

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ

І. Є. Рождественська
О. К. Чернявська

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

**СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТЕКСТІВ ЛІТЕРАТУРИ
ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН**



УДК 378(075.8)

Укладачі: Рожественська І.Є., доцент кафедри іноземної філології,
перекладу та професійної мовної підготовки Університету
митної справи та фінансів;
Чернявська О. К., доцент кафедри іноземної філології,
перекладу та професійної мовної підготовки Університету
митної справи та фінансів;

Рецензенти: Кропивко І. В., д. філол. н., професор, професор кафедри
української літератури Дніпровського національного
університету імені Олеся Гончара;
Дашко Н. С., доцент кафедри експертизи культурних
цінностей та дизайну Університету митної справи та
фінансів.

Затверджено до друку вченою радою факультету економіки, бізнесу та
міжнародних відносин Університету митної справи і фінансів (протокол № 7
від «20.03.2025»)

Навчальний посібник «Сучасна інтерпретація текстів літератури зарубіжних
країн» для здобувачів заочної форми навчання спеціальності «Філологія» за
другим (магістерським) рівнем вищої освіти / укл. І. Є. Рожественська,
О. К. Чернявська. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2025. 99 с.
ISBN 978–617–8181–29–1

УДК 378(075.8)

ISBN 978–617–8181–29–1 © І. Є. Рожественська, О. К. Чернявська, 2025

ЗМІСТ

ЗМІСТ.....	3
ВСТУП.....	4
МЕТА ТА ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОГО ПОСІБНИКА.....	5
ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ.....	6
ТЕМА 1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ФІЛОСОФСЬКІ, ЛІТЕРАТУРНІ ТА КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ.....	6
ТЕМА 2. ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ.....	16
ТЕМА 3. ЛІТЕРАТУРА США.....	30
ТЕМА 4. ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ.....	38
ТЕМА 5. ПІСЛЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....	47
ТЕМА 6. ЕКОЛОГІЧНА ТА ФЕМІНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА.....	52
ТЕМА 7. ПОСТКОЛОНІАЛІЗМ.....	60
ТЕМА 8. МЕРЕЖЕВА ЛІТЕРАТУРА.....	70
ЗАВДАННЯ ДЛЯ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ.....	77
КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ.....	85
ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ.....	86
СПИСОК ТЕКСТІВ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ.....	95
НАВЧАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА.....	96

ВСТУП

Навчальний посібник «Сучасна інтерпретація текстів літератури зарубіжних країн» розроблено в рамках дисциплін літературознавчого циклу, до якого входять такі дисципліни: «Літературознавство в теорії і практиці» та «Сучасна література зарубіжних країн». Посібник призначено для студентів спеціальності 035 «Філологія», які здобувають вищу освіту за другим (магістерським) рівнем. «Літературознавство в теорії і практиці» та «Сучасна література зарубіжних країн» є обов'язковими дисциплінами і складають необхідну теоретичну базу для набуття фахової підготовки студентів-магістрів.

Мета навчального посібника – допомогти студентам орієнтуватись у насиченому потоці зарубіжної літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Завдання посібника «Сучасна інтерпретація текстів літератури зарубіжних країн» полягають у знайомстві зі знаковими творами другої половини ХХ-початку ХХІ століть, закономірностей розвитку літератури та її найбільш значущих явищ; в аналізі основних жанрових форм та їхніх різновидів; у розумінні своєрідності кожного етапу формування художнього мислення. Особлива увага при вивченні дисциплін літературознавчого циклу приділятиметься розкриттю філософсько-етичних, морально-етичних та естетичних тенденцій літературного процесу. У межах дисциплін літературознавчого циклу належну увагу спрямовано на вивчення художніх особливостей окремих текстів.

Посібник складається з теоретичної та історико-літературної частин, які пов'язані між собою. Такий підхід дає змогу виробити у студентів системно-зв'язний принцип розгляду художніх творів у контексті постмодернізму. Обов'язковим під час вивчення дисциплін «Літературознавство в теорії і практиці» та «Сучасна література зарубіжних країн» є:

- читання художніх текстів;
- знайомство з науково-критичною літературою;
- засвоєння термінологічного апарату;
- вироблення навичок аналізу художнього тексту;
- опанування естетико-світоглядних координат розвитку світової літератури.

Для зручності посібник розділено на основні частини: «Феномен постмодернізму: філософські, літературні та культурні виміри», «Література Великої Британії», «Література США», «Література Франції», «Після постмодернізму», «Постколоніальна література», «Екологічна та феміністична література», «Мережева література».

Така побудова посібника дає змогу конкретизувати роботу з художнім текстом та визначити основи літературознавчого аналізу. Посібник забезпечить майбутнім фахівцям-філологам можливість досягти високого рівня професіоналізму, а також сприяє вдосконаленню вмінь і навичок аналізу художнього тексту.

МЕТА ТА ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОГО ПОСІБНИКА

Метою навчального посібника «Сучасна інтерпретація текстів літератури зарубіжних країн» є формування у студентів системи фахових компетентностей при ознайомленні з еволюцією літератури як духовної практики та розкритті традицій західноєвропейської та американської літератур.

Основними завданнями навчального посібника є:

- ознайомлення студентів з новітньою західноєвропейською та американською літературами;
- навчання навичкам інтерпретації та аналізу художнього тексту;
- розвивати вміння висловлювати думки та аргументи, використовуючи відповідну історико-літературну термінологію;
- скласти уявлення про художню своєрідність західноєвропейської та американської літератур XX-XXI століття та умови їх формування і розвитку;
- ознайомитись з провідними явищами творами видатних їх представників;
- засвоїти основні теоретичні поняття, терміни, необхідні для розуміння літератури і культури в цілому;
- на матеріалі курсу забезпечити основу для розуміння перебігу культурного процесу;
- опанувати навички роботи з науковою літературою, навчальними посібниками, словниками-довідниками;
- поглибити та узагальнити знання про природу художньої літератури як мистецтва слова, художнього твору, методами та принципами його аналізу.

Після опанування матеріалу навчального посібника «Сучасна інтерпретація текстів літератури зарубіжних країн» та проходження курсу дисциплін літературознавчого циклу «Літературознавство в теорії і практиці» та «Сучасна література зарубіжних країн» студенти будуть

знати:

- основні риси світової літератури як складової культурного процесу;
- часові та просторові виміри, основні періоди розвитку західноєвропейської цивілізації;
- особливості міфомислення, розуміти зв'язок між міфом, міфологією та літературою;
- наукові теорії визначних вітчизняних та зарубіжних дослідників щодо західноєвропейської літературної спадщини.

вміти:

- визначати особливості світової літератури як культурного явища;
- розкривати проблематику художніх творів;
- здійснювати зіставний аналіз літературно-художніх явищ;
- розкрити основні закономірності розвитку літературного процесу.

ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ

ТЕМА 1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ФІЛОСОФСЬКІ, ЛІТЕРАТУРНІ ТА КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ

План лекції:

1. Поняття та основні концепції постмодернізму.
2. Основні риси постмодернізму.
3. Ключові теоретичні поняття постмодерного дискурсу.
4. Поняття інтертексту.
5. Університетський роман.

Основні поняття:

метафікція, металепис, інтертекстуальність, пастиш/пародія, історіографічна метафікція, нова сентиментальність, наукова фантастика, магічний реалізм, онтологічна невизначеність, паралельний всесвіт / мультивсесвіт.

1. Поняття та основні концепції постмодернізму.

Сьогодні постмодернізм усвідомлюється як складний багатоаспектний феномен, який породжує різноманітні теоретичні трактування літературознавців, філософів та культурологів. Про це поняття було стільки дискусій у кінці ХХ ст., що, на думку Н. Колошук, точне значення терміна стало просто неможливим, він став розмитим і суперечливим.

Деякі критики виступають за тимчасове визначення, згідно якого постмодернізм — це мистецтво і література, що прийшли після модернізму, які розширюють і реагують на принципи, які влилися в цей рух. Але якщо прийняти визначення, засноване на часі, то все мистецтво і література, вироблені приблизно після 1950 року, будуть «постмодерністськими», і термін втратить свою концептуальну силу.

Згідно з іншим підходом термін «постмодернізм» варто вживати на позначення періоду в історії світової культури, що починається після Другої світової війни (адже іншого терміна немає; зрештою, «історія літературних термінів слугує тільки для підтвердження ірраціонального духу мови», як писав І. Гассан). Оскільки культурні явища й мистецькі напрямки цього часу не вкладаються в парадигму понять, запропоновану модерністами (від кінця ХІХ ст. до кінця періоду «високого модернізму», тобто до Другої світової війни), то й виникла потреба нової назви.

Серед теоретиків постмодернізму обов'язковими для згадування є Ролан Барт (Roland Barthes, 1915-1980), Мішель Фуко (Paul-Michel Foucault, 1926-1984), Жан-Франсуа Ліотар (Jean-François Lyotard, 1924-1998), Жиль Дельоз (Gilles Deleuze, 1925-1995), Жан Бодріяр (Jean Baudrillard, 1929-2007), Жак Дерріда / Дерида (Jacques Derrida, 1930-2004), Юлія Кристева (р. н. 1941).

Можна назвати й багатьох інших. Наприклад, для власне літературознавчої / мистецтвознавчої критики й теорії є важливими статті

американського критика Ігаба Гассана («Культура постмодернізму», «Розчленований Орфей»); італійського семіолога, критика й письменника Умберто Еко з його працями про рецепцію, перекодування в системі автор — текст — читач, інтертекстуальність тощо. Чарльз Дженкс — американський знавець архітектури, котрий увів у сучасний культурологічний дискурс поняття «подвійне кодування», «плюралізм стилю» тощо.

Розглянемо три основні концепції постмодернізму.

1. Жан Франсуа Ліотар у роботі «Постмодерний стан: звіт про знання» (1979, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*) говорить, що основною причиною постмодернізму є відсутність віри у всеосяжне, всеосяжні пояснення, які він називає «метанаративами» (*metanarratives*); ця позиція стверджує, що не може бути абсолютної істини.

2. Фредрік Джеймісон стверджує, що постмодернізм описує вид культурних артефактів, які створюються в «пізньому капіталізмі» — періоді, що характеризується багатонаціональними корпораціями і масовим споживанням. Споживча культура та інформаційний вік, на думку Джеймісона, створили надлишок роз'єднаних образів і стилів, що призвело до відчуття фрагментарності й безодні. Весь досвід зміщується; мистецтво відображає цю модифікацію, розмиття і навіть стирання відмінності між «високим» мистецтвом та популярною культурою.

3. Третя основна інтерпретація постмодернізму походить від Жана Бодрійяра. Французький мислитель-потструктураліст, теоретик «смерті модерну» й основоположник нової метафізичної теорії. Ж. Бодрійяр займався дослідженнями культурних законів сучасної постіндустріальної цивілізації і мистецтва постмодернізму, що виростає на її основі, вивчав породження образів і всезагальну зачарованість засобами масової комунікації. У роботі «Симуляції» (1982) Ж. Бодрійяр проголосив кінець історії, кінець влади і кінець «реального» загалом.

Він увів у популярний обіг такі концепції і поняття, як «симулякр», «гіперреальність» і «структурна революція». Симулякр — симуляційна модель реальності; людина електронної доби та новітніх інформаційних технологій живе у світі симулякрів, — стверджував філософ. Із цієї концепції випливає висновок про сучасну людину як «сомнамбулічного мутанта» — виплід хворої цивілізації розуму, що відмовилася від трансцендентного, духовного і закономірно прийшла до стадії розпаду людської особистості — ентропії особистості.

2. Основні риси постмодернізму.

Подібно до модерністської фантастики таких авторів, як Вільям Фолкнер, Кетрін Ен Портер, Ернест Хемінгуей, Джеймс Джойс та Вірджинія Вулф, багато постмодерністських текстів містять шифровані хронології, потік свідомості, неологізми та іншу гру слів, а також різні перспективи. Проте існує принципова різниця у філософському світогляді і, отже, різниця у застосуванні цих технік.

Модерністи вірили в силу мистецтва рятувати, зцілювати і робити речі цілісними; постмодерністи ж не поділяють цю віру. Модерністи також вірили в можливість великої оповіді, але постмодерністи — ні. Якщо і модерністи, і постмодерністи використовують у своїх творах фрагменти мистецтва і літератури минулого, то модерністи роблять це з повагою, а постмодерністи схильні до іронічного використання таких фрагментів.

Основні принципи постмодернізму було сформульовано у 60 – 70-ті роки ХХ століття структуралістами Р. Бартом, К. Леві-Стросом, Р. Якобсоном та ін. , а також постструктуралістом М. Фуко, концепцією якого живиться практика постмодернізму. Термін «постмодернізм» уперше було використано в книзі Р. Ранвіца «Криза європейської культури» (1917). Його трактування як позначення сучасної (після Першої світової війни) епохи, що принципово відрізняється від попередньої її епохи модерну, розробив відомий англійський історик і культуролог А. Тойнбі в 1940-х роках. Використовуване в літературознавстві і мистецтвознавстві з кінця 1960-х років, після виходу у світ праці французького філософа Ліотара «Постмодерністський стан: доповідь про знання» слово «постмодернізм» розуміють вже як філософську категорію.

«Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті» — таке визначення постмодернізму дає Умберто Еко. Як зазначає У. Еко, є тенденція відносити постмодернізм «до дедалі більш далекого минулого», аж до епатажного й іронічного прагнення «оголосити постмодерністом самого Гомера», що свідчить про поступове розмивання змісту терміна.

Майже одночасно з Європою постмодернізм заявив про себе й у Сполучених Штатах Америки, де центром його досліджень став Йельський університет. Основні риси постмодернізму визначив американський літературознавець Ігаб Гасан. Нагадаємо ключові з них:

- невизначеність, культ неясностей, помилок, пропусків;
- фрагментарність і принцип монтажу;
- «деканонізація», боротьба з традиційними ціннісними центрами;
- «все відбувається на поверхні», відсутність психологічних і символічних глибин;
- «ми залишаємося з грою мови, без Їго»: мовчання, відмова від мімезису й образотворчого начала;
- позитивна іронія, що затверджує плюралістичний всесвіт;
- змішання жанрів, високого і низького, стильовий синкретизм;
- театральність, робота на публіку, обов'язкове врахування аудиторії;
- зрощення свідомості з засобами комунікації, здатність пристосовуватися до їхнього становлення та рефлексувати над ними.

І. Гасан нарахував тридцять одну відмінність між модернізмом і постмодернізмом. Найбільш характерними ознаками у ряду «модернізм – постмодернізм» є такі:

- форма (єдина, замкнута) – антиформа (розірвана, відкрита)
- ієрархія – анархія

- твір мистецтва (завершений твір) – процес (виконання)
- поєднання – роз'єднаність
- жанр / межі – текст / інтертекст.

Американський літературознавець Л. Фідлер визначив ще одну ознаку постмодернізму – його органічний зв'язок із поп-культурою. Особливу увагу постмодерністи приділяють тексту, вони, як писала французька газета «Figaro», насолоджуються текстом. Р. Барт, зокрема, стверджував, що «текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як процес продукування, «підключений» до інших текстів, інших заходів (це і є інтертекстуальність), і за допомогою цього він артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування».

Паралельно з терміном «постмодернізм» у літературознавстві використовуються терміни «постструктуралізм», «деконструктивізм». У них підкреслюється відмова постмодерністів від поняття «структура», що передбачає наявність у будь-якому явищі, процесі «центру» і «периферії», а також від інших понять і самої методики вивчення літературного твору.

3. Ключові теоретичні поняття постмодерного дискурсу.

Основними поняттями постмодерного літературознавчого дискурсу стали поняття:

- 1) Текст — у значно ширшому значенні, ніж раніше, і на противагу «творові» як чомусь конкретному, завершеному, сталому.
- 2) «Смерть автора» (у 1968 р. опубліковано есей Р. Барта під такою назвою) — у метафоричному значенні, тобто значенні занепаду авторської влади над літературним процесом, народження критичної влади читача над культурним визначенням літературного твору; Р. Барт запропонував замінити вивчення літератури загальною теорією «письма» — з огляду на те, що критична інтерпретація більше не буде спрямована на кінцевий детермінований вияв значення, пов'язаного з наміром автора або з деспотичним контролем над мо-вою. 3) Пастись — як і пародія, це — імітація якогось конкретного або унікального стилю, носіння стилістичної маски, мовлення мертвою мовою. Водночас, на відміну від пародії, це нейтральна практика мімікрії, без прихованого мотиву пародії, тобто без сатиричного імпульсу, без сміху, без того прихованого почуття, ніби існує щось нормальне, супроти чого те, що імітується, виглядає комічним. 4) Текст-ризом — за Жілем Дельозом та Феліксом Гваттарі, які взяли поняття «ризом» з ботаніки, це модель неявного та не-ексклюзивного зв'язку на противагу трансцендентній, ієрархічній структурі, яка розвивається через бінарну опозицію тощо. Ризом, як трава, росте горизонтально, посилаючи в усі боки повзучі пагони, з яких утворюються нові рослини, що потім випускають свої пагони, тощо. У кінцевому підсумку утворюється перервна поверхня без глибини (отже, й без суб'єкта, що контролює) або центру (отже, вільна від обмежувальної структури). Тобто ризом — це ацентрована, неієрархічна і неозначальна система в постійному процесі становлення, це — середина без

початку і кінця. Ризоматика / мистецтво йти за ризомами, — це інше слово для шизоаналізу (скандально відоме поняття, введене у філософський дискурс Ж. Деррідою).

4. Поняття інтертексту.

Поняття «твір» постструктуралісти замінили поняттям «текст» — сукупність знаків без мети і без центру, що має принципову відкритість, множинність смислів. Ж. Дерріда, гранично розширюючи значення цього слова, запропонував весь Всесвіт розглядати як текст.

У 1967 р. Ю. Крістева, познайомившись із концепцією «поліфонічного роману» М. Бахтіна, ввела термін «інтертекстуальність» як позначення діалогу тексту з іншими текстами. На думку Р. Барта, основу тексту становить його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки, текст у процесі письма і читання є втіленням безлічі інших текстів, нескінченних або, таких, що втратили сліди власного походження. Р. Барт дійшов висновку, що «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. Кожен текст становить мовби нову тканину, виткану зі старих цитат. Уривки старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо — усі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому».

На думку У. Еко, одного з метрів постмодернізму, інтертекстуальність — головна ознака такого тексту, адже вона постійно тут присутня, її луна відчутна у процесі роботи над твором, бо «матеріал виявить свої природні якості, але водночас нагадає і про культуру, яка його сформувала». Отже, постмодерніст цитує або звертається до відомих сюжетів чи образів, але робить це з іронією, все це — пародія або переоцінка, адже відбувається гра із читачем.

Слід зауважити, однак, що свого часу Т. Манн у доповіді для студентів Принстонського університету, присвяченій його роману «Чарівна гора», зауважив, що внаслідок наполегливої праці художній твір зміг «стати витвором мистецтва, тобто грою, нехай дуже серйозною, але все ж таки грою». Принагідно він згадав слова Й. В. Гете, що стосуються «Фауста»: «Це дуже серйозні жарти», і цей вислів може, на думку письменника, «служувати визначенням для будь-якого твору мистецтва». Натомість постмодерністська гра з текстом із текстом часто набуває епатажного характеру. Зразки такої інтертекстуальної гри зустрічаємо вже у XVIII столітті, коли Г. Філдінг представив на суд глядачів свою комедію «Історія Хлопчика-Мізинчика Великого». Сміх присутніх викликала не тільки історія героя, який перемагав велетнів і закохував у себе принцес та якого зрештою з'їла корова, а текст, який повністю складався із цитат.

Письменники-постмодерністи часто вдаються до фантастики, яка є органічним складником «відкритого твору», тоді як реалістичний дискурс виглядає чужорідним. Прагнення до нової форми призводить до своєрідного «маскування» художнього твору під нелітературні моделі на зразок словників,

кросвордів, карт таро тощо. Сферою інтересів постмодерністів залишається цілий світ – і людина в ньому. Продовжуючи багатовікову – і сучасну! – традицію, вони розмірковують про літературу, про текст, про творчість як за допомогою авторського коментарю щодо власного «писання», виявлення ставлення до стилю інших письменників, роздумів про проблеми поетики тощо.

Постмодерністські твори потребують від читача певних рецептивних зусиль, адже їхній жанровий діапазон може коливатись від псевдоісторичного, псевдодетективного романів до суто текстуальної гри – і все це часто в іронічному аспекті. Протягом останніх двадцяти років ХХ століття це «слизьке поняття» «постмодернізм» не критикував, за словами Ю. Андруховича, «тільки лінивий і мертвий», і насамперед за те, що він «підриває віру в призначення літератури... адже постмодернізм – це смерть літератури». Проте кращі твори цього культурного та літературного явища є синтезом методів і стилів різних епох.

Уже наприкінці 80-х років у тому ж Йельському університеті з'являються праці, автори яких зауважують, що постмодернізм як явище мистецтва і літератури відходить у історію. Так, професор Джон Гіллс-Міллер зауважує: «Час деконструкції минув. Він пережив свій розквіт, але сьогодні ми із спокійною совістю можемо повернутися до більш теплої, більш людяної діяльності з описання історії, ідеології, класової боротьби... повсякденного життя чоловіків і жінок у суспільстві, яким воно з'являється само по собі і як «відбивається» в літературі».

А на початку ХХІ століття знаковим став виступ І. Гасана в Києві на конференції, присвяченій проблемам розвитку американської літератури. Доповідь мала виразну назву «По той бік постмодернізму: до естетики довіри». І. Гасан закликав усіх, хто професійно займається літературою, повернутися до традиції, тобто від власного «я» до «я» та «суспільство»: «Протріть очі, прошу вас, протріть очі, не впадаючи у непотрібну рефлексію і позбавляючись від забобонів щодо Твору. Такий мій заповіт постмодерністам».

5. Університетський роман

Університетський роман (*campus novel, academic novel*) – різновид сучасного роману, популярний особливо в англійській та американській літературах, який вирізняється тим, що його дія відбувається в академічному середовищі, в студентському містечку. Цей жанр у його сучасному вигляді з'явився в англійській та американській літературах на початку 1950-х років. Твори цього типу зазвичай високоінтелектуальні й адресовані освіченій аудиторії, містять багато сатиричних елементів, а також часто використовують постмодерністські літературні прийоми. Авторами зазвичай є університетські викладачі, головним героєм студентського роману також зазвичай виступає викладач. Жанр набув розвитку в середині 20-го століття. Як перший приклад часто називають «The Groves of Academe» Мері Маккарті, опублікований 1952

року, хоч академічне середовище було змальоване у кількох більш ранніх романах, наприклад, у творі «Джуд Невідомий» Томаса Гарді (1894-1896), «Дім професора» Віллі Катер (1925), «Хвалькувата ніч» Дороті Л. Сейерс (1935).

У жанрі університетського роману яскраво відображені культурні та соціологічні аспекти академічного середовища. Це так званий «нішевий» різновид художньої літератури, цікавий для обізнаних, наприклад для університетських викладачів або випускників вишів, а також для всіх, хто захоплюється сатирою та соціальною комедією. У центрі уваги авторів – університет як інститут культури, що змальовано як мікросвіт, насичений інтелектуальними суперечками, гуманітарними дослідженнями та соціальними взаємодіями. Як зазначає К.Калинич, *campus novel* продукує власну жанрову матрицю з низкою специфічних жанротворчих ознак. Тут постає своєрідний топос – університетське середовище з обмеженою академічною територією як основне місце дії. Зображується професійне та особисте життя викладачів/ студентів. Оповідь зазвичай ведеться від особи вже досвідченого університетського викладача або студента. Часопросторові параметри сюжету визначає специфічний хронотоп з його орієнтацією на університетський час і простір – семестри, канікули, проведення практичних і лекційних занять, локальний університетський простір тощо).

У німецькій традиції університетський роман (*Bildungsroman*) інтерпретовано як **роман виховання**. Проблематика постає крізь мотиви становлення індивідуальності протагоніста під тиском навчального закладу, вона може бути відкритою полемікою з навчальними концепціями відповідного часу, а також репрезентувати політичні, історичні, економічні, культурні вади суспільства, гендерну та релігійну дискримінації в контексті університетського життя. Специфічним видається також ідіостиль: авторами *campus novel* зазвичай виступають вишівські викладачі-філологи, що своєю чергою безпосередньо відбивається на авторському письмі (закономірні алюзії, наявність інтертекстуальних та інтермедіальних компонентів). І, нарешті, як наслідок вищезазначеного, постає цілеспрямований іронічний наратив (викриття недоліків університету та викладацького складу через гумор і сатиру).

Жанрову матрицю, як вказує К. Калинич, складають три основні різновиди університетського роману:

- **молодіжний університетський роман**, що зображує дорослішання студентів, які почали університетське навчання. Сюжет формується на типовому досвіді „злетів і падінь” персонажа, парадоксальним завершенням чого стає успіх в академічній кар’єрі;

- **професорський роман**, у якому професорський / викладацький сюжет змальовує події викладацького середовища, розкриває (часто в іронічному контексті) гострі проблеми вишівського побуту та психологію взаємостосунків (К. Еміс „Щасливчик Джим” (1954)).

- **філологічний університетський роман**, сюжетна канва якого охоплює професійну діяльність викладача-філолога, який і виступає протагоністом тексту (А. Баєтт „Одержимість” (1990)). Вважається, що **у** сучасній постмодерністській літературі такий різновид університетської прози оригінально синтезується у вигляді змістовної конструкції вигадки з літературною теорією.

5.1. Феномен професорської літератури.

Більшість художніх творів постмодерністів можна віднести до так званої «професорської літератури» — своєрідного явища літературного життя Європи та США. Такі тексти називають теоретико-літературними романами, історико-літературними романами або професорськими романами. Оскільки письменницький гонорар нестабільний, багато літераторів створюють свої твори на дозвіллі, працюючи, зазвичай викладачами і займаючись науковою діяльністю (зазвичай у галузі філології, філософії, психології, історії). Наприклад, відомий автор університетського роману Девід Лодж поєднав кар'єру письменника та літературного критика. У цьому останньому занятті він коливався у своїх прихильностях критика, підтримуючи на різних етапах моралістичну критику Ф. Р. Лівіса, представників “Нової критики”, лінгвістичні дослідження Романа Якобсона, структуралізм, теорію діалогізму М.Бахтіна та когнітивну теорію. Есеїстика для її автора є способом роздумів щодо застосування різноманітних теоретичних підходів до практичного аналізу, у яких автор намагається інтегрувати розрізнені та дисонуючі методологічні підходи. Найпопулярніший університетський роман Девіда Лоджа (*Small World*)(1984) вирізняє тема академічності: майже всі головні герої – викладачі літератури. Лодж залучає свого читача до інтертекстуальної гри, значення якої доступні лише експертам, тобто самим викладачам, оскільки більшість читачів можуть не помітити того факту, що роман є сатиричним римейком лицарського роману.

Подібна доля А.Мердок і Мерля, В.Голдінга і Дж.Д.Р.Толкієна, У.Еко і Акройда, багатьох інших відомих письменників. Викладацька професія накладає відбиток на їхню творчість, у їхніх творах виявляється широка ерудиція і знання схем конструювання літературних творів. Вони постійно вдаються до відкритого і прихованого цитування класиків, демонструють лінгвістичну ерудицію, наповнюють твори ремінісценціями, розрахованими на таких само освічених читачів.

Не менш популярними в елітарному інтелектуальному середовищі є твори теоретиків постмодернізму («Археологія знання», «Історія божеств в класичну епоху», «Наглядати і карати. Народження в'язниці», «Слова і речі: археологія гуманітарних наук» М. Фуко, «Поштова листівка. Від Сократа до Фрейда і далі», «Психея: винахід іншого» Ж. Дерріди, «Бажання і насолода», «Логіка смислу» Ж. Дельоза, «Прозорість зла» Ж. Бодрійяра, «Семіологія як пригода» Р. Барта тощо). Вони певною мірою починають замінювати в інтелектуалів потребу в читанні художньої літератури. Заперечуючи старе

розуміння наукового стилю, ці роботи наближаються за стилем до есе, мають на увазі не лише логічне, а й художнє сприйняття читача. Деякі з теоретиків постмодернізму, наприклад, Умберто Еко, поєднують теоретичні розвідки з літературно-художньою творчістю.

5.2. Філологічний університетський роман

Поняття «філологічний роман» функціонує в літературознавстві з 1991 року. Ніна Брагінська використовувала його для позначення уривків з щоденника О.М. Фрейденберг. Наприкінці 1990-х років Володимир Новіков надав терміну ознак наукового і зарезервував його для епічних творів, у яких філолог є головним героєм, а його професія визначає розвиток сюжету.

Найважливішим твором англійської літератури у цьому жанрі, який користується не меншою популярністю серед читачів, ніж академічна трилогія Девіда Лоджа, вважається «Одержимість» (*Possession*) Антонії Баєтт — постмодерністський роман про університетських викладачів XX століття, які відкривають і досліджують зв'язок між двома поетами вікторіанської епохи. У книзі детально описується вікторіанське суспільство та його погляди, а також містяться переконливі пастиші на теми літератури XIX століття. У романі Баєтт розвиває дві пов'язані історії, одна з яких відбувається у XIX столітті, а інша — у XX столітті. Роман вважається блискучим прикладом постмодерністської прози, в основі якої лежить принцип гри з жанровими конвенціями масової літератури. Роман отримав Букерівську премію (1990) і включений до університетських програм у багатьох країнах світу. Американські та англійські літературознавці, яких зобразила Баєтт, представляють різні дослідницькі традиції. В результаті виникає багаторівнева структура взаємної інтертекстуальності всередині текстів. Фактично, в романі немає жодного мотиву, який би не повторювався в різних конфігураціях, на різних площинах і в різних «включених жанрах», які залишаються відносно незалежними. Це стосується і персонажів роману, кожен з яких має щонайменше одного двійника.

«Одержимість» — доволі нетиповий університетський роман. Нетиповий тому, що він виходить за межі академічної сатири і робить філологічну теорію та практику художнім предметом. Звідси походить жанрова дефініція «Одержимість» як філологічного університетського роману. В академічній прозі Баєтт відсутній студентський елемент, тут немає барвистих розповідей про нічне життя кампусу чи анекдотів, що розкривають таємниці навчального процесу, або поверхневої інформації про те, що у головного героя був важкий семестр в університеті. Їх можуть замінити згадки про те, як професори ставляться до докторантів, за якими принципами заповнюються вакансії в університеті. Натомість авторка не забуває, що дія в університетських романах вимірюється ритмом навчального року.

Найчастіше «Одержимість» трактують як сучасний постмодерністський роман або, навпаки, підкреслюють зв'язок Баєтт з вікторіанською традицією (звідси назва «неовікторіанський роман»). Для того, щоб примирити ці

тенденції, був навіть винайдений термін «вікторіанський постмодернізм». Між тим, той факт, що письменниця використовує прийоми, властиві поезії постмодернізму і створює власний власний архів вікторіанської поезії, пояснюється тематикою і структурою твору. Постмодернізм виступає у романі не стільки інструментом, скільки об'єктом репрезентації, елементом реалістичної картини дійсності 1980-х років, коли філологи, герої роману, знайомі з принципами постмодернізму, проводять свої дослідження. Термін, який «філологічний університетський роман», найкраще окреслює жанрову приналежність роману Байетт через прихильність авторки та її героїв до традиції. Британська бібліотека, і особливо «фабрика Аша», розташована в її підвалі, є ідеальним місцем роботи для філолога старого зразка. Саме тут Роланд, вірний принципам філологічного аналізу текстів, знаходить рукописи, саме тут починається його робота. Знайшовши в Британській бібліотеці незакінчені листи поета ХІХ ст. Рендольфа Генрі Аша до нової знайомої, Роланд Мітчелл, асистент професора Джеймса Блекаддера, провідного дослідника творів вікторіанського поета, у бажанні володіти ними, викрадає рукописи і починає розслідування, яке підриває аксіоми ашології. Підозрюючи, що таємничим адресатом була поетеса-феміністка Крістабель Ламотт, тезка героїні Колріджа, Роланд звертається по допомогу до феміністичної критикині Мод Бейлі, експертки з творчості та нащадка Ламотт. Попри початкову неприязнь до Роланда (а також до Рендольфа Аша), жінка заражається його пристрастю (*«Я відчуваю, що вона заволоділа мною. Я хочу знати, що сталося. [...] Це не просто професійна жадібність. Це щось набагато більш первісне»*). З цього моменту сюжет розгортається у двох площинах – у ХІХ-му і ХХ століттях, де минуле розкривається через тексти, а сьогодення багато в чому повторює це минуле.

Письменниця зізнавалася, що ідея роману про стосунки між сучасними і давніми (живими і мертвими) письменниками і дослідниками народилася у неї під час роботи в Британській бібліотеці. Відомо, що назва викликана асоціацією, пов'язаною з амбівалентністю стосунків володіння і влади, що виникають між письменником і дослідником. Здавалося б, складна композиція, у поєднанні з багатством інтертекстуальних зв'язків, особливо з вікторіанською літературою та культурою, може зробити роман нечитабельним для читачів поза вузьким колом знавців епохи, до того ж добре обізнаних з проблемами сучасної літературної теорії. Але А.Байетт не задовольняється жонгливанням загальновідомими мотивами чи пародіюванням згаданих патернів, а робить їх відправною точкою для роздумів про сутність письма чи філософію читання.

Як і належить університетському роману, «Одержимість» привертає увагу своїми сатиричними образами науковців. Блискуча кар'єра цинічного Фергуса Вольфа, який *«сидів біля ніг Барта і Фуко»* і працював над деконструктивістською критикою книги Бальзака «Невідомий шедевр», контрастує з більш ніж скромною позицією головного героя Роланда, який *«перестав дивуватися, що кафедра англійської літератури спонсорує*

дослідження французьких книжок», а герой «спітнілий прокидався від кошмарів, у яких йому доводилося знову складати випускні іспити і без попередження писати роботи про літератури Британської Співдружності та постдерідіанські стратегії неінтерпретації».

Відносини між англійськими та американськими вченими теж виступають у романі як одна з найважливіших тем університетської літератури. З одного боку, представлено британську традицію, втілену в безбарвних і тугодумних особистостях Неста та Блекаддера, з іншого — колоритні та поверхневі американці, а саме Кроппер і Стерн. В обох «таборах» немає повної згоди щодо методів і цілей роботи, але є досить чіткі відмінності у ставленні до об'єкта дослідження. Британці, працівники «фабрики попелу» (Ash factory), лабораторії, створеної для підготовки повного зібрання творів письменника, звеличують авторів, чиї твори вони публікують; вони залишаються у відносинах підневільного служіння в стосунку до них. Американці, з іншого боку, хочуть панувати над письменниками.

А.Баєтт вірить у літературу як джерело самопізнання і пізнання, а в творчу особистість — як його виразника. Роман є похвалою літературного мистецтва і вираженням ностальгії за часами, коли воно було основою культурної пам'яті. Цю ностальгію поділяють і головні герої роману.

Отже, університетський роман може відображати життя вищу в реалістичному ключі: розкриваючи події на тлі злободенних питань сучасності, але фокусуючись на внутрішній ієрархії вищого навчального закладу та специфіці його інтелектуального спрямування. Університетський роман здатний перебирати на себе специфічні ознаки інших романних форм — зокрема любовний, авантюрний або детектив. В останньому випадку сюжет не лише фокусується на особливостях академічного життя, а й відтворює закладене у фабулу розслідування певного злочину та викриття злочинця (У. Еко «Ім'я рози» (1980)). Університетський роман цілеспрямовано реагує на рецептивні привілеї читацького середовища. Так, за часів високої популярності наукової фантастики виникає й фантастичний університетський роман, у якому вишівське життя вимальовується у певному фантастичному часопросторі, з участю фантастичних персонажів та певною дозою містичного (Дж. Барт «Козеня Джайлс» (1966)).

Сьогодні тематична матриця університетського роману суттєво деформує звичні жанрові параметри і трансформується в такі сучасні види світового мистецтва, як японська манга, комікси, кінофільми.

ТЕМА 2. ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

План лекції:

1. «Сердиті молоді люди».
2. Постмодернізм у британській літературі.
3. Джуліан Барнс.
4. Салман Рушді.

1. «Сердиті молоді люди».

У середині 50-х рр. ХХ ст. майже одночасно в літературу прийшли кілька обдарованих молодих письменників, у творчості яких були спільні риси, зокрема невдоволення існуючим порядком у тодішній Англії. Це прозаїки Джон Уейн (1925–1994), Кінгслі Уїльям Еміс (1922–1995), Джон Брейн (1922–1986), Алан Силлітоу (народився у 1928 р.), драматург Джон Осборн (1929–1994). Їхні перші романи і зокрема драма Осборна «Озирися у гніві» (1956) скептично відтворювати добробут і стабільність у державі.

У їхній творчості вбачаються мотиви загального морального занепаду, непомітного суспільством, образа на добу, що виявилася такою сірою та безбарвною. Письменникам на той час було близько тридцяти років, їх стали називати «сердиті молоді люди». Ця назва спочатку промовлялася із іронією, але згодом письменники самі почали так себе називати, і саме в історію літератури ця група письменників увійшла під такою назвою.

Песа Д.Осборна «Озирися в гніві» стала візитівкою «сердитих молодих людей». Герой п'єси Джиммі Портер, судячи з непрямих вказівок – інтелектуал, що махнув рукою на свої амбіції, швидко занепадає як особистість. Його дратує, що не він сам, а щось інше визначає хід його життя. Портер не може з цим змиритися і не в силах чесно зізнатися самому собі, що йому судилася така доля (він приймає рішення, які йому не подобаються, залежний від соціуму тощо). На час виходу цієї п'єси, яка стала однією з найяскравіших театральних подій в Англії середини ХХ ст., подібні настрої і сам тип героя вже були знайомі публіці.

Маніфестом «сердитих» послужили два романи: «Поспішай вниз» (1953) Уейна і «Щасливчик Джиммі» (1954) Еміса. Герой Еміса Джиммі Діксон, асистент кафедри історії провінційного університету, став, напевно, найвідомішим та найтиповішим з усіх персонажів, створених «сердитими молодими людьми». Він переповнюється злістю від того, що на верхівці влади знаходяться нікчеми, на кшталт його безпосереднього начальника, сухаря й педанта, котрий зробив завидну академічну кар'єру.

Діксон переймається своєю рабською залежністю від міщанських норм і стандартів поведінки, він пристрасно прагне вирватися з-під суспільного гніту. Проте найсильнішим відчуттям стає страх, що примушує його йти утровою дорогою конформіста. «Я не роблю того, що я хочу, тому що я боюся» – ось лейтмотив його розповіді про себе, яка залишає тяжке відчуття, хоча книга наповнена гумором. У свідомості героя постійно поєднуються бунтарські прагнення і боязкий інстинкт пристосування, причому саме він і бере гору. Тому бунт Джиммі – це тільки жести, або передражнювання, або насмішки, приховані від усіх. Або пристрасні мрії подібні до тієї, яка спокушає Діксона в першому епізоді його розповіді: ось зараз він збереться з духом і, схопивши свого мучителя-шефа, запхне його, зляканого і розгубленого, до вбиральні, а потім почне з садистською насолодою спускати і спускати воду... Нічого цього, звичайно, не буде, і, натішившись своєю клоунадою за

відсутності глядачів, герой слухняно приймається виконувати відведену йому функцію.

Діксону на роду написано вести нудні семінари, ні на йоту не вірячи в те, що сам він говорить з кафедри. А в разі необхідності він не полінується старанно розшаркуватися перед неуком в професорських лаврах. Випробувальну лекцію, від якої багато в чому залежали його університетські перспективи, Діксон провалив, і, схоже, доля готова остаточно загнати героя в кут. Проте суспільство потребує тих, хто, вміло маскуючи свої істинні почуття, навчився догоджати, пристосовуватися. У результаті Діксон здається щасливчиком, якщо судити з того, як складаються для нього обставини. Але він все ж таки нещасний, адже за це везіння довелося платити відмовою від власної особистості. Людина, свідомість якої хоча й зазнає постійного тиску стереотипів, але ще не до кінця змертвіла; драматичні або комедійні життєві ситуації, у які знову і знову вона потрапляє саме через те, що вона біла ворона, – ось типовий герой і найпоширеніший сюжет книг, написаних «сердитими молодими людьми».

У романі «Поспішай вниз» Уейн розказав історію університетського вихованця з нікому не потрібним дипломом ученого-гуманітарія в кишені. Цей герой, на відміну від Діксона, наділений завдатками цілісної і сильної особистості: не бажаючи грати за запропонованими йому принизливими правилами, він добровільно вирішує розділити долю тих, хто належить до нижчих шарів суспільства, – стає мийником вікон, потім санітаром. Йому здається, що подібний рух «вниз» зробить його по-справжньому вільним, позбавивши дріб'язкових турбот про життєвий добробут і соціальний престиж. Але притаманні йому багата фантазія і дотепність, що випадково виявилися, знайшли попит в рекламному бізнесі, і герой не витримав цієї спокуси. Він охоче продав свої обдарування, забувши про недавнє роздратування, яке викликали у нього святенництво, недоумкуватість, вульгарність англійського суспільства. Герой лише здається незалежним, а насправді він повністю поневолений стандартною психологією шукача міщанського щастя.

Творам «сердитих молодих людей» властива правдоподібність зображення, що дозволяє розкрити нюанси життя після Другої світової війни та зміну світогляду індивіда. Метою письменників було привернути увагу до проблем сучасності, щоб вплинути на неї та змінити.

Риси «сердитих молодих людей»:

- тип героя – амбіційний характер, гідна освіта, прагнення кращої долі;
- конфлікт героя та спільноти;
- протест проти соціуму;
- саркастичний, скептичний, іронічний, цинічний пафос;
- нонконформізм героя;
- перехід від нонконформізму до конформізму.

Проіснувавши як рух порівняно недовго, до початку 60-х рр., «сердиті молоді люди» виступили спадкоємцями сатиричної традиції, закоріненої в

англійському романі починаючи з XVIII ст. Кращі книги цих авторів є історією бунтаря, що виявився неспроможним через те, що у нього, по суті, немає ні усталеної життєвої позиції, ні глибоких етичних переконань. Згодом долі «сердитих молодих людей» склалися по-різному. Хтось, як Еміс, уважав за краще створювати дуже цікаві, але надто легкі книги. А хтось, як Брейн, автор яскравого роману про кар'єриста, що пожертвував коханням, «Шлях вгору» (1957), став вкрай реакційним, а потім взагалі перестав писати. Однак, зроблене ними всіма в 50-х рр. XX століття залишилося дуже помітною сторінкою в англійській літературі і дістало назву – література «сердитих молодих людей».

2. Постмодернізм у британській літературі.

На сучасному етапі англійська, ширше британська, література є самобутнім і оригінальним явищем, в якому домінують постмодерністські тенденції. Фрагментарність, монтажність, багаторівнева організація тексту, інтертекстуальність та інші прийоми поезики наявні в романах англійських письменників межі XX—XXI століть: Дж.Барнса, Дж.Свіфта, І.Мак'юена, П.Акройда, С.Рушді та ін.

Найрепрезентативнішим жанром післявоєнної прози Британії був екзистенційний роман, представниками якого є А.Мердок, Дж.Фаулз, В.Голдінг, М.Спарк. Творчість цих авторів не є чистим екзистенціалізмом, як це було у Ж.-П.Сартра, А.Камю, С. де Бовуар, а змішаною формою. Творчість А.Мердок характеризується глибоким філософізмом, у Дж.Фаулза домінує потужний психологічний стрижень на межі із психоаналізом, а у доробку М.Спарк вбачають філософсько-релігійні проблеми.

У доробку англійських авторів присутня певна спільна риса: намагання глобально осмислити сучасний їм світ. Ця риса окреслилася ще у модерністському філософському романі, у постмодернізмі вона зазвучала ще потужніше. У 70-80-ті роки XX століття згадані автори переживали період розквіту, зокрема В.Голдінг пише «Зриму пітьму», «Паперових людей», що сприяло появі філософського роману «відкритого типу», а в повістях «Бог-скорпіон», романі «Подвійний язык» митець здійснив спробу реконструювання та деконструювання історії Єгипту та Давньої Греції. Джон Фаулз, використовуючи принцип гри, створює роман «Волхв», експериментує із техніками метароману у «Жінці французького лейтенанта». Останні романи Айріс Мердок «Учень філософа», «Зелений лицар» теж насичені постмодерністськими прийомами. Тому романісти межі XX-XXI століття, хоча й означаються постмодерністами, однак відчувають вплив традицій англійського модернізму.

Англійський постмодернізм від початку ґрунтувався на філософії і спирався на національні літературні традиції. Особливостями англійського постмодернізму стали: пильна увага до історії, до минулого не лише своєї країни, але і всього людства, що сприяло появі нового виду роману – історіографічного (дослівно «пише історію») метароману (Л. Хатчен). Ознаки

метароману наявні у романі Дж.Барнса «Історія світу в 10½ розділах», де автор коментує своє ставлення до історії: «Історія – це не те, що відбулося. Історія – це всього лише те, що розповідають нам історики».

Ознаками такого типу роману є фрагментарність, у текст за допомогою прийому монтажу вставляються шматки документів, щоденників, листів, фальсифікованих документів; минуле переплітається із теперішнім, реальність із надреальністю, достовірний історичний факт із вигадкою. «...Метою авторів стає не художнє відображення духовної і матеріальної культури минулого із подальшим відтворенням моральних уроків, а створення альтернативної історичної реальності з тим, щоб розкрити в історії нескінченне число закладених у неї потенцій, привернути увагу читачів до таких аспектів історії європейської цивілізації, що виявилися виключеними із офіційної історіографії» (Ю.Барашковська).

Романісти намагаються переписати минуле, оживити його в теперішньому, а не відновити його. Факт у таких зразках постмодернізму по-новому інтерпретується, подія, яка не відбулася насправді, може відбутися. У британській літературі відбувається переосмислення літератури минулих століть, зокрема вікторіанського періоду, котрий у свідомості англійців ототожнюється з періодом розквіту (романні полотна Ч. Діккенса, сестри Бронте, Дж. Остін, Дж. Еліот та ін.). Однак роман вікторіанський – «основний в англійській прозі XIX століття, наче відтворював дійсність, однак насправді вибудовувався на основі певних кліше, і його зв'язок із дійсністю був хитким» (О.Тарасова).

Автори-посмодерністи Д. Лодж, А. Баєтт, С. Уотерс, А. Мак'юен намагаються переосмислити минуле країни, вступаючи до інтертекстуального діалогу з творами вікторіанської доби – вони творять нову жанрову модифікацію – «неовікторіанський» роман. У цих творах використовується іронія, гра із традицією, пародія, інтертекстуальність, метатекстуальність для того, щоб відтворити протиріччя вікторіанської доби, створити нове прочитання тогочасся. Для англійської літератури даного періоду характерна наявність літературної біографії (П. Акройд, М. Бредбери, Е. Берджес). У таких романах дається життєпис великих майстрів минулого, здійснюється спроба інтерпретації їхнього життя, осмислення їхньої творчості, однак ці твори ґрунтуються не завжди на фактах та документальних свідченнях. Особливістю літературної біографії стає те, що фактографія у ній зливається із підробкою, пародія і стилістичні імітації твору знаменитих авторів минулого поєднуються із літературною критикою їхніх творів, а метаповідь стає одним із принципів оповіді.

Кінець XX століття відзначається появою постколоніального роману. Після втрати Великобританією своїх колоній у другій половині XX століття, тотальної глобалізації світу і масової міграції населення починає формуватися **мультикультуралізм** – явище, котре описує співіснування на одній території представників різних націй та віросповідань. Вихідці із колишніх британських

колоній створюють твори англійською мовою, намагаючись осмислити свою культуру і культуру метрополії, сучасний світ і своє місце у ньому.

Поява письменників «змішаної ідентичності» (В.С.Найпол, Х.Курейши, С.Рушді, К.Ісігуро, Б.Окрі та ін.), нагороджених багатьма європейськими літературними преміями, назавжди змінило уявлення про англійську літературу, в якій константними стають теми і мотиви (переважно етнокультурні), що раніше не зустрічались у європейському мистецтві. Таке поєднання східних та західних мотивів стає можливим завдяки постмодерністській техніці письма: фрагментарності оповіді, просторово-часовим зсувів, введенню симулякрів, гібридних персонажів, інтертекстуальності та інших прийомів.

Як реакція на мультикультурні тенденції у літературах, з'являється необхідність осмислення англійської національної ідентичності. Постмодерністські автори, подібно до того як вони осмислювали вікторіанську епоху, звертаються до феномену "Englishness" ("англійськості"), намагаються зрозуміти специфіку англійської культури. Національна ідентичність – це текст, що поступально входить у свідомість людини у процесі дорослішання. Це фрагменти, шматки, спотворені відомості, колись отриманої інформації, котрі у вигляді стійких кліше осідають у свідомості особистості та суспільства (А.Стовба).

Рисами англійського постмодерністського роману є фрагментарність оповіді, інтертекстуальність, пародія, пастиш тощо, причому ігрове поле оповіді значно зменшується у порівнянні з американською постмодерною літературою. Англійська постмодерна література переосмислює минуле, намагається створити нову історико-літературну реальність, розуміння особистості автора, роздуми над національною ідентичністю.

Особливістю британського роману XX – початку XXI століття є філософське підґрунтя та опора на літературну традицію, які окреслилися у творчості попередніх авторів А.Мердок, В.Голдінга, Дж.Фаулза, **а також глибокий мультикультуралізм,** який допускає поєднання у мистецтві східного і західного начала. Британський роман формується на основі опозиції «реалізм – експериментальна література». Малькольм Бредбері, Мартін Еміс, Мюріел Спарк та інші письменники, залишаючись «дітьми постмодернізму», відтворюють уявні світи з надією на розуміння свого місця в реальності, осягання своєї долі в плюралістичному світі.

У британському постмодерністському романі очевидною стає злободенна проблематика. Такий роман – це не суцільна гра та симуляція, а буття людини, що страждає. Автори, розуміючи реальність як фатальну незбагненність світу та невизначеність духовних і тілесних начал людини з її жорстокістю, болем, страхом, божевіллям, розкривають трагіко-філософський сенс постмодерністської метапрози. Так, метапроза намагається стикатися з реальністю в її найгостріших та жорстких формах, що, можливо, доводить нездатність художнього світу виразити бачення повною мірою. За межами ігрових постмодерністських конструкцій залишається досвід життєвих втрат,

що нібито усупереч волі оповідача проривається у оповідь та утворює свій «власний сюжет». При цьому, нарочита фрагментарність тексту з іншими постмодерністськими стратегіями є не лише знаками «подвійного кодування», а конструктивними елементами для утворення нового «особистого сюжету» про неможливість подолання болю, неспроможність трансформації страждань у гру. Сучасна романна форма втілює загальнохудожній синтез та демонструє симбіоз традиційних та умовних форм. Така метаморфоза форм пов'язана з ліричністю романної прози минулого століття.

На межі XX–XXI століть література відзначається перехідним, кризовим характером та відтворює світоглядні та естетичні принципи минулого. Зрозуміло, що використовуючи та включаючи у власний ідейно-художній арсенал надбання попередніх епох, постмодерна література має алюзійну природу. Художні тексти сучасної британської літератури (наприклад, Г. Адер “Буенас Ночес, Буенас-Айрес”, 2004; Т. Уайт “Фоксі-Ті”, 2003; С. Хоум “За бортом життя”, 2004; М. Гетіса “Клуб Везувій”, 2004; Х. Уолш “Негідність”, 2004; Дж. Денбі “Історія Біллі Морган”, 2004 тощо) теж характеризуються художніми надбаннями минулого і водночас оновлюють жанр роману. Естетичні платформи реалізму, модернізму, постмодернізму поєднуються та формують нові принципи побудови сюжету, фабули, оповіді й композиції, відбувається оновлення уявлень про літературний характер. Цілісність твору часто забезпечується поглядом оповідача на мистецтво (літературу, живопис, музику). При цьому відчувається авторська іронія, відбувається “заземлення” різноманітних філософських, естетичних та інших понять. Сучасні романісти за допомогою образу головного героя відтворюють картину світу, своєрідність людини та її буття, оригінальність взаємовідносин з навколишнім світом.

З метою віддзеркалення живого досвіду сучасної людини письменники намагаються знайти автентичну форму художнього висловлювання. Інтеграція художнього надбання минулого в одному творі створює “всеохопний” роман. Художній синтез, характерний для постмодерної техніки, поєднав естетичні риси та художні ознаки різних художніх систем та стилів (реалізму, романтизму, модернізму, сюрреалізму, постмодернізму). Як результат, різноманіття засобів художнього синтезування визначає нові романні форми. Дослідження взаємодії цих компонентів у художньому світі сучасних романів демонструє динамізм їхнього поєднання задля творчого самовираження та розкриває загальну специфіку особистості, що зображується у британській романній прозі XX–XXI століть.

3. Джуліан Барнс.

Джуліан Патрік Барнс (англ. Julian Patrick Barnes, нар. 19 січня 1946, Лестер, Англія) 2011 року отримав Букерівську премію за роман «Відчуття закінчення». Три його попередні книги також входили до короткого списку номінантів премії: «Папуга Флобера» (1984), «Англія, Англія» (1998), «Артур та Джордж» (2005). Барнс є одним із найпопулярніших англійських письменників у Франції, де він став лауреатом кількох літературних премій:

Премії Медічі за «Папугу Флобера» та Премії Феміна за роман «Обговорити це все». Він також є кавалером Ордена мистецтв та літератури. Барнс писав детективні романи під псевдонімом Дена Кавана (англ. Dan Kavanagh).

Барнс народився у Лестері, але шість тижнів потому його родина переїхала до передмість Лондона. Його батьки були викладачами французької. В одному з інтерв'ю Барнс зазначив, що вболівав за футбольний клуб Лестер Сіті у віці чотирьох та п'яти років, бо відчував сентиментальне бажання відчувати спорідненість з містом свого народження. Він навчався в школі Лондонського Сіті для хлопчиків з 1957 по 1964 роки. Коли йому було десять років, мати сказала йому, що в нього «забагато уяви». У підлітковому віці Барнс жив у Нортвуді, Міддлсексі, що дало назву його першому роману «Метроленд». Після завершення школи він вступив до Коледжу Магдалени в Оксфорді, де вивчав сучасні мови. Після завершення коледжу 1987 року Барнс три роки працював лексикографом над додатком до Оксфордського словника англійської мови. Потім він писав рецензії та працював літературним редактором у журналах «New Statesman» та «New Review».

Протягом цього періоду Барнс, за його власним зізнанням, був паралізованим мовчанкою, коли йому доводилося брати участь у щотижневих зібраннях редакційних колективів. З 1979 по 1986 роки він також працював як телевізійний критик, спершу в журналі «New Statesman», а згодом в «The Observer». У 1965 році Барнс разом з іншими оксфордськими студентами вирушив у подорож Європою, під час якої відвідав також деякі міста СРСР, зокрема Брест, Мінськ, Смоленськ, Москву, Ленінград, а також Київ, Одесу та Харків. Про цю подорож він побіжно згадує у збірці «Листи з Лондона», а потім, детальніше, в одному зі своїх інтерв'ю. «Метроленд» Дж.Барнса - це одна з провідних для всієї творчості й типово барнсівська історія дорослішання, виховання почуттів. Зміна системи координат, не безболісна, але необхідна і, врешті, чи не єдино правильна. Крістофер Ллойд, молодий нахабний інтелектуал і, очевидно, alter ego самого 77 автора, приїздить із Лондона в Париж, аби заявити про себе і вказати буржуазному світові на його справжнє місце. Натомість він створить родину і стане щасливим і навіть не помітить революційних подій у французькій столиці кінця 1960-х.

Через два роки вийде його другий роман – «До того, як вона зустріла мене» (*Before She Met Me*, 1982), у якому переповідається про історика Грема Хендріка, одруженого на акторці, який побачивши її у любовній сцені в одному з фільмів, починає мучитися несамовитими ревностями. Він відвідує усі кінопокази за її участі, а також проглядає фільми з тими акторами, кого він вважає її потенційними, а то й справжніми коханцями. Врешті, він перестає відрізняти мистецтво від життя, вони зливаються в його свідомості в нерозривне ціле – і візуальність ламає людину книги. Хоч і може здатися, що проблематика роману всуціль належить добі «пост», її перетурбаціям і культурним зсувам, проте головною темою є все ж любов. Любов до нестями, ніжна й самовіддана, любов, що руйнує людину, туманячи очі недовірою. Автора вважають критики по праву головним постмодерністом Британії.

Через дев'ять років виходить «Як усе було» (*Talking It Over*, 1991), а ще через дев'ять – у 2000-му – «Любов, і т.д.» (*Love, etc.*). Ці тексти об'єднані трьома героями, а точніше – їхнім любовним трикутником, написані на межі іронії й гумору, грайливо й технічно винахідливо. «Як усе було» отримав у 1992-му французьку премію Феміна для іноземних авторів, і його ж було екранізованоу Франції в 1996-му з Шарлоттою Гінзбур у головній ролі за назвою «love, etc». Певно, Барнс бачив цей фільм, якщо саме так назвав продовження історії. По-справжньому відомим Барнс стає після виходу свого третього роману «Папуга Флобера» (*Flaubert's Parrot*, 1984). Якщо історія «Метроленду» була вихованням почуттів і демонструвала глибину барнсівського франкофільства через антураж дії й особливості рефлексії героя над собою і життям, то тут автор звертається безпосередньо до того французького письменника, який стоїть біля витоків нової літератури і вважає авторів особисто – до Флобера. Це перший взаправду постмодерністський роман Барнса: роман-колаж, роман-коментар, роман-зізнання в коханні. Це біографія Флобера, блискуче виконана найкращими знаряддями постмодерністської поетики, включаючи екзаменаційну роботу, що буде вмонтована в текст ближче до фіналу. Формально – це збірка есе, присвячених найрізноманітнішим флоберівським контекстам: його стосункам з жінками і власною творчістю; його стилю і тим часто химерним імпульсам, що змушували француза писати.

В епіграф Барнс виносить слова самого Флобера, які той пише в листі до Ернеста Фейдо: «Коли пишеш біографію друга, то мусиш писати так, немов хочеш за нього помститися». Барнс мстить з віртуозною винахідливістю: він осучаснює Флобера так, як це зробив свого часу Набоков із Гоголем. Оповідачем у романі виступає не ефемерний і всюдисущий автор, а персонаж: Джеффри Брейтвейт, англійський лікар похилого віку, що писання біографії має за хобі. Це майже все, що ми про нього знаємо напевно, все інше – обережні натяки і завуальовані недомовки. Лише з них ми можемо зрозуміти, що колізії головного роману Флобера мали місце і в сім'ї Брейтвейтів.

«Папуга Флобера» отримав у 1986-му році премію Медічі та відкрив світові барнівський варіант англійського постмодернізму. За п'ять років виходить другий культовий роман автора, чи не найвідоміший у наших широтах – «Історія світу в 10 ½ розділах». Десять оповідань-розділів, різних за стилем і проблематикою, тональністю й ефектом, які по-різному прочитуються читачем. Одна із оповідок — міф про Потоп, інша — про захоплення океанського лайнера терористами, ще — оповідь жінки, яка болісно переживає Чорнобильську катастрофу, і кораблетроща, що мала місце у ХІХ столітті і яку пізніше зобразив Жеріко на знаменитому полотні «Пліт «Медузи», при чому у творі дається детальний аналіз картини. Є дві історії про дві подорожі на Арарат – місце, у якому має бути Ковчег, що в одну вирушає набожна жінка ХІХ століття, а в іншу – астронавт з ХХ століття. Є й невеличка історія про чоловіка, який двічі рятується з Титаніка, і ще одна – про корабель

з євреями-біжанцями, які, полишивши нацистську Німеччину, опиняються безпритульними посеред океану.

Хрестоматійним є перше оповідання роману, у якому наратором виступає личинка шашелю, що незаконно потрапляє на Ноїв Ковчег і розповідає про безчинства, що там коїлися. Це гомерично смішно і до сліз проникливо – перший розділ виявляється чи не найкращим в усій книзі, хоча й третій розділ, у якому йдеться про судовий процес над цим таки шашелем у XVI столітті, не менш феєричний, а до того ще й стилістично ідеальний.

Повторювані мотиви, окремі образи і деталі витворюють те, що можна назвати ефектом відлуння – вони постійно виринають і вистрибують, протягуючи найнесподіваніші зв'язки і змушуючи читача уважніше вдивлятися у неймовірно вишукане плетиво, але суттєвої ролі можуть і не мати. Автор майстерно використовує принцип паралелізму. Теми, які дійсно непокоять автора, розглядаються у фіналі книги: Дж.Барнс вдається до спокійних і, на перший погляд, досить банальних роздумів про любов, її особливості, її природу і життєдайну силу. Барнс у ролі деміурга пропонує власну історію світу і отримує право сам постулювати його сенс та умову існування. Отже, банальні ці роздуми саме на перший погляд. Гадана простота – один із тих прийомів, якими Барнс володіє першокласно.

«Історія світу» може не вразити окремими частинами чи авторськими знахідками, місцями може видатися тривіальною і такою, що не дотягує до статусу «Біблії англійського постмодернізму», але її сила в кумулятивному ефекті, який відчуваєш після перегортання останньої сторінки. Барнс у цьому романі – як і в усіх своїх кращих романах — геніальний оповідач історій.

Цікаво, що в той же час в Англії виходять ще кілька романів, сюжет яких організовано навколо міфу про Потоп: 1985-му року публікується книга Джанетт Вінтерсон «Човнярство для початківців», де історію Ноя написано крізь призму доби тетчеризму, а Ной — підприємець, який провадить свій човнярський бізнес. У 1987-му — «Книга місіс Ной» Мішель Робертс, де авторка підходить до старої історії з феміністичними мірками. Історіософія британських 1980-х відчутно видозмінювалася: доба, що, за визначенням Малкольма Бредбері, жила в передчутті апокаліпсису (очищення, що принесе апокаліпсис) або вже й ним, вибрала собі найвідповідніший біблійний сюжет. У збірнику, складеному з його колонок для Нью-Йоркера «Листи з Лондона», він згадує, що при перетині кордону із Польщі до СРСР прикордонники забрали в нього якусь провізію. Згадавши за цю фразу, російський перекладач цієї збірки і, водночас, один із найавторитетніших російських літературних критиків Лев Данілкин при зустрічі із Барнсом запитав його про це. І – дійсно – з'ясувалося, що у 1965-му році Барнс разом із групою оксфордських студентів автобусом через усю Європу їздив до «імперії зла». Через Францію, ФРН, НДР і Польщу вони дісталися Бреста, далі через Мінськ і Смоленськ дісталися до Москви і Ленінграда, а потім відвідали Харків, Київ і Одесу.

Студенти шаленим темпом – щоб устигнути за шість тижнів – проїхали всю Європу, аби, як каже Барнс, «просто подивитися». Спали часто в наметах,

харчувалися в їдальнях. Із тієї подорожі у нього збереглася обгортка шоколадки «Альонка».

Наприкінці ХХ ст. предметом гарячих дискусій у Британії стали проблеми національно-культурної ідентичності. Своєрідною реплікою в цій дискусії став роман Барнса «Англія, Англія» («*England, England*», 1998). Автор обирає для нього частково умовно-фантастичний, частково реалістичний сюжет про спробу буквальної реалізації ідеї «концентрованої Англії» в межах однієї заповідної зони. Така ідея виникла у підприємця-мільярдера Джека Пітмена. З метою створення відповідного тематичного парку він купує в англійського уряду острів Вайт. Втілення проєкту в життя відбувається за апробованою ринковою схемою: наймаються професійні маркетологи, історики, культурологи, встановлюється потенційний споживач товару, визначається відповідна ніша на ринку, товар позиціонується через рекламу, і завдяки успіху таких заходів проєкт корпорації «Пітко» під назвою «Не просто відпочинок» починає функціонувати на ринку туристичних послуг.

Паралельно в романі розгортається історія життя Марти Кокрейн. Ця сюжетна лінія відкриває роман – спогадами про дитинство і гру з батьком у пазл «графства Англії». Сюжетні плани сходяться, коли Марта починає працювати в Парку і з часом силою обставин навіть стає виконавчим директором проєкту. Але врешті-решт після скандалу її «депортують» із острова, і вона опиняється в «в старій Англії».

Історія життя Марти Кокрейн відображає історію країни. У першій частині роману під назвою «Англія» («*England*») розповідається про дитинство Марти, яке пройшло в англійському селі, а розлучення її батьків символізує крах цього старого світу. У другій частині роману «Англія, Англія» («*England, England*») Марта Кокрейн працює в корпорації «Пітко» на острові Вайт, який отримує нову назву – «Англія, Англія».

Центральна частина роману витримана у напівфарсовому стилі, за допомогою якого Барнс демонструє, що відбувається з англійською національною ідентичністю в сучасну епоху, в світі, де панують закони симуляції і гіперреальності. Подвоєння назви відображає створену нову реальність, постмодерністський симулякр-утопію, що успішно конкурує з оригіналом. Спочатку острів Вайт претендує лише на поштову адресу в межах Британії, чим і пояснюється подвоєння (Англія – графство, Англія – країна), а згодом стає єдиною Англією, витіснивши «стару». У «новій» Англії успішно реалізовані і функціонують найважливіші концепти англійської національної історії і культури: розігруються «Битва при Гастінгсі» 1066 року і «Битва за Англію» у другій світовій війні, працює Тауерський міст, їздять двоповерхові червоні автобуси, у Шервудському лісі живуть Робін Гуд та його веселі спільники, відомий літературний критик Самуель Джонсон викладає перед туристами свої погляди на літературу і життя... У цій частині Барнс відтворює і досліджує механізм, за допомогою якого національна культура стає потенційно вигідним на споживацькому ринку послуг і розваг товаром. Саме на пересічного споживача, який знає засвоєні зі школи стереотипні наративи з

історії своєї країни, й розрахований проєкт Джека Пітмена, адже, за його влучним висловлюванням, «немає іншої історії, крім історії Пітко» («*There was no history except Pitco history*»).

На відміну від центральної частини роману, перша і третя наближені до традиційної психологічної оповіді, і тому в них автор з набагато більшою серйозністю зупиняється на парадоксах історичної й особистісної пам'яті. Національна ідентичність осмислюється в романі через призму сприйняття головної героїні і віддзеркалюється у всій своїй парадоксальності та умовності в її життєвій долі. У третій частині роману, що має назву «Anglia», Марта повертається у «справжню Англію», яка стала забутою і занедбаною.

Те, що в романі поєднується суто постмодерністська і реалістична естетика, стало вельми показовим для подальшої творчої еволюції Барнса. Створивши суто бодрірівський образ-симулякр (у романі навіть є персонаж, який явно корелює із знаменитими французьким теоретиком постмодернізму), автор, по суті, відкидає його і через долю головної героїні повертається до реальності як такої. Починається рух до нової поетики, яку англійський літературознавець і письменник Малькольм Бредбері, автор фундаментальної монографії «Британський роман нового часу», називає «пізнім модернізмом». Тут органічно поєднуються реалістичне побутописання і символіка, психологізм і літературоцентрична рефлексія, сюжетна фрагментарність і чітко прописані характери, причинно-наслідкові зв'язки і наративна поліфонія.

Намічений відхід від поетики постмодернізму буде продовжено у наступних романах і збірках малої прози – «Лимонний стіл» (*The Lemon Table*, 2004), «Артур і Джордж» («*Arthur & Geogre*», 2005), «Нема чого боятися» (*Nothing to Be Frightened Of*, 2008). «Пульс» (*Pulse*, 2011), «Відчуття закінчення» (*The Sense of an Ending*, 2011) та ін. У всіх цих творах Барнс залишається вірним основній проблемі своєї творчості – життя індивіда, показане у складних стосунках із історією і власним внутрішнім світом, просвічене іронічно-сумним, дещо відстороненим й водночас лірично проникливим поглядом автора.

2022 року вийшов останній на сьогодні роман Дж. Барнса «Елізабет Фінч». Новою героїнею роману Дж. Барнса стала інтелектуальна, незалежна жінка. «Елізабет Фінч» — це проникливий роман, який розповідає про викладачку Елізабет Фінч, котра своїми лекціями та поглядами на життя залишила глибокий слід у душах своїх студентів. Головний герой Ніл Беннетт, колишній студент Елізабет, після її смерті отримує в спадок її записники та особисті речі. Цей неочікуваний спадок стає для нього ключем до розкриття загадкової особистості його наставниці.

У своїх записках Елізабет розмірковує про філософію, історію та релігію, залишаючи своїм учням важливі уроки і непересічні погляди на світ. Ніл занурюється в її думки та спогади, намагаючись зрозуміти, що саме вона хотіла передати, і які таємниці приховувала. Це подорож у глибини філософії

та власних роздумів, де кожен запис стає ще одним фрагментом складного і багатогранного пазлу.

Барнс створив не біографією однієї людини, а радше нарис з інтелектуальної історії, де поруч з Юліаном Відступником діють Анатоль Франс, Константінос Кавафіс і Адольф Гітлер. Цього разу британський прозаїк ставить дражливе питання: а що якби Європа не стала християнською, обравши натомість античне багатобожжя? Чи були б ми щасливіші? Чи вдалося б уникнути бодай частини помилок в історії?

Таким чином, художня еволюція Барнса прочитується як складний процес трансформації досвіду постмодерністських дослідів у багатопланове, змістовно багате й естетично доцільне художнє письмо, в якому органічно поєднується класична традиція і новаторський експеримент.

4. Салман Рушді.

Салман Рушді (англ. Sir Ahmed Salman Rushdie; 19 червня 1947, Бомбей) — британський письменник, критик, публіцист індійського походження, президент американського ПЕН-центру, президент і засновник Міжнародного парламенту письменників, творець ряду всесвітньо відомих творів. За роман «Сатанинські вірші» іранський духовний лідер Аятолла Хомейні, визнавши книгу блюзнірською і віровідступницькою, закликав стратити автора, після чого Великобританія й Іран на кілька років розірвали дипломатичні відносини, а Рушді довгий час вимушений був ховатися. У 2007 році присвоєння Рушді титулу лицаря Британської Імперії спровокувало новий вибух обурення в ісламському світі.

Народився 19 червня 1947 року в місті Бомбей (нині Мумбай, штат Махараштра, Індія). Його батько, Аніс Рушді, був успішним підприємцем, випускником Кембриджа. Батьки Салмана були мусульманами, але не афішували своєї релігії. Салман Рушді — старший з чотирьох дітей і єдиний син в сім'ї. Салман Рушді здобув хорошу освіту: спочатку його віддали в комерційну школу в Бомбеї, потім відправили до Великобританії в престижний інтернат Регбі (Rugby School). У 1964 році, під час індо-пакистанського конфлікту, сім'я Рушді, як і багато інших індійських мусульман, перебралася до Пакистану і поселилася в Карачі. За наполяганням батька Салман Рушді вступив в Кінгзколедж Кембриджського університету (King's College, Cambridge), де вивчав історію і англійську літературу. Тут він брав участь в Кембриджській театральній трупі.

Отримавши диплом, Рушді знов вирушив до Пакистану і влаштувався на телебачення, потім повернувся до Великобританії, де став працювати копірайтером в великому лондонському рекламному агентстві Ogilvy & Mather. У 1964 році Рушді отримав британське підданство і відтоді постійно живе у Великобританії. Перший роман Рушді — «Гримус» («Grimus»), опублікований в 1975 році, не був відмічений критиками і не мав комерційного успіху. Але через шість років - в 1981 році - з'явилася його друга книга - «Опівнічні діти» («Діти півночі»; «Midnight's Children»), що принесла

письменникові популярність. За цю велику сімейну хроніку XX століття (у основі сюжету лежить історія індійської сім'ї) Рушді був удостоєний безлічі нагород, зокрема Букерівської премії (Booker Prize for Fiction, 1981), премії Джеймса Тейта Блека (James Tait Black Memorial Prize for fiction, 1981), літературної премії Асоціації викладачів англійської мови (English-Speaking Union Award, 1981).

У 1993 році за «Дітей» Рушді отримав премію «Букер Букерів» - нагороду за найкращий роман, що коли-небудь удостоювався Букера. У 1983 році вийшов третій роман Рушді - «Сором» («Shame»), в якому багато критиків побачили алегоричне зображення політичного життя в Пакистані. У 1989 році був опублікований четвертий, найзнаменитіший і найскандальніший роман Рушді «Сатанинські вірші» («The Satanic Verses»). Він викликав великий резонанс у всьому світі. У романі описано життя індійських акторів Джібріла Фарішти і Саладіна Чамчи, що вижили в авіакатастрофі. Вони потрапляють до Англії, де Чамча поступово вживається в образ диявола, а Фарішта стає втіленням архангела Гавриїла. У одній з частин роману пророк Мухаммед, якому дано ім'я Махунд, погоджується визнати трьох язичницьких богинь, а три повії називають себе дружинами Посланника. Прихильники ісламу оголосили роман Рушді віровідступницьким і блюзнірським. Власті Індії, Судану, Єгипту, Саудівської Аравії і багатьох інших мусульманських країн заборонили видавати книги людини, що образила їх віру. 14 лютого 1989 року духовний лідер Ірану Аятолла Хомейні видав релігійний едикт - фетву, в якій назвав вбивство Рушді богоугодною справою. За голову письменника різні радикальні ісламські організації призначали нагороди, їх величина доходила до 2,8 мільйонів доларів.

Більш того, переслідуванням піддавалися всі, хто брався видавати або продавати роман. Від рук релігійних екстремістів загинув перекладач «Сатанинських віршів» японською мовою, були поранені італійський перекладач і норвезький видавець. У Англії були підірвані бомби у магазину фірми «Penguin Books», де книга була виставлена на продаж. У березні 1989 року фетва привела до розриву дипломатичних відносин між Великобританією та Іраном. Не зважаючи на небезпеку, редактори і критики американського видання USA Today включили «Сатанинські вірші» в список з 25 книг, які більше всього вплинули на читачів і видавничий бізнес в останню третину XX століття.

Загроза замаху змусила Рушді довгий час переховуватися: він таємно переїздив з однієї конспіративної квартири на іншу, знаходячись під постійною охороною поліції. Пізніше Салман Рушді випустив ще кілька романів: «Гарун і море історій» («Haroun and the Sea of Stories», 1990), «Останнє зітхання мавра» («The Moor's Last Sigh», 1995), «Земля під її ногами» («Ground Beneath Her Feet», 1999), «Лють» («Fury», 2001), «Чаклунка з Флоренції» («The Enchantress Of Florence», 2004), «Клоун Шалімар» («Shalimar the Clown», 2005, номінація на Букерівську премію того ж року),

«Недбалі господарі» («Careless Masters», 2007) і «Параллельвіль» («Parallelville», 2007), «Золотий дім» («The Golden House», 2017).

У вересні 1998 року британський уряд відновив дипломатичні відносини з Іраном, розірвані раніше через фетву аятолли Хомейні. Не зважаючи на те, що фетва залишалася в силі (аятолла Хомейні помер, не відмінивши її), Рушді знову став з'являтися на публіці. Він навіть знявся в епізоді кінофільму «Щоденник Бриджит Джонс» («Bridget Jones's Diary», 2001), зігравши самого себе. Рушді зміг знов відвідувати і країни Сходу. Але візит в Делі все одно він здійснював ретельно замаскованим. 7 серпня 2005 року в газеті The Washington Post була надрукована стаття Рушді «Час для реформування ісламу» («The Right Time for An Islamic Reformation»). У публікації письменник пропонував мусульманам відноситися до релігії з історичної точки зору, усвідомити, що вона заснована на легендах, а не на реальності. Він закликав до терпимості і неупередженості, які, на його думку, несуть в собі мир.

Чергову хвилю незадоволення в Пакистані, Ірані і Індії викликало присудження Рушді лицарського титулу. 16 червня 2007 року з нагоди дня народження королеви Єлизавети II «за служіння літературі» Салман Рушді був посвячений в лицарі Британської Імперії. Відтепер письменник має іменуватися сером. Офіційний представник іранського міністерства закордонних справ Мохаммад Алі Хоссейні назвав присудження лицарства Рушді ознакою ісламофобії серед високопоставлених британських чиновників.

В Ірані і Пакистані почалися заворушення, пов'язані з нагородженням письменника: у пакистанському місті Мултан сотні чоловік спалили опудало британської королеви і Рушді, вимагаючи судити його за ісламськими законами. За голову Рушді знов було призначено винагороду. Тегеранське радикальне угруповання «Організація за увічнення мучеників мусульманського світу» запропонувала за вбивство Рушді 150 тисяч доларів. Через два тижні після скандалу з приводу присудження Рушді титулу його четверта дружина Падма Лакшмі, актриса, модель і телеведуча індійського походження, подала на розлучення. У 2016 році Салман Рушді отримав громадянство США, де живе з 2000 року.

У липні 2008 року книга Рушді «Опівнічні діти» перемогла в читацькому конкурсі, влаштованому організаторами британської літературної премії Man Booker, на найкращий роман, що коли-небудь отримав «Букера». Твір Рушді обрали близько 36 відсотків відвідувачів сайту премії, що взяли участь в голосуванні. Роман «Клоун Шалімар» (2005) - не політичний роман. Це історія вбивства в 1991 році в Лос-Анджелесі серед білого дня посла США в Індії, котрий пізніше очолив війну з тероризмом, - на порозі будинку своєї незаконнонародженої доньки (її символічно звати Індія). Вбивця – кашмирський водій-мусульманин Шалімар-клоун. Цей роман епічна, ширше політики, оповідь про кохання і помсту. Вона пронизана відчуттям присутності в житті магії, що творить дива, і страшної, неперервної війни, де давні конфлікти переплітаються із сучасністю. Не менш епічним і написаним

у душі «магічного» реалізму є роман «Флорентійська чаклунка» (2008) – про Індію XVI століття, часів легендарного Акбара Великого і про Флоренцію доби Відродження. Салман Рушді є президентом американського ПЕН-центру, старої міжнародної організації, що захищає права і свободи людини. Також він є президентом і засновником Міжнародного парламенту письменників (International Parliament of Writers).

ТЕМА 3. ЛІТЕРАТУРА США

План лекції:

1. Рух бітників.
2. Школа «чорного гумору». Постмодернізм у літературі США.
3. Феномен мультикультуралізму.
4. Мультикультуралізм у літературі США.

Література США другої половини XX — початку XXI століття є багатограним відображенням глибоких соціальних, політичних і культурних змін, що визначили цей період. Цей час позначений стрімким розширенням літературного поля: від традиційних романів і поезії до нових форм письма, які експериментували з жанром, мовою та змістом. Література цього періоду стає ареною, де переплітаються голоси різних соціальних груп, етнічних спільнот і культурних рухів, відображаючи складну мозаїку американської ідентичності.

Після закінчення Другої світової війни США перетворилися на глобальну наддержаву, що вплинуло не лише на політичну, а й на культурну сферу. Література цієї доби активно реагувала на ключові проблеми часу, серед яких: холодна війна та гонка озброєнь, боротьба за громадянські права, протест проти конформізму та споживацької культури, расова дискримінація, фемінізм і права жінок, екологічні виклики, а також війни у В'єтнамі та на Близькому Сході. Ці події породжували нові теми, які знаходили своє відображення у творчості письменників, часто кидаючи виклик усталеним літературним нормам.

1. Рух бітників.

Реакцією протесту та незгоди зі світоглядом споживання став рух «бітників» або «розбитого покоління» (англ. beat generation). Вони побоювалися перетворитися на безликих середньостатистичних громадян. Для них це означало б зраду всього кращого, що закладене в кожному, – людяності, душевної чуйності, того унікального образу світу, який людина носить у собі і прагне втілити в мистецтві. В Америці, яка розбагатіла після Другої світової війни, бітники протестували проти кар'єрного і фінансового успіху як сенсу життя. Вони бажали повернення до споконвічних американських цінностей — свободи самовизначення, пошуку свого шляху, відсутності ієрархії.

Творчість бітників нерідко опинялася за межами мистецтва у тодішньому його розумінні. Пройшло немало часу, перш ніж увійшли в моду

і отримали визнання рок-фестивалі, концерти авторської пісні, вистави-хепенінги, де головне – не сама вистава, а активне залучення до неї всіх, хто зібрався у залі. Поети й музиканти, пов'язані з комунами бітників, якнайбільше дорожили саме такими формами мистецтва, що вимагали імпровізації.

Бітники ненавиділи міщанство. Вони повставали проти ідеологічної нетерпимості, що запанувала в американському житті невдовзі після Другої світової війни, і проти знеособленості, академічної байдужості, що запанували в національній культурі. Їх вірші, то глузливі, то гіркі, викривали суспільство загальної стандартизації, культ речей, духовну стерильність, кар'єрні прагнення «середнього американця» – представника «мовчазної більшості», якою, як іграшкою, користується у своїх інтересах корумпована влада.

Бітники орієнтувалися на ідеї Герберта Маркузе, німецького філософа, ідеолога Франкфуртської школи, який вважав, що культура знищує задоволення і нав'язує працю. Праця втягує людей у культуру, не залишаючи часу на життя і насолоди, тому обов'язок людини полягає у виході з культурного середовища: роботу треба зводити до мінімуму, максимально вивільняючи час для задоволень. Дотримуючись цього принципу, бітники принципово не працювали, заперечували кар'єру та суспільний статус і перебивалися випадковими заробітками. Вони обривали соціальні зв'язки, не мали постійного місця проживання і прагнули життя-як-гри.

Бітники обожнювали вільну особистість, що відкидає загальноприйняті цінності й моделі поведінки. Тому їх ідолом став Волт Вітмен, для якого вищим ідеалом була вільна людська індивідуальність. Наслідуючи Вітмена, вони захоплювались безкорисливістю і природністю стосунків, нерідко підкріплюючи свою проповідь посиленнями на філософію дзен-буддизму. Крім того, у поезії вони були спадкоємцями європейського авангарду першої половини ХХ ст. – сюрреалістів та футуристів. Бітники звертаються до жанру ліричного щоденника, що переривається фрагментами полум'яної публіцистики, коли автор замислюється над потворністю сучасної цивілізації або над загрозою атомного вибуху. Це не стільки література, скільки сповідь, і щоб бути щирим, потрібно не зважати на літературні канони, не лякатися стилістичної еkleктики.

Поет **Лоренс Ферлінгетті** (народився в 1919 р.), один з лідерів руху бітників, тримав у Сан-Франциско книгарню, а при ній видавництво, що мало ту ж назву, що й знаменитий фільм Чарлі Чапліна, – «Вогні великого міста». Тут крім Ферлінгетті друкували перші поетичні книги **Грегорі Корсо** (народився в 1930 р.) і **Аллен Гінсберг** (1926–1997), найталановитіший з поетів свого покоління. Його поема «Крик» (1956), відома також як «Лемент», а також «Виття» (англ. Howl) дійсно є криком жаху, який викликали у автора видіння близького ядерного апокаліпсису: він невідворотний, якщо люди не прокинуться від моральної апатії і не усвідомлять, що опинилися на краю безодні.

Похмура тональність переважає і в інших книгах Гінсберга: «Падіння Америки» (1972), «Дихання душі» (1978). Коли рух бітників уже давно став історією, він єдиний зберіг вірність ідеалам юності і все так само пропагував відмову від корисливості, життя у спогляданні, а не в дії, духовну просвітленість. Гінсберг довго жив в Індії, вважаючи спадщину її філософів безцінною для всього людства. Багато його віршів незрозумілі без знання символіки староіндійських священних текстів.

Основою світогляду бітників був концепт подорожі. Подорож для бітників невіддільна від життя. Маніфестом бітників стала книжка «короля бітників» **Джека Керуака** (1922–1969) «У дорозі» (1957), – збірка мініатюр, автобіографічних фрагментів, віршів у прозі, ліричних замальовок. Це нескінченний біг героїв пустельними трасами безкрайньої країни. Рух без кінцевої мети, в нікуди, рух заради руху, заради того, щоб змінюватися. Це єднання внутрішнього зростання, розвитку і осягнення себе з переміщенням зовнішнім, механічним. Фрагменти об'єднані образом оповідача, що втілює типові риси бітника: ненависть до обивателів, жадання абсолютної особистої свободи, очікування певних містичних хвилин, коли йому десь осторонь божевільної сучасної цивілізації як одкровення з'явиться головна істина про значення Життя. Герою необхідно залишитися віч-на-віч з природою і з самим собою, тому він пускається в безцільні мандри, які, проте, неодмінно мають привести до відкриття вогнищ первозданної гармонії, ще не зачеплених містами-спрутами, – десь на пустельному каліфорнійському узбережжі або у Мексиці.

Головна поетична книга Керуака називається «Блюзи Мехіко» (1959). Після неї він взявся за багатотомний автобіографічний цикл «Сага про Дюлузу», який писав аж до своєї ранньої смерті. Це не роман, а швидше нескінченний внутрішній монолог, де важко відрізнити спогади дитинства від швидкоплинних картин того, що відбувається в той момент, коли пишеться черговий розділ. Сам автор називав свій головний твір «хронікою душі».

Бітництво стало новою філософією життя, пошуком нового способу буття в нестерпно обмеженій реальності. Крім дороги, помічниками бітників у «розбиванні» міщанської буденності стали наркотики, дзен-буддизм і джаз, а точніше, його різновид бібоп — на відміну від гармонійно розрахованого джазу, бібоп побудований на чистій імпровізації.

Книгою, присвяченою наркотичному досвідові, став дебютний роман **Вільяма Сьюарда Берроуза**, ключової фігури біт-покоління, «Наркота» (1953) – сповідь наркомана. У книзі послідовно викладено історію виникнення залежності від наркотиків і вживання джанка (загальна назва для всіх похідних опіуму: морфію, героїну, кодеїну та ін.), містяться особисті спостереження щодо впливу різних типів наркотиків (опіум, морфій, героїн, кокаїн, марихуана, пейот).

Вільям Сьюард Берроуз народився 5 лютого 1914 року в Сент-Луїсі в родині промисловців. Він був сином заможних батьків, що не раз допомогло йому оговтуватися від життєвих негараздів. Берроуз закінчує факультет

англійської словесності в Гарварді, втім, неодноразово критикував цей заклад: «університет, що був убогою підробкою під англійську, заповнили випускники закритих середніх навчальних закладів, настільки ж убого-підроблених під англійські приватні школи. Я опинився в цілковитій ізоляції, оскільки нікого тут не знав, а замкнута корпорація вищезгаданих типів відчувала огиду до чужинців» (з роману «Наркота»). 1937 року, після чотирирічних мук, Берроуз вирушає в подорож передвоєнною Європою, знаходить її такою, що «догниває» і занепадає: «за долари можна було купити більшу частину населення Австрії, самців чи самок, без різниці» («Наркота»). Потім повертається до Штатів, і, отримуючи щомісяця гроші з трастового фонду сім'ї, пробує себе в різних «романтичних» професіях: детектива, бармена, дезінсектора та інших.

У 1942 році Берроуз записався добровольцем до армії США, 1954 року оселяється в Танжері, місті геїв, яке славиться своїми трущобами, доступністю сексу і наркотиків. Тут він створює свій програмний твір – експериментальний роман «Голий сніданок». Вперше роман вийшов у Франції 1959 року, а ось у США книга потрапила під суд за звинуваченням у непристойності. Звинувачення вдалося зняти лише 1966 року. Саме завдяки психоделічній відвертості «Голий сніданок» набув свого виняткового статусу — андеграундної класики.

Найголовніші свої твори: «Голий сніданок», науково-фантастичну трилогію («М'яка машина», «Квиток, що вибухнув», «Нова Експрес») Берроуз пише «методом нарізки». Суть цього методу в тому, що письменник монтує твір із вирізок зі свого щоденника, а згодом редагує те, що вийшло. У своїх поїздках Берроуз не розлучався із зошитом, розкресленим на три колонки. У першу він записував те, що відбувається навколо, уривки почутих фраз, діалогів; у другу - особисті враження, думки та спогади; третя містить цитати з книжок, які він читає в цей момент. Власне, з цих колонок і монтувалася майбутня книжка. Сам Берроуз писав про свою техніку так: «Людина читає газету, і переглядаючи колонки в розумній аристотелівській манері — думка за думкою, фраза за фразою. Але підсвідомо вона читає і колонки, розташовані з боків, а також відчуває присутність пасажира, що сидить поруч. Ось вам і нарізка».

Метод нарізок (*cut-up method*) — літературна техніка, у якій текст у випадковому порядку розрізається й перемішується для створення нового твору, була винайдена в 1920-х роках французьким поетом-дадаїстом Трістаном Тцарою. Тцара запропонував створювати поеми шляхом розрізання на шматки надрукованого на папері закінченого лінійного тексту (наприклад, газетної статті) і формування нового тексту в процесі витягування з капелюха отриманих окремих слів і словосполучень. На відміну від дадаїстів, Берроуз більш скрупульозно підходить до компонування різних фрагментів і подальшого редагування тексту. Разом з канадським художником Брайоном Гайсіном Берроуз вносить у метод своє бачення. Новизна полягала у тому, що розрізати слід відразу кілька готових, не пов'язаних один з одним текстів чи

медійних фрагментів. Отримані фрагменти так само перемішувалися й компонувалися в довільному порядку, складаючи новий твір (цей підвид методу нарізок отримав назву *fold-in*). Результати таких «нарізок» називалися «версіями часового ланцюга». Нарізаючи та з'єднуючи довільним чином частини своїх щоденників та невідправлених листів, газетних статей про техногенні катастрофи, рекламу і кримінальні зведення, Берроуз створював пронизливо живу та часом пророчу фантастику з елементами сатири та антиутопії, заклавши своєю творчістю основи жанру кіберпанк.

Судячи з того, що говорив про свій метод сам Берроуз, новий літературний стиль для нього був не тільки неймовірною можливістю подолання консерватизму сформованої мови, а й можливістю вийти за межі літератури як такої, змусити її возз'єднатися з іншими видами мистецтва, а часом навіть із політикою та релігією.

Берроуз був революційним новатором у літературі, його книги та художній метод значно вплинули на сучасну культуру, зокрема музику та медіа.

Рух бітників проіснував не дуже довго, близько десятка років. Однак, попри всю наївність багатьох їхніх вірувань і очікувань, бітники залишили посправжньому помітний слід в американській культурі. Саме вони внесли елемент акцентованої нетрадиційності в літературну атмосферу того часу.

2. Школа «чорного гумору».

1969 року відомий літературознавець Леслі Фідлер (Leslie Fiedler) опублікував статтю «Перетинайте кордони, засипайте рови» (Cross the Border - Close the Gap). У статті йшлося про тенденції до поєднання мови модернізму та мови масової літератури, тобто зближення крайніх полюсів з метою подолання елітарності модерністської літератури, орієнтованої на порівняно вузьке коло інтелектуалів і через свою складність недоступної і нецікавої широкому колу читачів. Також це було спробою подолати примітивізм і шаблонність масової белетристики, яку зневажали естети, але яка становила основний продукт масового споживання. Ці характерні ознаки творів постмодерністської літератури, що формується, намічали вихід за усталені межі літературних напрямів, жанрів, читацьких очікувань.

За всього різноманіття підходів американських письменників-постмодерністів об'єднує розуміння літератури не як полотна життя, яке сумлінно відобразило характерні соціальні феномени, а як гри - і з реальністю, і зі словом. Життя тут подано як певне замкнене коло, в якому навіть трагедії повторюються, немов за ритуалом, а люди існують, немов за інерцією.

На думку багатьох дослідників, американський варіант літератури постмодернізму почав формуватися в рамках літературної течії, яка отримала назву школи «чорного гумору» (Black Humor). Усередині цієї школи і склалися творчі настанови визнаних метрів - Т. Пінчона і Дж. Барта. Школа «чорного гумору» з'явилася в 50-ті роки, але найяскравіше заявила про себе в 60-70-ті. Ключове поняття її представників - це іронія, яку розуміють як спосіб

існування у світі, як фундаментальний принцип інтерпретації всього, що відбувається. Можна виокремити риси оповідної стратегії письменників-представників школи «чорного гумору», які властиві практично усім постмодерністським творам:

- пародіювання всіх міфів і стереотипів;
- гротеск, сміх над страшним і відразливим;
- традиція «небувальщин», що сходить до Марка Твена;
- велика кількість алюзій і ремінісценцій;
- фрагментарність і алогічність сюжету;
- умовні персонажі-маріонетки;
- гра як естетична та філософська категорія.

Визнаним лідером американського постмодернізму є Томас Пінчон (Thomas Pynchon, нар. 1937). Популярність йому приніс перший же роман «V.», що вийшов 1963 року. Серед інших творів письменника – «Виголошення лоту 49» (*The Crying of Lot 49*, 1966), «Веселка тяжіння» (*Gravity's Rainbow*, 1973), «Нетямущий учень» (*Slow Learner*, 1984), «Мейсон і Діксон» (*Mason & Dixon*, 1997), «Остання межа» (*Bleeding Edge*, 2013).

Основним прийомом у творчості Т. Пінчона є містифікація. Створюючи незрозумілі, загадкові ситуації, в які потрапляють його герої, він прагне передати уявлення про неоднорідність навколишнього світу за допомогою композиції та стилістики своїх творів, відмовляючись від пошуку якогось ясного сенсу в зображуваних життєвих положеннях. Пристрасть Т. Пінчона до гри і пародії допускає найрізноманітніші тлумачення будь-якого фрагмента і цілого тексту.

Т. Пінчона часто порівнюють із Дж. Селінджером - він також не дає інтерв'ю, не з'являється на публіці й телебаченні, не дбає про комерційний успіх своїх книжок. Імовірно, подібна поведінка письменника - гра в дусі його творчості. Ця тактика перетворила Т. Пінчона на культову фігуру, від якої завжди чекають чогось видатного, і називають «найзагадковішим американським письменником нашого часу».

Традиційно американська культура вирізняється расовим та етнічним різноманіттям. Тенденції до створення єдиної американської нації оформилися до початку XX століття в особливу асиміляційну концепцію, якій було дано метафоричну назву «плавильний тигель» (*melting pot*). Цей образ означав «переплавлення» різних культур в одному «казані», унаслідок чого мала виникнути нова єдина американська культура. У 50-60-ті роки XX почала вироблятися нова концепція, яка на даний момент більше відповідає американській дійсності, — мультикультуралізм. Його основою стало прагнення кожного етносу до збереження своїх традицій і особливостей у рамках єдиної національної американської культури. Особливістю сучасної мультикультурної літератури США є те, що рідною мовою письменників, незалежно від їхнього етнічного походження та расової приналежності, залишається англійська. Нею вони створюють свої твори, що дає змогу

відносити їх до загальнонаціональної літератури США, водночас вони привносять у неї колорит власних культур.

3. Феномен мультикультуралізму.

Остання третина минулого століття позначена переходом Сполучених Штатів у своїй внутрішній політиці до доктрини мультикультуралізму – складного та неоднозначного поняття, яке дається взнаки у всіх сферах суспільного та духовного життя. Отже, починаючи приблизно з кінця 1960-х – 1970-х рр., культурну ситуацію в країні характеризує принциповий плюралізм.

Художня творчість багатьох письменників кінця ХХ ст. насамперед характеризується як мультиетнічна. Це, передовсім, культурна проблематика і приналежність героя до певної раси, класу, етносу. Відтак, культурне розмаїття, мультикультурність, традиція вважаються ключовими концептами сучасної американської порубіжної літератури кінця ХХ ст.

При аналізі творів доби мультикультуралізму помітна тенденція до подвійної ідентичності героя. Драма подвійності вважається ключовим фактором, оскільки притаманна більшості творів мультикультурної доби. Герой доби мультикультуралізму приймає образ «загубленого в літературі», адже перебуває між культурами і ніде не може «знайти себе». Твори письменників доби мультикультуралізму в основному сконцентровані на проблемі культурного конфлікту. Це герої, які з різних причин відірвані від коріння і марно сподіваються «народитися» вдруге в новому культурному середовищі. Особистість, яка відчуває культурний зсув, це особистість нової дуальної ідентичності.

До актуальних проблем мультикультуралізму належить зміна культурної парадигми, процес самоідентифікації особистості; мультикультуралізм передбачає спільне «ми», стикається з проблемою взаємодії «я» та «інший», «діалогу культур».

Будучи наступником постмодернізму, мультикультуралізм «реанімує» подвійне життя свого героя і надає йому право на існування. Життя мультикультурного героя визначається, передовсім, ізоляцією та культурною «зрадою» щодо своєї пракультури. У творах простежується не лише зв'язок між поколіннями, але і хиткий компроміс «свого»/«чужого». У такий спосіб письменник розширює кордон етнічності, оскільки його твір представляє багату динаміку «своєї» (індійської, китайської, в'єтнамської, іншої) та американської культур.

Тяжіючи до співіснування в межах різноорієнтованих культурних дискурсів, герой мультикультурної літератури відчуває себе «іншим»/«чужим» у новому культурному середовищі. У той же час, пропонуючи яскраве зображення складних культурних взаємовідносин представників різних рас і національностей, більшість творів доби мультикультуралізму закінчуються на ноті марної надії «повернення додому».

4. Мультикультуралізм у літературі США.

У другій половині XX століття на національний рівень у США вийшла література корінних американців (індіанська), яка через історичні причини не розвивалася протягом багатьох років. Ще наприкінці 60-х років світової популярності набув Скотт Момадей (Navarro Scott Momaday, нар. 1934) — автор роману «Будинок зі світанку створений» (House Made of Dawn, 1968). Цей роман був удостоєний Пулітцерівської премії, а сам письменник номінувався на Нобелівську премію. Використання фольклорної традиції та міфології індіанців надає своєрідності творчості Скотта Момадея, який є представником першого ряду сучасних американських письменників.

Один із найбільш плідних на сьогоднішній день американських авторів, критик і теоретик літератури Джеральд Візенор (Gerald Vizenor, нар. 1934) також є представником культури корінних американців. Його твори є синтезом індіанських традицій (тут Візенора надихає творчість Скотта Момадея) і постмодерністських тенденцій. Він виступає проти романтизації образу індіанця в літературі, а також підкреслює, що поняття «індіанець» було винаходом європейців. До «відкриття» Америки Колумбом, «індіанців» не існувало, а були лише різні племена, які живуть на території американських континентів.

Найважливішим етнічним компонентом мультикультурної літератури США є література вихідців із Мексики - чиканос, яка починалася як література соціального протесту. У творчості письменників, серед яких Родольфо Гозалес (Rodolfo Gonzales, 1928-2005), Хосе Антоніо Вільяреаль (José Antonio Villarreal, нар. 1924), Рудольфо Анайя (Rudolfo Anaya, нар. 1937), порушуються проблеми самовизначення й асиміляції та створюються образи мексиканців, часто засновані на фольклорі. Роман «Почо» (Pocho, 1959) Х.А. Вільяреала вважають першим твором, що визначив особливості літератури чиканос і отримав загальне визнання.

Значне місце в сучасній американській літературі належить авторам китайського походження, серед яких найбільш відомими є Максін Хонг Кінгстон (Maxine Hong Kingston, нар. 1940) та Емі Тан (Amy Tan, нар. 1952), які також порушують проблеми асиміляції та конфлікту поколінь - батьків-іммігрантів з Китаю і дітей, які виростили вже в США.

Серед провідних американських письменників другої половини XX — початку XIX століття важливе місце належить авторам єврейського походження - лауреату Нобелівської премії 1976 року Солу Беллоу (Saul Bellow, 1915-2005), Бернарду Маламуду (Bernard Malamud, 1914-1986), а також одному з найбільш популярних сьогодні у світі американських авторів Філіпу Роту (Philip Roth, нар. 1933). Серед етнічних літератур США також представлені ірландська, італійська, кубинська, українська та інші. В останні роки літератури сексуальних меншин також розглядаються як частина мультикультурної американської літератури.

ТЕМА 4. ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ

План лекції:

1. Загальний огляд французької літератури XX-XXI століття.
2. Новий роман.
3. Театр абсурду.
4. Мінімалізм.
5. Автофікція.

1. Загальний огляд французької літератури XX століття.

Історія XX століття для Франції, як і для всієї Європи, була відзначена ранами двох світових воєн. Обидві розгорталися на її території, і під час другої – країні довелося пережити приниження розгрому, окупації й офіційної «співпраці» з гітлерівською Німеччиною. Військово-політичні конфлікти, починаючи ще з Франко-прусської війни 1870–1871 рр., створювали живильний ґрунт для правонаціоналістичних партій, які протистояли спочатку буржуазним республіканцям на межі XIX–XX ст., а потім соціалістам і комуністам 30-х рр.

Ця боротьба в період німецької окупації (1940–1944 рр.) вилилася в озброєне протиборство між украй правим колабораціоністським урядом і антифашистським Опором, що на час війни об'єднав демократів і комуністів.

У наступні роки двигуном французької політики були ліві, перш за все комуністи. Вони мали великий вплив у суспільстві й культурі завдяки своєму внеску в Опір, але потім поступово втратили його, слухняно підтримуючи політику СРСР (це особливо позначилося після тих студентських заворушень, що потрясли країну в травні 1968 р.). Взагалі, підтримка комуністичного експерименту в Росії, що примушувала закривати очі на злочини сталінізму, залишалася болісною проблемою для французької лівої інтелігенції аж до 70-х рр.

Інша важлива тема ідейної боротьби в країні – розпад колоніальної імперії, етапами якого стали в 50-х рр. дві програні Францією війни – індокитайська і особливо хворобливо пережита французами алжирська.

Політичні перипетії істотно вплинули на розвиток художньої літератури у Франції. Саме у XX ст. там остаточно сформувався успадкований від Вольтера, Гюґо і Золя образ письменника, що не залежний від влади, не прагне до офіційної політичної кар'єри, але висловлює свою думку з актуальних політичних проблем, виносить про них моральне й історичне судження.

У період Першої світової війни таку роль відіграв Ромен Роллан, що встав «над сутичкою»; у 30-х рр. – Андре Жід, що підтримав комуністичний рух, а потім засудив сталінський режим; після Другої світової війни винятковим світовим авторитетом користувалися ліві інтелектуали Жан Поль Сартр і Альбер Камю.

Як і у світовій літературі в цілому, так і у французькій літературі XX ст. майже немає фігур епохальних героїв (винятки рідкісні – наприклад, Кола Брюньон із однойменної книги Роллана). Письменники прагнули

відтворювати і досліджувати не характери, а «ситуації» у філософському значенні цього поняття – аналізувати суперечливу свідомість сучасної людини, що втратила опору на релігійні й інші абсолютні авторитети і вимушена самотійно, на особистому досвіді виробляти власні моральні принципи й ідеали. Це нове, екзистенціалістське розуміння людської свободи особливо яскраво виражене у письменників, що безпосередньо засвоїли уроки філософії Ф. Ніцше і М. Хайдеггера, – у Жіда, Сартра, Камю, Сент-Екзюпері.

У 40–50-х рр. екзистенціалізм, що сполучав у собі філософські, художні, соціально-політичні прагнення, увійшов у моду і довго залишався головною течією у французькій прозі, драматургії, есеїстиці. Французька поезія ще до

Першої світової війни завдяки творчості Гійома Аполлінера та Жана Кокто засвоїла естетику авангардизму. Надалі у її розвитку виняткову роль відіграв сюрреалізм, що виник у 20-х рр. – міжнародна літературна й художня течія, на чолі якої стояв Андре Бретон (1896–1966). Вона об'єднувала різноманітні тенденції: власне художні, політичні, містичні. Своєю практикою «автоматичного письма», вільних асоціацій сюрреалісти прагнули, у дусі фрейдівського психоаналізу, вивільнити роботу несвідомого і тим самим виявити в повсякденному житті символічні вияви «надреальності».

Протягом усього століття у французькій словесності наростала тенденція до самоопису, «літератури про літературу». Ще в останні роки XIX ст. Поль Валері створив фігуру пана Теста – нікому не відомого, але володіючого досконалим знанням інтелектуала, в особі якого культура завершує збагнення істини і далі може описувати лише саму себе. Марсель Пруст, присвятивши багатотомний роман «пошукам втраченого часу», механізмам ностальгічної пам'яті, одночасно розказав у ньому й історію становлення письменницької свідомості. Його автобіографічний герой через спостереження над життям світських снобів приходить до думки про написання великої, новаторської книги – тієї самої, яку у результаті й написав Пруст. Відверто металітературний роман, тобто роман про роман, створив Жід у «Фальшивомонетниках».

Ця традиція була підхоплена й переосмислена неоавангардистами 50–60-х рр. – драматургами театру абсурду і прозаїками школи «нового роману». У драмі абсурду випробовуються межі драматургічної творчості: п'єсу очищують від таких невід'ємних, здавалося б, атрибутів, як зв'язна історія і психологія характерів, щоб отримати в залишку чисту формальну структуру театральної дії. Так само і «нові романісти», послідовно виганяючи з роману «застарілі» поняття персонажа і сюжету, оголювали його базову структуру – відносини письменника з мовою і з абстрактним, позбавленим усякої характерної визначеності героєм.

Тоді ж досвід «нового роману» був осмислений критиками – Роланом Бартом (1915–1980), Філіппом Соллерсом (народився у 1936 р.), Юлією Крістєвою (народилася в 1935 р.). Вони запропонували замінити традиційну літературну творчість безособовим «письмом», яке зайняте не зображенням реальності, а критичним дослідженням можливостей мови, розчиненої у ньому

ідеології. У 1968 р. Барт висунув гасло «смерті автора». Це означало повну відмову від романтичного міфу про «натхненного Поета». «Школа письма», що прагнула поєднати в собі літературу, науку й ідеологічну критику суспільства, стала «останнім європейським авангардом», спробою через осмислення традиційних форм мови і літератури вивести художню творчість з ізоляції, знайти для неї шлях до прямої соціальної дії. Проте досяжність такої мети виявилася контроверсійною.

Французька література останніх десятиріч ХХ ст. знаходилася на роздоріжжі. Зайнята осмисленням ідейної спадщини століття (цим інтересом до недавньої історії багато в чому обумовлений сьогоденній підйом жанру літературної біографії), залишивши у минулому авангардистські експерименти і зазнавши порівняно незначного впливу віянь світового постмодернізму – до останнього можна лише із застереженнями віднести творчість таких романістів, як Жорж Перек (1936–1982) або Мішель Турньє (народився в 1941 р.), – вона намагається відшукати нові форми в умовах послабленого впливу художньої словесності.

Французька література ХХ ст. переживала глибокий вплив німецької філософії: Гегеля, Маркса, Ніцше, Хайдеггера. Фрідріх Ніцше, на початку століття дуже популярний у всій Європі, потім виявився канонізованим у гітлерівській Німеччині як попередник нацистської ідеології. Тому в 30-х рр. і пізніше зусилля демократичних мислителів і письменників Франції були спрямовані на те, щоб «денацифікувати» Ніцше, відняти його у тоталітарних ідеологів. Один з яскравих прикладів – опублікована в 1948 р. остання, незавершена книга Антуана де Сент-Екзюпері «Цитадель», над якою він працював у розпал війни з фашизмом аж до своєї загибелі.

Як і «Страви земні» Андре Жіда, одного з перших ніцшеанців у французькій літературі, це поетична проза, величезний монолог-повчання у дусі знаменитої книги Ніцше «Так говорив Заратустра». Безіменний вождь північноафриканських кочівників роздумує про людину, державу, обов'язок індивіда перед суспільством. Відстоюючи свободу особистості, Сент-Екзюпері розуміє, наскільки тісно вона пов'язана з «волею до влади». Як і Ніцше, він стверджує «панський» тип людини, даремно герой його книги – могутній, суворий, навіть жорстокий правитель. Проте влада має використовуватися для вищої мети, для наповнення світу сенсом, бо сенс виникає в світі не сам по собі, не з волі Божої, а лише завдяки спільним мужнім вчинкам сильних людей. Людина «обмінює» себе на «Імперію» – втілює своє приватне життя і смерть у свідомість усього буття, де нічия праця і подвиг не пропадуть даремно. У своїй версії «Заратустри» Сент-Екзюпері приглушає індивідуалізм Ніцше, створює на його основі нову гуманістичну мораль. Ця мораль не спирається ні на який вищий авторитет, її принципи – свобода, відповідальність, вимогливість.

2. Новий роман.

У 50-х рр. молоді письменники відмовляються від класичної реалістичної техніки змалювання реалій життя у літературному творі, що призводить до відсутності позиції всюдисущого автора, до відсутності інтриги та описів у дусі Бальзака, втрати концепту «герой».

Ці письменники видають свої книги у видавництві «Мінюї», але не існує єдиної літературної школи, художньої течії чи напрямку, відсутній і єдиний лідер. У розвиток теорії «нового роману» значний внесок зробили «Тропізми» (1939) та «Ера підозр» (1962) Н. Саррот, де письменниця спиралася на досвід Ф. Кафки і Ф. Достоевського, та «Есе про роман» (1964) М. Бютора, в якому автор звертає увагу на естетику Дж. Джойса і Г. Флобера. Відчувається криза не тільки роману як жанру, а й метамови, яка несла в собі гуманістичні цінності, що традиційно передавалися в прозовій формі письма як смисл, «message».

Філософські засади «нового роману», близькі до трагічного екзистенціалістського світобачення, виявляються в тому, як новороманісти показують людину та світ, що її оточує. Провідною ідеєю є ідея абсурду людського існування, відкидання можливості пошуків його сенсу, пошуків істини. На естетику та поетикальну структуру «нового роману» значний вплив мали постструктуралістські ідеї, які спричинилися у 1960-1980-х рр. до формулювання постмодерністських концепцій письма (Ролан Барт, Мішель Фуко, Жак Лакан, Жак Дерріда, Жан Бодріяр та ін.). Це виявилось у 1) фрагментарності відображення світу й людської свідомості, яка притаманна новороманістам, 2) у ризоматичній наративній та композиційній структурі творів, 3) у непізнаваності суб'єкта нарації / письма — згодом цей ефект отримав назву «смерті автора» (Ролан Барт, Мішель Фуко).

Великий вплив на формування «нового роману» має кінематограф. Використання кінематографічної техніки означає відмову від заглиблення у внутрішній світ персонажа, від висвітлення його психологічних властивостей; наявність оптичного прицілу дає можливість виділити поверхові деталі; на сцені може змінюватися освітлення, а отже, предмети набувають нових контурів і можуть інакше сприйматися.

І критика врешті визнає право на існування такого явища в літературі, як «новий роман». Це, насамперед, романи Н. Саррот «Планетарій» (1959), «Чи ви їх чуєте?», «Золоті плоди»; романи А. Роб-Гріє «Гумки» (1953), «Вуайєр» (1955), «Ревнощі-жалюзі» (1957), «В лабіринті» (1959) та твори М. Бютора «Проїзд Міланський» (1954), «Розклад» (1956), «Переміни» (1957).

У 60-ті роки набуває розквіту нове ставлення до літературного тексту — як до пригоди письма. «Новий роман» вже не вірить у можливості персонажа. Психоаналіз відкрив невідповідності раціонального й підсвідомого, наявність темних сфер у людському «Я». Роман не може бути внутрішнім монологом, який розкриває глибини особистості.

Розвиток масового споживацького суспільства призводить до тріумфу анонімності. Займенники «він», «вона» підмінюють традиційне поняття

«герой», а отже, цілком нівелюють у тексті індивідуальність. Інтрига, яка в реалістичному романі відбивала намагання автора зрозуміти й пояснити світ, у «новому романі» зникає. Замість того, щоб розвиватися, історія повторюється, варіюється в мотивах. Письменники відмовляються від цілісної інтриги, від її розвитку, від логічного зв'язку між окремими сценами. Перед читачем проходить безліч варіантів оповіді. Це - варіації описів як подій, так і об'єктів. А. Роб-Гріє, М. Бютор, К. Сімон змінюють своє ставлення до випадку, виштовхують з інтриги логіку, а з оповіді - визначеність. На основі можливої інтерпретації випадку виникають нові варіації теми.

«Новороманісти» захоплюються жанром детективного роману. Але якщо М. Бютора і Н. Саррот приваблює психологія, то А. Роб-Гріє описує предмети зовнішнього світу в їх відокремленості від інших. Людина-в'язень перебуває серед предметів, які втрачають свою глибину і символічне значення.

Роман відмовляється відбивати епоху, вчити входженню в соціум, закликати до досягнення мети так само, як навіювати враження і позначати чуттєвість. Ця революція в літературі порівнюється з переходом від фігуративного живопису до абстрактного. Роман стає насамперед лабораторією нових пошуків. Проблеми, значення і глибина погляду втрачають у ньому будь-який сенс. Персонаж перебуває в позиції чужого, який не може порозумітися з іншими. Проблеми неможливості комунікації відбиваються в образах письменників, які не здатні завершити текст (принцип віддзеркалення) і довести романну історію до кінця («Розклад» і «Рівні» М. Бютора).

3. Театр абсурду.

Межа 50-60-х років XX століття вважається переломним періодом у розвитку драматургії багатьох європейських країн. Саме у ці роки починається широка хвиля експериментів, пошуків, обережних і крайніх, що призвели до появи «театру абсурду».

«Театр абсурду» - загальна назва для драматургії поставангардного періоду 1950-1970-х років. Цей своєрідний рух формувався поволі, він був неминучий, хоча й мав у кожній європейській країні, крім загальних, і свої, національні, передумови. Загальні - це дух заспокоєності, міщанського самовдоволення і конформізму, що запанували в Європі та США після Другої світової війни, коли на сцені панували повсякденність, приземленість, що стали своєрідною формою скутості й мовчання театру в період «переляканого десятиліття».

Було очевидно, що театр стоїть на порозі нового періоду свого існування, що необхідні такі способи і прийоми зображення світу і людини, які б відповідали новим реаліям життя. Театр поставангарду - найгаласливіший і найскандальніший, що жбурнув виклик офіційному мистецтву своєю шокуючою художньою технікою, геть-чисто відкидає старі традиції та уявлення. Театр, який взяв на себе місію говорити про людину як таку, універсальну людину, але розглядає її як якусь піщинку в космічному

бутті. Творці цього театру виходили з думки про відчуженість і нескінченну самотність у світі.

Мистецтво розуміється як гра, дійсність і вигадка зрівнюються у правах. Розмиваються межі простору і часу, слово втрачає чіткість змістового значення. Людина і людське існування втілюються в п'єсах символічно, жанр притчі узаконює відсутність вказівок на якийсь час і місце дії. Плутаному, суперечливому мисленню персонажів відповідає фрагментарність тексту. Репліки в діалогах ніяк не зв'язані: це, по суті, монологи – ніхто нікого не чує, кожен говорить про себе. Кліше повсякденної мови, слова, що постійно повторюються, і цілі вирази підкреслюють рутину, смертельну монотонність життя.

Вперше театр абсурду заявив про себе у Франції постановкою п'єси Е. Іонеско «Лиса співачка» (1951). Ніхто тоді не припускав, що зароджується нова течія в сучасній драматургії. За рік з'явилися нові п'єси Іонеско – «Стільці» та «Урок», а потім С. Беккет виступив зі своєю п'єсою «В очікуванні Годо» (1953), яка і стала знаковим явищем у драматургії абсурду.

Сам термін «театр абсурду», що об'єднав письменників різних поколінь, був прийнятий і глядачем, і читачем. Однак самі драматурги його рішуче відкидали. Е. Іонеско говорив: «точніше було б назвати той напрямок, до якого я належу, парадоксальним театром, точніше навіть «театром парадокса».

Творчість драматургів театру абсурду була найчастіше, «песимістичною відповіддю на факти повоєнної дійсності та віддзеркаленням її протиріч, що вплинули на суспільну свідомість другої половини нашого століття». Це проявилось насамперед у почутті розгубленості, а точніше, загубленості, що охопило європейську інтелігенцію.

Спочатку все, про що розповідали у своїх п'єсах драматурги, здавалося маренням, представленим в образах, свого роду «маренням удвох». Іонеско в одному зі своїх інтерв'ю заявляє: «Хіба життя не парадоксальне, не абсурдне з точки зору усередненого здорового глузду? Світ, життя до крайності недолугі, суперечливі, непояснювані тим самим здоровим глуздом... Людина найчастіше не розуміє, не здатна пояснити свідомістю, навіть почуттям усієї природи обставин дійсності, всередині якої вона живе. А отже, вона не розуміє і власного життя, самого себе».

Смерть у п'єсах виступає символом приреченості людини, вона навіть уособлює й абсурдність. Тому світ, у якому живуть герої театру абсурду, - це царство смерті. Воно нездоланне жодними людськими зусиллями, і будь-який героїчний опір позбавляється сенсу.

Приголомшлива алогічність того, що відбувається, навмисна непослідовність і відсутність зовнішньої або внутрішньої вмотивованості вчинків і поведінки дійових осіб творів Беккета та Іонеско створювали враження, що у виставі зайняті актори, які ніколи раніше не грали разом і які мають на меті будь-що-будь збити одне одного, а разом і глядача з пантелику. Збентежені глядачі зустрічали подібні постановки іноді

улюлюканням і свистом. Але незабаром паризька преса заговорила про народження нового театру, покликаного стати «відкриттям століття».

4. Мінімалізм.

Мінімалісти – покоління молодих письменників, які змінили «Новий роман» у середині 80-х років у видавництві «Мінюї» («Les Éditions de Minuit»). Ж. Лендон, директор видавництва з 1948 по 2004 рік, називав їх «безпристрасними», «незворушними» («impassibles»). За словами Ж.Лендона, «безпристрасність означає не нечутливість, а емоційну стриманість». Вони увійшли в літературу без декларацій і маніфестів. Незважаючи на відмінності у художній практиці, абсолютно різні способи репрезентації (в романах Ж. Ешноза, Ж.-Ф. Туссена, Е. Шевіяра) цих письменників характеризують невеликі за обсягом твори, короткі фрази, спрощений синтаксис, лексика сучасної розмовної мови.

Мінімалістів називають спадкоємцями традицій «Нового роману»: мінімізації художньо-зображальних засобів (фабула, персонаж, декор), використання гібридних форм масової літератури, постологічних принципів дзеркального відображення, введення безлічі композиційних точок зору, дублювання ситуацій, колажу, обриву логічних каузальних зв'язків. Об'єктом пародійного обігравання й іронії стають відпрацьовані прийоми «літературної вичерпаності» традиційного роману.

Твори мінімалістів вписані у контекст часу. У них відтворюються заплутані і складні механізми шоу-бізнесу, міжнародна торгівля наркотиками, зброєю, влада мас-медіа. Предмети несуть в собі знаки конкретної соціально-історичної реальності кінця ХХ століття, стаючи «матеріальними» текстами епохи, що їх породила.

Мінімалістський роман виступає, таким чином, сферою можливого прояву будь-якої людської інтенціональності, своєрідним посередницьким простором: образ людської істоти, який він пропонує, може стати основою для інтенціональностей, в яких читач може себе впізнати. В мінімалістському романі зберігаються антропологічні основи традиційного роману: він звернений до індивідуальності, яка визначається через феноменологічні характеристики.

Індивідуальність постає в подвійній прагматичній перспективі: персонаж визначається через свою ситуацію у світі і тим фактом, що він відповідає їй. Мінімалістський роман є простором-посередником і такою своєю властивістю дозволяє переосмислити можливості роману як жанру. Семантично він перенасичений і пропонує читачеві платформу для висновків, які дозволяють відтворити цілі світи.

З іншого боку, мінімалістський роман, як і традиційний, пропонує виокремлення (сингуляризацію) репрезентацій, дискурсів, соціальних знань і образів людини. Людина - істота тваринна, природна, але в плані духовному - радикально інша, вона є індивідуальністю. Мінімалістський роман засновується на переконанні в принциповій асимволічності парадигми

колективного. Він не створює образ індивідуального, а створює образ ситуації людини в світі, і описує цю ситуацію так, що її образ не обмежується ситуацією індивіда.

Проблематика мінімалістського роману пов'язана з антропологічною ситуацією людини та її прагматичним виміром. Саме ці характеристики мінімалістського роману є оператором модальностей його прочитання як свідчення розриву з традиційним романом. У західній культурі XX століття відбулося ослаблення статусу реальності та індивіда в порівнянні з їхнім конституванням в європейській цивілізації XIX ст. Що ж відбулося в культурі XX ст.? Поява нових наддержав, перерозподіл геополітичної рівноваги, формування переконання у відносності культурних і антропологічних перспектив західної цивілізації, процеси глобалізації і наближення культур, які не мають за собою спільних чи подібних антропологічних полів у минулому.

Розрив відбувся і в мистецтві роману. Пов'язаний він з амбівалентністю модерністського й постмодерністського романів, котрі виражають сумнів в можливостях роману як жанру, в можливостях біографічної оповіді.

Ф.Туссен став відомим завдяки роману «Ванна кімната» (1985). Окремі параграфи звучать в цьому мінімалістському тексті як внутрішні пригоди, окремі сновидіння замкненого у внутрішньому світі оповідача. «Пан» (1986) - пародія на романні механізми Мюзіля, Мелвілла, Мішо, Перека, Валері.

К. Остер працює з видавництвом Мінюї. В 2001 р. виходить дивний роман «Далеко від Оділь»: в квартирі живуть він і муха Оділь. Коли він їде з друзями кататися на лижах в Альпи, то залишає їй ключі. Назад він не потрапить, бо загубив ключі, а Оділь його покинула. У «Прибиральниці» (2001) оповідач наймає жінку прибирати, а вона вселилася до нього і заповнила собою весь простір. Після 1989 року Жером Ліндон, який видав твори К. Остера, Ж.-Ф. Туссена та П. Девіля, назвав їх «непопулярними письменниками» (їх ніхто не хотів видавати - і завдяки йому вони виявилися культурною подією). У Крістіана Гайї знаходимо відлуння діалогів Беккета — людина приречена на самотність, на забуття.

Сучасні соціологи в унісон заявляють, що індивідуалізм - основна риса епохи. Крістіан Бобен («Життя минуще» 1990; «Втрачена частина», 1989; «Автопортрет біля радіатора», 1997) зосереджується на наповненості миттєвості духовним сенсом, на концентрації духовної енергії в певних точках простору, що вимагає від письменника вміння вслухатися в тишу і вміння сприймати іншого як шлях до трансцендентності.

5. Автофікція.

У кінці 80-х популярним стає автобіографічний роман, який відмовляється визнавати рефереційність тексту. Він отримує назву автофікціональність. Його яскравими елементами вважаються:

- літературна інтертекстуальність,
- використання документальних історичних фактів,

- самоцитування,
- дзеркальність,
- метадискурс.

Автофікціональність — текстова категорія, що стосується нетрадиційних автобіографій або ж жанрових трансгресій. Сам термін 1977 року ввів у широкий обіг С. Дубровські після публікації свого двозначного роману «Син», у якому фігури оповідача, автора і персонажа накладаються в потрібній ономастичній ідентичності.

У трактуванні С. Дубровські термін «автофікція» не містить внутрішніх протиріч і є логічним. Для нього автофікція пов'язана з поетикою екзистенційного письма, що розвинулась з психоаналізу. «Фікція» стосується не вигадкування у класичному сенсі, а утриманості від надмірної суб'єктивності. Твори С. Дубровські, починаючи з «Fils des mots» (1977), іменуються романами і передають реальний біографічний досвід автора С. Дубровські. Після С. Дубровські дискурсивна модель автофікції стала літературним і літературознавчим фактом.

Розглянемо риси автофікціонального роману:

Інтертекстуальність — запозичення у інших жанрів їхніх власних художніх засобів експресивності. Проте йдеться не про звичне пародіювання текстів, а про наступне: а) цитата як форма референційності, ствердження власної правдивості; б) таке вписування фотографії, кінофільму, кінокадру, книги в контекст, коли візуальне підміняє живописну презентацію, стає розгорнутою метафорою літературного мімезису. Ретроспективна оповідь стає схожою на фотографію. Так, у П.Модіано на початку «Кільцевої дороги» маємо прийом фотографії, що оживає. Персонажі оживають у погляді, фотографія розгортається в роман. Фотографія не описується, не відтворюється - вона починає звучати як метафора минулого, що оживає.

Гіпотипозис, або екфразис, — відтворення твору певного виду мистецтва засобами вербального мовлення таким чином, що здається, ніби читач сам бачить фотографію, фільм. Описати фотографію не означає репрезентувати реальний світ чи створити власну референцію, але передати образ світу, схоплений об'єктивом фотоапарату. А читач завдяки цьому розуміє, що оповідь - це не тільки вербальний конструкт, що розгортається в часі, а й іконічний образ, в якому відбувається складна конфігурація чуттєвості сучасної людини.

Літературна інтертекстуальність скерована:

- на встановлення (продовження, руйнування) жанрових кодів інших жанрів, які цитуються.
- Текст стає моделлю функціонування жанру автобіографії для цього автора, який включає самоцитування у міркування з приводу письма, жанрового утворення (наприклад, у М. Дюрас маємо розрив із жанровою традицією і включення власної біографії як історії в текст). Тобто на семантичному рівні маємо “віддзеркалення” процесу письма (наратор пише

про те, як він пише), тобто метадискурс (письмо про письмо, дискурс про дискурс), а на формальному - інтертекстуальність.

Функція дзеркальності - створити коментар до тексту. Автор - письменник і багато розмірковує над творчістю і процесом письма. У процесі рефлексії наратор роздвоюється і центр ваги переносить з мовленого на мовлення як комунікативний акт.

З моделі С. Дубровскі теоретики виснували, що автофікцією можна назвати будь-який текст, якщо він має підзаголовок «роман» і паралельно має автореференціальність. Термін застосовувався до широкого кола текстів від Данте Аліг'єрі і Й. Гете до М. Дюрас і М. Уельбека. Така широка трактовка поставила у всій гостроті питання меж між романом і автобіографією, між вигадкою і реальністю. У прагненні внести ясність, дослідники сформували дві основні точки зору. Прихильники фікційної гіпотези розглядають автофікцію як трансісторичне явище, як наратологічний процес навмисної самобелетризації. Прихильники автобіографічної гіпотези інтерпретують гібридний жанр автофікції як оновлення автобіографічної парадигми або вбачають у ній нову теорію жанру.

Попри свою популярність, особливо у французьких дослідженнях, поняття автофікції не сприяло проясненню критеріїв співвідношення фікційного і нефікційного начал в автобіографічних творах. Більше того, на сучасному етапі констатується дискусійність концепту автофікції. Широта трактувань і певна їх розмитість стають на заваді напрацюванню основних параметрів теоретичного опису автофікції: загальноприйнятого визначення, системних характеристик, нарешті, кола текстів, які належать до автофікційних. На думку деяких дослідників, відсутність послідовної теоретичної рефлексії автофікції «можна розглядати як свого роду епістемологічну слабкість і аргумент на користь того, щоб взагалі утриматись від цієї категорії».

Проте саме виникнення терміну «автофікція» свідчить про потребу в категорії, здатній відобразити зв'язок життя з літературою, реального з художнім. Відмітимо, що це є однією з ключових проблем, що існує від часів виникнення автобіографічної теорії. Заміною автофікції може стати «самооповідь» (self-narration) як форма автобіографічного письма, яке фокусується на собі і на тому, як воно конструє свою особистість у ході оповіді про власне життя. Зауважимо, що подібні спроби термінотворення не є поодинокими. Відомий український дослідник автобіографії А. Цяпа у 2006 році пропонував терміни «автоперсонажування» або «автоінтерпретація» як такі, що дозволяють дотриматись «необхідної відносності у судженні про діалог між fiction та nonfiction».

ТЕМА 5. ПІСЛЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

План лекції:

1. Діджимодернізм А. Кірбі.
2. Перформатизм Р. Ешелямана.

3. Метамодернізм Т. Вермюлена і Р. ван ден Акера.
4. Постпостмодернізм І. Губер.

На межі XX – XXI століть теоретики заговорили про вичерпаність постмодерну і можливість виникнення нової епохи. Стрімкий технологічний розвиток, зміна клімату та глобалізація кидають виклик культурним моделям, створеним в індустріальну епоху. Наші старі знання та загальне розуміння світу більше не дають достатніх відповідей. Вчені-культурологи, філософи, соціологи та літературознавці пишуть про необхідність вдосконалити наші смисли, щоб вони відповідали складності світу, який ми створюємо. Нова епоха постає певною альтернативою постмодернізму, культурним кодом, який надає нам основу для глибшого розуміння себе та сучасного суспільства. Пропоновані концепції є різноспрямованими, як є різноманітними і назви сучасної епохи: метамодернізм, діджимодернізм, перформатизм, постпостмодернізм (в іншому варіанті написання – пост-постмодернізм).

1. Діджимодернізм А. Кірбі.

Зростаюча неактуальність постмодернізму потребує нової теорії, яка підкріпила б теперішню цифрову культуру. Майже непомітно для всіх, нова культурна парадигма посіла центральне місце, витіснивши виснажений і дедалі більш маргіналізований постмодернізм. У роботі «Діджимодернізм: як нові технології руйнують постмодерн і реконфігурують нашу культуру» («Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture», 2009) британський вчений Алан Кірбі називає цю культурну парадигму діджимодернізмом.

Найважливішим локусом діджимодернізму А. Кірбі вважає Інтернет. Кірбі аналізує значення у сучасному культурному ландшафті мережі, телебачення, кіно, комп'ютерних ігор, музики та радіо. Він доходить висновку про існування іншого типу тексту, що виникає у новітній період. Цей новий тип тексту породжує різні форми автора і читача/глядача, що, своєю чергою, призводить до зміни уявлень про авторитет та «істину». Оскільки користувачі фізично втручаються у створення текстів, наше електронно-залежне суспільство стає дедалі більш залученим у спільний дискурс. Для прояснення цих тенденцій Кірбі порівнює їх із контрастними тенденціями попередньої епохи постмодерну. Визначаючи цю нову культурну епоху, автор використовує спочатку поняття псевдомодернізм (*pseudo-modernism*), пізніше замінюючи його на діджимодернізм.

2. Перформатизм Р. Ешельмана.

Німецький дослідник Рауль Ешельман послідовно напрацьовує концепцію сучасної епохи у культурі та літературі, пропонуючи назву перформатизм.

Поняття перформатизм походить від латинського кореня *per format*, що означає «робити щось через форму». Це означає, що наративні твори мистецтва використовують формальні засоби для створення вигаданих умов для переживання любові, віри, краси, трансценденції та подібних позитивних станів соціальної взаємодії. Перформатизм зосереджений на аналізі творів мистецтва, літератури, кіно, філософії та архітектури з точки зору того, як вони розвиваються у власній системі координат. Поряд із цим Р. Ешельман зауважує, що неможливо передати характер цілої епохи одним словом. Наразі назва, що позначає нашу культурну ситуацію, залишається відкритою, і, можливо, залишиться такою ще досить довго.

Головною проблемою перформатизму є естетична та етична виснаженість, яку спричинила майже сорокарічна іронічна (постмодерністська) аргументація в літературній та мистецькій формі. Основна мета перформатизму - витіснити іронію, змусивши нас повірити за допомогою естетичних прийомів. З точки зору перформатизму, ми можемо діяти позитивно лише тоді, коли ми у щось віримо, і література та мистецтво перформансу допомагають нам - чи, радше, змушують - це робити. Основою нової епохи постає естетично опосередкована віра, а не іронічний скептицизм постмодерну. Це означає, що перформативні художні твори пропонують нам особу чи ситуацію, з якими ми інтуїтивно ототожнюємо себе, а потім вибудовують твір таким чином, що у нас не залишається іншого вибору, окрім як прийняти цю ідентифікацію, навіть якщо людина чи річ, про яку йдеться, є досить сумнівними.

Перформатизм відроджує як історію, так і відчуття переживання подій. Перформативні твори містять наративний або тематичний прийом, який створює ефект несподіванки, що призводить до зміни вигаданого світу. Ці «сюрпризи», які змушують нас повірити в щось вигадане, можна розглядати як перформанси, які також змінюють наше ставлення до реального світу.

Перформатизм відроджує також суб'єкта, формально закриваючи його від світу знаків і дискурсу, які в постмодернізмі визначають суб'єктивність. Суб'єкт перформатизму не є «автентичним» чи «щирим», але формально відокремлений від інших. Це дозволяє йому чи їй протистояти зовнішньому впливу і діяти автономно, всупереч логіці панівного дискурсу. Ключовим елементом таких наративів є не відокремленість протагоніста як така, а скоріше те, чи може він або вона подолати цю відокремленість (зазвичай шляхом передачі якоїсь цінності іншій людині або досягнення вищого стану свідомості чи розвитку самого себе). Тому перформативні наративи часто включають позитивні або продуктивні діадичні стосунки між людьми, які неможливі у постмодернізмі. Суб'єкти перформатизму, як правило, спілкуються з іншими через інтуїцію або мімезис, тобто спонтанно змушують інших наслідувати їх (що не вимагає комунікації за допомогою дискурсу).

Перформатизм відрізняється від інших підходів тим, що він свідомо відроджує епохальний підхід до історії літератури. Рауль Ешельман не розглядає перформатизм як плинне продовження чи ітерацію постмодернізму,

а радше як контртечію постмодернізму, яка підхоплює певні його прийоми, які перформатизм або заперечує, або переосмислює і які, як правило, є діаметрально протилежними постмодерністським.

3. Метамодернізм Т. Вермюлена і Р. ван ден Акера.

Концепція метамодернізму слугує відповіддю на усвідомлені недоліки постмодернізму, особливо в контексті культурних та економічних потрясінь після фінансової кризи 2008 року. Це поняття запропоновано голандськими вченими Тімотеусом Вермюленом і Робіном ван ден Акером у статті «Нотатки про метамодернізм» (*Notes on Metamodernism*) у 2010 році. Вони заявили, що постмодерн помер і навели дві категорії причин: матеріальні (зміна клімату, фінансова криза, теракти, цифрова революція) і нематеріальні (привласнення критики ринком, диференціація масової культури).

Метамодернізм ґрунтується на ідеї «метаксису», що означає проміжний стан. Значення слова «мета» складається з трьох частин і у перекладі з грецької означає одночасно «з» або «серед», «між» і «після». Ця концепція дозволяє тонко розуміти сучасні мистецькі та літературні висловлювання, які демонструють поєднання щирості, автентичності та історичної свідомості, що різко контрастує з іронічною відстороненістю, характерною для постмодерністського світовідчуття. Метамодернізм базується на простій формулі, яку сформульовано так: «метамодернізм коливається між модерном і постмодерном. Він коливається між модерним ентузіазмом і постмодерною іронією, між надією і меланхолією, між наївністю і знанням, емпатією і апатією, єдністю і множинністю, тотальністю і фрагментарністю, чистотою і неоднозначністю».

Розвиваючи свою думку, автори продовжують: «метамодерн конститується напругою, ні, подвійним зв'язком, між модерним бажанням сенсу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу всього цього».

Це коливання «не є рівновагою», скоріше «це маятник, що коливається між 2, 3, 5, 10, незліченними полюсами. Щоразу, коли метамодерний ентузіазм хитається до фанатизму, гравітація тягне його назад до іронії; щойно іронія хитається до апатії, гравітація тягне її назад до ентузіазму».

Оригінальний маніфест призвів до заснування веб-журналу «Нотатки про метамодернізм» (*Notes on Metamodernism*), який виходив з 2009 до 2016 року і містить аналітичні статті, що торкаються подій не лише в літературі, а й у кіно, фотографії, дизайні та мережевій культурі.

4. Постпостмодернізм І. Губер.

Вагомим внеском в обговорення постпостмодерної епохи є робота Ірмтрауд Губер «Література після постмодернізму (2014)» (*Irmtraud Huber, Literature after Postmodernism (2014)*). У роботі відзначається «вихід за межі постмодерністських парадигм», в результаті чого нова епоха активно

заперечує стару або пориває з нею. Швейцарська дослідниця виокремлює ряд специфічних особливостей постпостмодерністської літератури, які можна узагальнити у чотирьох ключових пунктах.

1. «Повернення до реального, хоча й не обов'язково повернення до реалізму». Під цим І. Губер має на увазі, що постпостмодерністська література ґрунтується на «конструюванні» та повороті до фікційного. Замість того, щоб вдаватися до епістемологічної чи онтологічної критики, постпостмодерністські наративи зосереджуються на конструктивній ролі фікцій і закликають до їхнього осмислення та відповідальності за світ, у якому ми живемо. Ознакою наративів нового типу є те, що вони оцінюють небезпеку соліпсичної ізоляції, притаманної постмодерністській відмові від сенсу, піднімають етичні питання репрезентації, розглядають переваги і пастки ескапізму та переоцінюють способи, якими визначається наше життя під впливом драматичних подій, що відбуваються у світі.

2. Другою характеристикою постпостмодерністської літератури І. Губер називає тяглість у використанні типово постмодерністських естетичних стратегій. Дослідниця підтримує концепцію Патриції Во, яка описує постмодерністську метафікцію як художнє письмо, яке самосвідомо і систематично привертає увагу до свого статусу артефакту, щоб поставити питання про зв'язок між вигадкою і реальністю. Аналізуючи власні методи конструювання, такі твори не лише досліджують фундаментальні структури наративної фікції, але й досліджують можливу фіктивність світу поза межами літературного вигаданого тексту.

Як правило, постмодерністська метафікція критикує вигадану умовність і конструювання. Звертаючи увагу на зв'язок між вигадкою та реальністю, метафікція підкреслює їхню схожість, а отже, стверджує фіктивність нашого сприйняття дійсності.

І. Губер констатує «стилістичну спорідненість із постмодернізмом, оскільки багато постмодерністських естетичних стратегій досі використовуються, але з іншою метою». Згідно баченню І. Губер, рефункціоналізація постмодерністського метафікційного стилю є прагматичною, а не онтологічною та епістемологічною (тобто не спрямованою на те, щоб показати, що весь дискурс є ілюзією або приречений на провал від самого початку). Метафікційність постпостмодерністських романів не переслідує руйнівну мету. Вона прагне відновити межу між реальністю та вигадкою, а також відновити продуктивність жанрових меж.

3. «Фокус на комунікації як інтерсуб'єктивному зв'язку, що може бути встановлений навіть поза питаннями референційності» і «прагматичний фокус на комунікативному зв'язку». І. Губер також стверджує, що постпостмодернізм відкидає руйнування структури знаку, яке має ключове значення для постмодернізму.

На думку І. Губер, змінена спрямованість метафікції є невід'ємною частиною третьої характеристики новітньої літератури: її прагматичного фокусу на комунікативних зв'язках. Модерністський скептицизм щодо

можливості комунікації був посилений постмодерністським акцентом на свавільному руйнуванні структури знаку, на семіотичній повторюваності та диференційованості. Твори постпостмодернізму використовують парадигматичну фікційність фантастичного модусу, щоб дослідити вигадане як успішну комунікацію. Вона є успішною не обов'язково в тому сенсі, що передає певне заплановане значення, але в тому сенсі, що вона запускає смислове конструювання і породжує процеси інтерпретації у творчому інтерсуб'єктивному зв'язку між відправником і одержувачем.

4. Обережний оптимізм щодо можливостей постпостмодерністської художньої літератури. І. Губер припускає, що такі тексти «стверджують необхідність репрезентації для того, щоб розвивати значущі відносини», тобто вони розривають з постмодерністською етикою, заснованою на Левінасі, яка припускає, що людські суб'єкти за своєю суттю є чужими один для одного.

ТЕМА 6. ЕКОЛОГІЧНА ТА ФЕМІНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

План лекції:

1. Екологічно-орієнтована література.
 - 1.1. Екофантастика
 - 1.2. Кліматично орієнтована фантастика
2. Феміністична література
 - 2.1. Феміністична (літературна) критика.
 - 2.2. Жіноче письмо.
 - 2.3. Творчість Маргарет Етвуд

Основні поняття:

гендерна нерівність; патріархат; дискримінація; (сексуальна) об'єктивація; сексизм; мізогінія; чоловічий погляд; небінарність; феміністичні теорії; квір-теорія; гомо- та гетеросексуальність; квір-культура; сексуальна орієнтація; гендерна ідентичність; гомофобія; трансфобія; камінг-аут;

екологія; екокритика; екофемінізм; природоорієнтована та еколого-орієнтована література; кліматична фантастика; екотопія; екопанк;

антропоцен; зміна клімату, глобальне потепління, видобуток вугілля, права тварин / добробут тварин, забруднення, вирубка лісів, сталий розвиток.

1. Екологічно-орієнтована література.

Теоретичною основою екологічно-орієнтованої літератури стали роздуми французького фізика Жозефа Фур'є, який на початку XIX століття порівняв атмосферу Землі з теплицею, відтоді людський спосіб існування дедалі більше формувався з огляду на очікування радикальних кліматичних змін. Дійсно, вплив людини на клімат зріс до такої міри, що сьогодні він є невід'ємною частиною розуміння того, що ми живемо в

антропоцені. Таким чином, як зазначив відомий історик Діпеш Чакрабарті, з поняттям антропоцену пов'язаний поріг, за яким люди перестають бути суто «біологічними агентами», наділеними здатністю змінювати своє природне оточення, але й «геологічними агентами», що формують геофізичні процеси.

1.1. Екофантастика — галузь літератури, яка охоплює твори художньої літератури, орієнтовані на природу чи навколишнє середовище. Хоча коріння цього супержанру можна побачити в класиці, пасторалі, магічному реалізмі, метаморфозах тварин, науковій фантастиці та інших жанрах, термін екофантастика не став популярним до 1960-х років, коли різні рухи створили платформу для вибуху екологічної та природознавчої літератури, що також надихнуло екокритику. Екокритика — це дослідження літератури та навколишнього середовища з міждисциплінарної точки зору, де літературознавці аналізують тексти, які ілюструють проблеми навколишнього середовища, і досліджують різні способи, як література трактує тему природи. Екологи стверджують, що стосунки людини з екосистемою часто залишалися непоміченими в попередній літературі. За словами Джима Дваєра, автора «Де знаходяться дикі книги: Польовий путівник по екохудожній літературі», *«критерії для визначення того, чи є певний твір екофантастикою, дуже схожі на критерії Лоуренса Буелла»:*

- нелюдське середовище присутнє не просто як обрамляючий пристрій, але як присутність, яка починає припускати, що людська історія причетна до природної історії.
- інтерес людини не вважається єдиним законним інтересом.
- відповідальність людини перед навколишнім середовищем є частиною етичної орієнтації тексту.
- певне відчуття середовища як процесу, а не як константи чи даності, принаймні приховане в тексті.

1.2. Кліматична фантастика — піджанр наукової фантастики, яка розглядає питання зміни клімату через антиутопію, апокаліптичну та постапокаліптичну наукову фантастику, описуючи майбутнє, у якому людина повинна вижити на планеті, яка зазнала змін. Термін «кліматична фантастика» також скорочується до Cli-Fi.

Термін «кліматична фантастика» набув поширення у другому десятилітті XXI століття. Блогер і журналіст Денні Блум вважає себе автором цього терміну - він стверджує, що винайшов його у 2007 році, і включив його до прес-релізу, анонсуєчи свій роман «Червоне полярне місто» у 2012 році (роман був проданий накладом лише 270 примірників). Однак термін набув популярності після радіопрограми NPR про народження нового літературного піджанру, присвяченого кліматичній катастрофі, в якій не згадувався Блум. Противники цього поняття вказують на те, що екологічну проблему неодноразово порушено в науковій фантастиці, і що разом літературні тексти, які стосуються зміни клімату, також ґрунтуються на науковій фантастиці і багато в чому їй завдячують. Вони зазначають, що, можливо, це просто ярлик, щоб приховати наукову фантастику від неохочих читачів і заохотити їх

прочитати книгу, яка під терміном «наукова фантастика» їх не зацікавила б. На думку Грегера Андерсена, фундаментальною ознакою кліматичної фантастики є використання у створенні зображуваного світу наукового твердження про те, що антропогенні викиди парникових газів спричиняють глобальне потепління і, зрештою, кліматичну катастрофу. Своєю чергою, Родж Гласс пише, що фантастика відрізняється від наукової літератури тим, що вона виникає з потреби застерегти, а небезпеки, які в ній зображуються, здаються нам знайомими. Серед головних тем фантастичної літератури — повені, спричинені підвищенням рівня води, вимирання видів, опустелювання. Маньяна Мілкорейт стверджує, що завдяки фантастиці глядач може ознайомитися з кліматичною кризою не через сухий набір даних, а через історію, яка апелює до емоцій, інтелекту та духовності і дозволяє уявити людство в обставинах, змінених катастрофою. Таким чином, він відчуває катастрофу як особисту і нагальну.

Твори, присвячені проблемам, пов'язаним зі зміною клімату, з'явилися задовго до того, як появився термін «кліматична фантастика». Джерела згадують «Затонулий світ» Джона Балларда 1962 року та «Море і літо» Джорджа Тернера 1987 року, серед інших. Дехто навіть вказує на Жюль Верна як на прототип жанру. Адам Трекслер, з іншого боку, називає «Ми - мрія» Урсули Ле Гуїн 1971 року як перший роман, у якому йдеться про наслідки антропогенного парникового ефекту. Кількість літературних творів, в яких згадується про глобальне потепління, почала поступово зростати у 1980-х і 1990-х роках, збільшившись у першому десятилітті XXI-го століття. На думку Адама Трекслера, переобрання Джорджа Буша-молодшого президентом США у 2004 році посилює занепокоєння щодо майбутнього планети і сприяло значному зростанню кількості творів кліматичної фантастики. Це зростання також відбувалося паралельно з такими подіями, як Саміт Землі 1992 року, передвиборча кампанія Альберта Гора (яка поставила занепокоєння станом планети в центр політичних дебатів) або подальші заклики до дій з боку вчених.

2. Феміністична література.

Теорія фемінізму знайшла відображення у розвитку феміністичного дискурсу в науковій, філософській і художній площинах, спрямований на розуміння природи гендерної нерівності. Феміністична теорія досліджує жіночі та чоловічі соціальні ролі, досвіди, інтереси та феміністичні чи гендерні політики в різних наукових та соціальних сферах, таких як антропологія, соціологія, філософія, психоаналіз, медіа, дослідження, політика, ідеологія, комунікація, освіта, література, мистецтво, домашня економіка.

Теорія фемінізму зосереджена на аналізі гендерної нерівності. Теми, що їх досліджує фемінізм, включають патріархат в цілому, сексизм (дискримінацію), об'єктивацію (особливо сексуальну), утиск (англ. *oppression*), соціальні та психологічні гендерні стереотипи, мистецтвознавство та сучасне мистецтво, естетику та ряд інших.

Хоча феміністичний аналіз може бути застосовано до будь-яких явищ дійсності, виділяються теми, пропрацьовані традицією феміністичної критики більш ретельно. В подібному фокусі знаходяться:

- гноблення, гніт, утиск — загальні питання нерівності, андроцентризму, концептуалізація патріархату, сексизм, мізогінія та гендерне насильство.
- тілесність і сексуальність — переосмислення традиційних систем гендеру та сексуальності, їх соціальна конструйованість, деконструкція біологізаторських уявлень про фемінність і маскулінність);
- мова — вплив закріплених у мові владних структур нерівності на їх відтворення);
- інтерсекційність — аналіз систем взаємопов'язаних систем розділення, дискримінації та утиску (таких, наприклад, як стать, сексуальність, клас, раса, національність, стан здоров'я, доступ до ресурсів, мова, релігія тощо), що перетинаються та створюють множинні тиски та привілеї).

2.1. Феміністична (літературна) критика (англ. *Feminist (literary) criticism*) — літературна критика на базі феміністичної теорії та руху. Як напрям літературознавства досліджує такі автентики, як жіноче письмо, жіночий читацький досвід та стратегії, жіноча психологія у літературі. Також деконструє заломлення та стирання жіночої історії в андроцентричних світових літературах, що є продуктами патріархатної культури. Шукає шляхи збагачення оптик тексту егалітарними перспективами, жіночим поглядом.

Формуючись у 60-ті ХХ ст. під впливом екзистенціалізму в редакції Ж.-П. Сартра, радикально переглянutoї теорії психоаналізу, студентських бунтів 1968, феміністська критика спиралася на основи розробленої Сімоною де Бовуар концепції соціального конструювання гендеру («Друга стать», 1949), де підкреслювалося, що *«жінкою стають, а не народжуються»*. Запроваджувалися поняття *«інша»* та *«автентична»* щодо потлумачення жіночої особистості.

2.2. Жіноче письмо (англ. *Women's writing*) — краще художня течія, заснована на думці, що історично жіночий досвід формується статтю жінок, тому письменниці — це група, яку варто досліджувати окремо. Жіноче письмо охоплює лише або здебільшого тексти, написані жінками. Дослідження жіночого письма зародилося 1970 року. Сам термін «жіноче письмо» французького походження, у 1970-х його пов'язували з творчістю та діяльністю Елен Сіксу та Ксав'єр Готьє. Елен Сіксу («Інвективи», 1979) протиставляє «фалічний моносексуальності», на якій невротично фіксована андроцентрична культура, жіночу «бісексуальність», котра дає письменниці переваги на теренах літератури, адже достеменне письмо, на її переконання, наділене жіночою природою. Формувалася тенденція нового міфу, активну участь в якій взяла Юлія Крістева («Революція поетичної мови», 1974), обстоюючи існування фігури «оргазмичної матері», «матері насолоди», що поєднувала в собі жіночий та сексуальний аспекти.

До осмислення проблем феміністичної критики на межі ХХ—ХХІ ст. долучилися українські дослідниці Ніла Зборовська («На карнавалі мертвих

поцілунків /Феміністичні роздуми/», 1999) і Соломія Павличко («Феміністика», 2002).

2.3. Творчість Маргарет Етвуд

Маргарет Етвуд (1939 р.н.) — канадська письменниця, поетеса та літературний критик, громадська та екологічна активістка. Лауреатка Букерівської премії у 2000 та 2019 роках, яка посідає важливе місце в сучасній літературі, її роботи глибоко досліджують теми фемінізму, ідентичності та влади. У своїх творах вона часто зачіпає питання гендерних ролей і соціальної несправедливості, досліджуючи, як ці проблеми впливають на жінок і їхнє місце в суспільстві.

Соціо-політичні переконання письменниці формувалися в 1960-1970-х роках. У цей період Канада поступово стає визнаним міжнародною спільнотою лідером у справі захисту жіночих прав і гендерної рівності, у запобіганні насильству щодо жінок. Рівноправність за ознакою статі конституційно закріплена в Канадській хартії прав і свобод, яка є складовою частиною конституції країни.

У багатьох художніх творах письменниці тема боротьби за жіночі права тісно сплітається з боротьбою за канадську ідентичність. Письменниця на початку творчого шляху стикалася не стільки з недовірою до жіночої творчості. У цей період вона набагато більше зіткнулася з недовірою до канадської культури: *«Так, в юності каменем спотикання в моїй професійній діяльності було не «Я не впораюся, тому що я жінка», а: «Це досить складно для мене, як для канадки. Чи впораюся я?»* Авторка народилася 1939 року, одразу після початку Другої світової війни, під час її дитинства у 1940-50-х роках Канада була провінцією, про яку говорили, що вона не може похвалитися нічим, окрім гектарів снігу. Канада також боролася зі своїм постколоніальним тягарем. Її вважали країною без власної культури, без мистецьких центрів. Якщо щось і відбувалося у світі, то це завжди було в Парижі, Лондоні чи Нью-Йорку, а не в Канаді. Канадських митців не сприймали серйозно.

Так само не сприймали всерйоз і жінок-письменниць. Якщо жінка - і Етвуд про це пише - обирала шлях творчості у сфері поезії чи романістики, її найчастіше ототожнювали із нещасною жінкою. І це в кращому випадку. Найчастіше вважалося, що така жінка найближчим часом накладе на себе руки. Етвуд згадує, що на одній авторській зустрічі хтось цілком серйозно запитав, коли вона збирається накласти на себе руки. Це виглядало так, ніби позбавлення себе життя було невід'ємною частиною творчого життя жінки-письменниці. Звісно, такому мисленню не надто допомагав той факт, що кілька письменниць справді вчинили самогубства. Інші боролися з депресією, страждали на анорексію і вели дуже самотнє життя. Вони були сучасними відьмами, які замість того, щоб вписатися в післявоєнну тенденцію «бемі-буму» - вийти заміж і народити чотирьох дітей, бо саме така модель сім'ї була бажаною на той час, - присвятили себе письменництву, яке є, мабуть, одним із найсамотніших видів діяльності. Як наслідок, багато жінок-письменниць

ховалися під псевдонімами або ініціалами, щоб не можна було здогадатися про їхню статтю. Звичайно, багато хто з них, незважаючи на камені спотикання, які їм підкидали, досягли величезного успіху.

Перший її роман «Їстівна жінка» (*The Edible Woman*), 1969, висвітлює зовнішній бік життя сучасної жінки, де героїня, Меріан, усвідомлює, що метафори полювання і поглинання, які чоловіки використовують, завоюючи жінок, насправді не просто метафори, і що, якщо вона житиме за законами суспільства, суспільство її зжере. М. Етвуд виступила проти домінування чоловіків, погляду на жінку як на прекрасний, але знеособлений предмет споживання. Письменницю привабила проблема стосунків статей у суспільстві споживання, де чоловіки дивляться на жінок, як на товар, або як на власність, що підвищує їхній соціальний статус. Роман завершується вражаючим епізодом - героїня випікає торт у вигляді ошатної жінки, тобто ласого шматочка –свого роду узагальненого образу жінки-лялечки. Вона не тільки сама з'їдає шматок цього торта, а й пропонує його своїм приятелям. Шведська літературознавиця Кароліна Кітаноскі стверджує, що протагоністка роману поглинає стереотипний імідж пасивної жінки, зведений в ідеал споживчою культурою 1950-1960-х рр. За цей роман критики оголосили письменницю основоположницею фемінізму. (Сама М. Етвуд ніколи не хотіла, щоб її називали письменницею-феміністкою, називаючи себе «соціальною реалісткою»). М. Етвуд виступає як руйнівниця звичного затишного світу. Починаючи з першого роману «Їстівна жінка», героїня якого влаштовувала бунт на рівному місці, коли усвідомлювала, що в суспільстві споживання є лише об'єктом, тією, яку їдять, тією, що мусить змінюватись і віддавати себе, щоб пристосуватись під бажання інших, але ніколи не усвідомлює своїх власних бажань. І закінчуючи сучасним світом, у якому жінці достатньо вийти на протест у капорі з «Оповіді служниці», щоб стало ясно, як багато вона хоче сказати - про своє залежне становище, про репродуктивне насильство, про устрій суспільства взагалі.

Роман «Оповідь Служниці» («*The Handmaid's Tale*») був опублікований 1985 року і був сприйнятий критиками як один із найзначніших творів Маргарет Етвуд. Він продовжує традицію англійської антиутопії ХХ століття, класичними зразками якої є «О чудовий новий світ» Олдоса Гакслі та «1984» Джорджа Орвелла і по праву вважається однією з вершин творчості письменниці, відзначений премією Артура Кларка. У романі «Оповідь Служниці» розкрито різні аспекти пригнічення особистості в тоталітарному суспільстві. «Оповідь Служниці» М. Етвуд продовжує традицію «класичних» антиутопій першої половини ХХ століття (твори Є. Замятіна, О. Гакслі, Дж. Оруелла), пов'язану із зображенням держави як машини, що пригнічує особистість через обмеження її свободи, ідеологічне опрацювання, показові страти, стеження, доноси, контроль за всіма сферами життя, аж до найінтимніших. Етвуд написала цей роман у 1985 р. у Берліні - Берліні, який на той час був розділений стіною. Ця стіна, до речі, відіграє певну роль у романі.

На відміну від попередників, Етвуд не просто вдається до оповідання від імені героїні, але активно використовує жіночу свідомість для зображення особливих аспектів пригнічення індивідуального «я». В умовах радіоактивного ураження, що визначило безплідність більшої частини еліти держави, жінки, які зберегли здоров'я, іменовані Служницями, повинні забезпечити потомство можновладцям. Збочені церемонії Зачаття і Пологів перетворюють їхню головну учасницю на інструмент злягання, «двоного матку» і “ходячу утробу”, внаслідок чого виникає мотив фрагментації, «розчленування» тіла, оскільки всі інші його частини символічно усуваються як непотрібні (кінцівки, очі й обличчя загалом). У зв'язку з цим велику роль відіграє мотив тілесності, що реалізується у двох аспектах. Тіло виступає одночасно як об'єкт примусу, що визначає в героїні відчуження від нього, і як засіб її самоідентифікації - через осмислення життя власної плоти, своїх фізіологічних ритмів. Героїня роману Етвуд не робить активних спроб повалення системи. Навпаки, зовні вона мириться з наявним станом справ. Шлях звільнення виявляється, перш за все, внутрішнім, шляхом набуття цілісної особистості. Героїня роману Етвуд зовні виявляється пасивною, але саме їй у підсумку вдається зберегти і свою свідомість, і своє життя.

У 2019 році книга отримала продовження - «Заповіти» (*The Testaments*). Критики побачили в «Оповіді служниці» феміністський посил. Сама М. Етвуд ніколи не називала твори суто феміністськими і на запитання: чи є вона феміністкою, відповідала, що дотримується радше поглядів протофемінізму. (Протофемінізм - це термін, що характеризує твори, створені до формування фемінізму, але які зачіпають важливі для нього теми). Головний меседж протофемінізму М. Етвуд полягає в об'єднанні жіночого питання із загальносвітовими завданнями. Неможливо вплинути на одну статтю, не торкнувшись іншої. Неможливо поліпшити життя жінок, не змінивши життя чоловіків: *«Жінки - це люди ... Усе, що відбувається на економіці, стані планети, доступності освіти тощо, буде також впливати і на жінок. Жінок не можна вважати поза грою, вони - частина цілого. Гендерні визначення будуть зачіпатися і завжди зачіпалися подібними речами. У вас може бути відносна рівноправність лише за відносно рівного достатку і злагоди в питаннях справедливості. Інакше це майже неможливо»*.

Фемінізм як такий письменниця вважає надто розпливчастим поняттям, що містить у собі безліч різноманітних аспектів, з частиною яких вона може не погодитися: *«Сьогодні феміністка - одне з багатозначних слів. Ним, справді, можна називати кого завгодно, починаючи з людей, які вважають, що чоловіків потрібно скидати із кручі, закінчуючи тими, хто вважає, що для жінок достатньо вміти читати і писати. Усі ці думки можуть бути віднесені до фемінізму»*.

Логічним продовженням роздумів М. Етвуд про жінку, її призначення та особисту ідентичність стало феміністське трактування міфу про Одисея в романі «Пенелопіада» (2005) (*The Penelopiad*). На початку роману Пенелопа згадує про раннє дитинство, коли вона оцінила переваги самотійності,

усвідомила, що в цьому світі вона має піклуватися про себе сама. Розраховувати на підтримку родини не доводилося.

Однак проявити самостійність їй поки що не вдається - вийшовши заміж за Одиссея і переїхавши у віддалену область Ітаку, дівчинка-підліток, донька царя Спарти, потрапляє у повну залежність від родичів чоловіка і його няні Евриклеї. Проте поступово Пенелопа набуває зрілості, долає залежність від оточуючих її людей, стає самостійною жінкою і бере владу у свої руки.

З першою лінією тісно переплітається друга - історія дванадцяти служниць, яких Одиссей повісив за скоєний ними злочин - розпусту з нареченими і зраду його дому. Зв'язок служниць з женихами відбувається з відома Пенелопи, яка вирішила, що зможе швидше здобути перемогу, маючи у стані ворога наближених інформаторок. М. Етвуд також розв'язує тему стосунків Одиссея і служниць водночас у феміністичному та іронічному постмодерністському ключі, зображуючи служниць Пенелопи настільки незалежними й мстивими, що Одиссей відчуває страх, побачивши їх.

Пенелопа згадує: *«Це все служниці. Він ще здалеку помічає, як вони прямують у наш бік. І йому стає не по собі. Він просто місця собі не знаходить. Вони завдають йому болю. Йому хочеться опинитися, де завгодно, аби подалі від них. Ким завгодно, тільки б не собою»*. Крім того, Пенелопа висловлює думку про деяких людей, звертається до історичних помилок і коментує життя в Аїді. Вона найбільш критично ставиться до Олени: *«Чому красиві люди думають, ніби весь світ існує для того, щоб їх розважати»*, яку Пенелопа звинувачує в руйнуванні її життя. Пенелопа визначає, що Одиссей робить людей дурними, і задається питанням, чому його розповіді збереглися так довго, незважаючи на те, що він визнаний брехун: *«По-моєму, саме це він цінував у мені найбільше: те, що я могла гідно оцінити його розповіді. Багато хто недооцінює цей жіночий талант»*.

Етвуд полемізує насамперед з образом Пенелопи, що з'являється в «Одіссеї», і вже в передмові зазначає, що версія Гомера непослідовна, і що сам міф - в усній традиції - переказувався по-різному. У своїх нотатках до роману вона зізнається, що окрім античного епосу, вона читала і надихалася знахідками Роберта Грейвза в «Грецьких міфах», в яких піднімається тема невірності цариці Ітаки. Грейвс представив міф з його варіантами, спираючись на праці Геродота чи Павсанія, що дозволило письменниці розширити біографію героїні. Етвуд ставить у центр оповіді жінок - Пенелопу та її служниць, дегероїзуючи Одиссея і відтісняючи його на задній план. Таким чином, «Пенелопіада» - це, якщо користуватися феміністською термінологією, не *history*, а *herstory*, в якій події подаються з жіночої точки зору. Пенелопа на початку роману каже, що їй набридли плітки, те, як із неї «ліплять казку», тому тепер казку розповідь вона сама.

Дванадцять служниць Пенелопи - діти жебраків-батьків, батьків-рабів, батьків - хліборобів і слуг. Вони працювали від світанку до заходу сонця, прибираючи бруд; як вони самі себе називають: «Брудні дівчата - ось ким ми були. Якщо господар або син господаря, гість або син гостя бажав переспати з

нами, ми не могли відмовити». Служниці повністю усвідомлюють своє принизливе становище, тотальну залежність від господарів, але при цьому вони сповнені рішучості помститися Одиссею за те, що він повісив їх, і постійно переслідують його в Аїді. Феміністська тема отримує ще одне несподіване трактування в романі, оскільки служниці в Аїді - це не забиті, позбавлені будь-яких прав жінки, а активні й навіть агресивні представниці жіночої статі, готові помститися Одиссею.

Ревізіоністський фемінізм прагне вступити в дискусію з патріархальним устроєм, покровителькою якого стає Пенелопа, підпорядковуючи своє життя двом чоловікам - Одиссею, на якого чекали двадцять років, і Телемаху, вихованому на зразок свого батька.

Пенелопа перебуває в Аїді вже кілька століть. Вона має можливість відродитися знову, випивши води забуття, але, на відміну від Одиссея та Елени, вона цього не робить. Незважаючи на плин часу, вона все ще відчуває себе аристократкою, має свої переконання і звички. Вона постійно шукає відповіді. Вона хоче знати, чому батько кинув її у хвилі, але він постійно тікає від своєї доньки. Першого залицяльника Антіноса вона розпитує про причини обману, і врешті-решт переконується, що йдеться лише про бажання збагатитися. Вона хоче налагодити порозуміння з вічно невлловимими слугами. Сама вона також залишає деякі питання без відповіді - чи зрадила вона Одиссея. Пенелопа звертається зі сповіддю до сучасної людини, адже, як і інші міфологічні герої, вона знає, яким є її світ, має можливість спостерігати реальність за межами Аїду. Вона зауважує, що смертні більше не звертаються до підземного світу, вони знайшли інше місце, яке наповнює їх страхом - Пекло.

Етвуд деконструє міф не лише для того, щоб надати голос Пенелопі та відмежувати її від архетипу вірної та люблячої дружини. Сповідь цієї жінки іронічно переривається голосами слуг, які супроводжують оповідь від початку і до кінця, перетворюючи її на поліфонію. Вони називають себе «тими без слів», і саме вони говорять останніми, спаплюжуючи гомерівський пам'ятник чоловічому героїзму. Їхні долі - це головний виклик, досі не помічена сюжетна нитка, що стає центральною загадкою тексту. Це є додатковим викликом при читанні сповіді Пенелопи, оскільки розповідь слуг ставить під сумнів її достовірність.

Маргарет Етвуд - як і більшість створених нею героїнь - також постає в образі трикстера. Письменниця закликає читача критикувати міф, який потребує переписування. Канадська авторка проводить дослідження, використовуючи силу міфу та мови, підпорядкованих чоловікам. Одиссей постає як зловбий, дегенеративний та емоційно незрілий чоловік, який ставиться до жінки як до об'єкта.

ТЕМА 7. ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

План лекції:

1. Постколоніалізм у літературознавстві.
2. Література Південно-Африканської Республіки.
3. Творчість Джона Максвелла Кутзее.

Основні поняття: колоніалізм; постколоніалізм; неокolonіалізм; орієнталізм; екзотика; есенціалізм; негритюд; раса; етнічність; центр/периферія; расизм; підлеглий; мімікрія; амбівалентність; гібридність; культурний націоналізм; діаспора; мультикультуралізм; номадизм; колоніальна література; постколоніальна література; літератури аборигенів тощо.

1. Постколоніалізм у літературознавстві.

Колоніалізм, на думку сучасних істориків та антропологів, є широко розповсюдженим і повторюваним явищем в історії людства. Прикладами можуть слугувати експансія Римської імперії, а також пізніших імперій, таких як імперії інків, ацтеків, Османська та Китайська імперії. Однак, оскільки це відбувалося в докапіталістичні часи, колоніальні практики цих імперій в першу чергу зосереджувалися на примусі підлеглих спільнот надавати матеріальні блага і платити данину. Європейський колоніалізм, з іншого боку, набрав сили в рамках розвитку сучасного капіталізму, здійснюючи набагато глибший вплив на свої колонії. Колоніалізм передбачав не лише економічну експлуатацію та політичну гегемонію, але й складний процес культурної колонізації, контроль над усіма аспектами життя підкорених народів. Цей процес був постійним і систематичним, бо поширювалась не лише освіта, а й стереотипи, які впливали на свідомість колонізованих, зміцнюючи їхнє сприйняття себе як неповноцінних і «природно» підлеглих своїм «білим господарям». Нав'язування західних культурних норм як ключова мета колоніальної освіти не була зумовлена альтруїстичними чи гуманітарними мотивами, а радше слугувала стратегією захисту і зміцнення імперських економік та їхніх зовнішніх ринків. Цей намір відображений, наприклад, у трактаті Томаса Б. Маколея «Протокол про індійську освіту» (1835), в якому він стверджує, що метою англійської освіти в Індії є *«створення класу людей, індійців за кров'ю і кольором шкіри, але англійців за смаками, поглядами, мораллю та інтелектом»*. Хоча колонізовані стали завзятими реципієнтами західної культури, це не змінило ставлення до них з боку колонізаторів - вони стали об'єктами ще більшого презирства.

Колоніальне панування спричинило розрив традиційних зв'язків і примусове переселення населення, що призвело до його відчуження. Етнічні групи були змушені існувати в чужих географічних і соціальних умовах, що створювало проблеми на індивідуальному та соціальному рівнях. Почуття

відчуженості призводило до формування герметичних етнічних спільнот, але також сприяло асиміляції в різноманітному етнічному середовищі. Міжрасові конфлікти також були неминучими, але шлюби між представниками різних рас сприяли формуванню гібридних ідентичностей і культурної невизначеності. Культурна колонізація завдала шкоди ідентичності колонізованого населення, що призвело до відчуття постійної залежності та неповноцінності. Після здобуття незалежності постколоніальні суспільства залишаються залежними від колишніх або новостворених економічних потуг, що робить їх вразливими до впливу неокolonіалізму.

За словами Едварда Саїда, в літературі імперіалізму відігравала ключову роль у легітимізації колоніальної експансії, а художня література слугувала ареною, де імперські проблеми відображалися, виправдовувалися і критикувалися. Колонізатори використовували літературу для консолідації західної культури та ідеології в колоніях і впливу на своїх громадян в імперських метрополіях. Мартін Грін наводить приклади подорожних повістей, що були поширені серед вікторіанців, які створювали міфи про Британську імперію та надихали націю до руху вперед, досліджень, завоювань та панування. Вікторіанська література була пронизана імперськими ідеями расової гордості та національної доблесті, а Редьярд Кіплінг здобув славу як "найбільший захисник імперіалізму своєї епохи" за його прославлення імперіалізму, яке відображало колоніальні держави на їхню цивілізаційну місію білої людини.

У країнах Третього світу інтелектуали поступово готувалися до повалення колоніалізму, використовуючи ті самі ідеї, на яких ґрунтувався проект колоніалізму. Спочатку описи колоніального досвіду були блоковані колоніальною владою, але з часом колонізовані еліти змогли висловити свій протест, хоча вони привласнювали мову і літературні форми колонізаторів. На початку 20-го століття з'явилося національне письменство, яке мало на меті підірвати культурну гегемонію Заходу і допомогти відродити пригнічену ідентичність колонізованих народів. Цей процес призвів до появи постколоніального письма, яке стало сферою інтересу для теоретиків до- і постколоніального періодів.

Постколоніалізм - це спосіб прочитання, який використовується для пояснення та аналізу культурних наслідків колоніалізму та імперіалізму, а також для вивчення наслідків контролю над країною та її заселенням. Це дослідження вивчає політику знання, аналізуючи взаємозв'язок між соціальною та політичною владою. Постколоніалізм визначається як рефлексія, пов'язана з вивченням результатів колонізації в культурах і суспільствах - результатів, які поділяють як колонізатор, так і колонізовані.

Крім того, його також називають міждисциплінарним підходом. постколоніалізм об'єднує елементи літературознавства, лінгвістики, дискурсології, соціології нерівності, соціальної філософії та багатьох суміжних дисциплін. Постколоніалізм можна розглядати як галузь знань,

наукову дисципліну, метод соціологічного аналізу культури або позицію в літературознавстві, про що свідчить великий інтерес літературознавців до цієї теми.

У літературознавчій термінології постколоніалізм - це критичний аналіз літератури, створеної в країнах, які були або є колоніями інших країн, тобто літератури, написаної мешканцями країн-колонізаторів або колишніх колоній. Постколоніальна література розглядає питання розвитку національної ідентичності в колонізованих суспільствах, відмінності та взаємні суспільствах, відмінності та взаємні культурні впливи між світами колонізаторів і підкорених.

Домінуючим літературним жанром серед більшості постколоніальних письменників став роман. Міметична природа цього жанру з його силою репрезентації навколишньої дійсності, є невід'ємним елементом у постколоніальній літературі. Процес відродження постколоніальних ідентичностей та історій колонізованих регіонів, що зазнали колонізації. Постколоніальні письменники, усвідомлюючи колоніальну конотацію жанру роману, звертаються до нього лише роману, звертаються до нього лише для того, щоб сколихнути його формальну та тематичну структури. Вони часто привласнюють західні літературні канони (Шекспірівська «Буря», безсумнівно, є одним з найбільш експлуатованих прикладів), щоб вести приховану полеміку з темами оригінальних творів. У літературній сфері вони прагнуть донести «мовчазний голос» персонажів, які займають персонажів, які займають маргінальне становище в канонах європейської літератури («Широке Саргасове море» Жана Риса, 1966), роблячи їх центральними персонажами своїх романів. У світлі сучасних процесів, що формуються як глобальними (капіталістичними) силами, так і антиглобалістськими рухами, спостерігається тенденція до синтезу літературного змісту і форми, гібридності, здатності застосовувати нові парадигми багатовимірного сприйняття дійсності у повсякденній комунікації. Це є умовою взаємопов'язаності повсякденної комунікації, міжкультурного співіснування та діалогу. Аналіз сучасної англійської літератури, крізь призму її мультикультурності сприяє реконструкції мультикультурного образу літературних творів письменників-мігрантів, вихідців з основних неангломовних культур Заходу і Сходу.

Літературні спільноти письменників-мігрантів на Заході проникнуті доктриною мультикультуралізму, яка дозволяє різним соціальним групам матеріалізувати власні версії ідентичностей як у рамках повсякденної реальності, так і в контексті соціокультурного мейнстріму. Це супроводжується цікавими процесами, які заслуговують на увагу літературознавців, такими як жанрова варіативність у формуванні роману, наративні моделі національного епосу у вигляді белетризованих біографій (про долю так званих «інтелектуальних кочівників») або у вигляді постмодерністських наративів, в яких інтертекстуальною основою виступає

міжкультурна спадщина - міфи, традиції, звичаї, етнокультурні поведінкові стереотипи, що передаються з одного кінця світу в інший.

2. Література Південно-Африканської Республіки.

Література Південно-Африканської Республіки розвивається в багатогранному просторі основних мов: мовах племен банту — зулу, коса, суто, тсвана, а також африкаанс і англійської. Ця мовна палітра є наслідком складної колоніальної історії, що почалася в XVII столітті, а також жорстокого режиму апартеїду, який прагнув укоренити концепцію «білої» Африки через анексію земель корінних народів.

Дослідниця Л. Прокопенко пропонує класифікацію африканської літератури, виокремлюючи три основні етапи: літературу, що виникла до Першої світової війни, період між світовими війнами, а також творчість 1940-1950 рр. Уже з кінця XIX століття в африканських колоніях починає формування націоналістичної ідеології, що знаходить своє відображення в художніх творах, в яких автори активно підтримували антиколоніальний рух.

Англомовна література ПАР виникає на фоні антиколоніальних настроїв наприкінці XIX — на початку XX століття, зокрема у творах О. Шрейнера, що відображають протест проти колонізації та соціальної несправедливості. У тридцятих роках XX століття література починає засуджувати не лише колоніалізм, але й расизм, зокрема в ранніх творах Г. Ч. Босмана.

Після Другої світової війни посилення расової сегрегації призвело до зародження «літератури протесту», яка висвітлює антиколоніальну та антирасистську тематику, порушуючи питання дискримінації та безправності корінного населення.

У своєму огляді англомовної літератури ПАР у 1986 р. Дж.М.Кутзее писав, що протягом останнього часу романи, написані мовою африкаанс переважно зосереджувалися на тематиці суспільства плантаторів, тоді як серед провідних англомовних письменників Південної Африки лише Олів Шрайнер та Полін Сміт вирішили писати про фермерське життя. Вони не можуть претендувати на те, що відкрили жанр «фермерського роману», оскільки цей термін вже утвердився в літературі африкаанс. Ці автори створюють цінне підґрунтя для подальшого написання фермерських романів, висвітлюючи упередження своїх сучасників, які писали мовою африкаанс.

«Таким чином, - пише Кутзее, - африканська ферма - це мікрокосм колоніальної Південної Африки: крихітне суспільство посеред безкрайньої природи, що живе замкнутим і самовдоволеним існуванням, виганяючи тих, хто шукає великого білого птаха Істини, відважуючись вийти в степ чи читати поза межами Єдиної (закритої) Книги». Ферма уособлює малість посеред безмежжя.

1. Існує тісний зв'язок між життям сім'ї та економікою фермерського господарства.
2. Виробництво здебільшого призначене для домашнього вжитку або для бартеру; гроші використовуються рідко.

3. Основні принципи скоріше перешкоджають, ніж заохочують крайнощі багатства і бідності.
4. Існує зв'язок між людьми та землею.
5. Влада є патріархальною.
6. Шлюб розглядається як універсальна життєва мета. Шлюби, як правило, укладаються рано між членами громади. Вони часто укладаються за домовленістю.
7. Громада є культурно однорідною.

Джон Максвелл Кутзее, творчість якого ототожнюють із постколоніальною прозою, вкрай зацікавлений у тому, щоб будувати структуру своїх романів на переосмисленні різних мотивів, наприклад, тих, що походять із фермерського роману. Метод «переписування» насправді часто використовується практиками постколоніалізму або, наприклад, гендерної теорії як своєрідний акт фіксації патернів консервативного мислення, який базується на переробці канонічного наративу з інших ідеологічних позицій.

3. Творчість Джона Максвелла Кутзее.

В англомовному світі Кутзее вважається одним з найважливіших нині живих письменників. Кутзее - автор психологічної прози, натхненної екзистенціалізмом і магічним реалізмом, його іноді порівнюють з Джозефом Конрадом і Габріелем Гарсія Маркесом. Джон Максвелл Кутзее є представником не лише африканської літератури, але й постколоніальної. Дж.М.Кутзее народився 9 лютого 1940 року в Кейптауні. Він походив з інтелігентної сім'ї: батько письменника, Джек, був юристом за професією, а мати, Віра, - вчителькою. Батьки письменника не були корінними мешканцями Африки, оскільки родичі за батьківською лінією приїхали з Нідерландів і провели все життя на африканському континенті, Вони оселилися там приблизно в XVII столітті.

Його ім'я на африкаанс вводить в оману - його батьки належали до англомовної меншини. Питання ідентичності (чи, радше, відсутності прив'язаності до неї) завжди відігравало величезну роль у його житті. Коли після отримання Нобелівської премії африкаанс преса почала називати його «своїм» письменником, він просто заявив, що якщо вони цього хочуть, то він їм не забороняє.

Він виріс у типовій родині середнього класу і, незважаючи на бажання батька, підтримував дружні стосунки з дітьми різних національностей. У Кейптаунському університеті він одночасно вивчав англійську літературу і математику, закінчивши обидва факультети з відзнакою. У 1962 році він почав працювати програмістом у лондонській штаб-квартирі ІВМ. Пізніше він згадував цей досвід як важливий урок стилістичної смиренності: цілий день роботи і, в кращому разі, лише п'ять нових рядків коду. Через кілька років він переїхав до США, де захистив докторську дисертацію з літератури за творчістю Семюеля Беккета, це був аналіз стилю ірландського письменника,

виконаний за допомогою комп'ютера, що було новаторським підходом для кінця 1960-х років.

Дж. М. Кутзее викладав в Університеті Буффало і брав активну участь у протестах проти війни у В'єтнамі. У 1971 році він повернувся до Південної Африки з майже завершеним першим романом «Темна країна». На батьківщині він продовжував працювати лектором і незабаром отримав звання професора. У 2002 році, зокрема з політичних причин, він вирішив покинути ПАР і переїхав до Аделаїди, Австралія, де живе і донині.

Свої перші літературні тексти Кутзее почав писати в еміграції у Сполучених Штатах. Він дуже швидко зрозумів, що Захід чекає від південноафриканських письменників відкритих політичних заяв. Аналогічні очікування були й у політиків та активістів, які брали участь у боротьбі з апартеїдом. Популярність Кутзее приніс роман «В очікуванні варварів» (1980), це одночасно і філософський роман-притча, і реалістичний твір. Заснований він на поезії грецького поета К. Кавафіса (у ній стверджується, що очікування варварів надає сенсу існуванню Імперій) і на романі італійця Діно Буццаті «Татарська пустеля» (1940), в якому європейські солдати очікують нападу татарської орди. Буццаті теж, своєю чергою, надихався віршем Кавафіса, і тому система дзеркал Кутзее справді не проста. У романі Кутзее розвиває думку про те, що страх перед навалюю чужинців, а також спричинена страхом жорстокість зрештою призводять до неминучої загибелі Імперії. У центрі сюжету - герой, приватна особа, якій належить зробити складний вибір у переломний історичний момент.

На думку самого письменника, його літературне завдання полягало в тому, щоб розвинути письменницьку автономію, яка не означала б відмови від важливих етичних питань і зрештою дала б йому змогу посісти місце серед класиків світової літератури. Інструменти, необхідні для розв'язання цього завдання, були надані сучасним романом, у якого автор «Безчестя» водночас навчався і утікав. Він навчався на формальних експериментах, які давали шанс зруйнувати однорідну реалістичну форму, що заволоділа південноафриканською літературою епохи апартеїду і зміцнила централістський дискурс влади. З іншого боку, він відмовлявся від модернізму, щоб не потрапити в пастку повторення.

Він писав у Південній Африці, де піддавався цензурі особливого роду. Хоча він міг вільно писати і друкуватися, але протягом довгого часу навколо нього існувала змова мовчання в засобах масової інформації. Твори Кутзее практично не рецензувалися. Йому залишили свободу дій за межами Південної Африки, припускаючи, що він розділить долю багатьох інших африканських письменників, чия присутність у свідомості західного читача виявилася недовгою.

З одного боку, автор «Чужих берегів» - освічений білий письменник, який, як каже його монограф Дерек Етрідж, з перших романів претендує на західний канон. З іншого боку (з погляду британців чи американців), Кутзее представляє південноафриканську літературу, яка - завдяки колоніальним і

постколоніальним дослідженням - опинилася в центрі уваги критиків. Ця ситуація дуже незручна для місцевих авторів, чиї романи вважаються цікавими не тому, що вони хороші (хоч би що це значило), а тому, що їх написали прозаїки з Африки. У низці інтерв'ю та есеїв Кутзее наголошує, що такий розрив між Європою, Штатами та Південною Африкою, між англійською та африкаанс може призвести до одновимірної інтерпретації творів африканських письменників, що у свідомості читачів функціонують як документ політичної боротьби за волю, запис досвіду маргіналізованих та домінуючих у колоніальній воєнній машині.

Письменник детально розповідав про своїх предків, а також визнає своє коріння, кажучи, що «жоден африканер не визнав би мене африканером». Він обґрунтовує своє твердження тим, що його першою і основною мовою є, і була з дитинства, англійська, а африканер - це людина, яка розмовляє африкаанс. Крім того, він сам не вкорінений у культурі мови африкаанс, наприклад, він ніколи не належав до реформатської церкви. Він запитує себе, хто він є в мовно-етичному сенсі? Його відповідь однозначна: я один з багатьох людей в цій країні, які були відірвані від свого етнічного коріння, незалежно від того, чи це коріння в голландській Південній Африці, Індонезії, Британії, Греції чи деінде, і приєдналися до колективу з невпізнаваним етносом, мовою якого є англійська. Єдиний зручний ярлик для їхньої приналежності - південноафриканці, чия рідна мова - англійська. Він підкреслює, що «африканер» - це не лише мовний і культурний ярлик, але й ідеологічний термін.

У своїй творчості Джон Максвелл Коетзі звертається до етичних питань, посиляючись на реалії життя та функціонування на своїй батьківщині, Південній Африці та системи расової сегрегації апартеїду, що панувала там до 1994 року. У своїх роботах він зосереджується на портретах одинаків і людей, які опинилися під впливом соціально-економічними та політичними змінами. Нобелівський комітет, який присудив йому премію, так обґрунтував свій вибір: *«Кутзее бачив кризь непристойне позерство і фальшиву пишиномовність історії, надаючи свій голос зневаженим і тим, хто зневажених і тих, хто його був позбавлений (...) Пробуджуючи в нас тривогу і здивування, ви глибоко вкопалися в ґрунт людського буття. Ви глибоко вкопалися в ґрунт людського стану, його жорстокості та самотності. Ви дали голос тим, хто залишається поза ієрархіями, встановленими сильними світу цього. З інтелектуальною чесністю і глибоким почуттям, з прозою крижаної точності, ви зірвали маски з нашої цивілізації і розкрили топографію зла».*

Дискримінація жертв колоніалізму має багато облич. Жертва не тільки піддається насильству та культурному домінуванню, але й не має достатньої спроможності описати своє становище чи функціонування. Значущість жертви представлена нездатністю дістатися до суті страждання, вона показує, що людська особистість є крихкою за своєю природою і легко може бути травмована. Несподіваним і водночас ключовим стає образ, представлений в «Залізному віці» Коцебу, в якому колонізований суб'єкт стає розщепленим. З

одного боку, ми стикаємося з хоробрим персонажем, який наполегливо бореться проти апартеїду за допомогою насильства, а з іншого боку маємо постать чорношкірого бездомного алкоголіка, який викликає співчуття і, простіше кажучи світ, вимагає, щоб йому показали його серце. Таким чином, Кутзее звертається до сліду іншого, присутність якого неможливо знищити. Цікаву точку відліку можна побачити в одному з есеїв Коцебу, де письменник стверджує, що в суспільстві господарів і рабів ніхто не є вільним.

«(...) Раб не вільний, бо він не є сам собі господарем. Хазяїн не вільний, бо не може обійтися без раба. Протягом століть Південна Африка була країною панів і слуг, і серед панів панує хаос (...)».

(Дж.М. Кутзее, Промова з нагоди отримання Єрусалимської премії (1987))

Коли у 2000 р. редакція «Гардіан» хотіла відправити Кутзее до Ізраїлю, щоб він написав репортаж про політичну ситуацію в цій країні, отримала категоричну відмову. *«Це один із найдивніших аспектів літературного визнання: ти робиш собі ім'я як письменник, як людина, яка вигадує історії, а люди просять тебе виголосити промову про те, що ти думаєш про світ»,* - пояснив Кутзее. - *Наче світ і література - це дві окремі, не пов'язані одна з одною сутності».* Саме тут криється відповідь на запитання, чому Кутзее відмовляється контактувати зі світом. Насправді все навпаки - він постійно спілкується з ним, але тільки через літературу, до якої ставиться з усією серйозністю.

Він став першим автором, який двічі отримав Букерівську премію: першу за «Життя і часи Міхаеля К.» 1983 року, а 1999 року другу за роман «Безчестя».

2 жовтня 2003 року було оголошено, що він став одним із претендентів на Нобелівську премію з літератури, а потім оголошений переможцем. Церемонія нагородження відбулася в Стокгольмі 10 грудня 2003 року. Формулювання, з яким Дж. Кутзее отримав нагороду, свідчило: *«Романам Кутзее притаманні добре продумана композиція, багаті діалоги та аналітична майстерність. Водночас він піддає все сумніву, піддає нещадній критиці жорстокий раціоналізм і штучну мораль західної цивілізації. Він інтелектуально чесний і займається проблемами розрізнення правильного і неправильного, мук вибору, дії та бездіяльності».*

Простір Європи, особливо Східної Європи, має велике значення для письменника та його творчості. Від самого початку він був центром літературних інтересів Кутзее. Дійсно, коріння творчості письменника можна знайти у творах таких авторів, як Беккет, Кафка, Достоєвський, Конрад чи Дефо. Про європейську літературу він дізнався під час поїздок до Британської бібліотеки, читаючи європейську класику. Тому можна помітити, що в романах Кутзее ми маємо справу з металітературною грою з класичними авторами, що використовують автобіографічну сповідь як один з основних інструментів свого ремесла, як, наприклад, Даніель Дефо або Ж.Ж.Руссо. За словами С. Маслона, Кутзее використовує таку процедуру, яка розмиває традиційну

відмінність між героєм автобіографії та героєм роману: в обох томах своїх спогадів він послідовно звертається до себе в третій особі: «він». Саме завдяки Кутзее ми дивимося на світ очима когось зовсім чужого чи іншого, расово, культурно чи соціально. Кутзее представляє сплав сорому, провини і травми, тих питань, які займають життя людини 21-го століття. Людина здатна ідентифікувати себе і в ролі скривдженого, і в ролі принижувача інших, так і в ролі того, хто принижує інших.

Герой у творі Кутзее несе в собі таємницю свого існування і правду про реальність, в якій він живе. Ця правда іноді виражається по-різному, опосередковано або прямо, але щоразу саме читач має доступ до її інтерпретації. Часто буває так, що герой у творах Кутзее губиться в подіях, які він переживає сам. Він відчуває себе самотнім і незрозумілим широкому загалу, застрягши у власному світі емоцій, які визначають його життя і впливають на міжособистісні стосунки. Вона часто відчуває себе виключеним. Він живе у світі, в якому повинен постійно боротися за свої за свій світогляд і переконання, за свій світогляд і переконання, і його світогляд піддається випробуванню. Його або її інакшість по відношенню до групи чи окремих людей викликає тривогу, як в інших, так і в ньому самому. Кутзее описує африканців як людей, які є одним цілим із плоттю, людей, яких давно немає в Європі, і саму Африку письменник розглядав крізь призму романтичних уявлень. Він стверджував, що в Африці тіло і душа були нерозрізненими, тіло було душею.

Один з найбільш алегоричних романів автора, який починається із зіткнення двох «облич влади», в якому простір у контексті місця, а також тіло стає ключем до прочитання меседжу прочитаного - це роман «В очікуванні варварів» (1980). Роман був включений видавництвом Penguin Books до серії «Найвидатніших книг XX століття».

У цій роботі фігура оповідача залишається безіменною, він обіймає посаду судді в імперії, за межами якої безмежний простір населяють кочові племена, далі - варвари. Оповідь ведеться від першої особи - неназваного магістрату маленького колоніального містечка, розташованого на самому кордоні «Імперії». До пустельного містечка прибуває полковник Джолл, офіцер таємної поліції, відповідальний за розвідку каральних експедицій проти варварів, які готуються до війни і живуть у пустелях уздовж кордонів Імперії. Щоб отримати інформацію, офіцер допитує місцевих жителів, не гребуючи тортурами.

Однією з його жертв стає молода дівчина з варварського племені, яку, напівпритомну і понівечену, бере до себе толерантний суддя, що виконує функції місцевого адміністратора. Незабаром між ними виникає особливий емоційний зв'язок, який поглиблюється сексуальною зустріччю між старшим чоловіком і молодою дівчиною. Бажаючи спокутувати свою провину за жорстокий досвід, суддя вирішує супроводити дівчину до її одноплемінників і сам вирушає у складну експедицію на територію варварів. Після повернення, звинувачений у зв'язках з ворогом, він потрапляє під арешт і піддається

принизливому поводженню. Ненормальна ситуація з самого початку породжує зростаючий бунт проти безглузвих репресій, покликаних здаватися ефективними. Коли до міста повертається каральна експедиція, яка привозить нових бранців, він стає свідком публічних тортур над невинними в'язнями. Виступаючи проти безглузлого насильства, він проходить шлях від судді до підсудного і, з волі полковника, сам піддається слідству і тортурам з боку безжального сержанта Мандели.

Тим часом полковник Джолл вирушає в чергову експедицію, і наростаючий психоз перед навалюю варварів призводить до того, що місто наводнюють біженці, солдатське свавілля, анархія і перебої з продовольством. У цій ситуації частина населення масово тікає з міста, а магістрат, не зважаючи на безкарність армії, не притягається до відповідальності і не відновлюється на своїй посаді. Залишки каральної експедиції нарешті повертаються до міста, розгромленого, спустошеного кліматичними умовами та незнанням місцевості. Злочинець полковник Джолл та його вцілілі підлеглі поспішно тікають. Самі ж варвари так і не з'являються.

Автор надав роману характеру сповіді людини, яка потрапила у внутрішній конфлікт між сумлінним виконанням функції лояльного державного службовця і необхідністю відмовитися від brutальних методів застосування політичної влади. Водночас це дослідження самотності старого чоловіка в дивовижних та екстремальних умовах. Місцевий суддя, як колишній міський голова, несподівано постає перед вибором: або продовжувати відстоювати закон, який тепер використовується несправедливо, або повстати проти влади, яку він все ще фактично представляє, в ім'я сповідуваних ним принципів. Крім нього, головними учасниками подій, що розгортаються у вигаданій реальності, є лише кілька персонажів, а тому роману можна порівняти з темою античної трагедії.

ТЕМА 8. МЕРЕЖЕВА ЛІТЕРАТУРА

План лекції:

1. Нові медіа і літературна творчість.
2. Поняття гіпертексту.
3. Протогіпертекст, сформований літературою.
4. Група УЛІПО і мережева література.
5. Кіберпростір і літературна творчість.

Основні поняття: гіпертекст, протогіпертекст, гіпертекстовий роман, цифрова література, віртуальна реальність, нові медіа, кіберпростір, кібертекст, імерсія

1. Нові медіа і літературна творчість.

Література протягом тисячоліть проходила і буде проходити процес ремедіалізації - переходу від одного домінантного на той час медіуму до іншого як основного засобу літературного розповсюдження. Об'єктом

ремедіалізації є поле письма - одиниця медіуму, що є засобом друку. Полем, або простором, письма в ранній античності були кам'яні таблички. Пізніше на зміну папірусному сувою прийшла рукописна кодексна сторінка, яка, в свою чергу, була замінена друкованою сторінкою, що і стало полем письма для друкованої літератури. Сьогодні для електронної літератури, в гіпертекстовому середовищі, полем письма також став електронний, інтерактивний екран комп'ютера.

У контексті друкованої культури простір письма традиційно розуміється як фізична сторінка - лінійне, обмежене і стабільне середовище, в якому текст організований у послідовний спосіб. Ця форма простору письма домінувала протягом століть, від рукописів до друкованих книг. У цифровому світі електронні простори письма, такі як гіпертексти, веб-сайти та цифрові документи, характеризуються нелінійністю, інтерактивністю та динамічністю. У цих просторах текст можна пов'язувати між собою, створюючи кілька шляхів проходження матеріалу, а також легко редагувати та оновлювати, що робить його більш гнучким, ніж традиційний друкований текст. Цифрові медіа, наприклад, не лише замінюють друковані ЗМІ, але й поглинають, переробляють і трансформують традиційні практики письма та друку. Цифрові площини письма змінюють друк, імітуючи його зовнішній вигляд (наприклад, макет традиційної книги в електронній книзі) і водночас долаючи його обмеження (наприклад, додавання гіперпосилань або мультимедійного контенту до тексту).

2. Поняття гіпертексту.

Гіпертекст - це нелінійна і непослідовна організація даних - текст, розбитий на фрагменти, які пов'язані між собою різними способами перехресних посилань. Це текст, який розгалужується або працює за бажанням читача. Сам термін був придуманий у 1965 році Тедом Нельсоном для опису непослідовного тексту і типу гіпермедіа на основі тексту. Прикладами гіпертексту є дискретний гіпертекст на основі гіперпосилань (англ. *discrete hypertext*) і розтягнутий текст на основі рівнів (англ. *stretchtext*). Гіпертекст - у ширшому розумінні, як спосіб організації текстових ресурсів - це «структурована робота зі знаннями».

У сфері літератури ідея гіпертексту, як зазначає М.Пісарський, починає набувати популярності у 1980-х роках, з відкриттям літературного потенціалу комп'ютерів. Середовище комп'ютерних гіпертекстових систем (Guide, Hypercard, Storyspace) почали використовувати для створення непослідовних, розгалужених оповідань, романів і навіть поезії, остаточну форму яких (на рівні сюжету, персонажів, описів) надавав читач, через свої читацькі рішення. Поділ на дослідницький і конструктивний гіпертекст був тоді загальноприйнятим. Перший дозволяє читачеві читати за власним вибором. Другий - модифікувати існуючий текст, додавати власні текстові сегменти, створювати власні посилання.

За словами Теда Нельсона, цей своєрідний спосіб організації тексту не може бути повністю реалізований у друкованому вигляді. Гіпертекст найкраще читається на екрані комп'ютера. Незважаючи на це «перше правило» Нельсона, ми також говоримо про реалізацію гіпертексту на аркуші паперу, в просторових інсталяціях і скрізь, де можна застосувати вибіркове читання, де, крім лінійного способу розповіді, доступний багатолінійний, випадковий, стрибкоподібний режим. Саме тому Еспен Аарсет вважав гіпертекст сучасною реалізацією ергодичної літератури, коріння якої сягає античності, у багатьох культурах, наприклад, у Китаї (Книга І-Цзин) та Єгипті (розписи в храмах Карнаку). Хоча не бракує прикладів аналогових гіпертекстів, де історія розповідається нелінійно, за допомогою розгалужених текстів, завдяки комп'ютеру гіпертекстові структури почали визначати сучасний дискурс, а разом з ним і культуру в цілому.

Окремий фрагмент тексту в гіпертексті називається робочим простором, лексією або текстом. Фрагменти тексту з'єднуються між собою за допомогою посилань. Лексія може містити не лише текст, але й зображення, звук і відео. Суто літературний гіпертекст переходить у сферу гіпермедіа. Форма гіпертексту, з якою має справу більшість людей у світі, - це інтернет і соціальні мережі. Facebook, Instagram, TikTok або X не могли б існувати без системи посилань. Гіпертекст - це їхня глибинна структура, хоча соціальні мережі запровадили власні версії основних гіпертекстових категорій: посилань і вузлів. Хештег є прикладом нового типу посилання, який виник як низова пропозиція групувати та пов'язувати контент серед користувачів Twitter. Ретвіт - це соціальний тип лексики, що має зростаючу цінність (рейтинг) в Інтернеті. Діалогові системи, засновані на нейронних мережах і великих мовних моделях, такі як ChatGPT, представляють інший погляд на гіпертекст як структуру для підтримки процесу генеративного представлення контенту, в якому кожне наступне слово є результатом навченої асоціації і багатолінійного пошуку в парадигматичному просторі.

Наративу в гіпертексті, в тому сенсі, в якому ми звикли його розуміти, не існує. Гіпертекст - це ергодичний твір. Наративний дискурс замінюється в гіпертексті ергодичним дискурсом. В основі ергодичного наративу лежить поле подій - база наративних можливостей, яка складається з варіантів сюжету, написаних автором (іноді ці варіанти може додавати сам читач). Їх поява на екрані залежить від конкретних кроків читання читача і механізму, програми, закладеної в тексті. Хорошим прикладом цього є комп'ютерна гра. Якщо ми намагаємося розповісти комусь про свої пригоди з цієї гри, то це вже акт нарації, заснований на досвіді взаємодії з грою.

Літературна та критична робота авторів гіпертекстових романів, як визнає М.Пісарський, відсилає до досягнень авангардних рухів 20-го століття. Низка наративних стратегій, що руйнують традиційний лінійний спосіб оповіді, передвіщають стратегії, присутні у програмованому, мультимодальному, просторовому та перформативному цифровому просторі. Майкл Джойс, Стюарт Моултроп, Марк Америка і Роберт Кендалл були

одночасно практиками і теоретиками електронної літератури, і їхні твори часто містять теоретичні та літературні маніфести. Вони розглядають гіпертекст як провісник оновлення роману, як модель тексту, наближену до природної роботи людського розуму, як текст, що охоплює всі можливі історії, або, зрештою, як чудовий освітній інструмент. Така перспектива дозволяє побудувати міст між авторами цифрової літератури та довоєнним і післявоєнним авангардом. Головним літературним покровителем гіпертекстових авторів, безумовно, слід вважати Хорхе Луїса Борхеса.

Слова їхніх маніфестів, що декларують прорив і вступ у нову еру, відрізняють гіпертекстуалістів від постмодерністів, які, зіткнувшись зі смертю роману або смертю автора, не ставилися до своєї творчості як до прориву, вдаючись до пастишу, цитування і пародії, щоб по-іншому переказати те, що вже було сказано багато разів і багатьма можливими способами. Виходом із ситуації було також звернення до першоджерел наративу, до «Казок 1001 ночі» або до міфів. Однак все це робилося в традиційних рамках друкованого роману, з усіма перевагами його інвентарю, найдомінантнішою з яких, і яка підлягає руйнуванню зсередини, була лінійна природа друкованого роману. Джон Барт, полемізуючи з електронними літераторами, писав:

«Лінійність і анестезія - ось два великі обмеження друкованого видання (...) Однак принаймні дехто з нас усвідомив, що «лінійний» не обов'язково означає «застарілий і тим паче «поганий». Так, значна частина нашого досвіду є нелінійною, але є також важлива частина досвіду, яка є цілком лінійною. ми живемо, думаємо, діємо і сприймаємо в часі, а час передбачає послідовність, а послідовність оживляє наратив. Спочатку до того, потім до того, а ще пізніше до того, і якщо ми хочемо розповісти про те, що сталося, якщо ми хочемо поділитися цим з іншими, або навіть просто з самими собою, ми повинні слідувати сюжетній лінії, ось історія того дня, а ось історія нашого життя. Ці історії є лінійними, навіть якщо їхній предмет не є лінійним. Вони залишаються лінійними навіть тоді, коли історія не має хронологічного порядку, навіть тоді, коли, за порадою Горация, ми починаємо з середини подій. І саме для цих лінійних аспектів нашого загального досвіду друковане видання може бути унікальним способом вираження».

Навряд чи цифрові автори ставлять під сумнів таке розуміння. Адже вони вважають себе прямими спадкоємцями авангарду молодших і старших поколінь. Гіпертекст є медіумом як постмодерністів, так і модерністів. Для сучасного літературного авангарду, який використовує нові медіа, він є місцем дослідження. Останнє найкраще видно у сфері кінетичної, інтерактивної та програмованої поезії, а віднедавна - в наративних експериментах у середовищі віртуальної реальності.

Письменницькі стратегії авангарду, пізніше застосовані до гіпертексту, можна знайти в роботах Вільяма Берроуза, Алена Роббе-Грійє, Джона Барта чи навіть Курта Воннегута. Зараховувати їх до постгіпертекстуалістів, як вважає М.Пісарський, не варто, вони й самі цього не хотіли б, але як постмодерністи

і представники авангардистських тенденцій у прозі, вони не такі вже й далекі родичі електронної літератури.

3. Протогіпертекст, сформований літературою.

Дослідник мережевої літератури М.Пісарський вважає, що перший прото-гіпертекстовий твір був написаний у 17 столітті, це був роман Лоренса Стерна «Трістрам Шенді». Порушення лінійного, зазвичай монотематичного наративного потоку в прозі через багато років стало улюбленою стратегією постмодерністів. Твори Італо Кальвіно, Раймона Кено, Мілорада Павича, не кажучи вже про Кортасара та його «Гру в класи», є найкращими прикладами.

Теоретичним підґрунтям гіпертекстуальних творів став постструктуралізм. Ці автори провели паралель між гіпертекстом і постмодерністською літературною теорією, особливо теорією Р. Барта і Ж.Дерріди. Ранні гіпертекстові роботи перебували під сильним впливом літературної теорії і, перш за все, постструктуралізму. Теорія про те, що неможливо створити якесь стійке постійне значення, що слова і сам текст постійно співвідносяться самі з собою (і що це співвідношення може бути представлене в гіпертексті за допомогою перехресних посилань), була надзвичайно резонансною в таких роботах, як «Післяобідній час, історія», «Гіпертекстуальна свідомість» або, зрештою, «Клаптикова дівчина», особливо тому, що майже в кожній з цих робіт була неабияка доза метарефлексії.

З іншого боку, вже в 1940-х роках розробляється мемекс, аналоговий комп'ютер для управління великою кількістю документів і статей, винайдений Ванневаром Бушем, принаймні на папері. Memex - це перша гіпертекстова система. Ідеї Буша втілював у життя комп'ютерний геній Теодор Нельсон. З 1960-х років він намагається створити систему Xanadu, яка є водночас магічним місцем літературної пам'яті, універсальною мережевою бібліотекою і - в кінцевому підсумку - комп'ютерною прикладною програмою.

Поряд з великими мрійниками вже в першій половині 1960-х років, завдяки появі перших популярних 8-бітних комп'ютерів, процвітали так звані пригодницькі ігри на основі текстів. У той же час, з розвитком систем Unix і Macintosh, розрізнені групи письменників і комп'ютерних фахівців починають працювати над більш серйозними гіпертекстовими системами. Вже у 1984 році Роб Свігарт публікує «Портал» як «інтерактивний роман». Однак версія для програмного забезпечення HyperCard з'являється лише у 1988 році. У 1986 році завдяки новаторській мережі WELL, що об'єднувала одну з перших онлайн-спільнот художників, виходить роман Джуді Моллой «Дядько Роджер». У 1987 році на першій конференції ACM Hypertext відбувається неофіційна прем'єра гіпертекстового роману Майкла Джойса «Afternoon, a Story», створеного в Storyspace, копії якого автор роздавав учасникам конференції (офіційно роман буде опублікований лише у 1989 році видавництвом Eastgate Systems). У 1987 році Аманда Гуденаф публікує дитячий роман «Ініго виходить на волю», створений у форматі HyperCard, який, ймовірно, був першим графічним гіпертекстом.

Інтернет, який почав активно об'єднувати американські університети, сприяв ще більшому інтересу до гіпертекстів та їхнього літературного розмаїття. На той час, коли інтернет, як глобальний гіпертекст, набув широкого поширення, інтерактивна художня література та літературний гіпертекст вже мали свою групу прихильників, свою групу опонентів і свої численні втілення.

4. Група УЛПО і мережева література.

Утворена в 1960 році, експериментальна група УЛПО є одним з небагатьох літературних угруповань 20-го століття, яке не лише вплинуло на розвиток нового медіа-мистецтва, а й почав використовувати цифрову обробку даних у власних проектах як частину своїх досліджень. Особливістю творчості

УЛПО були математичні формули, комбінаторні механізми, визначена правилами випадковість у створенні тексту. Це складало улпівську «поетику обмеження». Йшлося про використання строго визначених методів обмеження (fr. *contrainte*), «формальних правил» або «обмежень» у літературних творах).

Твором, що надихнув на створення групи, стала книга Раймона Кено «Сто тисяч мільярдів поезій», яка належить до найкращих зразків не лише «примусової» літератури, але й друкованого кібертексту, ергодичної літератури та прото-гіпертексту. Кожен вірш у творі Кено є результатом комбінації 10 сонетів, рядки яких обрані випадковим чином. Спочатку твір був надрукований на папері, з одним сонетом, надрукованим на кожній правій сторінці книги, і його строфами, розрізаними на паперові смужки. Таку форму було виключено з престижного видання «La Pleiade», яке представляє канонічних для французької літератури авторів. Сонети Кено з'являються там у вигляді серії з десяти віршів, без можливості комбінування. Не дивно, що презентація такого твору в друкованому вигляді може виявитися неймовірно складною, оскільки такі твори виходять за межі друкованої книги.

Інші письменники, пов'язані з УЛПО, такі як Італо Кальвіно, також були близькі до ідеї гіпертексту. «Замок перехрещених доль», де персонажі сплітають історії з розкладених на столі карт, що накладаються одна на одну, можна класифікувати як прото-гіпертекст, книгу, яка так і проситься бути перекладеною в електронне середовище через додавання можливості участі читача у створенні сюжету. Якщо роман «Якщо подорожній одної зимової ночі», окрім самої структури, також вводять важливий голос в обговорення твору - кореневище. Іншим, вже не лише «потенційним» гіпертекстуалістом був Жак Рубо - кілька його творів є класичними друкованими гіпертекстами. Будь-який гіпертекстуаліст також повинен надихатися роботами та теоретичними доробками Гаррі Метьюза. На даний момент всі ці роботи групи УЛПО - і багато інших - знайшли ідеальну підтримку в інтернеті для ідеї потенційної літератури та її поетики примусу.

У 1981 році з ініціативи Поля Браффора та Жака Рубо було засновано відгалуження УЛПО під назвою ALAMO (Atelier de Litterature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs) – «Майстерня літератури з підтримкою

математики та комп'ютерів». Завданням цієї уліпівської підгрупи було дослідити, якою мірою комп'ютери можуть, по-перше, допомогти у написанні літературних творів, а по-друге, презентувати їх. Результатом стало кілька комп'ютерних програм для створення літератури в дусі «примусової поезики». Наприклад, одна програма, заснована на «Казці твого вибору» Кено, дозволяла будувати системи розгалужень. Інша дозволяла координувати різні оуліпівські правила в межах єдиної ієрархії. Історія перших спроб загравання членів УЛПО з потенціалом комп'ютерів, однак, сягає корінням у першу половину 1970-х років.

Комп'ютер - найкраща, дуже зручна платформа для презентації «Сто тисяч мільярдів поезій». Ще до створення ALAMO Поль Браффор створив програму для презентації цієї роботи на екрані комп'ютера. Показана публічно ще в 1975 році на фестивалі Euroralia в Брюсселі, вона сприяла одному з перших публічних успіхів УЛПО. За основу правила, що визначає відбір представлених сонетів, Браффор обрав ім'я користувача, яке він вводить перед початком твору. Іншим проектом Браффора, спонсорованим Центром Помпиду в Парижі, була інтерактивна комп'ютерна версія вищезгаданої «Казки на ваш вибір» Раймона Кено. Вона передбачала узгодження між користувачем і комп'ютером версії твору та її роздруківку. Іншим проектом була комп'ютеризація штучних афоризмів Марселя Бенабу та оповідання Італо Кальвіно «Перше, що ти кажеш», яке так і не було повністю реалізоване в комп'ютерній формі - проект, над яким Браффор і Кальвіно почали працювати разом ще в середині 1970-х років.

5. Кіберпростір і літературна творчість.

Досвід цифрового мистецького твору, особливо коли текст супроводжується зображеннями, звуком, анімацією та багатою системою зв'язків, що пропонує вільний вибір, може сприяти досвіду імерсії, занурення у світ, про який розповідає твір. Явище занурення саме по собі не є чимось новим, воно давно відоме історії рецепції мистецтва та літератури. Прикладом можуть слугувати барокові настінні розписи під тонко підсвіченими куполами, де світло, живопис та архітектурні елементи створюють ілюзію тривимірності, або ж читання літературного твору. Що стосується останнього випадку, то тут можна виділити два варіанти. У першому випадку читач просто «занурюється в читання», тобто віддається у владу майстерно структурованого сюжету і прозорої мови, позбавленої елементів саморефлексії (поетична функція мови зведена до мінімуму). У другому випадку занурення набуває екстремального характеру, і читач настільки занурюється в переживання світу твору, що перестає розрізняти вигаданий і реальний світ (синдром Дон Кіхота).

Комп'ютери, як зазначає М.Пісарський, додають нового виміру явищу імерсивності, збагачуючи його багатоканальними потоками сигналів, швидкою реакцією, телеприсутністю та різними варіаціями, які надають технології, що постійно вдосконалюються. Найкращими прикладами

імерсивних творів мистецтва є проекти, засновані на технологіях віртуальної реальності, де користувач буквально оточений мультисенсорним середовищем, що реагує на його дії. Найбільш літературним прикладом є проект Screen, побудований на технології CAVE. Кожен користувач відчуває цю інсталяцію, заходячи у віртуальну «печеру», на стіни якої проєктуються кластери слів, словосполучення, окремі літери. Однак це не проста проєкція: положення слів і літер залежить від рухів користувача, текст наближається або віддаляється в залежності від того, в якому напрямку йдеш, куди простягаєш руку тощо. У цьому випадку можна говорити про буквальне занурення у твір мистецтва, дія і результат якого частково залежать від глядача.

Після піонерських проєктів Мирона В. Крюгера - американського митця і інформатика, «батька» віртуальної реальності у 1970-х роках («Glowflow», «Psychic Space», «Videoplace») феномен занурення знайшов своє найповніше художнє вираження у сфері відеоінсталяції та інтерактивного кінематографу. М. В. Крюгер називав свої проєкти комп'ютерним мистецтвом і підкреслював, що синергія естетики та комп'ютерних наук є запорукою успіху таких проєктів. У 2007 році технічні рішення, відомі з таких проєктів як «Печера», спробували збагатити інтерактивну драму «Фасад». Замість мишки та клавіатури читач VR-версії драми «Фасад», одягнувши окуляри, буквально потрапляє у світ твору. Феномен занурення у старих і нових медіа слід розглядати як явище поступове і культурно варіативне: воно проявляється у творі більш чи менш інтенсивно. Крім того, досвід занурення залежить від контексту сприйняття, прийнятих конвенцій і ступеня знайомства реципієнтів із імерсивним середовищем.

У нинішньому десятилітті зв'язок між віртуальною реальністю та мистецтвом відродився завдяки феномену *Second Life*, який є поєднанням ідеї кіберпростору та ідеї віртуальної реальності, але обмежений екраном комп'ютера. *Second Life* може стати місцем для презентації і навіть продажу цифрових творів мистецтва. Очікуваний розвиток тривимірних комп'ютерних екранів може ще більше зміцнити цей зв'язок.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

Тема 1. Феномен постмодернізму: філософські, літературні та культурні виміри

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Феномен постмодернізму: філософські, літературні та культурні виміри».
2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:
 - 1) Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: у 2 ч. Частина 2: Після модерну: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 432 с.

- 2) Зарубіжна література межі XIX-XX та XX століття: підручник. За заг. ред. С.К. Криворучко. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2023. 1357 с.
- 3) Вінквіст Ч., Тейлор В. Енциклопедія постмодернізму. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
- 4) Хассан І. Культура постмодернізму. Вікно у світ. Київ, 1999. № 2(5).
- 5) McNale B., Platt L. The Cambridge History of Postmodern Literature. Cambridge University Press. 2016. 561 p.
- 6) Butler. K. Postmodernism. A very short introduction. Oxford University Press. 2003. 152 p.
- 7) Literary Movements for Students. I. M. Milne. Gale, 2009.
- 8) Калинич, К. «Університетський роман» (Campus Novel / University Fiction): генеза та актуальні параметри жанру. *Питання літературознавства*, вип. 105, жовтень 2022, с. 111-36, doi:10.31861/pytlit2022.105.111.
- 9) Кропивко І. В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.

3. Дайте відповіді на питання:

- 1) Схарактеризуйте ключові концепції постмодернізму.
- 2) Розкрийте специфіку основних понять постмодерного літературознавчого дискурсу.
- 3) Розкрийте основні ознаки поетики постмодерністського тексту.
- 4) Проаналізуйте, яким чином постмодернізм співвідноситься з модернізмом.
- 5) Поясніть, що є головним для визначення літературного явища як постмодерністського.
- 6) На Вашу думку, як доцільно визначати постмодернізм — лише як формально-стильові зміни в сучасній літературі чи як світоглядне явище?

Тема 2. Література Великої Британії

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Література Великої Британії».
2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:
 - 1) Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури XX століття: у 2 ч. Частина 2: Після модерну: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 432 с.
 - 2) Зарубіжна література межі XIX-XX та XX століття: підручник. За заг. ред. С.К. Криворучко. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2023. 1357 с.
 - 3) Барнс Джуліан. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна

книга — Богдан, 2005. Т. 1. С. 101.

4) Велігіна Н.Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980-2000-х років: автореферат дис. ... канд. філол. н. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.

5) Гаврило І.В. Специфіка художнього осмислення історії в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ главах». Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. пр. Вип. 13. Ужгород, 2015. С. 321-324.

6) Костенко Г.М. Реалізація концепту національної ідентичності у романі Дж. Барнса «Англія, Англія». Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Вип.45. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. С. 120-124.

7) Мазін Д. М. Поетика романів Салмана Рушді : Автореф. дис. ... канд. філол. н. К., 2003. 20 с.

8) Salman V. 'Tabulation» 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 Igöz, 2009. 215 p.

3. Дайте відповіді на питання:

- 1) Що означає визначення «сердиті молоді люди»?
- 2) Яким є тип творчості представників «сердитого молодого покоління» — це традиційна чи авангардна творчість, реалістична (у значенні «життєподібна») чи умовна?
- 3) Яким є головний тип героя у творчості «сердитих молодих» митців? Чому роман Дж. Барнса «Папуга Флобера» вважають взірцем постмодерністського твору?
- 4) Як проявляється в романі «Історія світу в 10 ½ розділах» постмодерністська парадигма?
- 5) Яку роль відіграє в структурі роману «Історія світу в 10 ½ розділах» «Інтермедія»?
- 6) Чому роман «Англія, Англія» називають «симулякром у чистому вигляді»?
- 7) Охарактеризуйте творчу історію роману С. Рушді «Опівнічні діти».
- 8) Сформулюйте типологію персонажів роману за їх відношенням до соціально-історичної і культурно-естетичної проблематики.

Тема 3. Література США

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Література США».

2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:

- 1) Нестелєєв М. Лабіринти американського постмодернізму. Книга І. К.: Темпора, 2019. 464 с.
- 2) Нестелєєв М. Лабіринти американського постмодернізму. Книга II. К.: Темпора, 2022. 432 с.

- 3) Висоцька Н. О. Концепція мультикультуралізму як чинник розвитку літератури США кінця XX – початку XXI століть. К.: КНЛУ, 2012. 105 с.
- 4) Денисова Т. Історія американської літератури. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 487 с.
- 5) Денисова Т.Н. Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності. К.: Києво-Могилянська академія, 2014. 532 с.
- 6) Керуак Джек. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1. С. 741.
- 7) Пінчон Томас. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. Т. 2. С. 335.
- 8) Gray R. A History of American Literature. Wiley-Blackwell, 2011. 928 p.
- 9) Literary Movements for Students / I. M. Milne. Gale, 2009.
- 10) Берроуз Вільям Сьюард . Зарубіжні письменники : енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга . Богдан, 2005. Т. 1 : А — К. С. 135.
- 11) Гречуха, Л. О. Творчість Вільяма Берроуза в контексті вітчизняного літературознавства. Питання літературознавства, 2002, 9. с. 115-117.

3. Дайте відповіді на питання:

- 1) Охарактеризуйте світоглядні засади виникнення руху бітників.
- 2) Проаналізуйте роман Вільяма С. Берроуза «Голий ланч» у контексті концепції «розбитого покоління».
- 3) Як співвідносяться школа «чорного гумору» та постмодернізм?
- 4) Охарактеризуйте творчість Т. Пінчона як письменника школи «чорного гумору» та постмодерніста.
- 5) Охарактеризуйте специфіку мультикультуралізму у літературі США.
- 6) Охарактеризуйте ключові особливості літератури корінних американців, літератури вихідців із Мексики, американських авторів китайського походження та єврейського походження.

Тема 4. Література Франції

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Література Франції».

2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:

- 1) Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури XX століття: у 2 ч. Частина 2: Після модерну: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 432 с.
- 2) Зарубіжна література межі XIX-XX та XX століття: підручник. За заг. ред. С.К. Криворучко. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2023. 1357 с.
- 3) Фесенко В. І. Новітня французька література: Навч. посібник. К.: Вид.

центр КНЛУ, 2015. 273 с.

4) Хома, К. Концепція «нового роману» в доробку А. Роб-Гріє. *Теоретична і дидактична філологія*, 2023. (35). С. 196-207.

5) Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1.

6) Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 2.

3. Дайте відповіді на питання:

1) Хто дав назву театрові абсурду?

2) Коли відбувся прихід французьких драматургів Е. Йонеско та С. Беккета в літературу?

3) Чому перші п'єси французьких абсурдистів Е. Йонеско та С. Беккета з'явилися саме на зламі 1940-1950-х рр.? Як це пов'язано зі суспільною ситуацією, з історичним моментом?

4) Як показані персонажі у перших п'єсах Е. Йонеско? Чому вони схожі на маріонеток?

5) Чим зумовлена криза епічного романного письма у 1950-1960-х рр.?

6) Як намагалися французькі новороманісти подолати цю кризу?

7) Охарактеризуйте художню концепцію «нового роману».

8) Охарактеризуйте творчість Н. Саррот у контексті «нового роману».

9) Охарактеризуйте творчість А. Роб-Гріє у контексті «нового роману».

10) Поясніть, у чому виражений вплив «нового роману» на розвиток сучасної прози.

11) Охарактеризуйте специфіку напряму мінімалізму у французькій літературі.

Тема 5. Після постмодернізму

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Після постмодернізму».

2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:

1) Гундорова Т. Модернізм після постмодерну: інші модернізми. https://www.academia.edu/5098737/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC_%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BB%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%83_%D1%96%D0%BD%D1%88%D1%96_%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC%D0%B8

2) Eshelman R. After Postmodernism: Performatism in Literature. *Anthropocs: The Journal of Generative Anthropology*, XI (2), 2006.

3) Eshelman R. *Transcending Postmodernism: Performatism 2.0*. Routledge.

2024. 228 p.

4) Kirby A. The Death of Postmodernism And Beyond. 2006.
<https://web.archive.org/web/20100616233154/http://www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm>

5) Kirby A. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture, 2009.

6) Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. Journal of Aesthetics and Culture. 2010. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677

7) Huber I. Literature after Postmodernism. Reconstructives Fantasies. Palgrave Macmillan. 2014. 299 p.

3. Дайте відповіді на питання:

1. Охарактеризуйте концепцію діджимодернізму А. Кірбі.
2. Охарактеризуйте концепцію перформатизму Р. Ешельмана.
3. Охарактеризуйте концепцію метамодернізму Т. Вермюлена і Р. ван ден Акера.
4. Охарактеризуйте концепцію постпостмодернізму І. Губер.
5. Спираючись на отриману інформацію, подумайте, який шлях розвитку літератури Вам видається найбільш ймовірним?

Тема 6. Екологічна та феміністична література

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Екологічна та феміністична література».

2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:

1) Tomc, Sandra. The Missionary Position': Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. *Canadian Literature* 138-139 (1993): 73-87.

2) Hammer, Stephanie Barbé. The World as It Will Be? Female Satire and the Technology of Power in The Handmaid's Tale. *Modern Language Studies* 20, no. 2 (Spring 1990): 39-49.

3) Herron, Tom. The Dog Man: Becoming Animal in Coetzee's Disgrace. *Twentieth Century Literature* 51, no. 4 (2005): 467-90.

4) McElroy, Ruth. Whose Body, Whose Nation? Surrogate Motherhood and Its Representation. *European Journal of Cultural Studies* 5.3 (2002): 325-42.

5) Miner, Madonne. Trust Me': Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. *Twentieth Century Literature* 37, no. 2 (Summer 1991): 148-68;

6) Етвуд Маргарет Еліно́р. *Зарубіжні письменники : енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга. — Богдан, 2005. Т. 1 : А — К. С. 621.*

3. Дайте відповіді на питання:

1. Що таке екофемінізм?
2. Охарактеризуйте концепцію екокритики.
3. Доведіть, що у романі «Їстівна жінка» М.Етвуд порушує питання споживацького ставлення суспільства до жінок.
4. Як у романі «Пенелопіада» М. Етвуд переосмислює класичний міф про Одиссея?
5. Охарактеризуйте творчість М.Етвуд у контексті екофемінізму.

Тема 7. Постколоніалізм

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Постколоніалізм».
2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:
 - 1) Bethlehem, Louise. A Primary Need as Strong as Hunger: The Rhetoric of Urgency in South African Literary Culture under Apartheid. *Poetics Today* 22, no. 2 (2001): 365-89;
 - 2) Childs, Peter. Zadie Smith: Searching for the Inescapable. In *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*. London, UK: Palgrave, 2004;
 - 3) Walters, Tracey L. We're All English Now Mate Like It or Lump It': The Black/Britishness of Zadie Smith's White Teeth. In *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*. Edited by Kadija Sesay. Hertford, England: Hansib, 2005, pp. 314-22.
 - 4) Begley, Jon. Satirizing the Carnival of Postmodern Capitalism: The Transatlantic and Dialogic Structure of Martin Amis's Money. *Contemporary Literature* 45, no. 1 (2004): 79-105;
 - 5) Кутзес Джон М. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1: А — К. С. 812.

3. Дайте відповіді на питання:

1. Чи є “постколоніальною літературою” будь-яка література, яка створюється в країнах з колоніальним минулим?
2. Охарактеризуйте концепцію “постколоніального дискурсу” Е.Саїда.
3. Охарактеризуйте поняття “гібридної ідентичності” на прикладі біографії і творчості Дж.М.Кутзее. Чому Дж.М.Кутзее не визнає себе африканером?
4. Жанрові особливості художньої автобіографії в творчості Дж.М.Кутзее.
5. Загальнолюдське та історично-конкретне у романі Дж.М.Кутзее «В очікуванні варварів».

Тема 8. Мережева література

1. Ознайомтесь з лекційним матеріалом за темою «Мережева література».
2. Для поглибленого вивчення теми ознайомтесь з такими роботами:
 - 1) Anderson, Mark WR, and David E. Millard. Seven Hypertexts. *Proceedings of the 34th ACM Conference on Hypertext and Social Media*. 2023;
 - 2) Coover, Robert, and Robert Arellano. First half-century of electronic literature at Brown. *A half-century of hypertext at Brown: A symposium*. 2019;
 - 3) Dovey J., Pullinger K., Abba T. (ed.). Ambient literature: Towards a new poetics of situated writing and reading practices. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. С. 1-26;
 - 4) Derakhshan, H. (2016, July). Killing the hyperlink, killing the web: the shift from library-internet to television-internet. In *Proceedings of the 27th ACM Conference on Hypertext and Social Media* (pp. 3-3);
 - 5) Pisarski M. Human, super-human, anti-human: The posthuman deep future in evolutionary science fiction. *World Literature Studies*, vol. 13, no. 1. 2021, P. 3 – 17;
 - 6) Pisarski M. Two Ends and One Beginning: Notes on the Future of Writing in the Post-Medial Context. *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture. Perspectives from Eastern and Western Europe*. P.17–32. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004362352_003

3. Дайте відповіді на питання:

1. Доведіть, що гіпертекст представляє нову форму організації тексту, що дозволяє читачам взаємодіяти з матеріалом більш активно, ніж це було можливо у традиційних формах.
2. Як представники авангардних рухів намагалися розширити межі традиційної літератури?
3. Доведіть, що книгу Раймона Кено “Сто тисяч мільярдів поезій” можна вважати прикладом друкованого кібертексту.
4. Які ідеї, пов'язані з гіпертекстом, досліджували представники експериментальних літературних груп УЛІПО та АЛАМО?

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Постмодернізм як культурний і літературний феномен. Загальна характеристика.
2. Характерні ознаки естетики постмодернізму.
3. Інтертекстуальність як засіб постмодерністської побудови тексту. Форми інтертекстів.
4. Поняття гіпертексту. Гіпертекст у літературі постмодернізму.
5. Поняття палімпсесту. Палімпсест у літературі постмодернізму.
6. Пастиш. Пастиш у літературі постмодернізму.
7. Поняття метатекстуальності. Метатекстуальність у літературі постмодернізму.
8. Поняття симулякру. Симулякр у літературі постмодернізму.
9. Поняття пародії. Пародія у літературі постмодернізму.
10. Особливості британського постмодернізму.
11. Феномен мультикультуралізму у британській літературі.
12. Постмодернізм і мультикультуралізм у романах С. Рушді.
13. Риси постмодерністської поетики у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10½ розділах».
14. Театр абсурду: витоки, особливості поетики.
15. Характеристика феномену Нового роману. Наративні техніки Нового роману.
16. Характеристика феномену мінімалізму у французькій літературі. Наративні техніки мінімалістичного роману.
17. Концепція автофікції: поняття, характеристики, поетика автофікціонального роману.
18. Автофікція у творах А. Ерно.
19. Особливості американського постмодернізму.
20. Передумови і особливості руху бітників.
21. Постмодернізм у романах Дж. Барта.
22. Постмодернізм у романах Т. Пінчона.
23. Мінімалізм у short story Р. Карвера «Собор».
24. Постколоніалізм у творчості Дж.М.Кутзее
25. М.Етвуд як представниця екофемінізму

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Хронологічні межі постмодернізму умовно визначають А
початком XX — початком XXI ст.
Б серединою XIX — кінцем XX ст.
В останньою третиною XX — початком XXI ст.
Г кінцем XIX — початком XX ст.
2. Поетиці постмодернізму притаманні
А інтертекстуальність, іронічність, колажність
Б синкретизм, культ розуму, універсалізм
В симультанеїзм, гармонійність форми
Г раціоналізм, мімесис, ієрархія жанрів
3. До постмодернізму як етапу розвитку літератури належать твори А
Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо,
Б Р. М. Рільке, Гійома Аполлінера, О. Блока
В У. Еко, П. Зюскінда, М. Павича
Г Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Пруста
4. Постмодернізм — це
А літературний напрям, який характеризується правдивим і всебічним відображенням дійсності на основі типізації життєвих явищ
В світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття XX ст. приходить на зміну модернізму. Цей напрям — продукт постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем — світоглядно-філософських, економічних, політичних
Г одна зі стилєвих течій модернізму, що виникла у Франції в 70-х рр. XIX ст. Основною рисою є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ
Д низка художніх течій у літературі й мистецтві, що зародилися на початку XX ст. й рішуче порвали з реалістичною традицією
5. «Новому баченню світу» в межах літератури постмодернізму притаманні
А настанова на пошук духовних засад буття
Б орієнтованість виключно на суб'єктивність та ірраціональність мистецтва
В чітка обумовленість часу, місця та дії
Г втрата моральних орієнтирів, дисгармонія
6. Постмодерністський герой — це людина, яка
А уособлює гармонію, емоційно стійка, морально врівноважена
Б протистоїть реальному світові в пошуках ірреального

В перебуває на перехресті різних часів, епох, просторів
Г кидає виклик обставинам

7. Текст, побудований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, водночас становлячи єдність і численність текстів, — це ...

- А гіпертекст
- Б потік свідомості
- В паратекст
- Г інтертекст

8. Художньо-смысловим центром у творах постмодернізму є образ А автора
Б тексту
В героя
Г природи
Д епохи

9. Художній прийом, який дає можливість письменникам вільно пересуватися у часі, просторі, культурних шарах, свідомості й підсвідомості
А фантастика
Б метафора
В гіпербола
Г гра

10. У постмодерністській літературі зображення, копія того, що насправді не існує, отримало назву
А синестезія
Б симулякр
В синекдоха
Г сугестія

11. Поняття інтертекстуальності у науковий обіг введено
А М. Бахтіним
В Ю. Крістивою
С Ж. Дельозом
Д Р. Бартом

12. Термін інтертекстуальність – це
А явище співвідношення літературних творів за допомогою таких засобів, як цитата, центаон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, стилізація, пасти
ш

В відношення тексту до його найближчого навколотекстового середовища, адже саме елементи паратексту межують із текстом, а також контролюють, скеровують читача на сприйняття твору

С демонстрація та унаочнення закладених у тексті зв'язків

Д стилістична фігура, що містить указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні.

13. Поетиці постмодернізму притаманні

А невизначеність, фрагментарність, деканонізація

Б синкретизм, культ розуму, універсалізм

В симультанеїзм, гармонійність форми

Г раціоналізм, мімесис, ієрархія жанрів

14. В епоху постмодернізму палімпсестом називають

А відношення тексту до його найближчого навколотекстового середовища

В художній прийом, що полягає у неопосередкованому використанні вже написаного тексту для написання свого власного, шляхом прямого переписування чи дописування чужої історії

С вторинний художній твір, що імітує стиль роботи одного чи кількох авторів

Д елемент художньої системи, що відсилає до раніше прочитаного, почутого або побаченого твору мистецтва

15. Постмодерністський британський роман, у якому наратором виступає личинка шашелю, що незаконно потрапляє на Ноїв Ковчег і іронічно розповідає про події що там відбуваються... йдеться про роман

А Д. Вінтерсон «Човнярство для початківців»

Б Дж. Барнса «Папуга Флобера»

С Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»

Д М. Робертс «Книга місіс Ной»

16. Роман, який прихильниками ісламу було сприйнято як блюзнірський і який заборонено до видання у багатьох мусульманських країнах

А П. Зюскінд «Запахи»

Б Дж. Барнса «Папуга Флобера»

С С. Рушді «Сором»

Д С. Рушді «Сатанінські вірші»

17. Письменник, який закликає до релігійної терпимості, до ревізії ісламізму, автор статті «Час для реформування ісламу»

А Р. Барт

Б С. Рушді

С Р. Дал

Д М. Еміс

18. Теоретиками постмодернізму є
А М. Пруст, У. Еко, І. Хассан
Б Ж. Дельоз, У. Еко, Д. Джойс
С Ж. Дельоз, У. Еко, І. Хассан
Д Ж. Дельоз, , І. Хассан, А. Нотомб
19. До рис неовікторіанського роману не належать:
А просторово-часові зсуви, гібридність персонажів, мультикультуралізм
Б злиття фактографії з вигадкою
С позитивна реміфологізація вікторіанської доби
Д іронія, гра із традицією, пародія, інтертекстуальність
20. До драматургів «театру абсурду» належать:
А С. Беккет, Г. Ібсен
Б Г. Ібсен, Е. Іонеско
С Б. Шоу, Ж. Жене
Д Е. Іонеско, С. Беккет
21. До драми «театру абсурду» не належить:
А «Лиса співачка»
Б «В очікуванні Годо»
С «Стільці»
Д «На млині»
22. Якому напрямку властиві такі риси поетики: плутане, суперечливе мислення персонажів, фрагментарність тексту, відсутність зв'язності діалогів, кліше повсякденної мови, слова, що постійно повторюються, цілі вирази, що підкреслюють рутину і монотонність життя:
А гіперроман
Б нова драма
С неовікторіанський роман
Д театр абсурду
23. Якому напрямку або школі властиві такі риси поетики: відсутність конфлікту, оповідь без героя і без фабули, відмова від заглиблення у внутрішній світ персонажа, від висвітлення його психологічних властивостей, висвітлення поверхових деталей:
А гіперроман
Б нова драма
С неовікторіанський роман
Д новий роман

24. До школи «нового роману» не належить:
- А А. Роб-Гріє
 - Б Н. Саррот
 - С С. Беккет
 - Д М. Бютор
25. До школи «нового роману» належать:
- А А. М. Уельбек, Н. Саррот, Ж. Перек
 - Б А. Роб-Гріє, Н. Саррот, К. Сімон
 - С А. Роб-Гріє, А. Нотомб, К. Сімон
 - Д А. Ф. Мориак, Н. Саррот, М. Бютор
26. Спадкоєцями традицій «нового роману» називають:
- А авторів-бітників
 - Б авторів-мінімалістів
 - С авторів неовікторіанського роману
 - Д авторів «професорської літератури»
27. Якому напрямку або школі властиві такі риси поетики: мінімізація художньо-зображальних засобів (фабула, персонаж, декор), використання гібридних форм масової літератури, поетологічних принципів дзеркального відображення, введення безлічі композиційних точок зору, дублювання ситуацій, колажу, обриву логічних каузальних зв'язків.
- А гіперроман
 - Б мінімалістичний роман
 - С неовікторіанський роман
 - Д новий роман
28. До «Нового роману» належать такі твори:
- А «Тропізми», «На дорозі», «Розклад»
 - Б «Бляшаний барабан», «В лабіринті», «Розклад»
 - С «Тропізми», «В лабіринті», «Розклад»
 - Д «Тропізми», «В лабіринті», «Запахи»
29. Відтворення твору певного виду мистецтва засобами вербального мовлення таким чином, що здається, ніби читач сам бачить фотографію, фільм – це
- А пастиш
 - Б катарсис
 - С мімесис
 - Д екфразис
30. Тип письма, у якому автобіографічність поєднується з вигадкою, отримав назву

- А автоінтерпретація
- Б автофікція
- С автометатекст
- Д автобіографія

31. Термін «автофікція» запропонований
- А Р. Бартом
 - Б М. Бютором
 - С А. Ерно
 - Д С. Дубровскі
32. У 2022 році Нобелівську премію з літератури отримав (-ла)
- А Ф. Саган
 - Б А. Ерно
 - С М. Уельбек
 - Д П. Модіано
33. Використання літературної інтертекстуальності, документальних історичних фактів, самоцитації, метадискурсу властиве
- А автоінтерпретації
 - Б автофікції
 - С новому роману
 - Д гіперроману
34. Літературна інтертекстуальність скерована:
- А на створення нової жанрової системи
 - Б на встановлення (продовження, руйнування) жанрових кодів інших жанрів, які цитуються
 - С на створення ефекту дзеркальності як текстового коментаря
 - Д на встановлення транскультурних зв'язків із творами-попередниками
35. Рух бітників виник
- А у Великій Британії у 1950-ті роки
 - Б в США у 1950-ті роки
 - С в США у 1990-ті роки
 - Д у Великій Британії на початку 2000-х років
36. Для якого руху характерними є такі риси: бунт проти держави як системи, що пригнічує особистість, бунт проти конформізму, проти суспільства, відсутність віри у можливість змінити світ завдяки суспільним перетворенням:
- А представники «нового роману»
 - Б мінімалісти
 - С бітники

Д модерністи

37. У романах якого письменника неоднорозово присутній образ Діна Моріарті
А Г. Міллера
Б Д. Керуака
С Л. Ферлінгетті
Д А. Гінзберга
38. Бітництво у прозі вичерпало себе зі смертю
А Г. Міллера
Б Д. Керуака
С Л. Ферлінгетті
Д А. Гінзберга
39. «Я хочу поїхати додому і вмерти з моїм котом» - ця фраза є лейтмотивом багатьох романів
А Л. Ферлінгетті
Б Д. Керуака
С Р. Барта
Д Дж. Барта
40. Роман, у якому використано каркас авантюрного, традиційного для англomовної літератури роману плавання, у якому сумнів у незмінності канонів висловлено через метафору корабля: «Реалізм – це киль і баласт Корабля повістування, хороший сюжет – ваша мачта і вітрила. Але ж чарівне – ваш вітер...Справжнє чудо - ... попутний вітер». Йдеться про роман
А Дж. Фаулза «Маг»
Б Дж. Барта «Остання подорож моряка»
С Дж. Барта «Саббетікел: романтичний роман»
Д Д. Барнса «Папуга Флобера»
41. Перша програмна стаття Дж. Барта – «Література виснаження» (1967), його друга програмна стаття має назву
А «Бахтін, слово, діалог і роман»
Б «Література наповнення»
С «Смерть автора»
Д «Семіотика»
42. Своєрідним постмодерністським каноном американської літератури вважається
А новела Т. Пінчона «Ентропія»
Б роман Т. Пінчона «Продається лот 49»
С роман Д. Керуака «Малий Пік»

Д роман Д. Керуака «Містечко і місто»

43. Цей жанр американської літератури виростає з бажання відкрити те, що ховається в глибині душі, що ще не пізнано, а іноді і взагалі не може бути пізнаним, завдання жанру – виразити невиразиме внутрішнє, внутрішній стан. Йдеться про жанр
- А оди
 - Б новели
 - С роману
 - Д поеми
44. Лаконізм, позірно беземоційний опис, суворо контрольована манера висловлювання, що містить при цьому життєву силу та емоційну глибину – ці риси є властивими для
- А морального реалізму
 - Б short story
 - С роману бітників
 - Д модернізму
45. Провідними постатями американського мінімалізму не є:
- А Р. Карвер, Б.Е. Мейсон
 - Б Е. Бітті, Р. Карвер
 - С Ф. Бартельм, Г. Міллер
 - Д К. Воннегут, А. Гінзберг
46. Хрестоматійним Short story Р. Карвера вважається
- А «Про творчість»
 - Б «Собор»
 - С «Звідки я тобі телефоную»
 - Д «Та помовчіть ви, помовчіть»
47. В основі творчості цього французького письменника дві теми: пошуки героєм себе, свого місця в житті, спроба зрозуміти своє коріння та неможливість зрозуміти соціальний простір, його розвиток і напругу. Це породжує специфіку нарації, де оповідач постійно спостерігає за світом і подіями, що розгортаються перед його поглядом, збирає до купи розрізнені факти і намагається проникнути в їхню історичну і екзистенційну суть. Амнезія в результаті хвороби, нещасного випадку, поранення, пережитих страждань - постійна риса біографії його героїв. Йдеться про
- А Ф. Соллерса
 - Б П. Модіано
 - С Ф. Саган
 - Д С. Беккета

48. Формою постмодерністського письма про себе є
- А автореференція
 - Б автофікція
 - С автобіографія
 - Д автоциткування
49. До автофікційних творів не належать
- А «Син», «Дитинство»
 - Б «Місце», «Акація»
 - С «Окупація», «Дитинство»
 - Д «Ванна кімната», «Розклад»
50. «Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті» - таке визначення постмодернізму дає
- А І. Гассан
 - Б У. Еко
 - С Ж. Дерріда
 - Д Ю. Крістева

ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ:

Д. Барнз. Історія світу в 10 1/2 розділах.
Д. Барнз. Елізабет Фінч.
С. Рушді. Опівнічні діти.
С. Рушді. Клоун Шалімар.
А.С.Баєтт. Одержимість
С. Рушді. Сатанінські вірші.
Д. Барнз. Папуга Флобера.
П. Акройд. Лондон. Стисла біографія.
С. Беккет. В очікуванні Годо.
Е. Іонеско. Лиса співачка.
А. Роб-Гріє. В лабіринті.
А. Ерно. Пристрасть.
А. Ерно. Майдан.
Д. Керуак. Малий пік.
Д. Керуак. На дорозі.
Дж. Барт. Письмена або Саббетікел.
Т. Пінчон. Ентропія або Продається лот 49.
Р. Карвер. Собор.
В.С. Берроуз. Голий ланч
В.С.Берроуз. Наркота
Дж.М.Кутзее. Дитинство. Молодість. Літня пора
Дж.М.Кутзее. В очікуванні варварів
М.Етвуд. Оповідь Служниці.
М.Етвуд. Їстівна жінка.
М.Етвуд. Пенелопіада

НАВЧАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Велігіна Н.Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980-2000-х років: автореферат дис. ... канд. філол. н. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
2. Висоцька Н. О. Концепція мультикультуралізму як чинник розвитку літератури США кінця XX – початку XXI століть. К.: КНЛУ, 2012. 105 с.
3. Вінквіст Ч., Тейлор В. Енциклопедія постмодернізму. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
4. Гаврило І.В. Специфіка художнього осмислення історії в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ главах». Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. пр. Вип. 13. Ужгород, 2015. С. 321-324.
5. Гундорова Т. Модернізм після постмодерну: інші модернізми. https://www.academia.edu/5098737/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC_%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BB%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%83_%D1%96%D0%BD%D1%88%D1%96_%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC%D0%B8
6. Денисова Т. Історія американської літератури. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 487 с.
7. Денисова Т.Н. Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності. К.: Києво-Могилянська академія, 2014. 532 с.
8. Зарубіжна література межі XIX-XX та XX століття: підручник. За заг. ред. С.К. Криворучко. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2023. 1357 с.
9. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1. С. 741.
10. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. Т. 2. С. 335.
11. Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури XX століття: у 2 ч. Частина 2: Після модерну: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 432 с.
12. Костенко Г.М. Реалізація концепту національної ідентичності у романі Дж. Барнса «Англія, Англія». Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Вип.45. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. С. 120-124.
13. Кропивко І. В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
14. Кушнірова Т.В. Англійська література в культурологічному вимірі (модерний і постмодерний аспект): навчально-методичний посібник / Тетяна Кушнірова. – Полтава, 2017. – 107 с.

15. Мазін Д. М. Поетика романів Салмана Рушді : Автореф. дис. ... канд. філол. н. К., 2003. 20 с.
16. Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець XX – початок XXI століття) : навч. посібник / В. В. Мілованова. – Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. – 2-ге вид., випр. і доп. – 172 с.
17. Нестелєєв М. Лабіринти американського постмодернізму. Книга I. К.: Темпора, 2019. 464 с.
18. Нестелєєв М. Лабіринти американського постмодернізму. Книга II. К.: Темпора, 2022. 432 с.
19. Помазан І.О. Історія зарубіжної літератури XX століття: підруч. для студ. ф-ту «Референт-перекладач» – Харків: Вид-во НУА, 2010. – 256с.
20. Фесенко В. І. Новітня французька література: Навч. посібник. К.: Вид. центр КНЛУ, 2015. 273 с.
21. Хассан І. Культура постмодернізму. Вікно у світ. Київ, 1999. № 2(5).
22. Хома К. Концепція «нового роману» в доробку А. Роб-Гріє. *Теоретична і дидактична філологія*, 2023. (35). С. 196-207.
23. Butler. K. Postmodernism. A very short introduction. Oxford University Press. 2003. 152 p.
24. Eshelman R. After Postmodernism: Performatism in Literature. *Anthropocs: The Journal of Generative Anthropology*, XI (2), 2006.
25. Eshelman R. Transcending Postmodernism: Performatism 2.0. Routledge. 2024. 228 p.
26. Huber I. Literature after Postmodernism. *Reconstructives Fantasies*. Palgrave Macmillan. 2014. 299 p.
27. Gray R. A History of American Literature. Wiley-Blackwell, 2011. 928 p.
28. Kirby A. The Death of Postmodernism And Beyond. 2006. <https://web.archive.org/web/20100616233154/http://www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm>
29. Kirby A. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture, 2009.
30. Literary Movements for Students. I. M. Milne. Gale, 2009.
31. McHale B., Platt L. The Cambridge History of Postmodern Literature. Cambridge University Press. 2016. 561 p.
32. Salman V. «Tabulation» 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 Igöz, 2009. 215 p.
33. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677

