундери "Коли Панург перестане бути смішним" і "Творці і павуки".* ***Спробуйте визначити****, яку роль зіграла теорія роману М. Кундери в еволюції цього жанру.*

*4.* ***Законспектуйте*** *роботу М. Павича "Писати в ім'я Батька, і Сина, і Святого Духа".* ***Зіставте*** *позицію, озвучену в цій роботі з постмодерністськими підходами до творчості.*

**Милорад Павич** – сучасний югославо-сербський письменник і поет, розробник теорії постмодернізму, чиї романи вважаються вершинними для нового часу і нових уявлень про літературні завдання сучасності. Критики називають його "першим письменником XXI століття" і майстром нелінійної прози. Кожен з його експериментальних текстів – зразок таких "конструкцій": "Пейзаж, намальований чаєм" (1988) змодельований у вигляді кросворду і може бути прочитаний як за горизонталлю, так і за вертикаллю. "Внутрішня сторона вітру. Роман про Геро і Леандре" (1991) – роман-клепсидра, який можна читати з двох сторін. "Остання любов в Константинополі. Посібник з ворожіння" (1994) складається як послідовність розкладів карт Таро, яка і визначає організацію романного простору, "Унікальний роман" зроблений у формі дельти, "Зоряна мантія" має підзаголовок "Астрологічний путівник для необізнаних".

Як винахідник нелінійної прози, в статті "Початок і кінець роману" Павич порівнює літературу з архітектурою, що помітно і в його художніх творах.

**ЗАВДАННЯ 2.**

*1.* ***Прочитайте*** *фрагмент статті "Милорад Павич про постмодерністську літературу".* [Режим доступа: http://www.srpska.ru/article.php?nid=8570], .

«Сущность в том, что мы можем изменить обкраденный способ чтения. И таким образом, автор может поделиться с читателем работой в со-творении художественного произведения. Между тем, тот, кто хочет изменить способ чтения одного романа, должен изменить и способ написания романа. Произведение обязано предложить читателю возможность использовать его как интерактивную прозу. Это немного похоже на оставление линейного письма и возвращение к механизму, который мы знаем из снов и мыслительного процесса, или из устного творчества. Людские сны и мысли не линейны, они роятся и распространяются по всем сторонам, они симультанны. Если мы хотим в одном литературном произведении проследить свои мысли и сны, попробуем сделать из него нелинейный феномен. Новая литературная техника особенно применима в цифровом окружении и виртуальном пространстве. Читатель в таких обстоятельствах может одним нажатием на кнопки мыши и клавиатуры изменять и выбирать путь своего читательского авантюрного приключения».

2. ***Прочитайте статтю*** А.Б. Панової "Значення форми в романі Милорада Павича "Внутрішня сторона вітру. Повість про Геро і Леандре" [// Филология и литературоведение. – Октябрь. - 2012. - № 10. - Режим доступа: <http://philology.snauka.ru/2012/10>]. Прокоментуйте таку цитату зі статті:

«Особое внимание необходимо уделить образу нарратора в этих двух историях, благодаря которому возможна подобная игра со временем. Каждая из историй состоит из трёх глав, но если в повести о Леандре статус нарратора никак не меняется, то в повести о Геро он ведёт себя совершенно по-иному, чем отчасти и нарушает первичное повествование. Степень выявленности нарратора в этой части увеличивается от первой главы к третьей, превращая его из имплицитно в эксплицитно выраженного. Именно такой, эксплицитный нарратор представляется читателю в начале третьей части и рассказывает о своих взаимоотношениях с братом Геро. Становясь одним из героев, он занимает чёткую позицию неведения по отношению к Манассию, но как только дело касается Геро (в первой главе), то он смело проникает в её сознание и описывает все ощущения, мысли и переживания. То же можно сказать и о его позиции в истории Леандра – герой полностью находится в его власти. В «Рассказе о капитане фон Витковиче», где Геро сама становится нарратором (вторичным, относительно текста всего произведения), она подчиняется традиции первичного нарратора и тоже ограничивает свой доступ только мыслями главного героя. Помимо названной новеллы Геро и Леандр в романе становятся вторичными нарраторами в приведённых текстах их писем – Геро рассказывает о своей поездке с братом в Рим, а Леандр – о путешествии с Диомидием Субботой к дорогому пророку за второй частью предсказания».

*2.* ***Визначте*** *принцип нелінійного оповідання роману "Хазарський словник" згідно з таким спостереженням:*

«Образ двух зеркал, одновременно отражающих прошлое и будущее, по своей иррациональности и глубине совершенно мифологичен, но не заимствован. Он глубоко связан с контекстом романа и является закономерным продолжением экспериментов автора со временем. Чтобы увидеть "в живом эфире "одновременно прошлое, будущее и настоящее, нужно находиться одновременно в трех точках. По крайней мере, виртуально это возможно. И не просто возможно, но и необходимо, если мы хотим понять суть явления. Поэтому так ценится прогноз, а различные методы экстраполяции становятся все более и более совершенными. Павич не вносит ничего сверхъестественного, он просто реорганизует опыт. Он создает своего рода квантовую механику душевной жизни, во многом предвосхищая развитие научных категорий времени и пространства, во всяком случае выходит далеко за рамки парадоксов времени, рассмотренных А.Эйнштейном» [Пронина Е. Е. Последний из хазар: словарь Милорада Павича. – Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/2011/01/11/1214867394/Pronina.pdf>].

**Горан Петрович** (р. 1961) – сучасний сербський письменник, що продовжує постмодерністську традицію таких письменників, як Д. Киш, Б. Пекич, М. Павич. Його перша книга "Поради для полегшення життя" вийшла в 1989 р., незабаром були опубліковані і інші твори: роман "Атлас, складений небом", збірка оповідань "Острів і навколишні оповідання", романи "Облога церкви Святого Спасу" і "Книга з місцем для побачень".

Романи Петровича відрізняє складність оповідання і переплетення розповідних пластів, фрагментарність і уривчастість подання матеріалу, відмова від єдиної послідовної структури організації твору. Особливу манеру оповідання Петровича відрізняє також мозаїчність і еклектичність, зміщення тимчасових ліній, з'єднання реалістичних пластів оповідання зі сном, міфом і фантастикою.

Деякі дослідники знаходять в творчості письменника найнесподіваніші аспекти, наприклад: «Горан Петрович в своих произведениях отдает предпочтение традиционному линейному повествованию, но в то же время выбирает нетрадиционную структуру, несущую символическую нагрузку («Атлас, составленный небом» имеет «пятьдесят две надземные главы, пятьдесят два коридора катакомб комментариев, пятьдесят две иллюстрации в скромных рамках»). Число 52, по всей видимости, соотносится с количеством недель в году, что, в свою очередь, отсылает к циклическому восприятию времени, свойственному мифологическому сознанию. Христианское восприятие времени антиномично: линейность, обусловленная историчностью самой личности Христа, ожиданием второго пришествия, сосуществует с цикличностью, связанной с контемпоральностью жизни христианина событиям Нового Завета, реализуемой в литургии. На антиномии истории и мифа держатся и произведения Петровича» [Маркова В. А., Суховей А.Н. «Слова привести в согласие»: творчество Горана Петровича в христианском контексте. – Режим доступа: <http://irbis-nbuv.gov.ua/articles/2007/07mvatcc.pdf>]. Продовжуючи традиції сербської постмодерністської прози, Горан Петрович експериментує з формою роману, що дозволяє говорити про нелінійність прози і використання різоми в його творчості.

**ЗАВДАННЯ 3.**

*1.* ***Заповніть*** *таблицю, що відбиває специфіку романної форми у творчості Г. Петровича :*

|  |  |
| --- | --- |
| **"Атлас, складений небом" (1993)** | - **роман-атлас**: гіпертекстові посилання (у вигляді коментарів до розділів), незвичайні образи, метафори, парадокси, амальгама реальності і чарівної казки, дзеркала, які показують минуле, сьогодення і майбутнє і, що відрізняють правду від брехні, і шпильки, виготовлені з місячного світла. |
| **"Облога церкви Святого Спасу" (1997)** |  |
| **"Книга з місцем для побачень" (2000)** |  |

*2.* ***Прочитайте*** *роман Г. Петровича "Книга з місцем для побачень".*

*3.* ***Опрацюйте*** *статтю Т.В. Тернопол "Постмодерністські алюзії в романі Г. Петровича "Книга з місцем для побачень"(Режим доступу:* [*http://vestnik.yspu.org/releases/2010\_4g/49.pdf*](http://vestnik.yspu.org/releases/2010_4g/49.pdf)*),****знайдіть*** *зразки матеріалізації різоми (лабіринт, прийом металепсиса Х. Кортасара, мотив таємничої книги У. Еко, активність читача в просторі тексту, ін.) :*

«Автор «Книги с местом для свиданий», развивая идеи Ж. Делеза и Ф. Гваттари, настаивает, что открытие китайского философа Цюй Пэна о нелинейности времени применимо и к пространству (неслучайно в литературоведении два этих понятия всегда рассматриваются вместе – пространственно-временная организация произведения, хронотоп). Настоящий читатель – это тот, кто силой своего, а не авторского воображения может увеличивать пространство книги, блуждая в ней, как в лабиринте, и открывая все новые и новые дорожки. Таким образом, Горан Петрович актуализирует в своем романе один из ключевых концептов постмодернизма – ризому».

***Питання для самоконтролю до модулю 11:***

1. Що характерно для новітньої німецької літератури? Які твори критика називає зразково постмодерністськими?

2. Вкажіть особливості реалізації постмодерністської поетики в романі Г. Розендорфера "Велике соло для Антона".

3. Яку роль в сучасній німецькомовній літературі грає жанр автобіографії? Як він реалізований у творчості Макса Фріша?

4. Що таке нелінійне оповідання, які типи такої конструкції зустрічаються в постмодерністській поетиці?

5. Як принцип різоми співвідноситься з розповідною незавершеністю?

6. У чому відмінність постмодерністської ситуації в літературах слов'янських країн Європи?

7. Які основні критерії нео-роману в трактуванні М. Кундери?

8. Що має на увазі М. Павич під поняттям "Нелінійний феномен"?

9. Вкажіть ознаки нелінійного тексту в романі Г. Петровича "Книга з місцем для побачень".

**9. ІНДИВІДУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ**

1. Конспект роботи одного з провідних теоретиків постмодернізму (на вибір) – 1 г.

2. Роман П. Акройда "Лондон: біографія" як "історіографічний метатекст" –1г.

3. Інтерпретація образу Лондона в романі "Тонка робота" С. Уотерс – 1г.

4. Концепт антигероя в романі-сиквелі Э. Берджеса "Заповіт заводному світу" – 1г.

5. Особливості взаємодії інтелектуальної і масової літератури в романі-симфонії "Море-океан" А. Барікко – 1г.

6. "Перезапис" (recriture) канонічного міфу про Ноєв ковчег в романі Т. Фіндлі "Небажані пасажири" -– 1 г.

7.Постмодерністські прийоми "світ як текст", іронія і деконструкція в циклі Анджея Сапковского "Відьмак" – 1 г.

8. "Осінь у Петербурзі" Дж.М.Кутзее як жанр "альтернативної історії" – 1г.

9. "Культурний герой" на рубежі тисячоліть в романі "Елементарні частки" М.Уельбека (Прометей-Эпіметей) – 1 г.

10. Інтерпретація теми реконструкції історії в романі Т. Моррісон "Гімн Соломона" і У. Фолкнера "Авессалом! Авессалом"! – 1 г.

11. Світ як фікція в романі Х. Мураками "Охота на овець" – 1г.

12. Гендерний аспект роману Э. Елінек "Піаністка" – 1 г.

13. А. П. Чехов очима С. Мрожека : до проблеми інтертекстуальності в п'єсі "Любов в Криму" – 1г.

14. Пастиш і цитата як основа створення вікторіанського Лондона в романі М. Фейбера "Багрова пелюстка і біла" – 1г.

**МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕСПЕЧЕННЯ**

**Учебники и литература к курсу:**

1. Зарубежная литература ХХ в. / Под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е испр., доп. – М.: Высшая школа, 2004.
2. История зарубежной литературы XX в. / Под ред. В.М. Толмачёва. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. – Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3030622
3. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / [Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др.] Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – 335 с.
4. История философии: Запад-Россия-Восток (Книга четвёртая. Философия XX в.).- М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1999.- 448с. – Режим доступа: filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000197/index.shtm
5. Анастасьев Н.А. Контрапункт (Судьба гуманизма в литературе ХХ века) // Вопросы литературы. – 1991. - №5.
6. Анастасьев Н.А. У слов долгое эхо: Постмодернизм как стиль в зарубежной литературе XX веке // Вопросы литературы. – 1996. - №7-8.- С. 3-31.
7. Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. – 2001. - №1.
8. Андреев Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) / Л.Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. - М.: Высшая школа, 2001.- С. 292-334.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
10. Борьба методов и направлений в литературах современного Запада / [Д. В. Затонский ... и др.; ответственный редактор Д. В. Затонский]; Академия наук Украинской ССР, Институт литературы им. Т. Г. Шевченко. - Киев: Наукова думка, 1986. – 232 с.
11. Бубенцова Е. И. Мифологизм в западноевропейской литературе XX века: метод. реком. по курсу совр. западноевропейской литературы / Е. И. Бубенцова – Могилев: МГУ им. А. Кулешова, 2002. – 56 с.
12. Галанина Е.В. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. – М.: Академия Естествознания, 2013. – Режим доступа: http://www.rae.ru/monographs/173-5423
13. Генис А. Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. – 1994. - №10.
14. Гребенникова Н. С. Зарубежная литература ХХ век: учеб. пособие для вузов / Н. С. Гребенникова. – М.: Владос, 2002. – 128 с.
15. Гиленсон Б.А. История литературы США: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Б.А. Гиленсон. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 704 с.
16. ХХ век как литературная эпоха: «Круглый стол» // Вопросы литературы. – 1993. – № 2. – С. 3 – 85.
17. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс. 2000. - С. 407-420.
18. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман, 1980-2000 / О. Джумайло. - (Современна ли современная литература?). - (Английский роман) // Вопросы литературы. - 2007. - № 5. - С. 7-45.
19. Затонский Д.В. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. – 1996. - №3. – С.182 – 205.
20. Затонский Д.В. Художественные ориентиры ХХ века / Д.В. Затонский. – М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.
21. Ильин И.П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. - М., 1998. – Режим доступа: http://philosophy.allru.net/perv302.html
22. Ильин И.П. "Постмодернизм": проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада // Современный роман: Опыт исследования. М., 1990. С. 255-279.
23. Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы / А.В. Карельский. – М.: Советский писатель, 1990. – 399 с.
24. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Н.В. Киреева. - М.: Флинта, 2004. - 213 с.
25. Лежён Ф. В защиту автобиографии: Эссе разных лет // Иностранная литература. 2000. - № 4. - С. 217-231.
26. Леонова Е. А. Художественный мир П. Зюскинда (роман «Парфюмер») // Проблемы истории литературы. – 2003. – Вып. 17. – С. 228—234.
27. Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней: Учебное пособие для вузов / В. А. Луков. - 3-е изд., испр. и доп. - М.: Академия, 2006. - 512 с.
28. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. - 347 с.
29. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский – М.: Наука, 1976. –126 с.
30. ПавловаН.С. Седельник В.Д. Швейцарские варианты / Н.С. Павлова, В.Д. Седельник. - М.: Советский писатель, 1990. - 318 с.
31. Пахсарьян H.T. Теория постмодернизма и современный французский роман // Литература двадцатого века: итоги и перспективы изучения. - М.: Экон-Информ, 2006.
32. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины ХХ столетия. - Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
33. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: Историко-литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие. - Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. –38 с.
34. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. - М.: Издательство ЛКИ, 2008. - 240 с.
35. Современная литературная теория: антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. - М.: Флинта, Наука, 2004. - 343 с.
36. Современный роман: Опыт исследования. - М., Наука, 1990 – 285 с.
37. Смирнова Н.А. Тезаурус Джона Фаулза / Н.А. Смирнова. - Нальчик: Полиграфсервис и Т., 2000. - 360 с.
38. Страда В. Модернизация и постмодернизация //Вікно в світ. – 1999. - №2. - С.196-201.
39. Тертерян И. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки / И. Тертерян. - М.: Советский писатель, 1988. - 557 с.
40. Толкачев С.П. Современная английская литература: Учебное пособие для студентов факультета журналистики по специальности «Журналистика и средства массовой коммуникации». – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2008. – 83 с.
41. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. - Минск, ЕГУ "ПРОПИЛЕИ", 2000. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/usmanova-eco.htm>
42. Фромм Э. Человек для себя. Пер. с англ. и послесл. Л. А. Чернышевой. - Мн.: Коллегиум, 1992. - 253 с.
43. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. – 1994. - №1. – С. 235-240.
44. Хасан И. Культура постмодернізму // Вікно в світ. - 1999. - №5. - с.99-111.
45. Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века: Под ред. А.П. Саруханян.– М.: ИМЛИ РАН, 2002. -
46. Шевякова Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы / Э.Н. Шевякова. - М.: МГУП. 2009. - 592 с.
47. Щербицкий К. Миграция и границы постмодернизма. - Режим доступа: <http://exlibris.ng.ru/tendenc/2005-12-01/5_umnozhenie.html>
48. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // У. Эко. Имя розы. – М: Книжная палата, 1989- с.425-467.

**ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ НАУЧНО-КРИТИЧЕСКАЯ**

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Алейникова З.Я. Жанровое своеобразие мемуарно-художественной автобиографии 1960-70-х годов (сюжет и характер): Автореф. дис… канд. филол. н. - М.: МГПИ, 1981. - 16 с.
2. Аппиньянези Р. Знакомьтесь: Постмодернизм / Пер. с англ. В. Правосудова. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. – 176 с.
3. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
4. Батай Ж. Запрет и трансгрессия [Электронный ресурс]. – URL: http://vispir.narod.ru/bataj2.htm
5. Батай Ж. Литература и Зло. – М. : Изд-во ИГУ, 1994. – 166 с.
6. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства. Екатеринбург, 2000.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
8. Бурдье П. Поле литературы. // Новое литературное обозрение, № 45 (2000).
9. Владимирова Н. Г. Условность, созидающая мир: поэтика условных форм в современном романе Великобритании. – Новгород, НГУ им. Ярослава Мудрого, 2001. – 269 с.
10. Генис А. Гипертекст – машина реальности // Иностранная литература. – 1994. – № 5. – C.249.
11. Григорьева, Т. Путь японской культуры/ Т. Григорьева //Иностранная литература. - 2002. - N 8. - С. 249-257.
12. Дебор Ги. Общество спектакля. М., 2000.
13. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 2000. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_5.html>
14. Жлуктенко Н. Ю. Психологические романы Айрис Мердок и Дж. Фаулза // Английский психологический роман XX века. Киев, 1988. -С. 129-148.
15. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм/ Д. Затонский. – Харьков, 2000.
16. Ильин И.П. Малколм Брэдбери: критик, писатель, пародист // Диапазон: Вестник иностранной литературы. – 1991.
17. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов/ И. Ильин. – М., 2001.
18. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М., 1996.
19. Кабаков Р. И. «Повелитель Колец» Дж.Р.Р.Толкина и проблема современного литературного мифотворчества: автореф. дис. канд.филол.наук: - Л., 1989.
20. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. - № 22. - М., 1996. - С. 33 - 64.
21. Кагарлицкий Ю. Фантастика ищет новые пути // Вопросы литературы. - № 10. -М., 1974. - С. 159 - 178.
22. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика?: О темах и направлениях зарубежной фантастики вчера и сегодня. - М.: Художеств, лит., 1974. - 349 с.
23. Караева Л. Б. Английская литературная автобиография: Трансформация жанра в XX веке. – М.: Издательство М. и В. Котляровых, 2009. – 276 с.
24. Киреева Н. В. Томас Пинчон: моделирование культового персонажа литературного поля / Н. В. Киреева. - (Материалы и сообщения) : Пинчон: моделирование культового персонажа литературного поля // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. - 2007. – N 5. - С. 133-139.
25. Киреева Н. В. Джон Барт и Томас Пинчон: культовый автор и/ или классик? / Н. Киреева. - (Зарубежная литература). - (Феномен "культового автора" в литературе XX века): Джон Барт: на пути к статусу "современного классика": Томас Пинчон: механизмы формирования статуса культового автора // Вопросы литературы. - 2008. - № 2. - С. 255-285.
26. Киреева Н. В. Особенности нехудожественной прозы Т. Пинчона // Вестник Московского университета. - Сер. 9, Филология. - 2008. - N 3. - С. 69-76.
27. Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. - М., 1998.
28. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2005
29. Кошелев С.Л. К вопросу о жанровых модификациях романа в философской фантастике / С.Л. Кошелев // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: межвуз. сб. науч. тр. - М., 1984. - Вып. 9. — С.133 – 142.
30. Кошелев С. Л Философская фантастика в современной английской литературе. Романы Д.Р.Р.Толкина, У.Голдинга и К.Уилсона 50-60 -х гг.: Авт. на соиск. степени канд. филолог, наук. -М.: МГПИ, 1983.-27 с.
31. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна/ Ж.-Ф. Лиотар. – СПб., 1998.
32. Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза. - Ростов н/Д, 1988.
33. Массовая культура: современные западные исследования / Пер. с англ. Отв.ред. и предисл. В.В. Зверевой. Послесл. В.А. Подороги. - М., 2003.
34. Можаева А. Миф в литературе 20 века: структура и смыслы // Художественные ориентиры зарубежной литературы 20 века. – М.: , 2002. - С. 305-330.
35. Олизько Н. С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса (на материале произведений Дж. Барта) : дис. ...канд. филол. наук. - Челябинск, 2002. – 194 с.
36. Павлычко С.Д. Игра в действительность. Философское содержание «магического театра» в творчестве Джона Фаулза // Литература и общественное сознание Запада. — Киев: Наукова думка, 1990.-С.9-32.
37. Рикер П. Время и рассказ. - М., Спб, 2000.
38. Ройфе А.Б. Неомифологическая фантазия в фантастике 20 века. — М.: Эксмо, 2006.-275 с.
39. .Рубин Д. Харуки Мураками и музыка слов / Д. Рубин; пер. с англ. А. Шульгат. - СПб., Амфора. - 430 с.
40. Сысоева Ю.Н. Полиструктурность художественной формы романа М. Брэдбери «Профессор Криминале» - Автореф. дисс… к.филол. н., Воронеж 2005. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/polistrukturnost-hudozhestvennoy-formy-romana-m-bredberi-professor-kriminale
41. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. - 164 с.
42. Толкин Дж. P.P. О волшебных историях // Сильмариллион: сборник М.: ООО «Издательство ACT», 2000. - С. 419 - 497.
43. *Тлостанова М.В.* Эра Агасфера, или как сделать читателя менее счастливым // Иностранная литература.- 2003. - № 1.
44. *Фуко М.*Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. - М., Касталь, 1996.
45. *Чхартишвили Г.* Но нет востока и запада нет. // Иностранная литература.- 1996. - №9.
46. *Шартье Р.* Письменная культура и общество / Пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф. - М.: Новое издательство, 2006.
47. *Шифдар Р. Бесконечная история: очерк развития зарубежной фэнтези /Р.Шидфар. //Книжное дело - 1997 - № 1 - С.87.*
48. Штейнман М.А. Поэтика английской иносказательной прозы XX века (Дж. Р. Р. Толкиен и К.С. Льюис). - Автореферат дисс… к. филол. н. - Москва, 2000.
49. *Эко У.* Пять эссе на темы этики/ У. Эко. – СПб., 1998.
50. Эпштейн В.Л. Введение в гипертекст и гипертекстовые системы. – Режим доступа: <http://www.ipu.ru/publ/epstn.htm>

**ЗМІСТ**

ВСТУП…………………………………………………………………..с.3

ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ...................................................с.5

СТРУКТУРА ЗАЛІКОВОГО КРЕДИТУ ДИСЦИПЛІНИ......................с.6

РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ.....с.12

ТЕМИ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ.........................с.14

**Тема1**. Полівалентна естетика постмодернізму. Ессе І. Хассана «Розчленовування Орфея». Лекція Ж. Дерріди «Структура, знак та гра»…………………………………………………………………….с. 14

**Тема 2.** Концепція читача та автора у постмодерністській теорії творчості (М. Бахтін, М. Фуко)……………………………………………...с.20

**Тема 3**. Нонселекція в естетиці постмодерну: пастиш та варіанти інтертекстуальності……………………………………………………………с.25

**Тема 4**.Інтертекстуальність у романі М. Бредбері «Професор Кримінале» )……………………………………………................................с.35

**Тема 5.** Втілення теорії роману М. Бредбері в творчості англійських письменників к. XX ст. – Г.Свіфт, С. Уотерс)………………………………………………………………………..с.38

**Тема 6.** Симулякр в системі образів «Маятника Фуко» У.Еко…...с.43

**Тема 7**. Поняття «гіперроман» та його реалізація в романі І. Кальвіно «Замок перехрещених доль»…………………………………………………с.47

**Тема 8.** Дж. Барнс «Історія світу в 10 1/2 главах»: способи реалізації міфу в постмодерністському тексті……………………….…………………с.53

**Тема 9.** Фентезі як «вторинний стиль» в літературі. Прояв рис постмодерністської естетики у фентезі нового типу. Ігрові стратегії трилогії Дж. Р. Р. Толкієна «Володар кілець». Інтертекстуальність романів Т. Пратчетта і Д. Мартіна………………………………………………………с.60

**Тема 10.** Аналіз творчості Нобелівських лауреатів останнього десятиліття у світлі процесів глобалізації……………………………………………………………………с.72

**Тема 11.** Жанр автобіографії в сучасному романі (М. Дюрас) ……с.83

**Тема 12.** Механізми масової культури в романі Д. Пеннака «Маленька торговка прозою»: поняття про «ідеального автора» …………………………………………………………………………………..с.88

**Тема 13.**Множинність авторської присутності в «Нью-Йоркській трилогії» П. Остера…………………………………………………………с.101

**Тема 14.** Творчість Т. Пінчона, його роль і місце в літературі епохи постмодернізму: «мінус-автобіографія», концепт «ентропії». Деконструкція метатексту в романі «V». ………………………………………………….с.108

**Тема 15.** Реалізація мультикультуралізму в романі Тоні Моррісон «Кохана» ……………………………………………………………………с.110

**Тема 16.** Особлива роль культурної діяльності Юкіо Місіми: «Сповідь маски» і «Золотий храм» …………………………………………………..с.108

**Тема 17.** Масова культура і талант: аналіз історії масової літератури в романі А. Переса-Реверте «Клуб Дюма або тінь Рішельє» ……………………………………………………………………………….с.110

**Тема 18.** Ієрархія «стихій» у романі А.Поссе «Райські пси» ……………………………………………………………………………….с.135

**Тема 19.** «Постмодерністський лист» у німецькомовній літературі: вихід за межі німецької літературної традиції (Г. Розендорфер, М. Фріш) ………………………………………………………………………………с.141

**Тема 20.** Способи руйнування лінійності в романах «Пейзаж, намальований чаєм» М. Павича і «Атлас, складений небом» Г. Петровича: аналогії і відповідності в постмодерністському романі………………………………………………………………………..с.152

ІНДИВІДУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ………………………………………с.161

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ.........................................................с.162

ДОДАТКОВА НАУКОВО-КРИТИЧНА ЛІТЕРАТУРА……………с.166

ЗМІСТ…………………………………………………………………с.170