

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ**

**ФАКУЛЬТЕТ ЕКОНОМІКИ, БІЗНЕСУ ТА МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН
КАФЕДРА ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ, ПЕРЕКЛАДУ
ТА ПРОФЕСІЙНОЇ МОВНОЇ ПІДГОТОВКИ**

Кваліфікаційна робота магістра

на тему:

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ У РОМАНАХ ДЖ.БАРНСА

Виконала: студентка II курсу
групи ФЛ-22-1з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041
Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Пилипенко Анастасія Олександрівна

Керівник к.ф.н., доц. Чернявська О.К.
Рецензент _____

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри

(підпис)

Дніпро – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ

Факультет економіки, бізнесу та міжнародних відносин

Кафедра іноземної філології, перекладу та професійної мовної підготовки

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

«_____» _____ 2023 року

ЗАВДАННЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ПИЛИПЕНКО АНАСТАСІЇ ОЛЕКСАНДРІВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Особливості постмодернізму у романах Дж.Барнса»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) к.ф.н.,доцент Чернявська Олена
Константинівна,затверджені наказом УМСФ від «__» _____ 2023 року
№ _____

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) _____ 20__р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): наукові
статті,постмодернізм у романах Дж.Барнса.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно
розробити)

1.розкрити визначення постмодернізм;2.визначити основні ознаки
постмодерністської поезики;3.розглянути художній світ в постмодерної
поетики;4.дослідити французький контекст постмодернізму у творах
Дж.Барнса,5.проаналізувати театральність у романі Дж.Барнса «A History of
the World in 10½ Chapters»;6.Охарактеризувати інтерпретацію історії з
погляду постмодернізму у романі «Flaubert's Parrot» Дж. Барнса.

5. Консультант розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Чернявська О.К. к.ф.н.,доц.	06.09.23	06.09.23

Розділ 1	Чернявська О.К. к.ф.н.,доц.	02.10.2023	02.10.23
Розділ 2	Чернявська О.К. к.ф.н.,доц.	01.11.2023	01.11.23
Висновки	Чернявська О.К. к.ф.н.,доц.	01.12.2023	01.12.23

6. Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2023	Виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2023	Виконано
3.	Написання вступу	вересень 2023	Виконано
4.	Написання теоретичного розділу	жовтень 2023	Виконано
5.	Написання практичного розділу	листопад 2023	Виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2023	Виконано
7.	Одержання відгуку та рецензії	лютий 2024	Виконано
8.	Захист	лютий 2024	Виконано

Магістрант

_____ (підпис)

Пилипенко А.О.

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ (підпис)

Чернявська О.К.

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Магістерська кваліфікаційна робота – 63 стор., 71 джерела

Об'єктом дослідження є художній світ літературного твору.

Мета даної роботи полягає у виявленні рис постмодерної поетики на основі аналізу постмодерністських романів Дж. Барнса.

Теоретико-методологічні засади: пов'язане із можливістю розширити уявлення про своєрідність історико-літературного процесу кінця ХХ початку ХХІ століть. Результати дослідження дозволяють глибше осмислити своєрідність англійського літературного постмодернізму та визначити місце Дж. Барнса в його художній системі.

Отримані результати: автор у своїх творах використовує прийом "гри", багаторівневої організації тексту, який нагадує листковий пиріг, тимчасові зрушення. Одним з принципів постмодернізму є інтертекстуальність, що виявляється в тотальній цитації. Усі романи англійського письменника Дж. Барнса просякнуті різноманітними формами інтертекстуального зв'язку з попередньою культурною та літературною (як її найважливішою складовою) традицією. При цьому важливо, що об'єктами авторської уваги є як національний спадок (English heritage), так і твори світової культури.

Ключові слова: *постмодернізм, явище постмодернізму, Дж. Барнс, інтертекст, англійський літературний постмодернізм*

SUMMARY

The phenomenon of postmodernism in J. Barnes's works has been examined in the study. It is revealed that postmodernism is a complex, contradictory and unique cultural phenomenon that demonstrates the specificity of the worldview and consciousness of the modern individual, distinguished by the absence of a cohesive value system. In the study it is explored J. Barnes's creativity, one of the leading writers and theorists of postmodern literature, who gained worldwide popularity.

The subject of the research is the artistic world of a literary work.

The purpose of the study is to identify the features of postmodern poetics based on the analysis of J. Barnes's postmodern novels.

The theoretical significance of the study is associated with the possibility to expand the understanding of the uniqueness of the historical-literary process at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. The research results allow to understand the uniqueness of English literary postmodernism better and determine J. Barnes's place in his artistic system.

Key findings: J. Barnes uses the technique of «play» in his works, multilevel text organization which is like a layer cake, and temporal shifts. One of the principles of postmodernism is intertextuality, manifested through extensive use of citations. All novels by the English writer J. Barnes are permeated with various forms of intertextual connections with the preceding cultural and literary tradition, considered its most vital component. It's important that the author's attention is directed towards both national heritage (English heritage) and works of world culture.

Key words: *postmodernism, postmodern phenomenon, J. Barnes, intertext, English literary postmodernism.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ЛІТЕРАТУРІ	6
1.1 Походження та розвиток поняття «постмодернізм»	6
1.2. Основні ознаки постмодерністської поетики	14
1.3. Аспекти художнього світу в реаліях постмодерної поетики	23
РОЗДІЛ 2 ПРОЯВ РИС ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА	31
2.1. Французький контекст постмодернізму у творах Дж.Барнса	31
2.2. Театральність як стильовий принцип постмодернізму у романі Дж. Барнса «A History of the World in 10½ Chapters»	39
2.3. Інтерпретація історії з погляду постмодернізму у романі «Flaubert’s Parrot» Дж. Барнса	44
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60

ВСТУП

Актуальність теми. Постмодернізм складне, суперечливе та унікальне явище культури, що демонструє специфіку світовідчуття та стан свідомості сучасного індивіда, що відрізняється відсутністю цілісної системи цінностей. Постмодерністське мистецтво у художній формі найповніше висловлює той особливий світогляд, який сформувався у другій половині ХХ століття. Англійська література рубежу ХХ-ХХІ століть демонструє суттєві зміни у світовідчутті людини. Для літератури цього періоду характерне переосмислення ціннісних орієнтирів, естетичних принципів та художніх моделей літературної творчості. При створенні цілісної картини літературного розвитку важливе місце має займати глибокий аналіз постмодернізму як авторитетного явища, що значно відрізняється від основних філософських та літературних ідей попередніх епох. Постмодернізм, відмовляючись від «високих» стандартів літератури модернізму, взаємодіє не лише з філософією, а й з попкультурою, результатом чого є поява нових жанрів. Найбільш впливовим у літературі постмодернізму є жанр метароману, в якому саморефлексивна тенденція постмодернізму стала домінуючим елементом, що зумовлює верховенство структури твору.

У цій роботі ми розглядатимемо творчість Дж. Барнса – одного з провідних письменників та теоретиків літератури постмодернізму, який здобув світову популярність.

Об'єктом дослідження є художній світ літературного твору.

Предметом дослідження є риси постмодерної поетики романів Дж. Барнса: «Level of lifes», «A History of the World in 10½ Chapters», «Flaubert's Parrot».

Мета даної роботи полягає у виявленні рис постмодерної поетики на основі аналізу постмодерністських романів Дж. Барнса.

Основні завдання дослідження:

- дослідити походження та розвиток поняття «постмодернізм»;
- визначити основні ознаки постмодерністської поетики;
- розглянути аспекти художнього світу в реаліях постмодерної поетики;
- дослідити французький контекст постмодернізму у творах Дж.Барнса;
- проаналізувати театральність як стильовий принцип постмодернізму у романі Дж. Барнса «A History of the World in 10½ Chapters»;
- охарактеризувати інтерпретацію історії з погляду постмодернізму у романі «Flaubert's Parrot» Дж. Барнса.

Методи дослідження. Мета та завдання дослідження зумовили необхідність використання системного підходу, який полягає в інтеграції культурно-історичного, структуралістського методів дослідження та досягнень постструктуралістської та міфопоетичної шкіл літературознавства. Під час написання першого розділу використано загальнонаукові методи систематизації матеріалу. Структуралістський метод застосовано у другому розділі роботи у процесі дослідження моделі світу та героя. Культурно-історичний метод дозволив розглянути прозу письменника, дослідити проблему синтезу елітарної та масової літератури у прозі письменника. При розгляді прози письменника використано деякі постулати постструктуралізму, які дозволили глибше осмислити національну специфіку постмодернізму та зафіксувати явища самопародії та трансформації постмодерної художньої парадигми у творах письменника.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що і зроблено спробу глибокого аналізу особливостей постмодернізму у прозі відомого англійського письменника-постмодерніста Дж. Барнса, досліджено трансформації моделі світу та героя в романі «A History of the World in 10½ Chapters» та «Flaubert's Parrot», що викликані змінами постмодерністської художньої парадигми. Вперше досліджено модифікації постмодерністського художнього коду, проаналізовано специфіку художньої рефлексії у творах

письменника. Акцентовано увагу на синтезі елементів масової та елітарної літератури у прозі Дж. Барнса.

Теоретичне значення роботи пов'язане із можливістю розширити уявлення про своєрідність історико-літературного процесу кінця ХХ початку ХХІ століть. Результати дослідження дозволяють глибше осмислити своєрідність англійського літературного постмодернізму та визначити місце Дж. Барнса в його художній системі.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані як матеріал для лекційного курсу з історії англійської літератури кінця ХХ початку ХХІ століть у вищій школі, а також для викладання спецкурсів та проведення спецсемініарів, присвячених дослідженню творчості письменників-постмодерністів. Висновки та основні положення дослідження можуть стати теоретичною базою при написанні наукових робіт з літературознавства.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову роботу, починаючи від умотивування теми, мети, завдань та актуальності дослідження, визначено об'єкт та предмет дослідження.

У першому розділі подаються загальні відомості про становлення постмодернізму, особлива увага приділена основним ознакам постмодерністської поетики та аспектам художнього світу в реаліях постмодерної поетики.

Другий розділ містить комплексний аналіз прояву рис постмодерністської поетики в романах Дж. Барнса.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок – 63, кількість використаних джерел - 71.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ЛІТЕРАТУРІ

1.1 Походження та розвиток поняття «постмодернізм»

Основна проблема дослідників, які намагаються концептуалізувати сутність постмодернізму, полягає у відсутності досить чіткого уявлення не тільки про шлях до поставленої мети, а й про сам предмет. Більшість науковців, які вживають цей термін, не обтяжуючи себе проясненням сенсу даного поняття, що наділяє його будь-яким зручним ad hoc значенням. Виникає парадоксальна ситуація: постмодернізм перетворився на ярлик, який можна навісити практично на все, що завгодно. Подібний стан справ потребує роз'яснення сутнісних характеристик постмодернізму для позначення виходу з лабіринту, в якому виявились дослідники сучасної літератури. Отже, спробуємо ідентифікувати це одночасно піднесене та дискредитоване поняття, сенс якого вислизає у нескінченних інтерпретаціях.

Отже, початкове знання таке: під постмодернізмом буде розумітися не якийсь окремий перебіг у літературі, архітектурі, науці тощо, а загальний вираз світогляду конкретної епохи, яка, власне, і має назва постмодерну.

Як правило, прийнято розрізняти два поняття – постмодерн, що буквально означає період, що настає після модерну; та постмодернізм, що означає самосвідомість культури на даному історичному етапі.

Постмодернізм як світоглядний комплекс, що став визначальним для мистецтва, літератури та гуманітарної наукової думки II половини XX-початку XXI століття та відноситься до найскладніших культурних явищ. Його дослідження ніяк не можна назвати вичерпаним, враховуючи

багатовекторність самого феномена, і його складність та неоднорідність художньої практики [Вінквіст 2003, с.84].

Підходи до осмислення цього поняття дуже різноманітні. Можна позначити принаймні три типи тлумачення постмодернізму. За так званого історичного підходу постмодернізм сприймається як загальноестетичний феномен культури 2-ї половини ХХ століття, а точніше, 60-90-х рр. Можна виділити такі аспекти щодо його характеристики в табл.1.1

Таблиця 1.1

Характеристика становлення постмодернізму

Історичне підґрунтя	Тип свідомості	Специфічна художня практика
<p>Постмодернізм зароджувався у постреволюційну епоху ідеологічного та естетичного плюралізму на ґрунті неприйняття стандартизації, усередненості, наслідуваності, маловиразності, що стали занадто впізнаваними прикметами культурного ландшафту вже до кінця 50-х років. Закономірно виникала реакція у відповідь - ніяких універсальних норм, суцільна відносність</p> <p>Крім того, така реакція стала результатом кризи прогресистського мислення, усвідомлення загрози самознищення людства, розчарування в моноцентричних ідеях, які претендують на універсалізм та світове панування.</p>	<p>На відміну від колишніх світоглядних систем постмодерністське мислення принципово антиєрархічно, протистоїть ідеї світоглядної цілісності. Постмодернізм відмовляє мистецтву у самій здібності та важливу можливість висловити абсолютну істину. Постмодерністському світогляду властива епістемологічна невпевненість, тобто уявлення про світ як про хаос, безглуздий і непізнаваний, породжений кризою цінностей. Це зумовлює специфічну форму світовідчуття, звану постмодерністською чутливістю, що заперечує всі системи цінностей та пріоритетів.</p>	<p>Наслідком такого сприйняття світу є відсутність структурованої моделі світу та чітких морально-етичних принципів та оцінок. Інтерес постмодерністів зосереджений на хаотичному, розірваному свідомості особистості, що найбільш адекватно відбиває процес асоціативно-рефлекторного сприйняття світу. Все це породжує специфічну художню практику, в основі якої лежить пошук універсальної художньої мови, зближення та зрощення різних літературних напрямів, і яка може бути зведена до використання ряду прийомів та засобів, складових постмодернізму як культурного феномену</p>

Джерело: розробка автора

Отже, вихідним пунктом міркувань буде потреба подальшої конкретизації твердження, в загальних рисах, що зводиться до наступного.

Постмодернізм – світогляд, що виражає основні тенденції, установки та орієнтири сучасного суспільства. Постмодернізм як комплексний ідейний перебіг є квінтесенцією духу часу, пронизаного відчуттям неприйнятності у нових соціокультурних реаліях, що панували раніше, уявлень про світ та людину. Головною відмінністю постмодернізму вважається вихідна установка на неможливість опису світу як когось цілого з допомогою будь-яких загальних теорій, які претендують на справжнє, єдино вірне знання про дійсність.

Виникнувши на ґрунті постструктуралізму та деконструктивізму, він водночас значно розширив обрії інтелектуального пошуку. Якщо постструктуралізм (Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Делез, Ф. Захваттарі) і деконструктивізм (Дж. Хартман, Х. Блум, Дж. Х. Міллер) обмежувалися сферою філософсько-літературних інтересів і в більшій чи меншій мірі зводилися до певної методології розуміння культурних феноменів та вироблення нових, експериментальних, принципів письма, то постмодернізм заявив про себе як особливе світосприйняття в умовах плюралізму філософських та художніх концепцій, їх діалогу та взаємопроникнення.

Отже, він виявився глобальним явищем, яке одночасно викликало чимало сумнівів, у тому числі й у правомірності наукових рефлексій про сам феномен постмодернізму.

Представивши, як вважає більшість учених, приблизно у 50-х роках ХХ століття (що зовсім заперечує більш ранній прояв постмодерністського мислення), цей світоглядний комплекс вже у 1960-1980-ті роки продемонстрував досить високий рівень сформованості художньої, отримав належне теоретичне осмислення та дозволяв говорити про якийсь естетичний «канон» [Павлишин 1997, с.52]. Серед найбільших теоретиків постмодернізму варто назвати Ж. – Ф.Ліотара, Д.Фоккема, Т. Д'Ана, Дж. Батлера, Д. Лоджа та ін.

Провідними ознаками цього світоглядного комплексу стали уявлення про світ як систему хаосу, текстуалізація світу і свідомості, інтертекстуальність, гра, принцип нонелекції/надмірності, фрагментарна розповідь, іронічність, зближення високого мистецтва, тощо. Тому постмодернізм, який проголошував недовіру до стійкої авторитетів та канонів, виробив свій власний естетичний канон. При цьому до постмодернізму зараховується вся множина досить складних, суперечливих і різноманітних за своєю природою явищ.

Головними історичними подіями, з якими можна пов'язати початок становлення епохи постмодерну – це зміни, що відбулися в економічно розвинених країнах у другій половині 60-х рр. ХХ ст., які можна у загальному вигляді охарактеризувати як початок переходу від індустріального суспільства до постіндустріального, або інформаційного суспільства. Саме тоді починають розвиватися новітні електронні технології, які й становили базис культури постмодерну.

«Постмодерний вибух» представляє сьогодні найбільш серйозне випробування. У певному роді сучасна ситуація нагадує протистояння позицій риторики (аналог філософії постмодернізму) та діалектики (аналог аналітичної філософії) у середньовічній європейській культурі. Результат суперечки сучасних «риториків» та «діалектиків» передбачити дуже складно [Посол 2010, с.91].

Досі немає єдиної думки про час появи терміна «постмодернізм»: Р. Панвіц у книзі «Криза європейської культури» (1917) говорить про «постмодерну людину» як різновид декадансу і варварства, що впливає з виру, радикальної революції та європейського нігілізму. У Середні віки під «Постмодерном» дедалі частіше розуміється сучасна фаза західної культури.

Статус постмодерну зустрічається у філософії Ліотара як якісно новий підхід до визначення філософії та її ролі у житті суспільства.

Постмодернізм є своєрідною реакцією на монотонність універсального бачення світу в модернізмі. Заперечується позитивістський, технократичний та раціоналістичний універсалізм останнього, який пов'язаний був з вірою в лінійний прогрес суспільства, абсолютну істину, раціональне планування ідеальних соціальних порядків зі стандартизацією знання та виробництва [Поліщук 2002,с.8].

Постмодернізм є технологічним феноменом, та вплив нових електронних технологій на життя суспільства та окремої людини настільки великий, що спроба абстрагуватися від них при розгляді будь-якої сфери життя XXI ст. ледве чи виглядає розумно. Постмодернізм прагне осмислити та втілити в життя технологічний характер нової реальності. Якщо звернутися до класичної роботи Ж.Ф Ліотара «Стан постмодерну», то ми побачимо, що входження суспільства до постсучасного періоду він пов'язує з процесами комплексної інформатизації, яка стала однією з причин зміни статусу знання та виникнення специфічного постмодерністського бачення світу.

Теоретичне осмислення постмодернізму значно ускладнюється на рубежі XX – XXI століть, про що свідчить визнання одного з провідних його дослідників, Іхаба Хассана. Вчений зазначає, що сьогодні знає про постмодернізм менше, ніж тридцять років тому. Тепер, на думку вченого, першочерговим завданням дослідників постмодернізму має стати не визначення строго окресленого кола його рис, як це було раніше, а тих інваріантів, що виникають у сучасній художній практиці, перспектив розвитку цієї специфічної моделі світосприйняття [Hassan 1987, с.441].

Постмодернізм багато в чому сприймається вже не як останнє слово в розвитку людської культури, де всі можливості вичерпані, а як плацдарм для підготовки нових художніх напрямків у світовому мистецтві.

Такий погляд на постмодернізм значною мірою спричинений специфікою національних літератур, що, особливим чином засвоїли і трансформували західний естетичний досвід. Очевидно, що теорія

постмодернізму не може спиратися на досягнення лише американської та західноєвропейської літературознавчої думки; необхідне осмислення художньої практики тих літератур, у яких постмодернізм пройшов інший шлях становлення.

Іншою причиною виникнення постмодернізму як масового умонастрою, є те, що саме у тоді кінці ХХ ст. відбувається остаточне розчарування у можливості насильницької перебудови світу згідно з «великими історичними проектами», починаючи з проекту К. Маркса та закінчуючи проектом Г. Маркузе. Переломною точкою у цьому випадку послужили соціально-політичні події, що відбулися у 1968 р. у Франції – виступи ліворадикальних сил, які потребувати революційної перебудови суспільства. Рух протесту, основу якого становила студентська молодь, натхненна «культурною революцією», що розгортається в Китаї, ідеєю Е. Че Гевари про можливості «революції без бюрократії», теоріями «спонтанності революційної дії», що сходять до Бакуніна та Прудона, а також теорією Г. Маркузе про вирішальну роль маргінальних груп у соціально-політичному перетворенні буржуазного суспільства, зіткнулося з налагодженими механізмами влади та виявилось нездатним втілити свої вимоги у реальність.

Резюмуючи вищевикладене, зауважимо, що саме хронологічні невизначеності у поєднанні з термінологічними двозначностями створюють основні проблеми в інтерпретації постмодернізму, заводячи нас у лабіринт нескінченних амбівалентностей. Об'єктивна оцінка постмодернізму ускладнюється тим, що він принципово не завершений, та й не може бути завершений в силу того, що він виражає думку теперішнього часу. Досить важко неупереджено розглядати світогляд історичної доби, яка перебуває в стадії становлення, постійної зміни та коригування напрямів розвитку. Ми надто включені в ці соціальні процеси, щоб остаточно та неупереджено їх оцінити.

Постмодернізм – це пошук нових форм відносин людини зі світом, нових цінностей та нових критеріїв. Постмодернізм несе у собі як проблему вичерпаності попереднього типу свідомості, а отже, і культури, яка проіснувала десятки століть, але й проблему пошуку того, що буде далі, пошуку нових принципів майбутньої культури. Сила постмодерністського мислення саме у визнанні культурного постмодернізму, який відкриває простір відкритого діалогу, звільняє від догматизму [Денисова 1995,с.21].

Основні представники постмодернізму (Ж. Дерріра, Ж. Ліотар, Ж. Дельоз) сконструювали літературу постмодернізму, що тримається на постулаті про інтенційність свідомості.

Постмодерністи є представниками номіналістичної культури. Номіналізм (лат. *nomina* – "ім'я") – вчення, згідно якому існують лише поодинокі речі, а загальні поняття (універсали) – є творіння розуму, у світі їм нічого відповідає. Номіналістичні установки постмодернізму сформувалися під впливом не тільки античного кінізму, а й філософії мови, що активно розробляється такими філософами і лінгвістами, як Ф. Ніцше, Ч. Пірс, Е. Сепір та Б. Уорф, М. Фуко, Ф. де Сосюр. Приміром, лінгвіст Ф. де Сосюр постулював довільність зв'язків між словом і предметом, знайомим і таким, що означає. М. Фуко провів генеалогічні дослідження в галузі соціального конструювання мови, Е. Сепір та Б. Уорф стверджували, що мова формує наше сприйняття дійсності, що людський пізнавальний досвід задалегідь проструктуровано мовою. Постмодернізм, навпаки, віддає перевагу гетерогенності та відмінності як визвольним силам у перевизначенні культури.

Аналітика постмодернізму зводиться до фрагментації, невизначеності та неприйняття всіх універсальних, чи тоталізуючих дискурсів. Нове відкриття прагматизму у філософії (Р. Ротрі), зміна ідей у філософії науки (Т. Кун та П. Фейєрабенд), зміщення акценту в історичній науці у бік «переривності» та «відмінності» (М.Фуко), нові відкриття в математиці («теорія катастроф»), виникнення інтересу до «іншого» в етиці, політиці «Я» антропології - все це

вказує на глибокі зрушення, як у культурній парадигмі, так і у структурі світосприйняття на початку XXI ст [Станіслав 2018, с. 127].

Найвидатніший американський дослідник постмодернізму Ф. Джеймісон пов'язує ці зрушення з постмодерністською ситуацією. Однією з найбільш характерних рис постмодернізму є те, яким чином у ньому утворився «новий дискурсивний жанр». Він являє собою суміш різних типів критичного аналізу – економічних прогнозів, досліджень маркетингу, культурних теорій, релігійних відроджень.

Цей зсув характеризується відмовою від теорій, які претендують універсальне застосування. У плані соціальної прагматики постмодернізм може бути зрозумілий як вираження нової ситуації, в якій суспільство та культура намагаються виявити продуктивні свята, традиції та інновації, охорони та оновлення соціальних форм. Час, коли домінувала традиція, давно минув. Виникають мотиви, які були формою відтворення соціального досвіду, включення їх традиції до діалогу (полілогу) культур і соціальних спільнот, традиції художніх, наукових напрямів, релігійних рухів. Йдеться про їх поєднання, форми їх взаємодії, про мову їхнього взаєморозуміння. У цьому плані перспектива деконструкції культурних стандартів та привілейованих позицій, що намічається постмодернізмом, має серйозний культурний стандарт, сенс та евристичну цінність.

Як зазначає Г. Джанаджек, постмодерністський світ – повністю світ людини, в якому культура стала воістину «другою природою», і саме процеси, що відбуваються в культурі, найбільш показові для постмодерну. Постмодерн треба розглядати як продукт «постмодерної людини», здатної функціонувати в специфічному соціоекономічному світі, що створює ситуацію, на яку постмодернізм є відповіддю [Janaszek-Ivaničková 2002, с. 53].

Постмодернізм як напрямок у сучасній літературній критиці (Ж.-Ф. Лютар, І. Хассан, Ф. Джеймісон, Д.В. Фоккема, Т. Д'ан, Дж. Батлер, Д. Лодж) спирається на теорію та практику постструктуралізму та деконструктивізму,

характеризується як спроба виявити на рівні організації художнього тексту певний світоглядний комплекс емоційно забарвлених уявлень. Прихильники постмодернізму оперують такими поняттями: «світ як хаос», «світ як текст», «свідомість як текст», постмодерністська чутливість, інтертекстуальність, подвійний код, «пародійний модус оповідання», суперечливість, дискретність, фрагментарність оповідання, «утруднена комунікація».

Теоретично постмодернізм отримав пояснення як «нове бачення світу». У роботах теоретиків постмодернізму було виділено основні положення постструктуралізму та деконструктивізму, які були синтезовані та спроектовані на сучасні мистецтва.

Отже, завершуючи огляд різних інтерпретацій постмодернізму, спробуємо визначити зміст цього поняття. Постмодернізм слід тлумачити як специфічний світогляд, що набув поширення наприкінці ХХ ст., головною відмінністю якого є плюралізм, тобто, припущення одночасного співіснування різноманітних точок зору. Саме принцип плюралізму є фундаментальним для осмислення постмодернізму та його реальних імплікацій на трансформацію ідентичності постмодерної людини. З ідеї загальної плюралістичності впливають такі похідні характеристики постмодерністського світогляду, як фрагментарність, децентрація, мінливість, контекстуальність, невизначеність, іронія, симуляція.

1.2. Основні ознаки постмодерністської поетики

Постмодернізм знаменує початок нової епохи в осмисленні ролі художнього тексту та суб'єктів комунікації. Спираючись на ідеї постструктуралізму, він відмовляється від цілісної єдності структури твору на користь полісемії та множинності сенсу. За суттю, виникає ситуація повної свободи та вседозволеності в рамках єдиного та вельми неоднорідного тексту.

Ідеї постструктуралізму виступають своєрідною методологічною базою для формування постмодерністської поетики.

Постструктуралізм відмовляється від цілого в ім'я різного, що є джерелом доцільного розвитку. Він виступає за безцільний «рух» безлічі гетерогенних і гетерономних культур, інстанцій, які не допускають ні синтезу, ні асиміляції, але постають як безліч «центрів сили», що ведуть між собою безкінечну безвихідну боротьбу не за істину, а за владу [Сокол 2002, с.78].

Постструктуралізм – це критика структуралістської статичності на користь динаміки. «Множинність без істини» – таке кредо постструктуралістської філософії. Відбувається трансформація проблеми розуміння. Розуміння здійснюється не так на рівні авторської ідеї, не так на рівні структури, як лише на рівні тексту. За текстом нічого не криється: немає ні авторської ідеї, ні структури, тільки текст, вільний у своєму прояві [Палій 2013, с. 282].

Постструктуралізм виступає проти волі автора над текстом. Саме художній твір (художній текст) будується з урахуванням цитат з інших художніх творів. Текст як явище культури, який увібрав у себе все її різноманіття, сковується авторським задумом. Ці цитати є витримками одного великого тексту (текст тут – не обов'язково художній). Постструктуралізм пропонує звільнити, випустити на волю всю різноголоску культури (тексту), розімкнути жорстку структуру конкретного художнього твору, повернутись до літератури без авторства. Письменник повинен перетворитися на простого «описувача», який не вкладає у свій витвір ніякої ідеї, оскільки будь-який художній твір перебуває у інтертекстовому просторі.

Таким чином здійснюється несвідомий зв'язок культур, іноді дуже давніх і вже напівзабутих. Для розуміння художнього тексту необхідне розуміння не тільки слів і речень, а й прислів'їв і приказок, знання звичаїв і традицій, які часто не несуть початкового смислового навантаження, але які перетворилися на якийсь символ. На підставі подібних поглядів на філософію,

літературу і світ загалом формується новий літературний напрямок, який відбив постструктуралістські пошуки – постмодернізм.

Постмодернізм є новою культурною формацією, історичним періодом, сукупністю теоретичних та художніх рухів, яким властивий важливий еkleктизм та фрагментарність. Постмодернізм, сповіщаючи кінець усіляких ціннісних ієрархій та панівних канонів, загострює увагу на етнічній, соціальній, сексуальній, віковій ідентифікації індивідів, які оцінюються, перш за все, як представники певних груп та меншин, інтереси яких вони висловлюють. І спрямованість у культурі та літературі (текстуальна стратегія) задається системою автоматизмів, і, перш за все, походженням автора. І навіть у художній творчості індивід цінний не своєю індивідуальністю, а виразом думки певної громадської групи [Маленко 2013,с.117].

Світ мислиться як текст, як гра знаків, за якими не можна виявити такі, «речі» як вони є, «істину саму по собі». Сам текст є «інтертекстом», тобто, сумішшю усвідомлених та несвідомих запозичень, цитат та кліше. Реальність конструюється автором залежно з його расових, етнічних, сексуальних орієнтацій. На місце категорій єдності та протилежності висуваються категорії відмінності та інакшості, що встановлюють цінність «іншого», що не підпадають під рамки системи (структури). Ієрархії цінностей протиставляється мирному співіснуванню різних культурних моделей і канонів, самоцінних та незводних один до одного. Субкультури, які вважалися маргінальними, висуваються на перший план. Такі категорії як особистість, оригінальність та індивідуальність, авторство, розглядаються як ілюзії свідомості чи умовності, за якими стоять знакові системи, несвідоме, владні структури, що розподіляють функції між індивідами [Варфоломеева 2021,с. 15].

У постмодернізм перейшов і поняттєвий комплекс постструктуралізму: «симулякр», «інтертекстуальність», «цитатність», «деконструкція», «гра слідів», «зникнення реальності», «смерть автора» та інших.

Парадигма постмодернізму включає аналіз терміна «інтертекстуальність», введений у 1967 році теоретиком постмодернізму Ю. Крістевої, став одним із основних при аналізі художнього твору постмодернізму. Використовується як для аналізу літературного тексту, так і для визначення того світо- та самовідчуття сучасної людини, яке отримало назву постмодерністська чутливість.

Письменники-постмодерністи розглядають інтертекстуальність з двох сторін:

1) Ставлення до світу як тексту, тут інтертекстуальність – це фактор колективного несвідомого, що визначає діяльність художника незалежно від його волі, бажання та свідомості;

2) Літературний прийом – свідоме використання літературної спадщини попередніх епох для своїх творів.

Найбільш частим у використанні інтертекстуальності як літературного прийому стає цитування, тим самим виникає так звана цитатне мислення та цитатна література.

Італійський письменник і вчений У. Еко зазначав: «кожна книга говорить тільки про інші книги і складається тільки з інших книг». У інтертекстуальності досить велике різноманіття форм:

- 1) запозичення;
- 2) переробка тем та сюжетів;
- 3) використання алюзій, ремінісценцій;
- 4) явна та прихована цитація;
- 5) парафраза;
- 6) пародія;
- 7) стилізація;
- 8) плагіат;
- 9) переклад;
- 10) наслідування;

- 11) інсценування, екранізація;
- 12) використання епіграфів і т.д [Еко 1988, 14с.].

Рясна кількість інтертекстуальних форм у літературі відбиває плюралістичний аспект постмодернізму. Саме інтертекстуальність стала однією з ключових категорій постмодернізму, що суттєво вплинула на самоусвідомлення письменників та їх практику.

Під впливом структуралізму (Р. Барт, Жю Лакан, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін.), що відстоює панмовний характер мислення, свідомість людини було ототожнено з письмовим текстом як нібито єдиним більш менш достовірним способом його фіксації. В результаті все почало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія та сама людина. Цей погляд призвів до сприйняття людської культури як єдиного «інтертексту». Важливим наслідком уподібнення свідомості тексту було «інтертекстуальне» розчинення суверенності суб'єктивності людини у текстах-свідомості, що становлять «великий інтертекст» культурної традиції. Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з теоретичною «смертю суб'єкта» (М. Фуко) та «смертю автора», а також «смертю» індивідуального тексту.

Деконструкція – текстуальна активність, що ставить під сумнів метафізичні забобони, що містять самототожні поняття всередину і за межі мовної гри, що розсіює. Справа критика – всіляко підкреслювати риторичну функцію мови, викривати її претензії абсолютну істинність. У розмаїтті інтерпретацій якраз і розкривається ігровий іронічний характер мови, який ніби сам собою продукує сенс [Зубрицька 1996, с.172]. Деконструктивісти, критикуючи будь-яку систему, завжди показують, що її базові аксіоми лише мовні міфи, умовності без певного змісту (ідеалізм і матеріалізм, реалізм і романтизм). Мова використовується як засіб нагнітання «звичайних» смислів для того, щоб прорватися в новий багатовимірний простір культури постмодерну. Безумовно, деконструкція може легко переродитися на самозакохану гру, якщо їй не вдасться працювати з текстами на найвищому

рівні самокритичної свідомості. Так, той самий текст допускає численні тлумачення; множинність та рівноцінність інтерпретацій відкривають безмежні можливості для ігрової комбінаторної активності критики.

Інтелектуальна гра нівелює ієрархію різних рівнів свідомості: і чистий зміст, і практична діяльність, і жанр викладу, і мова виявляються замкнутими один на одному в єдиній стихії знаків, що грають. Розуміння гри як нескінченного комбінування культурних цінностей та знаків у принципі виводиться з праць Й. Хейзінга. Модель культури, пропонована Ж. Дерріда, відповідає багатьом ознакам гри, названим Й. Хейзінгом: «Вільний дух, самоцінність, театральність, повторюваність, ставка на випадковість, ризик, шанс, таємниця результату, нарешті, елемент забави, весельця» [Heizinga 1992, с.34].

Чергова система щоразу намагається приборкати свободу гри, редукувати пульсуючу структурність до жорсткої форми археології. Ключ до жорстких форм метафізики – розуміння Буття через прояв, присутність. Ідея присутності є у всіх основних категоріях європейської метафізики – сутність, існування, субстанція, суб'єкт, трансцендентальність, свідомість, Бог, людина. В черговий раз виявляється, що запропонована сітка категорій не визначає сутність процесів і настає перекодування понять - у справу вступає динаміка гри.

Істина – це мобільна армія метафор, займенників та антропоморфізмів. Істина – це ілюзії. Сенс – функція гри, повстання проти «філософського тоталітаризму», і немає меж ігрового простору. Постмодернізм дійшов висновку: нинішня система функціонує інакше, немає канону, всі відмінності рівні (принцип додатковості). Провідним принципом є іронічний колаж. Сенс виникає на відміну, і від цього розшифровка «ілюзій» і «слідів» становить більшою мірою ту працю розуміння, яка потрібно від читача деконструктивних робіт.

Постмодернізм, на наш погляд, явище, що формується, і його віражі можна спостерігати в сучасному світі. Він не несе в собі емоційного навантаження, властивого модернізму та не має рамок.

Постмодернізм критикує модерністське уявлення про певну реальність, що лежить поза знаками. Світ вторинностей, умовних відображень виявляється більш первинним, ніж світ «вищої реальності».

Реальність мислиться постмодерністами як певна умовність. Усі «супер» ідеї модернізму постмодернізм розглядає як підробку під ці ідеї. Постмодернізм – це гра, правила якої встановлює кожен гравець собі самостійно. Твір стає формою для художнього тексту, а оскільки немає авторської ідеї, що поєднує всі сюжетні лінії навколо кількох проблем, воно вже не моноцентричне. На перший план виходить текст твору. Сам твір перетворюється на умовність. Завдання розуміння спрощується: свідомості не потрібно «обтяжувати» себе, дошукуючись до «істини в останній інстанції», – вона знаходиться у тексті [Гребенюк 2007, с. 83].

Читаючи, реципієнт має налаштуватися на відпочинок, не думати, не співпереживати, не заглиблюватися, намагаючись за знаком розглянути його сутність, а насолоджуватися текстом, образами та уявленнями та не забувати, що все це – гра. Таким чином, виникає модель читача-гравця. Немає пересланого через код авторського повідомлення, адресованого читачеві, що містить вираз авторської думки. Є лише якась абстракція, яка передбачає доповнення та оновлення її через ігровий код читача гравця, який запускає цей механізм. По суті, саме модель читача-гравця надає подобу сенсу літературним творам постмодернізму, оскільки саме він є засобом комунікації між адресатом і відправником, будучи тим часом й самим героєм твору.

Твір постає як відкритий текст, де кожен може щось написати, тобто виступити співторцем. Читач виступає як співавтор художнього тексту, оскільки цей художній текст можна назвати гіпертекстом, тобто, заснованим на багаторазовому та нелінійному прочитанні.

Можлива також гра автора з читачем: хибне запрошення до співтворчості. На думку У. Еко, «у разі відправник (текст) дає адресату (читачу) помилкові «ключі» (підказки-вказівки), порушуючи його волю до співтворчості, але відводячи (або підштовхуючи) на хибний шлях і заводячи цим шляхом настільки далеко, що у читача вже немає дороги назад. У кінцевому пункті оповідання жодне з очікувань читача не підтверджується, але він зайшов занадто далеко, щоб забути про результати свого недоречного співавторства, тобто, про іншу розповідь, яку сам і створив».

Один з прикладів літературної гри – це гра стереотипами, тобто, повсякденним розумінням (поданням) чогось, наприклад епохи Середньовіччя. Такими штампами є бали, лицарські турніри, середньовічні монастирі, богословські суперечки, куртуазне кохання та ін.

Таким чином, постмодерністську літературу слід розуміти як гру, правила якої кожен вигадує сам. Існує безліч різних ігор, що не підпадають під яку б то ні було систематизацію. Проблема розуміння художнього тексту в постмодернізмі підмінюється проблемою впізнавання та сприйняття. Кожне висловлювання розуміється як посилання на сказане раніше, це завжди цитуючий вислів.

Наведемо, узагальнюючу характеристику постмодерністського мистецтва у творчості І. Хассана, яка включає в себе:

- невизначеність, відкритість, незавершеність;
- фрагментарність, тяжіння до деконструкції, до колажів;
- відмова від канонів, авторитетів, іронічність як форма руйнування;
- втрата «Я» і глибини свого «Я», поверховість багатоваріативні тлумачення;
- інтерес до ізотеричного, прикордонних ситуацій;
- звернення до гри, алегорії, діалогу, полілогу;
- карнавалізація, маргінальність, проникнення мистецтва в життя;
- конструктивізм;

- іманентність, спрямованість на людину, виявлення трансцендентного в іманентному [Hassan 1987, с. 440].

Відповідно до постмодернізму, авторська індивідуальність виявляється у словах, у відтінках, більшість сучасних філософів зациклені «мовою, грою слів». Індивідуальність виявляється у відмінностях, на зламі мов: у пародіях, у цитатах, в ілюзіях, у комбінаціях. Мова постає як сховище «налагоджених», «знятих» смислів, і тому для філософа дуже важливе вміння слухати мову.

Деконструктивізм постає як свого роду теоретична програма естетичної практики постмодерністів. І. Хассан визначає низку наступних ознак постмодерністського тексту:

- 1) невизначеність, культ неясностей, помилок, перепусток;
- 2) фрагментарність та принцип монтажу;
- 3) «деканонізація», боротьба з традиційними ціннісними центрами (етнос, людина, логос, авторитет);
- 4) «все відбувається на поверхні»: відсутність психологічних та символічних глибин;
- 5) «ми залишаємося з грою мови, і без неї»: мовчання, відмова від винахідливого початку;
- 6) позитивна іронія, що стверджує плюралістичний всесвіт;
- 7) змішання жанрів, високого та низького, стильовий синкретизм;
- 8) театральність сучасної культури, робота на публіку, обов'язковий облік аудиторії;
- 9) іманентність – зрощення свідомості із засобами комунікації, здатність пристосовуватися до їх оновлення та рефлексувати над ними [Hassan 1987, с. 442].

Було б невірним твердження, що постмодернізм пориває з реальністю, втрачає референтний зв'язок із нею. Але відображення реальності (її референція) тут здійснюється «від неприємного», не як пряма репрезентація реальності (реалізм), не як авторепрезентація суб'єкта, який говорить про неї

(модернізм), саме як неможливість репрезентації. У постмодерній літературі відбувається відмова від сенсу. Це природна реакція на інформаційний вибух. Відсутність сенсу (що означає) веде до зміни ролі означає (розуміння). Звідси – явище постмодерної прози та поезії, схоже з сп'янінням: легкість, радість, розслабленість, ні до чого не зобов'язуюча гра, флірт з читачем. У постмодернізмі (як і постструктуралізмі) є свобода взагалі від розуміння. Читач відпочиває, представляючи та моделюючи; знімаються «вічні питання» (сенси життя, призначення людини, абсолют Добра та Зла). Усі поняття відносні, оскільки вони а priori умовні.

У постмодернізмі текст превалює над твором, що передбачає будь-яку авторську ідею. Висувається теза «смерті автора». Постмодерний текст є сумішшю різних цитат і кліше, гру знаків, де насправді читач отримує її симулякр. Розуміння художнього тексту складає рівні «слідів», залишених різними цитаціями. Таким чином, текст у постмодернізмі перетворюється на якусь «тканину», що продукує «сліди» минулих текстів та епох. Це стає знаковою особливістю літератури постмодернізму, що знімає проблему розуміння тексту і проблемою «впізнавання», що її замінюють різного роду «сліди» та знаки.

1.3. Аспекти художнього світу в реаліях постмодерної поетики

Для того, щоб визначити роль художнього світу в постмодерністській парадигмі, потрібно запровадити термін «художній світ». Попередньо нам хотілося б розглянути поняття світу твору та художнього світу, зокрема. Відомо, що, починаючи читати будь-який художній твір, ми опиняємося в особливому вигаданому світі. Цей світ схожий на навколишній реальний світ, на той світ, в якому живе автор твору. Однак це світ фікційний, що є

результатом творчої фантазії автора і тому він не може бути адекватним світові реальному, дзеркальним його відображенням, – він представляє скоріше його модель, з зовнішніми і внутрішніми (психологічними) особливостями, подіями, природою (живою і неживою), речами, створеними людиною, у ній є час і простір, які будуть іменуватися в даній роботі як хронотоп. Світ твору – це художньо освоєна і перетворена реальність. Він багатоплановий, багатоаспектний, як і сама реальність.

Художній світ літературного твору – це відтворена в ньому за допомогою мови і за участю вигадки предметність. Світ твору становить реальність як «речову», так і «особистісну». У літературних творах ці два напрямки нерівноправні: в центрі знаходиться не «мертва природа», а реальність жива, людська, особистісна (нехай лише потенційно) [Радченко 2018, с.17].

Таким чином, найважливішими властивостями художнього світу твору є:

- його нетотожність первинної реальності;
- участь вигадки в його створенні;
- його умовність, використання письменниками не тільки життєподібних, але і умовних форм зображення, оскільки він створюється за допомогою певних прийомів, що носять встановлений характер, тобто, певного коду, що однаково розуміється автором і читачем [Кропивко 2020, с.23].

У сучасному літературознавстві утвердився погляд на художній твір як на складну систему, що складається з різних взаємопов'язаних структурних рівнів та їх підсистем. У цьому питанні ми дотримуємось теорії Н.Л. Лейдермана, який пропонує трирівневий підхід до художнього світу твору, а саме:

- рівень концептуальний (його підсистеми: тематика, проблематика і конфлікт);

- рівень «внутрішньої форми» (його підсистеми – суб'єктна і просторово-часова організація художнього світу);
- рівень «зовнішньої форми» його підсистеми – мовна та ритміко-мелодійна організація тексту) [Лейдерман 2010, с.54].

На основі цих рівнів складається уявлення про предметні чуттєво-наочні та емоційні нематеріальні образи, і вже з системи цих образів виникає якийсь уявний світ, який стає втіленням певної концепції дійсності.

Визначивши, що для нас художній світ, ми можемо сміливо позначити риси постмодерністської поетики, виражених з допомогою світу – це змішання стилів, іменоване полістилістикою, змішання жанрів, інтертекстуальність і інтермедіальність. Отримавши простір для творення, письменник-постмодерніст може вкласти в текст суміш різноманітних жанрів, як то: епічні (байка, билина, балада, міф, повість, казка, епопея), ліричні (ода, послання), драматичні (драма, комедія, трагедія). І все це може бути включено в один текст. Наслідуючи тенденції постмодерної поетики в одному тексті може бути наявність безлічі текстів з різних часів і культур, іменованій інтертекстуальністю, про яку ми поговоримо пізніше, і інтермедіальність, де присутній достаток різноманітних способів вираження мистецтва: кіно, мистецтво і т.д.

Попередньо згадавши поняття хронотоп як один із складових компонентів художнього світу, варто детальніше розглянути його. У будь-якому літературному творі знаходяться і взаємодіють один з одним речі: природа, події, люди з їх внутрішнім та зовнішнім світами. Час і простір є природними формами існування цього світу. Однак у тій чи іншій мірі світ твору, чи художній світ завжди залишається умовним: він називається образом дійсності, відповідно час і простір у літературі теж вважаються умовними. Існує багатовимірність художнього хронотопу у творі, яка має на увазі множинність оповідальних і тимчасових точок зору, тимчасові зміщення в оповідальній перспективі [Андрухович 1999, с. 62].

Час і простір є одними з головних об'єктів художнього зображення і містять у структурі образ, що відображає їх хронотопелементи, пізнаючого суб'єкта – автора літературного твору та читача. У просторовому відношенні художник слова може зобразити якийсь відрізок реальності по законах епічної широти, розмаху або в техніці новелістичної стислості, що співвідноситься з лінгвостилістичною структурою тексту. Ще одна властивість літературного часу та простору вважається їх дискретність, тобто переривчастість. Особливо важливо те, що вони застосовуються вчасно, оскільки література здатна не відтворювати весь потік часу, але вибрати з них найбільш значущі фрагменти, використовуючи деякі мовні звороти, типу: «чи довго», чи «коротко», «минуло декілька днів», щоб виправдати відсутність незначних подій чи «порожнеч». Ця тимчасова дискретність служила сильним засобом динамізації, спочатку у розвитку сюжету, а пізніше – психологізму.

Хронотоп в постмодерністській поетиці також вважається одним з основних ознак постмодерністської поетики, тільки в даному випадку він зазнає радикальних змін. Так як у постмодерністській парадигмі проглядається тенденція до руйнування цілісності картини, це стосується і просторово-часових кордонів. Даний аспект у постмодернізмі виражений змішуванням часу та простору, відповідно при подальшому аналізі ми будемо використовувати цей термін.

Раніше ми згадували систему персонажів як окремий аспект художнього світу у творі. Підходячи до питання про значення самого поняття «персонаж» та його початку, у літературних творах існують різні форми присутності людини як: оповідач, ліричний герой і персонаж, здатний уявити людину з граничною широтою і повнотою. Словом «persona» у Стародавньому Римі позначалася маска, яку одягав актор. У тому ж значенні використовуються словосполучення літературний герой, дійова особа. Однак ці висловлювання несуть у собі і додаткові значення: слово «герой» підкреслює позитивну роль, яскравість, незвичайність, унікальність зображеної людини, а

словосполучення «діюча особа» – як людина, яка виявляє себе через здійснення будь-яких вчинків. Характеризація персонажів відбувається за рахунок їх вчинків, які вони здійснюють, а також форм поведінки та спілкування (значимість, яка показана не тільки за те, що робить герой, але і як він себе при цьому відчуває).

Ціннісні орієнтації (інакше життєві позиції) дуже різноманітні, імплантальні, оскільки свідомість і поведінка людей можуть бути спрямовані на цінності власне-моральні, релігійно-моральні, пізнавальні, естетичні. Дані цінності мають зв'язок зі сферою інстинктів, тілесним життям, прагненням до слави, авторитету, влади. Літературним персонажам не обов'язково бути героєм, як «носієм ціннісних орієнтацій», щоб існувати в художньому творі, але і втіленням негативних рис або пригніченою сутністю людини, свого роду «антигерой» [Гатчєон 2006, с. 175].

Автор постмодерністського твору незмінно виражає своє ставлення до позиції, установок, ціннісної орієнтації свого персонажа. При цьому сам образ персонажа є твором письменницької концепції, ідеї, тобто як щось ціле, що перебуває в більш широких рамках художньої цілісності у вигляді художнього твору. Але як би там не було, у літературних постмодерністських творах так чи інакше є дистанція між автором і персонажем. При тотожній внутрішній рівності між автором і героєм може утворитися діалогічне ставлення письменника до вигаданої і зображеної ним особи.

Отже, провівши дослідження на тему, що таке персонажна система постмодерністського твору та її складові, ми можемо позначити цей аспект як такий, що знаходить своє відображення поняття «поліперспектива» та відмова від традиційного «Я» як аспект постмодерної поетики. Ці аспекти тісно пов'язані між собою, адже під поліперспективою ми розуміємо множинність точок зору персонажів, від осіб яких йде оповідання час від часу, а відмова від традиційного «Я» – це знищення погляду автора, який у модернізмі обов'язково був присутнім як оповідач. І це спрямоване на множинність

інтерпретацій, за умови, що у тексті ситуація розглядається з кількох сторін, що дозволяє сприймати текст у різних його варіаціях за змістом.

Розглянемо усвідомлення характерних тем і мотивів через призму постмодерної поетики. Почнемо з поняття «мотив» та його концепції у художньому світі твору. Структура мотиву втілює логічний зв'язок у структурі твору. У порівнянні з музикознавством, де даний термін – ключовий при аналізі композиції твору, ми можемо визначити властивості мотиву в літературознавстві: його вичленюваність з цілого і повторюваність у різноманітні варіації. Мотиви різноманітні у своїй типології: вони можуть бути сюжетними, описовими, ліричними, інтертекстуальними та внутрішньотекстовими.

Варто позначити знаковість мотиву та його прояв як у повторюваності від тексту до тексту, так і всередині тексту. Загально визнаним показником мотиву є повторюваність. Провідний мотив ми можемо назвати як лейтмотив, і він може об'єднувати багато творів одного письменника або тільки один, а може також використовуватися як лейтмотив цілого творчого спрямування. Зазвичай він стає експресивно-емоційною основою для реалізації ідеї постмодерністського твору. Лейтмотив може розглядатися лише на рівні теми, образної структури та інтонаційно-звукового оформлення твору. Особливу роль може отримати як лейтмотив, так і мотив в організації другого, таємного сенсу твору, тобто підтексту, підводного течії. Також особливі «відносини» пов'язують мотив і лейтмотив з темою твору, про яку ми зараз говоритимемо.

Тема, від грецької «*thema*», що означає щось, покладене в основу, – це предмет пізнання, а тематика – це ті явища життя, які відображені в одному чи іншому творі чи висловлюванні, у творі мистецтва, зокрема художньої літератури [Вінквіст 2003, с. 321].

Предметом зображення у постмодерністських художніх творах можуть виступати різні явища життя природи, життя людини, рослинного і тваринного світу, і навіть матеріальної культури, під цим ми розуміємо будівлі,

обстановку, види міст тощо. Але основним предметом пізнання у постмодерністській художній літературі вважаються характерні особливості людського життя в її соціальній сутності, іншими словами, це соціальні характери людей як у їх зовнішніх проявах, відносинах, діяльності, так і у внутрішньому, душевному житті, у стані та розвитку їх думок і переживань.

Кожен письменник свого часу прагне вибрати і зобразити певні характери, і це пояснюється не тільки накопиченим досвідом автора протягом його життя і розташуванням певних властивостей його таланту, але і насамперед його приналежністю до певного перебігу суспільного життя, звідси йде його ідейна активність, наявність певного світогляду та певних ідеологічних поглядів.

У постмодерністській поезиці, тема і мотиви відіграють найважливішу роль в утворенні спотвореного тексту з неясними межами, на відміну від модерністських тенденцій. Як і було зазначено вище, на відміну від модернізму з його цілісним оповіданням, спрямованим на конкретну дію в конкретній ситуації, постмодернізм проявляється в грі, в одному з ключових аспектів постмодерної поезики. Гру в постмодернізмі література розкриває як двозначне явище, яке може проявити себе як серйозно, так і несерйозно, тобто є повна свобода дії за наявності особливого «ігрового» простору. Найчастіше постмодерністи використовують концепцію гри в несерйозному варіанті, іронізуючи всі основні постулати повсякденного життя суспільства, перетворюючи їх на фарс [Давиденко 2011, с.118].

Таким чином, основною рисою літератури постмодернізму є «прийом гри». Постмодернізм розвинув цю ідею в літературі різноманітно: це можуть бути мультилінгвістичні каламбури, жартівливі етимології, алюзії на що завгодно, фонічні та топографічні трюки. Постмодерністською думкою підкреслюється, що все, що ми приймаємо за дійсність, насправді є не чим іншим, як уявленням про неї, залежним, до того ж, від погляду, обраної читачем. За допомогою гри постмодерністи намагаються подолати кризу; «гра

серед руїн», на їх думку, є єдиним способом виходу з цієї кризи. А полем для цієї гри нерідко виступають звані «прецедентні тексти». На наш погляд, ця ідея цілком виправдана.

Положення постмодернізму про те, що історію та суспільство слід розуміти тим, що може бути прочитано як текст, що призводить до сприйняття людської культури як єдиного інтертексту, який, у свою чергу, є хіба що передтекстом будь-якого іншого тексту. Суверенна суб'єктивність індивідуума «розчиняється» у текстах, які становлять «великий інтертекст» культурної традиції. Культура постає як «універсум текстів», де окремі тексти нескінченно посилаються один на одного, тому що всі вони – лише частина «загального тексту». Але тексти, які побудовані лише на принципі «тут і зараз», хоч як парадоксально, швидко втрачають свою актуальність і йдуть разом за тими, у кого вони були актуальними. Художні тексти, які поєднують у собі два принципи «тут і зараз» і «там і тоді», приречені стати надбанням культури в цілому, а не якогось певного періоду її розвитку, тому що їх змістовність відображає широкі пласти культурно-історичного досвіду людства.

РОЗДІЛ 2

ПРОЯВ РИС ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА

2.1. Французький контекст постмодернізму у творах Дж.Барнса

Сучасний англійський письменник Джуліан Барнс намагається у кожному зі своїх нових творів проводити сміливі експерименти, насамперед у рамках нових прозових жанрів, причому робить він це щоразу новаторськи, переробляючи стилістичну манеру. Так, новий роман Барнса «Level of lifes» не одразу піддається традиційній класифікації за жанровими ознаками. Причому непросто переказати сюжет цього твору. Єдино можлива стратегія розуміння такої прози – повільне, поглиблене прочитання цього твору. На думку дослідника Е.Броукс, у міру прочитання порівняно невеликого за обсягом тому «у вашій свідомості починає формуватися невиразне відчуття чогось важливого, глибокого, так що коли ви завершуєте читання останньої сторінки, вас ніби застають зненацька» [Brookes 2013, с.28].

Якщо говорити про те, за допомогою яких мистецьких засобів англійський письменник досягає такого ефекту, то в першу чергу необхідно дати визначення особливої поліфонічної структури оповідання, що складається з кількох оповідальних ліній, які скріплюються системою досить оригінальних лейтмотивів. Серед них особливу роль відіграють сюжети про підкорення повітряної стихії за доби початку повітроплавання. Письменник докладно викладає історію успіхів і поразок на цьому тернистому шляху, здійсненому першими аеронавтами. При цьому сюжети про здійснення до небес або драматичні епізоди падіння перших повітряних апаратів прирівнюються Дж. Барнсом у філософському сенсі до життєвих злетів і

падінь, до стихії життя як такого, сповненого сенсу завдяки тому, що повнота людського існування на землі так само, як і польоти над землею, залежить від нашого вміння не боятися любити, втрачати своїх коханих та готуватися до смерті.

Говорячи про жанрову природу роману «Level of lifes» та її новаторський характер, можна було б виділити в тексті твору ознаки мемуарів, есе, причому автор органічно переходить від реальних історичних постатей з минулого Франції до своїх власних справжніх переживань, пов'язаних із втратою супутниці життя, якій і присвячений роман. Це неминуче змушує згадати найкращі зразки французької сповідальної прози, яку, як зрозуміло, англійський письменник увібрав насамперед із «Дослідів» Монтеня.

Історіографічна проза Дж. Барнса, у якій є автобіографічні елементи, нашою думкою, що традиційний підхід до характеристики мемуарної та біографічної прози не цілком тут застосовний, що змушує переглянути значення усталених термінів, як це показує Р. Ленерт у своїх роботах, присвячених переосмисленню жанрів белетристичних і належать до нон-фікшн. Зокрема, він зазначає, що «систематизація цих жанрів виявляється складним завданням, оскільки сучасні визначення, які ми знаходимо в традиційних теоретичних дослідженнях, які найчастіше суперечать один одному» [Lehnert 2014, с. 762]. Водночас, на думку деяких дослідників, ці нечіткі межі притаманні не лише постмодерністському дискурсу, якщо взяти до уваги, що «типові відмінності автобіографічних жанрів неминуче викликають занепокоєння у всіх своїх крайньою неоднозначністю» [Smith, Watson 2010, с. 3]. В силу цього, говорячи про «Level of lifes» Дж. Барнса доводиться дотримуватися широкого тлумачення цього терміна, що дозволяє досить довільно визначати межі мемуарного оповідання, і це, по всій видимості, і відповідало задуму письменника.

Можна назвати безліч прикладів метапрозових вкраплень, а також експериментального використання автобіографічного в романах і романних

рис у біографіях та автобіографіях, та їх дуже важко відокремити один від одного. Саме такого подвійного фокусу бачення Барнс і досягає у «Level of lifes». В свою чергу, у збірці «Through the Window» Барнс включає нарис «Alleviation of sadness», в якому, хоча він жодного разу і не згадує про свою втрату, вже як б промовляється, використовуючи слова «*grief*», «*killed with grief*» і т.д.

В нарисі зосереджується увага на скорботі за втраченим супутником життя і наводяться спогади відомих жінок зі світу літератури: Джойс Керол Оутс, що стала вдовою після 47-річного подружнього життя, або Джоан Дідіон, яку спіткала та ж доля після чотирьох десятиків років життя у шлюбі. Вкрай важливо, що на супер обкладинці жанр «Level of lifes» в підзаголовку вказано жанр книги – мемуари. Якщо бути точнішим, головну тему цього твору можна визначити як рідкісний різновид «дуже популярного піджанру сповіді, що провокується смертю батька чи чоловіка» [Lodge 2002, с. 184], або «скорботних мемуарів» [Prodromou 2012, с. 57].

Проте секрет такої оригінальної природи літературних експериментів Барнса, у тому числі і «Рівневого життя», ховається у сміливому порушенні кордонів, що підкреслюється хронологічним розривом між усіма трьома частинами книжки, і навіть вибором історичних персонажів, життя яких зовні не пов'язані з особистим досвідом письменника. Пропонуючи таку незвичайну точку зору, письменник ризикує втратити довіру читача через надто складну та суперечливу композицію. Однак перехід від справжнього і вигаданого минулого Сари Бернар, Барнебі і Надара до драматичного «сьогодні» Барнса є, по суті, незвичайною, але єдино припустимою трансформацією особистого «я» письменника, зануреного в скорботу за супутницею життя. Таке перетворення стає можливим завдяки майстерним стратегіям письма: головним чином розмовної мови з її метафоричною цілісністю та поступальним рухом від об'єктивного до особистісного погляду історію, пам'ять життя. У прагненні повніше висловити своє глибоке горе Барнс

постійно шукає нові метафори, відзначаючи, що йому явно не вистачає словникового запасу, щоб описати свої почуття, відзначаючи, що в англійській мові немає спеціальних слів, що позначають німецьку *Sehnsucht*, еквівалент виразу пристрасне бажання, прагнення до чогось [Барнс 2014, с. 62]. Тим самим письменник прагне показати невимовність болю, намагаючись логічно пояснити витoki свого горя, але задовільного відповіді питання його джерелах не дає. Барнсу здаються неадекватними та порожніми не лише англійські лексеми, оскільки, на його думку, він «розумів, що тут доречні тільки споконвічні слова: смерть, горе, смуток, нещастя», але з цим не справляється навіть граматики, в якій «як і в усьому нарешті, намітилося зрушення: вона існує не цілком у теперішньому часу, не цілком у минулому, а якомусь проміжному часі – справжнє-минулому». Він пояснює це тим, що у спробі оновити засоби мовної виразності, втративши «старі метафори, ми повинні знайти нові». Вдаючись до таких порівнянь, письменник ніби намагається вести максимально щирий та прозорий діалог із читачем, але у підсумку зі своїм знаменитим, настільки типовим йому сарказмом і з гіркотою Барнс вигукує: *One person with whom we had only a casual acquaintance, said that his wife was “taken by cancer” (this is another phrase that cut me; compare: “The gypsies took our dog” or “His wife was taken a visiting salesman with him”).* Переклад: *Одна людина, з якою у нас було лише шляпове знайомство, сказала, що його дружину «забрав рак» (це ще одна фраза, яка мене різнула; порівняйте: «Нашого собаку забрали цигани» або «Його дружину забрав із собою заїжджий комівояжер»).*

Отже, поряд із звичним терміном убитий горем в самому буквальному значенні слова, він наважується запровадити неологізм, такий як опрацювання скорботи (*grief-work*) та похідні від нього – скорботні (*grief-workers*), наповнені конотаціями ніколи не припиняються спробами людини впоратися з горем. Письменник постійно повертається до горя як до якоїсь мантри і наполягає на своїй скорботі як ключовому слові, створюючи ряд метафор, що

стосуються польотів на повітряній кулі: «the shell is filled with gas, ballast, control valve fal» і нерозривно пов'язаних з рухом вгору-вниз (причому спускатися, падати - це найбільш часто зустрічаються слова в книзі, і в прямому, і переносному сенсах) до поверхні землі: Sorrow lies in a vertical plane and performs rotational movements, while mourning is horizontal «Скорбота лежить у вертикальній площині і здійснює обертальні рухи, тоді як траур горизонтальний». У всіх цих мотивах політ на повітряній кулі завжди має на увазі засіб набуття свободи. Ще до смерті дружини головними темами творчості Барнса були ті, чого він найбільше боявся: «Звичайні речі: смерть, біль, самотність. Ці глибинні страхи, як очевидно, переповнюють твори Барнса». Звичайно, після смерті дружини у його останніх творах він звертається до теми пам'яті, до «роботи та механізмів ретроспекції, спогади, пригадування», тоді як твори письменника розкривають його дедалі більше зростаючий песимізм. Для того щоб проілюструвати це спостереження, наведемо два рядки з книги «The Sense of an Ending»: «Accumulation. Responsibility. And then - chaos. Big chaos». Подібним чином оповідання «Шлюбні узи» зі збірки «Pulse» оповідає про людину, яка стала вдівцем, яка повертається на шотландський острів, де вони з дружиною колись часто відпочивали, щоб виявити, що він не здатний пом'якшити своє горе (знову це нав'язливе слово): *I thought that I could quench my melancholy... But it is impossible to take power over it. Melancholy itself took power over him. And he prepared himself to learn much more from her in the months and years to come. And that was just first lesson. Переклад: Думав, що можна вгамувати тугу... Але взяти над нею владу неможливо. Туга сама забрала над ним владу. І він готувався в наступні місяці та роки ще багато чого від неї навчитися. А це був лише перший урок...*

Слід зазначити ще одну особливість книги Барнса «Level of lifes», а саме: більш інтимному тону оповідання протистоїть якийсь внутрішній імпульс стриманості, скромності, те, що сам письменник називав монтеневським

елементом у літературі, і він, у свою чергу, «переплітається», як було сказано, з поетикою постмодернізму. Підхід Монтеня до літературного тексту обіцяв читачеві, що він насамперед покаже «залаштунки нас самих», він стверджував важливу істину: «я - це інший я» – і відмовлявся ділитися своїми найпотаємнішими секретами з читачем, побічно стверджуючи, що його автопортрет не є вичерпним, і він все-таки постає перед читачем не повністю «оголеним». Для того щоб глибше виявити вплив Монтеня на Барнса, можна звернутись до спостереження Т. Джонса з приводу есеїстичного початку багатьох творів Барнса. Зокрема, дослідник зазначив, що деякі твори, які письменник (або його видавець) називають оповіданнями чи розділами з роману чи цілими романами, насправді можуть бути названі есе. Але перш за все потрібно дати більш точне визначення жанру есе, яке найбільше затребуване у світі англійської критики, і цій вимозі найбільше точно відповідає визначення Р.Фрайбурга: «Есе у французькій мові відрізняється від есе в англійській; в англійській воно позначає суворо непрозовий жанр, у той час як у французькому есе має значно ширший зміст – це не просто *jeu d'esprit*, але есе може бути набагато багатшим на поетичні образи» [Freiburg 2009, с. 44]. «Рівні життя», безперечно, можна вважати збіркою есе у французькому значенні цього слова.

У ширшому контексті проза Барнса і, зокрема, «*Level of lifes*», підпадає під значення французького дієслова *essayer* – досліджувати. Саме такий аспект бачення письменником об'єктивного світу, його версії правди життя, творчої фантазії, якщо слідувати моделі його улюбленого філософа, і це відповідає думці деяких дослідників: «Саме цей інтерес до документування невизначеності та зміни привів Монтеня до того, що він дав назву “есе” своїм запискам» [Fernald 1994, с. 169]. Монтень – автор, який найчастіше цитується у Барнса, навіть частіше, ніж його інший улюблений французький письменник Флобер, ім'я якого є на багатьох сторінках його попередньої книги «*Nothing to Be Frightened of*» про мистецтво старіти і помирати.

Справді, Барнс у творчості завжди намагався пробудити повагу перед творцем жанру есе, якого він відкрив для себе, будучи студентом Оксфорда. Винятковий інтерес Барнса до французького мислителя навіть призвів до того, що він «...відвідав його будинок – або, швидше, його письменницьку вежу, – що неподалік Бордо», що надихнуло його на створення неологізму «висаджування капусти по Монтеню» і «монтеніанство» («Montaignean», and «Montaignery»).

Монтень, безсумнівно, стане джерелом творчого натхнення для Барнса в багатьох відношеннях, оскільки, з одного боку, його есе створюють гібридний простір, наповнений історичними фактами та автобіографічними елементами, коли яскраві історичні анекдоти зіставлені з контекстом есе, з якого складається тканина автопортрета Монтеня; з іншого боку, засоби самовираження французького філософа лежать у повсякденній, розмовній мові, оскільки він прирівнював риторичне красномовство до обману і часто не довіряв надто красивим словесним формулам, що властиво і Барнсу. Це розмовний прозовий стиль, що суперечить графоманській стихії, і саме за допомогою такого стилю розвивається тісна взаємодія між автором есе та читачем: подібно до того, як будуються рукотворні долі, Монтень, винайшов свої есе, надавши їм якість живої істоти, яка мала вступати в діалог з читачем та розвивати енергію міркування.

Так, «Level of lifes», особливо третина книги, звернена до читача як до вірної та мовчазної довіреної особи, яка поділяє втрату письменника смерть дружини Барнса. Внаслідок цього Барнс звертається до читача, використовуючи займенники «ти» і «ми», наприклад: «And how do you feel?», або «Grief is determined by our character». На відміну від традиційного життєпису, в якому автор-оповідач, як правило, піклується про оповідальну частину, Барнс розкриває читачеві автобіографічні деталі, у процесі чого він використовує прийом фрагментації – поширений образотворчий засіб поетики постмодернізму, що тут набуває іншу функцію, яка не передбачає авторської

фантазії. Інтерпретація ж читача, як відомо, ніколи не буває суворо визначеною. Справді, стиль Монтеня демонструє відсутність прямих логічних зв'язків між розділами, ясність ховається як би за умисним безладдям з численними відступами та спогадами, оскільки життєве спостереження як форма художньої мови лежить у серці та документального, та прозового оповідання. Щодо цього можна в черговий раз охарактеризувати Монтеня як творця неповторного стилю, оскільки «незважаючи на присутність солідного автобіографічного фундаменту в есе, вони також збагачені безліччю елементів вигаданих історій» [Kritzman 2014, с. 51].

Барнс, безперечно, черпав натхнення у подібних письменницьких стратегіях. Як і більшість творів Дж. Барнса, роман «Level of lifes» звернений до широкого контексту французької історії та культури. Це стосується перш за все першої частини твору, в якій є безліч посилань до багатьох видатних французів, зокрема, до Жюльє Верна, Віктора Гюґо, Шарля Бодлера, Жерара де Нерваля, Теодора де Банвіля, Оноре де Бальзака, Теофіла Готье. Згадуються у книзі не лише письменники, а й художники, такі як Мане, Анрі Руссо з його картиною «Митник» та Оділон Редон.

У меншій мірі те саме стосується і розповіді другого і третього планів, де згадуються як французи, так і франкофіли і знавці французької культури, наприклад, Генрі Джеймс, Іван Сергійович Тургенєв, Жан Кокто, Сартр, Боннар, а також англійський письменник Форд Медокс, який висловився на близьку Барнсу тему, що стосується шлюбу: You marry to continue the conversation «Ви одружуйтеся, щоб продовжити розмову», і майже всі вони згадуються у зв'язку з почуттям пристрасної прихильності до свого супутника життя.

Отже, серед нових прикладів постмодерного автобіографічного жанру Барнс досягає виняткової органічності у використанні досвіду авторської щоденникової прози французьких письменників до свого художнього світобачення, створюючи щирі сюжети, що торкаються його життя. Саме вони

й змушують читача переглянути те, як чужий досвід, пропущений через творчу свідомість, стає близьким, зрозумілим і навіть своїм. Книга «Level of lifes» представляє особливий приклад жанру автобіографічної прози, коріння якого сягає французької традиції есе, коли автор, зіставляючи кілька різних подій у химерної комбінації справжнього та вигаданого, що якимось парадоксальним чином є одночасно і дуже особистим, і досить абстрактним, інтимним та метафізичним. Коли мова заходить про те, щоб дати більш повну характеристику даному твору Барнса, актуальним стає феномен постмодерністської жанрової гібридності, який передбачає складну, явно не піддається чіткій жанровій класифікації, що виходить за рамки традиційних визначень (скорботні мемуари, есе тощо).

2.2. Театральність як стильовий принцип постмодернізму у романі Дж. Барнса «A History of the World in 10½ Chapters»

Поняття театральності художнього твору є предметом пильного наукового осмислення. «Театральність» розуміється як естетична категорія, пов'язана з осмисленням соціального та внутрішнього життя людини як ігрового простору, де людина може одночасно відчувати себе в різних ролях та моделювати життєві ситуації за законами зрежисованого дійства, розрахованого на глядача.

Щодо літературного тексту «театральність» може бути досліджена з погляду особливостей її прояву у структурі художнього твору на різних смислових рівнях: від специфічного методу соціально-психологічного поведінки персонажів до художнього ладу літературного тексту.

Роман Дж. Барнса «A History of the World in 10½ Chapters» є класичним прикладом постмодерної літератури. У літературі постмодернізму ідея

театральності тісно пов'язана із принципом гри. На прикладі роману Дж. Барнса ми досліджуємо театральність як характерний принцип постмодернізму, який оформляє ігрову інтерпретацію культурних контекстів.

Театральність у романі Дж. Барнса проявляється на різних рівнях твору: сюжетному, пов'язаному з образами театру та театральними поняттями в тексті та концептуальному, що використовує театральність як основний прийом обігравання культурних контекстів роману.

Тематичних ремінісценцій, пов'язаних із образами театру, у романі небагато. Проте тема театральності проявляється опосередковано через сюжетні мотиви, пов'язані з кіно. У цьому аспекті найбільш актуальною є розділ 8 («Up the river»), яка складається з листів кіноактора, що пливе через первісні американські джунглі, щоб зніматися у фільмі про давніх єзуїтських місіонерів. Розділ наповнений описом процесу зйомок, а також міркуваннями героя про природу акторської гри.

З театральністю пов'язані елементи травесті в рамках 7-го розділу, герої якої Лоренс Біслі рятується з «Титаніка», що тонує, переодягнувшись у жіночу сукню. Трагічна історія повторюється як фарс, коли на знімальному майданчику фільму «Пам'ятна ніч» Біслі забороняють знятися у сцені затоплення корабля. Тут виявляється подвійне обігравання: театральний прийом перевдягання рятує герою життя в реальності, при цьому сценічна вигадка у вигляді кінозйомок відмовляє йому у праві знову брати участь у трагедії.

Паралель між реальним життям та кіно проводиться і в історії проковтнутого китом Іони. Тут триває потрібне порівняння: міф про Іона зіставляється з історією реального матроса Джеймса Бартлі та екранним їх втіленням у вигляді гучного свого часу блокбастера «Щелепи» [Книшівська 2000, с. 1999].

У романі Дж. Барнса театральність включає роботу на публіку, використання прийому «подвійного кодування» та явища «авторської маски».

Робота на публіку в романі проявляється у різних аспектах, аж до прямих звернень до читача, які можуть бути викликані стильовою необхідністю («пану» як частина адвокатської мови) або стають частиною авторських міркувань (про мистецтво у «Плоті Медузи») або про життя в «Інтермедії», де автор використовує «ми», що об'єднує).

Існування «подвійного коду» виявляється у «двохдресності» творів мистецтва постмодернізму. З одного боку, використання тематичного матеріалу та техніки популярної культури дозволяє твору постмодернізму мати привабливість предмета масового споживання. З іншого боку, пародійним осмисленням більш ранніх творів, іронічним трактуванням їх сюжетів та прийомів воно апелює до досвідченої публіки.

Так, у розділі 3 знаходять відображення характер судочинства та дійсні випадки, описані в книзі Е. А. Еванса «Кримінальне переслідування та страта тварин» (1906).

Розділ 5 запозичує факти та мову з перекладу «Звіту про подорож до Сенегалу» Савіні та Корреара, що вийшов у Лондоні 1818 р. Факти, наведені у третій частині 7-го розділу, почерпнуті з «Подорожі проклятих» Г.Томаса та М.Моргана-Уїтса (1974).

Театральна гра як вільна активність, виступає в романі як пародійно-іронічна гра з жанрами і стильовими знаками-кодами. У романі представлені різні жанри - політичний трилер, судова драма, наукова фантастика, історична розповідь, критична стаття про мистецтво, епістолярний роман, нарис про кохання та сон, що зображає злегка сатиричну та гумористичну фантазію про рай.

Авторська маска оповідача як би скріплює весь цей розірваний децентрований дискурс. Театральність тут виявляється у позиції оповідача, що стоїть на межі між життям та літературною умовністю та наочно демонструючого двоїстість «правди» та «вигадки». Як правило, розповідь

ведеться від третьої особи, але нерідко з'являється і перше обличчя – навіть у межах одного й того ж «розділу».

Оповідач по ходу дії перетворюється на личинку хробака-древоточця, що незаконно проникає на Ноїв ковчег, французького законника XVI ст., Ірландського релігійного ентузіаста XIX ст., сучасного другосортного кіноактора, тобто грає масками. Причому кожна з таких осіб протягом книги «не залишається самому собі рівною: щось маскується під об'єктивного оповідача старої школи, то починає схилитися до легкої іронії, або навіть збивається на відверту, навіть навмисно грубу пародію».

Автор як би тяжіє над усім оповіданням, беручи різні ролі, кажучи різними персонажами і піднімає маску тільки в напівголові - найліричніше і, здавалося, б, щиром епізоді роману, де він передає власні переживання та ідеї. Але і тут можна говорити лише про чергову роль і точку зору, яка, у свою чергу, також піддається сумніву і може бути спростована. Всі ці «псевдомаски» підкоряються єдиному «постійному і серйозному» у романі – «авторському глузуванню» [Варфоломеева 2023, с. 21].

Образ кожного героя-оповідача піддається іронізуванню та пародіюванню і навіть у авторському напіврозділі існує самоіронізування, яке позбавляє його висловлювання значення авторитарності.

У романі Дж. Барнса театральність як стильовий принцип деміфологізує знаки культурного контексту і перетворює їх на матеріал для гри, що оточує ореолом амбівалентних художніх оцінок.

Театральна тональність відповідає ілюзорності тих, хто впорядковує історію міфології. Театральність виступає як спосіб травестування ідеології та націлює на розуміння ігрової природи історії та буття в цілому.

Так за допомогою прийому театральності висміюється релігія. Бог у романі використовує театральні прийоми. Божественні чудеса, що відбувалися з пророком Іоною з 7-го розділу («Three simple stories»), виявляються «точно

взяті з репертуару майданного театру», а своєчасна поява божественного посланця-кита описується в театральних термінах «*deus ex machina*».

В останньому розділі («*Sleep*») оповідач пізнає будову сучасного раю та пекла. Пекло малюється як парк атракціонів і театр в одному флаконі, де чортів зображують другосортні актори, а муки в котлах повинні викликати почуття «приємного переляку».

Ігрове ставлення у романі вважається необхідною властивістю творчості і, ширше, світосприйняття, а театральна дія перетворює статичність картини на шедевр мистецтва, що живе у віках. Розділ 5 («*Shipwreck*») описує трагедію, що трапилася в 1816 р. на плоту, спущеному з фрегата «Медуза», і дає своє тлумачення знаменитому полотну художника Теодора Жерико, присвяченому згаданій трагедії. Для створення картини художник бере не статичний образ, а момент дії, який хоч і не є правдивим, але надає картині правдоподібності та емоційності.

Іноді автор задається питанням про вірність такої постійної гри та підкресленої театральністю життя, яке фактично наводить до ілюзорності існування. Людина думає про можливу необхідність повернутися до вихідного догального стану, коли все було справжнім, бо не було брехні. Ось як герой 8-го розділу («*Uphill by the river*») оцінює індіанців, які не відрізняють кіно від реальності: *Our people respect them as primitive people, who have not yet seen the idea of the game. And all the impressions seem to me, and in them there is a sign of post-actor civilization, perhaps, of the first earth. Then the game is no longer needed, then they forgot about it and no longer understand it.*

Переклад: «Наші вважають їх примітивним народом, якому ще не відома ідея гри. А мені здається все навпаки, і в них щось на зразок пост-акторської цивілізації, можливо, першої землі. Тобто гра вже не потрібна, тому вони й забули про неї і більше її не розуміють» [Barnes 1989, с. 104].

Але і ця ідея піддається сумніву, оскільки виходить з вуст досить пересічного, не блискучого розумом кіноактора. Театральність дозволяє

позбавити знаки культурного контексту самодостатності, перетворити на матеріал для гри. Культурний контекст театралью обігрується артистизмом оповідання та встановленням на вигадка. Театральність націлює на розуміння ігрової природи буття, ігрової логіки вічності.

Таким чином, театральність поряд з основним принципом постмодернізму – грою – призводить до головного висновку про відносність всього, що відбувається: оповідання, погляду, взаємини автора та персонажа, автора та читача та людського існування в цілому.

2.3. Інтерпретація історії з погляду постмодернізму у романі «Flaubert's Parrot» Дж. Барнса

Постмодернізм зайняв провідну роль у сучасній літературі. Постмодерні романи зачіпають такі значні і складні поняття як історія, історіографія, вигаданість і правда. Відомий британський дослідник постмодернізму Лінда Хатчен стверджує, що історіографічна метапроза це «обдумування і переробка форм та змісту часу». Ця цитата, що точно відображає головну ідею метапрози, проте, суперечлива в натурі. Відомо, що історія – джерело знань про минуле і, згідно з Хатчен, вона переплітається з образотворчою формою мистецтва – прозою, яка руйнує усі уявлення про надійність описаних у ній фактів. Так історики звернулися до методу «художньої репрезентації» [Hutcheon 2004, с. 106] історичних подій, який створює образотворче-правдивий опис події. Те ж саме представляє постмодернізм, змішуючи вигадку та історію в новому оригінальному жанрі, який зачіпає нагальні проблеми з нової точки зору. Неясний кордон між розповіддю та історією зникає зовсім. Відчайдушні спроби знайти правдиві та точні факти формують хитромудрий сюжет постмодерністського роману Джуліана Барнса «Flaubert's Parrot».

Під час дискусії про творчість Барнса роман «Flaubert's Parrot» по праву визнано маніфестом постмодернізму: «Книга містить найважливіші для цієї мистецької течії постулати – такі як пріоритет версії над фактом, суб'єктивним над об'єктивним, сумнів у можливості існування кінцевої істини». Ці характеристики барнсівського оповідання підтверджуються в романі письменника «A History of the World in 10½ Chapters» в вигляді есеїстичних роздумів автора про суть історичного знання: «Ми вигадуємо свою повість, щоб обійти факти, яких не знаємо чи які не хочемо прийняти; беремо кілька справжніх фактів і будуємо ними новий сюжет. Фабуляція стримує нашу розгубленість і біль; ми називаємо це історією».[Barnes 1990, с. 9]. Барнсу здаються ненадійними причинно-наслідкові зв'язки між подіями, а погляд історика – надто суб'єктивним, звідси і з'являється та недовіра до офіційних версій того, що сталося в далекі епохи, до того ж, що у роботах французьких філософів постструктуралістів було визначено як «великі метаоповідання».

Роман яскраво відбиває постмодерністську спрямованість Барнса: в інтересі до історії, гри, інтертекстуальності, іронії та пародії, багатоособливостю образу оповідача і т.д. Недосвідчений читач може прийняти роман за біографію відомого французького письменника Гюстава Флобера. Але далі стає очевидно, що реальні та вигадані факти, вміло поєднані в жанрі роману так, що читач усвідомлює референтну та нереферентну природу твору. Тоді приходить розуміння того, що роман виходить далеко за рамки простого оповідання про долю Флобера. Барнс писав, що «твір, у якому нічого не вигадане, стає справді справжнім і сильним за змістом» [Barnes 1990, с. 9].

Тут важливо зазначити, що терміни, якими ми будемо оперувати, будуть співвідносні з англійською: «History – історія, як наука про минуле, про те, що реально відбувалося, на думку істориків», і «Story – розповідь про події, які можуть бути як реальними, і вигаданими автором». Складний сюжет пропонує читачеві кілька ліній розвитку подій: історію Флобера, яку влітається

розповідь про його зв'язку з Луїз Колі; заплутані відносини між оповідачем Брейтуейт та його дружиною Еллен, явним двійником яких є Чарльз та Емма Боварі з роману Флобера; пошуки Брейтуейта знаменитого опудала папуга Флобера, які включають всі інші сюжетні лінії, і утворює «структурну рамку всього роману» [Salman 2010, с. 113]. Анахронізм оповідання цих частин та суміш факту/вигадки укладає читача «між полюсами правди та неправди» і Барнс змушує його розумітися на цьому.

Неможливо стверджувати, що роман – цілком вигадка, тому що в ньому представлено безліч різних справжніх документів: біографія, автобіографія, історії з життя, роботи існуючих критиків, листи, бестіарій, словник і навіть уривок завдань із екзаменаційної роботи. Все це в стилі постмодернізму представляє історичні факти через метапрозу та зображує реальність як вигадку. Дані «засоби метапрози» були перераховані Девідом Лоджем:

- хаотичність структури, особливо переходи від одного розділу до іншого;
- несумісність та контраст – існування трьох різних хронологій життя Флобера у розділі 2, або розділ «Версія Лузи Коле»;
- перестановка або чергування оповідальних ліній – наприклад, розділ «Апокрифи Флобера», оповідає про твори Флобера, які не були написані, про життя, яким він хотів жити, але не жив;
- надмірність – у розділі «Бестіарій Флобера» перераховуються всі тварини, що мають відношення до біографії письменника, його листів, робіт;
- короткий цикл – засоби, які ускладнюють розуміння різниці між текстом і світом, між вигадкою та життям [Lodge 1997, с. 229-239].

Жоден історичний документ не здатний довести існування об'єктивної правди, отже, уявити минуле (приватне або колективне) об'єктивно видається неможливим, тому що всі історики відокремлені від цієї події часом.

Варто зазначити, що не лише історичні документи утворюють структуру книги. Оповідач – доктор за фахом та любитель літератури, який досліджує

біографію Флобера у пошуках відповідей на особисті питання. Сюжет роману будується на прихильності оповідача Брейтуейта (вигаданий персонаж) до творчості та особистості Флобера (історичний персонаж) та спробах знайти справжнього папугу (частково правдивий/частково вигаданий), котрий за фактами належав письменнику та послужив прототипом папуги головної героїні Філісите у романі Флобера «Проста душа». Одночасно Брейтуейт аналізує причини невірності його дружини, її суїциду та непорозуміння в них відносинах. Він приходить до висновку, що розслідування минулого та спроби знайти правду - безуспішні: «The past is a distant, receding coastline». [Barnes 1990, с. 11]. Минуле мертво та історія ненадійна, ми можемо вивчати безліч документів, архіви, папери. Ми можемо читати, аналізувати та розуміти історію, але це відриває нас від дійсності і як результат – ми створимо свою власну концепцію історії, створену цих документах. «Історіографічна метапроза заперечує природні чи практичні методи розмежування історії та прози. Заперечується думка, що лише історія має правдиву основу, також досліджуючи історіографію та стверджуючи, що і історія, і проза раціональні, є особистісним конструктом людини та оціночною системою».

Так деконструктивна природа постмодерністського роману будується на онтологічних та епістемологічних фактах, які формують нове бачення та розуміння правди. Історична проза робить текст двозначним і невизначеним, що в свою чергу змушує читача осягати багатозначність світу і заглядати в саму сутність різних його понять. Барнс багаторазово порушує проблему правди в літературі. У розділі «Emma Bovary's Eyes» Брейтуейт дорікає спробам доктора Енід Старки критикувати байдужість Флобера неухважність у кольорі очей Емми Боварі та пильна увагу кембриджського професора Крістофера Рікса до невідповідності фактів у історії та розповіді у різних романах: *«I'll remember instead another lecture [...]. It was given by a professor from Cambridge, Christopher Ricks, and it was a very shiny performance. His bald head was shiny; his black shoes were shiny; and his lecture was very shiny indeed.*

Its theme was Mistakes in Literature and Whether They Matter. Yevtushenko, for example, apparently made a howler in one of his poems about the American nightingale. Pushkin was quite wrong about the sort of military dress worn at balls. John Wain was wrong about the Hiroshima pilot. Nabokov was wrong—rather surprising, this—about the phonetics of the name Lolita» [Barnes 1990, с. 21].

Переклад: Натомість я згадаю іншу лекцію [...]. Її дав професор із Кембриджа Крістофер Рікс, і це було дуже блискуче виконання. Його лисина блищала; його чорні черевики блищали; і його лекція справді була дуже блискучою. Її темою були «Помилки в літературі та чи мають вони значення». Євтушенко, наприклад, в одному зі своїх віршів про американського солов'я, мабуть, заревів. Пушкін дуже помилявся щодо того, яку військову форму носили на балах. Джон Вейн помилявся щодо пілота Хіросіми. Набоков помилявся — це досить дивно — щодо фонетики імені Лоліта.

Специфічні невідповідності не ускладнюють розуміння читачем головних проблем роману, та дані протиріччя можуть бути помічені лише вченими, як стверджує Лі «критиками, які відносяться до прозі як до документальних фактів» [Lee 1990, с. 2].

Скептичне ставлення Барнса до історії зображено у романі, що може підтверджуватись неодноразовим повтором одного і того ж питання, відповідь на який дано у розділі «Cross Channe», «*How do we seize the past? [...] We can study files for decades, але every so often we are tempted to throw up our hands and declare that history is merely another literary genre: past є autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report*». Переклад: *Як ми оволодіємо минулим? [...] Ми можемо вивчати файли десятиліттями, але час від часу у нас виникає спокуса опустити руки й заявити, що історія — це лише ще один літературний жанр: минуле — автобіографічна література, яка видає вигляд парламентського звіту.* [Barnes 1990, с. 16]. Це питання проходить червоною ниткою через весь роман і щоразу автор використовує займенник «ми», тим самим пропонуючі читачеві знайти відповідь на це питання разом з ним. Згідно

з Барнсом, можливість знайти правду неможливо: «*We know more, we discover extra documents, we use infra-red light to pierce erasures in the correspondence, and we are free of contemporary prejudice; so we understand better. Is that it? I wonder*» Переклад: *Ми знаємо більше, ми знаходимо додаткові документи, ми використовуємо інфрачервоне світло, щоб пробити пробіли в листуванні, і ми вільні від сучасних упереджень; так ми краще розуміємо. Чи це воно? Мені цікаво.* [Barnes 1990, с. 26]. На нашу думку, на сторінках своєї книги Барнс говорить про те, що не існує однієї правди, їх багато, і всі вони вірні від частини: «*Truths about writing can be framed before you've published a word; truths about life can be framed only when it's too late to make any difference*» Переклад: *Правду про написання можна сформулювати ще до того, як ви опублікували слово; істину про життя можна сформулювати лише тоді, коли вже занадто пізно щось змінити* [Barnes 1990, с. 41].

У розділі «The Flaubert Apocrypha» розглядається питання цінності та значущості ненаписаних книг, які, згідно з Брейтуейтом, набагато важливіші і значніші, чим опубліковані роботи: «*Do the books that writers don't write matter? It's easy to forget them, to assume that the apocryphal bibliography must contain nothing but bad ideas, justly abandoned projects, embarrassing first thoughts. It needn't be so: first thoughts are often best, cheerily rehabilitated by third thoughts after they've been loured at by seconds*» Переклад: *Чи мають значення книги, які не пишуть письменники? Їх легко забути, припустити, що апокрифічна бібліографія не повинна містити нічого, крім поганих ідей, справедливо покинутих проєктів, незручних перших думок. Це не повинно бути так: перші думки часто є найкращими, треті думки радісно реабілітуються після того, як на них зневажили секунди.* [Barnes 1990, с. 47].

У цьому розділі не так розвінчується цінність спадщини творчості Флобера: «*Of course, the published works themselves aren't immutable: them might now look different had Flaubert been awarded time and money to put his literary estate in order*» Переклад: *Звичайно, опубліковані твори самі по собі не є*

незмінними: тепер вони могли б виглядати інакше, якби Флобер отримав час і гроші, щоб упорядкувати свій літературний спадок, а скільки підтверджується важливість книг, думок, робіт, які були видані: *«perhaps the sweetest moment in writing is arrival of that idea for book which never has to be written, which is never sullied with a definite shape, which never needs be exposed to a less loving gaze than that of its author»* Переклад: мабуть, найприємнішим моментом у письменництві є поява ідеї для книги, яку ніколи не потрібно писати, яка ніколи не заплямована певною формою, яка ніколи не потребує піддавання менш люблячого погляду, ніж погляд її автора [Barnes 1990, с. 28]. Барнс глибоко проникає у витoki біографії Флобера, наче Брейтуейт оповідає не про реальну людину, а про персонажа книги, чиї ідеї, думки, бажання прописані автором, і оповідач просто передає їх читачеві. Для читача стає зовсім неможливим зрозуміти де є думки, що належать знаменитому французькому письменнику, а де вигадані факти Бранса. Погоджуючись із Макхейлом, можна стверджувати, що «герой не може вийти з вигаданого будинку і здатися громадськості у справжньому кафе, пише Хрущовський [...], але історична особистість може вийти із справжнього кафе і бути поміченою у домі, який описаний у романі. Коли це відбувається, онтологічна межа між реальністю та вигаданою реальністю – або, згідно з терміном Хрущовський, між зовнішнім та внутрішнім полем денотату - порушується» [McHale 1987, с.105].

Надзвичайно постмодерністський погляд на історію може бути виявлений у розділі, де Флобер розмірковує про кінець свого твору «L'Education», який виражений у реченні: *«Here, for instance, is one which would have been excellent in caliber»* Переклад: Ось, наприклад, один, який був би чудовим за калібром. [Barnes 1990, с. 51]. Флобер розглядає історичну подію з постмодерної точки зору: не як одинична, важлива подія, а подія, що поєднує у собі різні факти, відомості, випадки тощо. Флобер шкодує про ненаписаний кінець, де порушувалася проблема громадської думки і свободи слова: “Якщо

ви хотіли, щоб я хотів, щоб стерти кінець сцени для вашої освіти! *I cannot console myself for having missed missed it* (Flaubert) and “Should we mourn such a lost ending? And how do we assess it? [...] Better to let the novel die away in disenchantment; better the downbeat reminiscing of 2 friends than a swirling saloon picture” Переклад: Я не можу втішити себе тим, що пропустив це» (Флобер) і «Чи варто оплакувати такий втрачений кінець? І як ми це оцінюємо? [...] Краще дозволити роману загинути в розчаруванні; Краще спокійний спогад про двох друзів, ніж вируюча картина в салоні (Braithwaite) [Barnes 1990, с. 58].

Глибоко проникнути в таємницю стосунків між Брейтуейтом та його дружиною Еллен дозволяє розділ «Pure Story». Варто звернути увагу на те, що в назві глави є слово «Story», що лінгвістично має на увазі «оповідання, вигадка».

Отже, оповідач розповідає не справжні факти про його життя, а його власну вигадану версію відносин із його дружиною. Це ще раз підкреслює неясність кордону між правдою та історією, яка по суті, є лише версією наратора. Так виникає гра слова: The History (наприклад, життя Брейтуейта) стає His Story або так звана Pure Story. Брейтуейт не заперечує можливості вигадки та фікції у його біографії: «*I have to hypothesise a little. I have to fictionalise (though that's not what I meant when I called this a pure story)*» Переклад: Я маю трохи припустити. Я мушу вигадати (хоча я мав на увазі не це, коли назвав це чистою історією [Barnes 1990, с. 61]. Чому він «вигадує» портрет дружини та події, пов'язані з нею? Можливо, це спроба боротися із власним горем від втрати дружини, її невірністю та незрозумілістю досконалого суїциду Еллен. Розслідування, яке намагається зробити Брейтуейт, допомагає йому краще зрозуміти його минуле життя і знайти правду. Зрозуміти Флобера означає йому, зрозуміти себе.

Справжнього папугу не знайдено, і Джеффри Брейтуейт розуміє, що також неможливо знайти і децицію правди в минулому, навіть якщо це повна

біографія відомого письменника, з точними фактами, нотатками та документами. Загадкове опудало папути втілює собою минуле, істину яку неможливо досягнути. Барнс пропонує читачеві філософський та іронічний кінець. У пошуках «того самого» опудала папути Флобера, Брейтуейт потрапляє в Національний Музей Історії, де знаходить понад 50 опудал Амазонських папуг, які як дві краплі води схожі на папугу Флобера: *«I stared at them for a minute or so, and then dodged away. Perhaps it was one of them»* Переклад: *Я дивився на них хвилину чи близько того, а потім ухилився. Можливо, це був один із них* [Barnes 1990, с.49]. Минуле та історія не мають меж, як показує Барнс на прикладі папуг: спочатку є тільки 3 схожі опудала, а до кінця книги стає вже більше п'ятдесяти.

Пошуки істини в минулому є тим самим: на початку виявляються кілька версій, що глибше і наполегливіше шукає дослідник – тим більше різних версій того, що сталося, він виявляє. Отже, стає неможливим знайти одну правду, серед множини, і «створення» історії, що базується на «вигадці», стає кращим варіантом рішення цієї проблеми.

Вищезгадані приклади підтверджують те, що історія та розповідь тісно переплетені і можуть сприйматися окремо. Факти з історії не можуть бути точно верифіковані, як і розповідь не завжди ґрунтується лише на авторську уяву. Роман є сумішшю «літературної і когнітивної форми», що створює атмосферу вигаданої історії чи оповідання, що ґрунтується на фактах. Під час читання головна тема роману стає глибше та складніше, ніж це здається з перших сторінок книги та зосереджує увагу читача на багатогранності правди. Гібрид цих форм (історії та вигадки) створює роман, який згідно з Барнсом «каже нам саму правду про життя: яке воно, як ми живемо, яким воно може бути, як ми насолоджуємося ним і цінуємо його, як усе може піти не так, і як ми втрачаємо його» [Barnes 1990, с. 13].

У світлі прози Барнса, історичні події стають більш «філософськи життєздатними» і проза стає більш нагальною. Той факт, що єдиної правди не

існує, не зупиняє героя чи читача від вічних пошуків, навпаки, постмодерна проза надихає читача постійно ставити питання «чому?» і «як?». Ці питання є початковою точкою всіх пошуків. Потрібно бути готовим до труднощів, парадоксів, множинності думок та документі, які розширюють межі пізнання та руйнують звичне розуміння речей.

Інакше кажучи, якщо правда не може бути знайдена в історії не в оповіданні, то залишається лише погодитися з множинною правдою та дозволити історії та розповіді йти пліч-о-пліч за романом: *«truths about writing can be framed before you've published a word; truths about life can be framed only when it's too late to make any difference»* Переклад: *істину про написання можна сформулювати ще до того, як ви опублікували слово; істину про життя можна сформулювати лише тоді, коли вже занадто пізно щось змінити.* Брейтуейт робить відчайдушні спроби, сподіваючись виправити як свої помилки, так і помилки Флобера, але вже надто пізно. Історія відбулася. Він робить висновок: *«Books are where things are explained to you; life is where things aren't»* Переклад: *Книги - це те, де вам все пояснюють; життя там, де речей немає* [Barnes 1990, с.57]. Роман втілює сучасний погляд на проблеми правди, любові, життя та тонкого зв'язку між історією та розповіддю.

Дослідження роману в даному аспекті розкриває суть флоберовської метарефлексії, що співставляє життя і мистецтво: як мистецтво сприймається як відбиток життя, а й життя мислиться як подоба мистецтва. Відомо, що естетичні погляди Барнса багато в чому близькі поглядам французького письменника, отже, можна говорити про подвійна метарефлексія, представлена в есеїстичній формі.

Через призму мистецтва розкривається і особисте життя письменника, де головну роль упродовж кількох років грає письменниця Луїза Коле (чергова «маска» оповідача). Їх суперечки про почуття постійно переходять в естетичну полеміку, в якій перемагає Флобер, вчитель у поезії, а й у житті. Але ці уроки приносять Луїзі лише страждання: *He wanted all writers to live inconspicuously,*

burying themselves in the provinces, forgetting about the natural impulses of the heart, neglecting reputation, and in their lonely days full of exhausting work, by the light of flickering candles, read obscure texts. Well, it might be a suitable program for cultivating genius and stifling talent at the same time. Gustave did not understand this, did not see that my talent depends on the constant fast pace of life, unexpected feelings and unexpected meetings, all that I call life. Переклад: «Він хотів, щоб усі письменники жили непомітно, поховавши себе в провінції, забули про природні серцеві пориви, нехтували репутацією і у свої самотні, сповнені виснажливої роботи дні при світлі свічки, що гасли, читали малозрозумілі тексти. Що ж, це, можливо, підходяща програма для вирощування геніїв та водночас удушення талантів. Гюстав не розумів цього, не бачив, що мій талант залежить від постійного швидкого темпу життя, несподіваних почуттів та несподіваних зустрічей, всього того, що я називаю життям» [Barnes 1990, с.92].

За версією Барнса, ці відносини між двома творчими особистостями розвивалися більш інтелектуальному рівні, тому Флобер пред'являв високі вимоги до Луїзі так як і до себе.

Особливе місце у структурі роману займає «Бестіарій Флобера», де через образи тварин у житті письменника проступає образ людини, що повністю присвятила себе творчості і приречла себе на страждання та самотність. Серед представлених анімалістичних метафор виділяються порівняння з екзотичними тваринами (верблюди, папуга, дельфін у водах Сени та ін.), тваринами-трудівниками (мул, віл, кіт), вірними та відданими тваринами (собака), а також тими, хто має можливість захистити себе від ворожого зовнішнього світу (устриця, равлик, їжак). Найчастіше Флобер асоціює себе з ведмедем (що співзвучно з ім'ям самого письменника), «що все більше поринає у свою ведмежість через дурість свого віку». Проте смисловий центр роману постійно переміщається на образ папуги. Гібридний образ письменника папуга розвиває флоберівську теорію редуції автора і

одночасно пародує постструктуралістські ідеї про текстовий формат культури та смерті автора.

Підсумком вжитого Барнсом впровадження флоберовської естетики в постмодерністський досвід є постмодерністська алегорія письменника (папуга): *For us, the parrot is a classic example of Flaubert's grotesque, restrained and controlled. Переклад : «Папуга для нас – класичний приклад флоберовського гротеску, стриманого та контрольованого»* [Barnes 1990, с. 83]. Іронічні роздуми автора про папугу як про «символ Логосу» або як про «віддзеркалення письменника в кривому дзеркалі в кімнаті сміху» приводять до розуміння обмежених людських можливостей мови, що підкріплюється тричі повтореною в романі цитатою з «Мадам Боварі»: *Human language is like a cracked cauldron, and we make bear dances on it when we would like to touch the stars with our music Переклад: «Людська мова подібна до надтресненого котла, і ми вистукуємо на ньому ведмежі танці, коли нам хотілося б зворушити своєю музикою зірки»* [Barnes 1990, с.47].

Таким чином, у романі Дж.Барнса представлені різноманітні метаоповідальні форми (у тому числі нелітературні), у поєднанні яких народжується іронічний дискурс про Флобера, письменника, який утвердив літературну традицію об'єктивного (наукового) зображення насправді, але водночас усвідомивши «трагічну недосконалість мови» для вираження істини. Подібне протиріччя надає естетичній концепції Флобера та його епосі характеристики постмодерністської «епістемологічної невпевненості», а історіографічне оповідання набуває пародійних рис.

ВИСНОВКИ

Дослідивши тему магістерської кваліфікаційної роботи та виконавши ряд поставлених завдань прийшла до загальних висновків:

1. Дослідивши походження та розвиток поняття «постмодернізм» відзначила, що постмодернізм як світоглядний комплекс, що став визначальним для мистецтва, літератури та гуманітарної наукової думки II половини XX-початку XXI століття та відноситься до найскладніших культурних явищ. Головною відмінністю постмодернізму вважається вихідна установка на неможливість опису світу як когось цілого з допомогою будь-яких загальних теорій, які претендують на справжнє, єдино вірне знання про дійсність. Постмодернізм є своєрідною реакцією на монотонність універсального бачення світу в модернізмі. Заперечується позитивістський, технократичний та раціоналістичний універсалізм останнього, який пов'язаний був з вірою в лінійний прогрес суспільства, абсолютну істину, раціональне планування ідеальних соціальних порядків зі стандартизацією знання та виробництва. Саме принцип плюралізму є фундаментальним для осмислення постмодернізму та його реальних імплікацій на трансформацію ідентичності постмодерної людини. З ідеї загальної плюралістичності впливають такі похідні характеристики постмодерністського світогляду, як фрагментарність, децентрація, мінливість, контекстуальність, невизначеність, іронія, симуляція.

2. Дослідивши основні ознаки постмодерністської поетики відзначили, що постмодернізм є новою культурною формацією, історичним періодом, сукупністю теоретичних та художніх рухів, яким властивий важливий еkleктизм та фрагментарність. Постмодернізм, сповіщаючи кінець усіляких ціннісних ієрархій та панівних канонів, загострює увагу на етнічній, соціальній, сексуальній, віковій ідентифікації індивідів, які оцінюються, перш за все, як представники певних груп та меншин, інтереси яких вони

висловлюють. І навіть у художній творчості індивід цінний не своєю індивідуальністю, а виразом думки певної громадської групи. Постмодерністську літературу слід розуміти як гру, правила якої кожен вигадує сам. Існує безліч різних ігор, що не підпадають під яку б то ні було систематизацію. Проблема розуміння художнього тексту в постмодернізмі підмінюється проблемою впізнавання та сприйняття. Кожне висловлювання розуміється як посилання на сказане раніше, це завжди цитуючий вислів. У постмодернізмі текст превалює над твором, що передбачає будь-яку авторську ідею. Висувається теза «смерті автора». Постмодерний текст є сумішшю різних цитат і кліше, гру знаків, де насправді читач отримує її симулякр. Розуміння художнього тексту складає рівні «слідів», залишених різними цитаціями. Таким чином, текст у постмодернізмі перетворюється на якусь «тканину», що продукує «сліди» минулих текстів та епох. Це стає знаковою особливістю літератури постмодернізму, що знімає проблему розуміння тексту і проблемою «впізнавання», що її замінюють різного роду «сліди» та знаки.

3. Розглянувши аспекти художнього світу в реаліях постмодерної поетики відзначили, що найважливішими властивостями художнього світу твору є: його нетотожність первинної реальності; участь вигадки в його створенні; його умовність, використання письменниками не тільки життєподібних, але і умовних форм зображення, оскільки він створюється за допомогою певних прийомів, що носять встановлений характер, тобто, певного коду, що однаково розуміється автором і читачем. Основною рисою літератури постмодернізму є «прийом гри». Постмодернізм розвинув цю ідею в літературі різноманітно: це можуть бути мультилінгвістичні каламбури, жартівливі етимології, алюзії на що завгодно, фонічні та топографічні трюки. Постмодерністською думкою підкреслюється, що все, що ми приймаємо за дійсність, насправді є не чим іншим, як уявленням про неї, залежним, до того ж, від погляду, обраної читачем. За допомогою гри постмодерністи

намагаються подолати кризу; «гра серед руїн», на їх думку, є єдиним способом виходу з цієї кризи. А полем для цієї гри нерідко виступають звані «прецедентні тексти». На наш погляд, ця ідея цілком виправдана.

4. Дослідивши французький контекст постмодернізму у творах Дж.Барнса відзначили, що серед нових прикладів постмодерного автобіографічного жанру Барнс досягає виняткової органічності у використанні досвіду авторської щоденникової прози французьких письменників до свого художнього світобачення, створюючи щирі сюжети, що торкаються його життя. Саме вони й змушують читача переглянути те, як чужий досвід, пропущений через творчу свідомість, стає близьким, зрозумілим і навіть своїм. Книга «Level of lifes» представляє особливий приклад жанру автобіографічної прози, коріння якого сягає французької традиції есе, коли автор, зіставляючи кілька різних подій у химерної комбінації справжнього та вигаданого, що якимось парадоксальним чином є одночасно і дуже особистим, і досить абстрактним, інтимним та метафізичним.

5. Проаналізувавши театральність як стильовий принцип постмодернізму у романі Дж. Барнса «A History of the World in 10½ Chapters» відзначили, що театральність у романі Дж. Барнса проявляється на різних рівнях твору: сюжетному, пов'язаному з образами театру та театральними поняттями в тексті та концептуальному, що використовує театральність як основний прийом обігривання культурних контекстів роману. Театральність поряд з основним принципом постмодернізму – грою – призводить до головного авторського висновку про відносності всього, що відбувається: оповідання, погляду, взаємини автора та персонажа, автора та читача та людського існування в цілому.

6. Охарактеризувавши інтерпретацію історії з погляду постмодернізму у романі «Flaubert's Parrot» Дж. Барнса відзначили, що у романі Дж.Барнса представлені різноманітні метаоповідальні форми (у тому числі

нелітературні), у поєднанні яких народжується іронічний дискурс про Флобера, письменника, який утвердив літературну традицію об'єктивного (наукового) зображення, але водночас усвідомивши «трагічну недосконалість мови» для вираження істини. Подібне протиріччя надає естетичній концепції Флобера та його епосі характеристики постмодерністської «епістемологічної невпевненості», а історіографічне оповідання набуває пародійних рис.

Отже, автор у своїх творах використовує прийом "гри", багаторівневої організації тексту, який нагадує листковий пиріг, тимчасові зрушення. Одним з принципів постмодернізму є інтертекстуальність, що виявляється в тотальній цитації. Усі романи англійського письменника Дж. Барнса просякнуті різноманітними формами інтертекстуального зв'язку з попередньою культурною та літературною (як її найважливішою складовою) традицією. При цьому важливо, що об'єктами авторської уваги є як національний спадок (English heritage), так і твори світової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода. *Слово і час*. 1999. № 3. С. 56-66.
2. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми: [монографія] Дрогобич: Тз ОВ «Вимір», 2009. 296 с.
3. Бербенець Л.С. Гендерний аспект у романі Джуліана Барнса "Історія світу в 10 1/2 розділах" *Актуальні проблеми слов'янської філології*: Міжвуз. зб. наук. ст. К., 2004. Вип.9: Лінгвістика і літературознавство. С. 322-333
4. Баррі, Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ.: Смолоскип, 2008. 360 с.
5. Бондар Н. Ю. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на матеріалі романів У. Стайрона «Вибір Софі» і Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. Д., 2010. 20 с.
6. Бистров Я.В., Дойчик О.Я. Мовне втілення концепту ІСТОРИЯ в індивідуально–авторській картині світу Джуліана Барнса *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир : видав. ЖДУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 38. С. 94–98.
7. Болєцький В. Лови на постмодерністів 12 польських есеїв. Київ.: Критика, 2001. С. 225–249.
8. Вінквіст Ч. Енциклопедія постмодернізму; Пер. з англ. В. Шовкун. Київ.: Основи. 2003. 503 с.
9. Васильєв Є. Барнс Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник: У 2 т. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2005. Т. 2. С. 101-103
10. Варфоломеєва Ю. О. Інтертекстуальна іронія як перекладознавча проблема в художньому тексті (на матеріалах роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» : дипломна робота магістра : 035 Філологія / Ю. О. Варфоломеєва ; Хмельниц. нац. ун-т. Хмельницький, 2021. 76 с.

11. Велігіна Н. Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980—2000-х років : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 — література зарубіжних країн. – Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України, Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
12. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Навчальний посібник з курсу “Культурологія”. Запоріжжя, 2007. 136 с.
13. Гатчеон Л. Іронія, ностальгія і постмодерн Іронія: збірник статей Львів: Літопис; Київ.: Смолоскип, 2006. С. 169–186.
14. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч. посіб. Київ.: Центр учбової літератури, 2011. 488 с.
15. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири *Слово і час*. 1995. №2. С.18–27
16. Дойчик О. Я. Алюзії як засіб вираження іронії в ідіостилі Джуліана Барнса: лінгвокогнітивний аналіз Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія “Романо– германська філологія. Methodика викладання іноземних мов”. № 1023. 2012. С. 104–108.
17. Дойчик О.Я. Постмодерністська іронія Джуліана Барнса : лінгвокогнітивний аналіз /Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія “Романо–германська філологія. Methodика викладання іноземних мов”. № 972. 2011. С. 112–118.
18. Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманітарних досліджень; Наукове товариство ім. Шевченка Львів: Літопис, 1996. 636 с.
19. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті *Слово і час*. 2009. № 7. С. 11–17

- 20.Еко У. Нотатки на полях „Імені троянди” *Іноземна література*. 1988. № 10. С.11-18
- 21.Кушнірова Т.В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі: навчальнометодичний посібник. Полтава, 2018. 112 с.
- 22.Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
- 23.Кузьменко В.І. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч.посіб. Київ.: ВЦ «Академія», 2010. 496 с.
- 24.Киченко О. Європейський постмодернізм: витоки і сучасна літературна традиція *Всесвіт*. 2004. № 5-6. С. 24-26
- 25.Книшівецька Л. В. До проблеми жанрової своєрідності постмодерністського роману Дж. Барнса "Історія світу в 10½ розділах" *Літературознавчий збірник*. Вип. 3. Донецьк, 2000. С. 198-202.
- 26.Ковач-Петрушко А. Відмінні риси філософського постмодернізму в країнах центральної та західної Європи в 70-80 роках 20 століття *Вісник Львівського університету*. Серія філос-політ.студії 2017. Випуск 13. С.65-72
- 27.Коркішко В.О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск ХХІІІ. Частина 1. С. 388–391
- 28.Кропивко І.В. Постмодерністська іронія і сміх *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2020. № 2 (20). С. 20-31
- 29.Крамар В. Б. Центральний конфлікт і конфлікт «невидимий» у романі «Історія світу у десяти з половиною розділах» Дж. Барнса *Актуальні проблеми філології та перекладознавства : зб. наук. пр. Хмельницький : ХНУ*, 2017. Вип. 13. С. 42-45.
- 30.Кравченко Т. Постмодернізм – це принципово не модернізм *Слово і час*. 1999. № 3. С. 60–61.
- 31.Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі *Слово і час*. 2010. № 4. С. 43–53

- 32.Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2002. С. 15-16
- 33.Лихоманова Н. О. Міфологічна парадигма постмодерністського роману (до проблеми інтертекстуальності) Питання літературознавства : наук. зб. Чернівці, 1997. Вип. 4 (16). С. 37–44
- 34.Лейдерман Н. Л. Теорія жанру: наукове видання/інститут філол. Досліджень та освітніх стратегій "Словесник" УрО РАТ, Урал. Держ. Пед. Ун-т. Єкатеринбург, 2010. 904 с
- 35.Маленко О. О.Світоглядні модули постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ ст.: рецепція наукового осмислення проблеми *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Філософія . 2013. Вип. 40(2). - С. 110-124.
- 36.Нич Р. Світ тексту: поструктуралізм і літературознавство. Львів : Літопис, 2007. 312 с.
- 37.Пахаренко В. Постмодерн *Всесвітня література*. 2002. № 5-6. С. 3-7.
- 38.Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ.: Час, 1997. 447 с.
- 39.Палій О. Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів) *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39 (2). С. 278–288
- 40.Постол А.А. Постмодернізм як сучасна суспільно-політична реальність *Гуманітарний вісник ЗДІА* 2010. №42 С. 69-79
- 41.Поліщук Я. Випробування постмодернізмом *Критика*. 2002. № 3. С. 8
- 42.Постмодернізм : енциклопедія. Мн. : Інтерпрессервіс; Книжковий Дім, 2001. 1040 с.
- 43.Радченко О. Б. Філософія постмодерну : навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2011. 44 с.

44. Собуцький М. Постмодернізм або ж вихід із нього URL : <http://www.ktm.ukma.edu.ua/2002/1/sobutsky.html>.
45. Станіслав О.В. Постмодернізм як лінгвокультурологічний феномен європейського суспільства кінця ХХ століття Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія 2018. № 32. Том. 3 С. 126-129
46. Сокол Л. П. Гіпертекст і постмодерністський роман *Слово і час*. 2002. № 11. С.76-80
47. Тупахіна О.В. Поетика постмодерністської притчі (на матеріалі творчості Джуліана Барнса) : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.04 література зарубіжних країн Київ, 2007. 20 с.
48. Шуба Ю. Ігрова складова роману «Відчуття закінчення» Джуліана Барнса Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2017. № 2 (20). С. 284-288
49. Barnes J. *Flaubert's Parrot*. New York: Vintage, 1990. 192 p.
50. Barnes, J. *A History of the World in 10 ½ Chapters* New York : Vintage Books, 1989. 308 p.
51. Brookes E. *The Sense of Another Ending* The Guardian, 30 March 2013. P.27-31
52. Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Medison: The University of Wisconsin Press, 1982. 272 p.
53. Batler K. *Postmodernizam : sasvim kratak uvod; sa engl. prev. Predrag Mirčetić*. Beograd : Službeni glasnik, 2012. 166 s.
54. Guignery Vanessa. *The fiction of Julian Barnes (Reader's guides to essential Criticism)* Handover, 2006. 240 p.

55. Freiburg R. *Novels Come out of Life, Not out of Theories: An Interview with Guignery V. The Fiction of Julian Barnes*. New York : *Palgrave Macmillan*, 2006. P. 40–46
56. Hassan I. *Making Sense: The Trials of Postmodernist Discourse* *New lit. history*. *Baltimore*, 1987. Vol.18, №2. P. 437-459
57. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2004 268 p.
58. Heizinga Y. *On historical ideals of life/ Trans. with holl. Iryna Mykhailova*. Ed. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. 164 p.
59. Janaszek-Ivaničková H. *Nowa twarz postmodernizmu*. Katowice: Uniwersytetu Śląski, 2002. 331 s.
60. Kritzman L.D. *Montaigne and the Crisis of Autobiography* *The Cambridge Companion to Autobiography*. Cambridge : Cambridge UP, 2014. P. 49–57
61. Lehnert R. *Autobiography, Memoir and Beyond: Fiction and Non-Fiction in Philip Roth’s “The Facts” and Paul Auster’s “Winter Journal”* *Anglia: Journal of English Philology*: University of St Andrews, 2014. Vol. 132. # 4. P. 757–796.
62. Lee A. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London: Routledge, 1990. 235 p.
63. Lodge D. *Consciousness & the Novel: Connected Essays*. Cambridge (USA) : Harvard UP, 2002. 320 p
64. Lodge D. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, 1997. 279 p.
65. McHale B. *Postmodern Fiction*. London and New York: Methuen, 1987. 265 p.
66. Prodromou A. *That Weeping Constellation: Navigating Loss in ‘Memoirs of Textured Recovery // Life Writing*. Abingdon-on-Thames : Routledge, 2012. Vol. 9. # 1. P. 57–75.
67. Orlova N.A. *Postmodern Arabesque Voprosy Filosofii*. 2019. Issue 6. P. 34–39

68. Cook, Bruce. "The World's History and Then Some in 10 1/2 Chapters" Los Angeles Daily News. 7 Nov. 1989. P. 12.
69. Smith S., Watson J. Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010. 416 p.
70. Salman V. "Fabulation" of metanarratives In Julian Barnes's novels "Metroland", "Flaubert's parrot", "A History Of The World In 10 ½ Chapters", and "England England". Ph.D., Department of Foreign Language Education Supervisor: Prof. Dr. Nursel İçöz, 2009. 215 p.
71. Žmegač V. Povijesna poetika romana Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1987. 432 s.

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти УМСФ

Я, Пилипенко Анастасія Олександрівна,
студентка II курсу магістратури, заочної форми навчання,
факультету економіки, бізнесу та міжнародних відносин
спеціальність 035 Філологія,
освітньо-професійна програма спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша – англійська,
адреса електронної пошти a.bondarenko21@icloud.com,
-підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему:
«Особливості постмодернізму у романах Дж. Барнса» відповідає вимогам
академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42
Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата

ПІБ (студент) Пилипенко Анастасія Олександрівна