

МАРКЕРИ РОЗПАДУ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СИСТЕМИ ЛІТЕРАТУРИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У статті розглянуто трансформаційні процеси, що відбувалися в літературі на рівні її жанрово-стильової типології. Проаналізовано роль у цьому процесі "нового роману", "літератури факту", наукової фантастики, новітнього міфологізму, інтелектуальної прози, драматургії й поезії, а також естетики постмодернізму з її зміною співвідношення між творчо-оригінальним і повторюваним, парафразованим на користь другого – явище "центонності".

Ключові слова: наукова фантастика, "новий роман", "література факту", інтелектуальна проза, міфологізм, постмодернізм.

Dmytro Nalyvaiko. Disintegration Markers of Genre and Style System in Literature of the 2nd Half of the 20th Century

The article focuses on the transformation processes that took place in literature at the level of its genre and style typology. In the 2nd half of the 20th century certain genres and types of writing acquired meanings and functions of styles. It could be one of the most widespread or even dominant genres (for example, 'new novel'), a type of fiction (modern 'literature of fact'), a genre of literature at the border with other kinds of spiritual and creative activity (essay, biography, etc.). The functioning in a literary process made them close to styles and literary trends and changed their basic code. Usually they acted as dominant ramified genres or types of writing subordinating other (marginal) genre forms.

A paradigmatic feature of a 'new novel' is convergence of literature and science, writers and scientists. Due to scientific and technical revolution the criterion of accuracy and appreciation of real fact and document took an important place in a writer's conscience. The 'aesthetics of fact', formed on this ground, gave a basis for the non-fictional genres in the 20th-century literature. The use of ready 'blocks of life' in the non-fiction of the 2nd half of the 20th century is tightly connected to acute conceptuality and often to apparent journalism. The writer's imagination was focused on revealing semantic and artistic potential of the real facts.

The intellectual prose, dramaturgy and partly poetry were full of genres and genre varieties with strict semantic and imaginative structure, aimed to express certain generalizations and actual world view ideas. These are novels-parables, novels-allegories, novels-symbols, and others like that. The theme and motive construct, especially in its mental and epistemological aspect, became frequent in a lyrical poetry. It was the way of forming the metagenre concepts of philosophical and meditative lyrical poetry, as well as, in particular, metaphysical, prophetic, suggestive, intimate, social, and journalistic one, with their inherent main codes.

The process of leveling and destructing the traditional genres, styles, and their systems in postmodernism, as well as recombining their components, resulted in emergence of numerous hybrid forms. The ratio of original and repetitive or paraphrased material in the literary works began to change.

Keywords: 'new novel', 'literature of fact', intellectual prose, mythologization, science fiction, postmodernism.

Друга половина ХХ ст. ознаменувалася глибокими зрушеннями в літературному процесі, які наводять на думку, що в ньому відбувалася не ординарна зміна напрямів і стилів, а ґрунтовна трансформація їх системи та структури, аналог якої можна знайти хіба що в тій перебудові, якої вони зазнали в ранній Новий час. Водночас у потрактуванні всього літературного процесу ХХ ст. складається, сказати б, "підсумкова" періодизаційна дихотомічна схема, якою літературне й художнє життя поділяється на дві приблизно рівні частини: епоха модернізму охоплює його першу половину, а епосі постмодернізму відводиться друга. Слід сказати, що ці дві парадигми не мають внутрішнього зв'язку й не узгоджуються між собою; названа періодизація не відбиває зазначені трансформаційні процеси руху літератури, а фактично знімає їх, репрезентуючи цей рух як звичайну зміну художніх напрямів.

У тому, що нині прийнято називати добою постмодернізму, нас у даному разі цікавить більше не сам постмодернізм, що виступає титульним напрямом епохи, а передусім ті трансформаційні процеси, що відбувалися в літературі

на рівні її жанрово-стильової типології. Тут варто зазначити, що названа періодизація виникла й поширилася вже десь під кінець XX ст., а до цього рух літератури, його вектори осмислювалися в інших вимірах і категоріях, у великому розмаїтті течій і тенденцій, жанрово-стильових структур, що не піддаються зведенню до типологічного знаменника.

Тож глянемо на цей конгломерат і вирізнімо в ньому найзначніші феномени й тенденції. У 50-ті роки відбувається розпад модернізму як естетико-художньої системи й об'являється постмодернізм, у якому префікс пост- на перших порах означував не тільки його прихід на зміну саме модернізму, а й служив маркером їх певної генетико-типологічної пов'язаності. Доцільно тут нагадати, що першими видатними постмодерністами були переважно письменники, які вийшли з модернізму, і їхня творчість має виразно перехідний характер (Дж. Фаулз, І. Кальвіно, А. Роб-Гріє та інші). Та водночас у літературі другої половини XX ст. існували репрезентативні течії та близькі до них утворення, які відігравали в ній значну роль, перебували в різних зв'язках і співвідношеннях із модернізмом та постмодернізмом – від прямої спадкоємності до нульового знака.

Це “новий роман”, який об'явився у французькій літературі в 50-ті роки й небезпідставно був сприйнятий як реакція на екзистенціалізм, проте в загальному контексті модернізму. Дещо пізніше він був розміщений між модернізмом і постмодернізмом, у зв'язку із чим виникла дискусійна проблема, до якої із цих естетико-художніх систем належить його віднести; але схоже на те, що йому судилося так і залишитися в проміжній зоні між ними. Не можна тут обминути неоавангардизм, сама назва якого промовляє про його пов'язаність із авангардизмом 1910-х – 1920-х років, проте є між ними й істотні відмінності, особливо на семантико-функціональному рівні. До утворень модерністського характеру, які розміщуються переважно поза постмодерністським контекстом, слід зачислити “магічний реалізм”, своєрідний феномен літературного міфологізму другої половини XX ст., котрий набрав бурхливого розвитку в латиноамериканських літературах, однак проявився й поза ними, якоюсь мірою й в українській літературі, зокрема в “хімерному романі”.

Водночас у літературі другої половини XX ст. важливе місце посідають і такі течії й артефакти, які не мають внутрішнього стосунку до зв'язки модернізм/постмодернізм, які пов'язані з іншими лініями й структурами літературного процесу, що йдуть із глибини віків і активізуються в Новітній час під дією специфічних чинників. Це передусім документальна література, або “література факту”, яка має іншу матерію й генезу, іншу епістемологію й поетику та перебуває в специфічному взаємозв'язку з “літературою вимислу”. За її генезою і структурою до “літератури факту” близька, можемо навіть сказати, споріднена з нею, автобіографічна й біографічна література; вона набула великого поширення у XX ст., а останні його десятиліття, на думку відомого літературознавця А. Фоккеми, більш слушно було б характеризувати як епоху авто- й біографії, ніж постмодернізму [15, 33–35].

Але про це докладніше мова піде далі, а тут звернімо увагу на принципово важливу трансформацію, яка в другій половині XX ст. відбувається у структурі засадничих категорій літератури, жанру й стилю. Як відомо, жанр – основна категорія літературного твору, а стиль – така ж категорія літературного процесу, і між ними існує глибока внутрішня взаємопов'язаність і взаємодія. Відомо й те, що одну з характеристичних прикмет стилю становить наявна в ньому система жанрів зі своєю ієрархією, із чого випливає, що жанрова поетика, зрештою, і типологією стилю. Однак глибинна спорідненість стилів і жанрів виражається не тільки в наявності певних жанрових систем у стилях. Річ також у притаманних

стилю специфічних родово-жанрових концептах “ліричного стилю”, “епічного стилю” й “драматичного стилю”, що мають іманентний характер і належать до типології стилю загалом, а не окремих його аспектів та виявів. Ця проблема ґрунтовно розроблена в монографії відомого швейцарського літературознавця Е. Штайгера “Основні поняття поетики” [18]. Як у ній показано, названі іманентні стилі існують, сказати б, не в чистому вигляді, а превалюють у творі, за роз’ясненням М. Верлі, “тільки як основний акцент, подібно до того, як проявляє себе склад, слово і речення в мові” [2, 103].

Закладена в родово-жанрових структурах трансформаційна здатність особливо активізувалася в літературі другої половини ХХ ст. На цьому етапі поширеною еволюційною інтенцією стає набуття певними жанрами й типами літературної творчості також стильових значень та функцій, і вони набувають іншої, розширеної активізації. Це може бути один із найпоширеніших або й домінантний жанр, що сталося, приміром, із “новим романом”, тип або вид літературної творчості, яскравим прикладом чого може слугувати сучасна “література факту”, жанр літератури, що перебуває на межі з іншими видами духовно-творчої діяльності (есеїстика, біографія тощо). Залишаючись жанрами чи типами творчості за певними генологічними ознаками, вони за своїм буттям і функціонуванням у літературному процесі зближуються зі стилями та течіями, уподібнюються до них і міняють свій основний код. Зазвичай вони виступають домінантними розгалуженими жанрами чи типами творчості й підпорядковують своїй дії інші жанрові утворення, котрі залишаються на маргінесі.

Тож розглянемо хоча б у загальних обрисах згадані феномени літературного процесу другої половини ХХ ст. й почнемо з “нового роману”, у якому характерні аспекти й тенденції цих феноменів виявилися з хрестоматійною наочністю. Назва цього явища провокує його розуміння як жанрового утворення, але за своїм функціональним змістом і епістемологією воно є радше течією й абсорбується категорією стилю, що підтверджують його потрактування як у самих новороманістів, так і в численних науково-критичних працях, де, щоправда, часто зустрічаємося із застереженням, що “новий роман” не утворює течії чи школи в чіткому значенні слова.

“Новий роман” виник і набув розвитку головним чином у французькій літературі, але було б хибним замикати його в рамках одного національного письменства. І не тільки тому, що, як писав Анрі Пейр, “його творці переважно належать до космополітичних авторів подібно до творців антитеатру” [16, 375]. Річ також – і передусім – у тому, що для його творців “новий роман” був перш за все пошуком відповіді на виклики, які ставила перед літературою сучасна епоха радикальних зрушень і затяжних криз. І йшлося в них, власне, не про розбудову жанру роману самого по собі, а про радикальний перегляд та перебудову всієї художньої системи літератури, яка для них уособлювалася домінантним жанром роману. До речі, дотримуючись своїх засадничих принципів, новороманісти охоче зверталися до інших жанрів літератури й інших видів мистецтва, а то й на певних етапах творчості відходили від роману й зосереджувалися на інших жанрах і видах, як це сталося з такими чільними митцями течії, як Ален Роб-Гріє й Мішель Бютор; із часом творчість першого з них зсувається до кінематографа, а другого – до документальних жанрів і видів.

Парадигматичною рисою “нового роману” є зближення літератури з наукою, а письменників – зі вченими. Його репрезентанти, будь то Н. Саррот чи А. Роб-Гріє, М. Бютор чи К. Сімон, на перший план висували пізнавальну функцію літератури, вважаючи основним її завданням “пізнання людини і її місця у світі”. Але ж цей об’єкт – це безперервний рух та зміни, що вимагає від літератури постійного оновлення систем виражальних засобів; за відомим висловом

Саррот, якщо й існує традиція в літературі, то це тільки “традиційна” боротьба проти традиції”. За містким формулюванням С. Великовського, криза роману, який уособлює в новороманістів літературу, – “це криза його пізнавальної спроможності; його віками вироблене технічне оснащення прийшло у ветхість і більше не відповідає рівню сучасних знань про всесвіт і буття, про особистість і людські спільноти, про свідоме й безсвідоме у психіці, про астрономічний і житейськи відносний час і т. д.” [1, ствп. 329].

Це генеральна настанова, яка на епістеміко-методологічному рівні об’єднує новороманістів у певне угруповання або течію, але на рівнях проблемно-тематичному й стильовому “новому роману” притаманний широкий розкид різновекторності. Усе це особливо виразно помітне у творчості провідних митців “нового роману”, які нерідко виявляються чільниками певних груп письменників. Так, з одного боку маємо “тропізми” Н. Саррот, які за їх структурою слід віднести до суперпсихологізму. Даючи до них пояснення, авторка писала у вступному слові до їх англійського перекладу: це “непіддатні поясненню рухи, які дуже швидко проносяться в межах нашої свідомості; вони лежать в основі наших жестів, наших слів, почуттів, які ми виявляємо, які ми збираємося дослідити і які можливо визначити <...>. Ці рухи ніколи не проявляються безпосередньо, вони завжди внутрішні, приховані, їх можна розпізнати за зовнішніми проявами, починаючи з наших розмов або наших вчинків...” (цит. за: [5, 22–23]).

Н. Саррот високо цінує психологізм, психологічні аналізи Достоєвського, Пруста, Джойса, Фолкнера, але вони видаються їй недостатніми, неадекватними рівневі сучасного знання внутрішнього світу людини, її інтроспекції. А сучасна людина уявляється їй “тілом без душі, яке хилитається під дією зовнішніх ворожих сил і сходить врешті-решт до того, що проявляється зовні” [17, 11]. Зафіксуємо: “те, що проявляється зовні” – це та точка, у якій зустрічаються антагоністичні на перший погляд феномени “нового роману”, суперпсихологізм Наталі Саррот і шозизм (речовізм) Алена Роб-Гріє.

У Роб-Гріє центр уваги переноситься на зовнішній світ речей, що засвідчує й обрана ним назва свого “методу” – шозизм (від французького *la chose* – річ). У нас його тривалий час розуміли як утілення ледве не абсолютного предметно-речового об’єктивізму, усунення з літератури людини й людського світу. Як писав в одній зі своїх ранніх статей Д. Затонський, Роб-Гріє, на відміну від Саррот, “змальовує лише світ зовнішній, світ, захаращений речами й предметами, світ, який, власне, з речей і складається”, до того ж це “речі мертві, холодні, непорушні, які не характеризуються нічим, окрім хіба їхньої наявності. В романах Роб-Гріє людям відведено найнезначнішу роль; їх витіснено, видалено з розповіді” [7, 97–98].

Проте в цього письменника все не так просто, як може здатися на перший погляд. Гіпертрофія речей у його романах корелятивна їх всюдисущості у відчуженому світі, байдужому до людини, якщо не ворожому їй. Автор “Гумок” і “В лабіринті” ставить у центр уваги не людину саму по собі, а її ситуацію у світі, і вона постає в його творах у переломленні крізь цю призму; світ речей не сходиться, сказати б, до чистої предметності, а подовжується відчуттями, реакціями, діями персонажів, котрі перебувають у тому ж онтологічному статусі. Безперечним перебільшенням є поширена думка, що Роб-Гріє випускає людину з поля зору – вона присутня в його романах та інших творах, але зображена в тій же манері, що і її оточення, у феноменологічному описі, який є домінантним складником його стилю. Очевидно, письменник небезпідставно заявляв, що насправді людина й сучасний людський світ не чезають у його творчості, вони в кожному образі й кожній описовій картині.

У численній науково-критичній літературі давно усталилася думка, що для “нового роману” характерне тяжіння до “тотального суб’єктивізму”. Але виявляється він, принаймні у видатних письменників, у різних формах. Власне, це “те, що проявляється зовні”, котре в Роб-Гріє набирає форми шозизму, спорідненого у функціональному аспекті з “тропізмами” Саррот, зі специфічним міфотворенням Бютора, з монтажем за законами пам’яті Сімона тощо.

В інших західних літературах, не кажучи про літератури соцтабору, де діяли й позалітературні чинники, “новий роман” не склався в певну цілісність на зразок течії чи школи. Та його присутність у них безперечна – в іншій формі, яку можна назвати дифузійною. Як структура, у якій концентровано втілилися характерні інтенції духовного й літературного життя епохи, він є непересічним явищем загального літературного процесу, і його художні пошуки та відкриття ставали чинниками міжнаціональних імпульсів та впливів. Ця його дія в другій половині ХХ ст. тією чи тією мірою виявляється не лише в західноєвропейських літературах, а й у літературі США та якоюсь мірою в літературі Латинської Америки. Можна сказати, що в характері й конфігурації свого міжнаціонального вияву новороманізм має за своїх попередників або ж прецедентів модерністсько-авангардистські течії та школи першої половини ХХ ст.: епіцентр у певній національній літературі й периферія різного обхвату й активності в інших літературах.

Набагато масштабнішим і складнішим явищем літературного процесу другої половини ХХ ст. є документальна література або “література факту”, яка має специфічну природу й структуру, естетику й поетику. Ця специфіка полягає передусім у її онтологічній протилежності імажинарній літературі або “літературі вимислу”. У своєму ідеалі “література факту” – це, так би мовити, абсолютна життєподібність, основана на дійсних фактах життя; у ній автор не вигадує персонажів і не вибудовує сюжет, він, власне, відбирає життєвий матеріал та ущільнює й увиразнює його. Ця література не є чимось принципово новим, породженням ХХ ст., як писали деякі критики періоду її активізації. Насправді ж вона існувала завжди, перебуваючи в неоднозначних стосунках із тим типом письменства, що вважався тоді автентичним художній літературі.

Доречно тут згадати, що десь до ХVІІІ ст. прозові жанри не приймалися, принаймні теоретиками, за справжню художню літературу, яку пов’язували з поезією та поділяли на три роди: епічну, ліричну й драматичну. Прозові жанри мали прикладний характер і призначалися для обслуговування різних сфер духовно-практичної діяльності. Це були історичні хроніки й біографії, листи й послання, промови й дискурсії, трактати й памфлети, діалоги тощо. У ХVІІ – ХVІІІ ст. блискучого розвитку набувають мемуари, епістолографія, щоденники, описи подорожей (*travels* в англійській і *voyage* у французькій жанрології), поширені й у сучасній документальній прозі. Співвідношення художнього і нехудожнього елементів у творах усіх цих жанрів дуже різне, але багато з них увійшло до золотого фонду світового письменства, як-от “Проби” Монтеня, “Мемуари” герцога Сен-Сімона, “есеї” Аддісона й Стиля, “Сповідь” Руссо, “Поезія і правда” Гете, “Замогильні записки” Шатобріана, “Минуле і думи” Герцена та інші. Щодо роману й новели, поширених прозових жанрів, вільних від “прикладної функції”, то в них тоді вбачали чистий, довільний вимисел, що не має ні достеменної художньої вартості, як епопея чи трагедія, ні “практичної” вартості “серйозних” прозових жанрів, і залишали їх поза літературними кваліфікаціями.

Та при всьому цьому в утвердженні роману (й однорідних із ним повісті, оповідання, новели) у новому статусі чільного прозового жанру важлива

роль належала документальним жанрам. Тут доцільно вдатися до термінів, прийнятих в англійській генологічній традиції, яка, сказати б, розщеплює роман на два жанри, *romance* і *novel*. У відомому тлумачному словнику англійської мови Вебстера відмінність між ними визначена так: “*Romance* має справу з авантюрами, чудовим, таємничим і надприродним, тоді як *novel* розповідає про достовірне”. А це означає, що *romance* генетично пов’язаний із середньовічним рицарським романом, із романтичною традицією, тоді як *novel* – це, власне, новочасний роман, оснований на досвіді, на спостереженні та вивченні наявного, їх художній вислів.

Закономірно, що роману в його новій якості й статусі, у часи його ствердження, у XVIII ст., довелося вдаватися до мімікрії “літератури факту”, чи то видаючи себе за дійсні життєписи, як те маємо, наприклад, у творах Д. Дефо, чи то звертаючись до зразків епістолографії (романи С. Річардсона) тощо. Відбувається становлення нової координованості літератури з дійсністю шляхом відмови від наявної конвенціональності художньої творчості й фронтального звернення її до “факту” – до життєвої (фактичної) основи. Доречно згадати тут хоча б те, що “Людська комедія” Бальзака виростала з “фізіологічного нарису”.

Однак тут не місце заглиблюватися в історію “літератури факту” і її співвідношення з “літературою вимислу”. Та важливо ще додати до сказаного, що рішуче їх розмежування, витіснення документальних жанрів за межі художньої літератури – це явище XIX ст. і, як виявилось, явище перехідне, що й було більш ніж переконливо підтверджено у XX ст.

Активізація документальної літератури спостерігається десь із 30-х – 40-х років XX ст., а її інтенсивний розвиток припадає на 60-ті – 80-ті роки. За спостереженнями критики, “починаючи із 60-х рр. XX ст., в усіх країнах з високим технічним потенціалом подібні твори (з тяжінням до факту, документа на шкоду вимислу. – Д. Н.) примітно зажили популярності як у літераторів, так і в читачів. Вони не тільки охоче читаються, на них не тільки великий попит – вони дедалі більше чи менше тіснять інші літературні жанри” [8, 22]. Великого поширення набувають твори, які в прямому значенні слова не є документальними, а лише імітують документальну літературу, її прийоми і структуру, її поетику. Показово, що нерідко приходять до цієї практики відомі письменники з усталеним іміджем, як, наприклад, Г. Белль чи Н. Мейлер. Як скаржився 1975 р. англійський письменник П. П. Рід, на Заході для того, щоб привернути увагу серйозного читача до твору, необхідно підроблятися під “літературу факту” [11, 15].

Але чим зумовлене означене явище, що змушує письменників звертатися до “мови документа”? Критики й дослідники вказують на різноманітні чинники: і на бажання звільнитися від “ілюзійонізму” шляхом звернення до достеменних фактів, і на втому від суб’єктивізму, і на тиск “маслітератури”, яка в найвульгарніший спосіб заволоділа “царством вимислу”, і на дію процесів відчуження, що переломлюються у сфері мистецтва підміною людської особистості “фактом”, і на загальну інтенсифікацію життя у XX ст., яка створює такі поля напруги, що в них життєві факти саморозкривають “внутрішній” естетичний потенціал тощо. Ці пояснення тонкі й проникливі, проте й вони оприявнюють лише певні аспекти складного й багатогранного явища.

Гадаємо, що тут передусім слід брати до уваги такий чинник, як новий ціннісний підхід до літератури й художньої творчості загалом, що склався в ментально-психологічній сфері. Маємо на увазі науково-технічну революцію XX ст., котра остаточно ствердила науку, методологію наукового мислення як домінують розумового й духовного життя (дещо забігаючи вперед, скажемо, що

ярою реакцією на це неабиякою мірою був постмодернізм). Під дією названого чинника відбуваються важливі зрушення й у художній свідомості епохи НТР, дедалі більшої ваги й значення набуває в ній критерій достовірності, тяжіння до реального факту й документа, які є її найпереконливішим утіленням і унаочненням. На цьому ґрунті формується специфічна “естетика факту”, на якій базуються документальні жанри в літературі й інших видах мистецтва ХХ ст.

Важливий крок у напрямку до документа зробив іще натуралізм. Саме Е. Золя та інші представники цього стилю першими з усією визначеністю вказали на значення документа в художній творчості, на цьому, власне, й ґрунтується їхній “експериментальний метод”. Вивчення й достовірне відтворення “шматка життя” вони підняли до рангу головного принципу своєї мистецької діяльності. Однак ці автори не переступили останній поріг, який відділяє “небелетристичну літературу” від “белетристичної”, і, при всьому їхньому поцінуванні “шматків життя”, вони зрештою піддавали їх переплавленню у “внутрішній лабораторії” письменника, хоч і на значно емпіричнішому рівні. Означену грань, перед якою зупинилися натуралісти, переступила “література факту” другої половини ХХ ст., яка вдалася до вибудови творів із “готових блоків” дійсності. Її фундаментальний структурний принцип полягає в тому, що вона оминає стадію внутрішнього “переплавлення” митцем “шматків життя” та йде до неопосередкованого конструювання з них творів шляхом відбору й монтажу.

Проте це зовсім не напівавтоматична акція, що веде до механічності й фрагментарності. Прагнучи говорити “мовою документа”, автори аж ніяк не поверталися до натуралістичного “наукового підходу”, що вимагав повного об’єктивізму й усунення авторської присутності у творі. У сучасній “літературі факту” присутність автора не виключається – навпаки, він відіграє у творі найактивнішу роль, власне, виступає його організаційним функціональним центром. Використання готових “блоків життя” в “небелетристичній літературі” другої половини ХХ ст. щільно поєднується з гострою концептуальністю, нерідко відвертою публіцистичністю, як, приміром, у документальних драмах П. Вайса й Р. Гохгута, романах Н. Мейлера й Дж. Болдуїна, книжках К. Дольчі та ін. Для видатних майстрів документальної літератури характерний відбір фактів значних, гострих, виразних, із вагомим змістовим і художнім потенціалом. У них факт, опинившись у силовому полі авторської концепції, позбувається замкненості й самодостатності свого емпіричного існування, відбувається “розмикання” фактів, їх перетворення на складники й деталі семантико-художньої цілісності твору.

Отож, у документальній літературі другої половини ХХ ст. формується специфічна “поетика факту”, її творці аж ніяк не обмежуються фіксацією фактів, але дають їх осмислення й потрактування через відбір, зіставлення, різні ракурси, коментування, образні інтерпретації тощо. Хибно вважати, що в документальному романі чи драмі відсутня творча уява, імажинарність і лишаються тільки голі факти. Насправді ж у них факт теж пов’язаний з уявою і взаємодіє з нею, але це вже не відношення “матеріалу” і перетворювального “вимислу”. Тут уява, сказати б, щільно прилягає до реальних фактів і спрямовується на виявлення їх змістового й художнього потенціалу, причому факти розуміються не предметно-емпірично, а як середостіння систем їх відношень, що існують у реальній дійсності. А все це зрештою означає, що в “літературі факту” маємо й художнє узагальнення, й авторські кути зору, що ця література теж, застосовуючи іншу технологію, створює художню модель дійсності, відслідковує її характерні процеси та явища, розкриває їх філософський і моральний, антропологічний і соціально-психологічний сенс.

“Література факту” послуговується наявними жанрами та їх різновидами й водночас створює властиву тільки їй розгалужену систему: романної

біографії, роману-мемуарів, роману-щоденника, роману-репортажу, роману-розслідування, роману-подорожі, роману-візії тощо. Більшість із них має предтеч у документальній літературі попередніх епох, де вони, щоправда, існували як самодостатні генологічні форми, не синтезовані з романом (біографія, щоденник, *travels* або *voyage* тощо). Але є й нові утворення, як-от роман-репортаж чи роман-розслідування, базований на структурах судової практики. Важливо зазначити, що жанрові різновиди "літератури факту" переходять і в "белетристичну літературу" ХХ ст., урізноманітнюючи та збагачуючи її жанровий діапазон. А як уже фіксувалося вище, подвоєний жанр документальної літератури біографія/автобіографія набрав настільки потужного розвитку в другій половині ХХ ст., що потрактовується в сучасному літературознавстві і як метажанр, котрий поєднує в собі риси та якості жанру й стильової течії.

Загалом друга половина ХХ ст. прикметна активізацією процесів розпаду й трансформації жанрів і жанрових систем, який спостерігався й на раніших етапах розвитку літератури та мистецтва, проте не набирав такого масштабу й інтенсивності. Деякі сучасні історики й теоретики літератури пов'язують ці процеси з постмодернізмом і навіть убачають у них його іманентну властивість. Із цим важко або й неможливо погодитися, бо зазначена активізація розпочалася до того, як об'явився постмодернізм, а згодом виразно виявлялася й поза його межами.

Тут не можемо дати розширений аналіз процесу розпаду традиційних жанрових систем, як і супровідного й діалектично пов'язаного з ним процесу трансформації та формування нових жанрів і жанрових різновидів, і тому обмежимося їх ескізним обрисом.

Із трьох основних родів означені процеси й модифікації найінтенсивніше протікають у ліриці. У ній нівеляція й відмирання усталених жанрів і жанрових різновидів набувають поширення та виразності вже в другій половині ХІХ ст. Так, уже в поезії реалізму не важко помітити, як починають виходити з ужитку жанри класичного чи, точніше, класицистичного (ода, елегія, ідилія, послання та інші) і романтичного походження (балада, пісня, романс, лірична й лірико-драматична поема тощо). Натомість у жанрових класифікаціях дедалі більшого вжитку набуває нейтральний універсалізаційний означник "ліричний вірш". Цей процес посилюється у ХХ ст., сягаючи апогею в другій його половині; зазначимо, що цьому неабиякою мірою сприяло домінування верлібру, яке встановлюється в західноєвропейських і американських літературах. Це вже був розпад усталених жанрів та жанрових систем, який спонтанно поєднувався з формуванням нової жанрово-стильової класифікації, що великою мірою базується на інших структурних елементах та інтенціях.

Відбувається ґрунтовне переформатування ліричної поезії на метажанровому рівні, активізація тематико-мотивного конструкта, передусім його ментально-епістемологічного аспекту, котрий набирає значення організаційного чинника. Так формуються метажанрові концепти в новій класифікації лірики, що набувають дедалі більшого поширення, концепти філософської й медитаційної лірики, метафізичної й профетичної, сугестивної й інтимної, громадської, публіцистичної тощо з притаманними їм провідними кодами. Ще раз наголосимо на тому, що в цих перетвореннях жанровий елемент поєднується та синтезується зі стильовим – у розумінні стилю як засадничої типологічної категорії художнього процесу.

У другій половині ХХ ст. такі ж процеси відбуваються в епічних і драматичних жанрах та їх системах, хіба що в них вони розгортаються повільніше, без тієї інтенсивності й фронтальності, які спостерігаються в ліриці. Власне, таким

типологічним утворенням у прозі й драматургії, що вирізняється особливою масштабністю й багатоаспектністю, є “література факту”, про яку йшлося вище. Другим із цих типологічних утворень слід назвати інтелектуальну літературу, яка в цей період прикметна особливою інтенсивністю розвитку та багатством видів і форм.

Уже на межі XIX – XX ст. в літературі визначається нова векторність, де превалює спрямованість не на змалювання соціального побуту, а на порушення насущних проблем буття, витворення узагальнених моделей людських відносин. Визначаючи характер цієї векторності, Л. Піранделло говорив про письменників “особливої філософської спрямованості”, К. Чапек характеризував їхню творчість як “переважно пізнавальну діяльність”, а румунський письменник Л. Блага констатував, що “прагнення до сутності – одна з характерних рис нашої епохи”, унаслідок чого, на його думку, “нове мистецтво деформує природу, нав’язуючи їй лінії духу” [12, 269]. У цьому письменстві знаходимо й твори, що не відходять істотно від “поетики життєподібності”, як, приміром, тетралогія А. Франса “Сучасна історія” чи роман О. Хакслі “Контрапункт”. Однак загалом типологічно йому притаманне внутрішнє тяжіння до “ситуації експерименту”, спрямованість не на іманентне відтворення плину життя, а на виявлення його сутностей, моделей, колізій тощо.

Особливої інтенсивності ці процеси досягають у прозі другої половини XX ст., перетворюючись на одну з провідних тенденцій розвитку літератури. Це явище теж зумовлене комплексом причин, серед яких не важко вказати на кардинальну. Це, безперечно, небачений поступальний рух науки і створювана ним специфічна атмосфера розумового й духовного життя, коли науково-філософське заглиблення в проблеми буття, долі світу й людини стають гальним велінням часу, насущною потребою мислячої людини.

Метажанр інтелектуальної прози теж прикметний багатством видів і форм. Тут подані й твори цілком “життєподібні”, але насичені філософськими думками, діалогами й внутрішніми монологам. Певними гранями близькі до них романи-роздуми й романи-есеї (і відповідно – повісті, оповідання, драми тощо) з вільною композицією, яка дає змогу невимусовно переходити з однієї сфери життя й думки в іншу та водночас доволіно суміщати різні жанрові й стильові структури. Яскраві зразки творів цього типу ще на межі 1920-х – 1930-х років дав А. де Сент-Екзюпері в широко відомих романах “Планета людей” і “Військовий пілот”, де вільно переплітаються явне і спогади, особистісні переживання і філософські роздуми, документ і лірична інтроспекція, потік свідомості і морально-етичний трактат, а тим центром, що стягує весь цей різномірний матеріал і надає йому єдності, виступає особистість автора – духовно багата, активно мисляча й діяльна, відкрита всім проблемам і турботам віку.

Подібно до документальної прози, інтелектуальна проза (і відповідно драматургія й почасти поезія) витворює свою багату й розмаїту жанрову систему. Поряд із традиційними жанрами та жанрами вільними за формою, в інтелектуальній прозі поширені жанри та жанрові різновиди, прикметні строгою організацією семантико-художньої структури, підпорядкованої вираженню певних узагальнень та ідей, піднятих до світоглядного рівня, актуальних і водночас здебільшого неоднозначних. Це романи-притчі, романи-параболи, романи-алегорії, романи-символи та інші (і відповідно – повісті, оповідання, драми тощо); вони нерідко несуть у собі значний дидактичний заряд, що певною мірою зближує їх із просвітницькою філософською прозою XVIII ст. Проте вони зазвичай полемічні щодо однозначно оптимістичної інтерпретації просвітниками світу й людини; ця полемічність може бути стриманою, не

позбавленою симпатії, як у Веркора, і гострою, нетерпимою до просвітницької “спрощувальності”, як у В. Голдінга. До речі, означений різновид інтелектуальної прози саме в цих письменників виявляється з найбільшою наочністю. В основу їхніх романів, будь то “Шпиль” Голдінга чи “Квота” Веркора, закладена певна уможлядна схема, яка піддається дифузії в сюжетних ходах, ситуаціях, перипетіях тощо, але, не загрузаючи в побути, у житейській емпірії, вона зберігає необхідну абстрагованість, певний символіко-алегоричний зміст.

Означена структуротвірна парадигма властива інтелектуальній літературі загалом і виявляється в її різнорідних зразках, від романів А. Мердок, багатих на побутописання й позначених майстерністю нарації, до винахідливо сконструйованих повістей і драм Ф. Дюрренматта з їх пародійно-іронічним обігруванням детективних сюжетів та прийомів, від циклопічно побудованого й перевантаженого рефлексією роману П. Вольпоні “Тілесна речовина” до струнких і чітких за їх рисунком інтелектуальних драм Ж. Ануя.

Примітне й прикметне явище в літературі другої половини ХХ ст. – наукова фантастика, яка набула небаченого розвитку в епоху НТР і стала однією з репрезентативних тенденцій літературного процесу. Багатьма своїми гранями вона близька, а то й споріднена, з інтелектуальним напрямком, і можна сказати, що у своєму позиціонуванні щодо нього вона нагадує конситуацію документальної літератури й біографії/автобіографії.

Як літературне явище наукова фантастика неоднорідна й нерівноцінна, за своїм складом вона поділяється на три категорії: твори людей науки, які вирізняються науковою ґрунтовністю й компетентністю, але за своїм художнім рівнем часто “не дотягують” до справжнього мистецтва; твори літераторів-професіоналів, які накидаються на популярну тематику, тут, власне, маємо справу з експлуатацією наукової фантастики “масовою літературою”; справжні твори мистецтва наукової фантастики, письменників рівня Р. Бредбері, С. Лема, А. Азімова, А. Кларка, А. і Б. Стругацьких та інших, а також письменників “зі сторони”, переважно з інтелектуальної прози, які час від часу переступають поріг близького виду творчості, що бачимо у Веркора, К. Воннегута, К. Уїлсона, І. Кальвіно та інших.

Чільна семантико-естетична особливість наукової фантастики в тому, що вона є своєрідним літературним утворенням, яке за своєю внутрішньою логікою й естетичною структурою тяжіє до науки. Варто погодитися з італійським ученим Ф. Ферріні, котрий розглянув наукову фантастику як естетико-художнє вираження науки в наш час; будучи у своєму завершеному вигляді породженням домінування науки в духовно-практичній сфері, вона поєднує принципи наукового й художнього пізнання і в кінцевому підсумку дає його відображення, адекватне стану наукової мислі [14]. Та друга принципово важлива риса “високої” наукової фантастики – її дещо парадоксальна переважна зверненість не до свого, сказати б, безпосереднього предмета, розповідання й прогнозування наукових відкриттів та технічних звершень, а до насущних проблем і колізій людського буття – філософських, моральних, психологічних. У цьому її повороті дається взнаки глибинна пов’язаність із утопічно-фантастичною й сатирико-фантастичною традицією літератури, що проходить через віки від Платона й Лукіана, через Рабле й Ф. Бекона, Свіфта й Вольтера до наших днів. І це відкривало й відкриває перед науковою фантастикою найширший простір для роздумів над кардинальними проблемами буття, долею й перспективами людства та його культури.

Із метажанрових комплексів у літературі другої половини ХХ ст., які мають ознаки й функції стилів, слід іще вказати на міфологічний. Ідеться тут не про міфологізм літератури минулого століття, а про його жанрово-стильовий

феномен зі своєрідними семантико-структурними рисами й інтенціями, що розвинувся в 60-х – 80-х роках. Як відомо, літературний міфологізм прикметний великою розмаїтістю форм вияву. За класифікацією англійського вченого Д. Уайта, автора монографії про міфологічний роман, за сюжетно-структурними ознаками можна виокремити його чотири основні види: 1. Твори, які цілком ґрунтуються на сюжетах давніх міфів і переломлюють у них сучасну проблематику; їх класичний зразок – тетралогія Т. Манна “Йосиф та його брати”. 2. Твори, які в одній частині переповідають міф, а в другій безпосередньо відображають сучасність; тут яскравим прикладом може бути роман М. Булгакова “Майстер і Маргарита”. 3. Твори, що відображають сучасний світ, але містять також міфологічні мотиви та моделі, які проходять через них і організують їх концептуальний зміст, як це маємо в драматичній трилогії Ю. О’Ніла “Траур личить Електрі”. 4. Твори, у яких міфологічний елемент притаманний лише певним їх компонентам, але відіграє важливу роль в артикуляції змісту цілого; як на виразний зразок, можна тут послатися на роман В. Фолкнера “Світло в серпні” [19, 52–54]. Обійдемо в цій класифікації містико-інтуїтивний міфологізм Ф. Кафки та близьких до нього письменників.

Та цю класифікацію необхідно доповнити ще одним, принципово важливим різновидом “міфологічної літератури”, який під кінець ХХ ст. набув чи не найбільшого поширення. У ньому не знайти ні прямого використання відомих міфологічних сюжетів, мотивів та архетипів, опрацьованих у літературі, ні специфічно міфологізованого егоцентризму Кафки. Цей різновид найбільш переконливо виявився в новій латиноамериканській літературі, передусім у романі, а також у літературах Середньо-Східної і Східної Європи, за іншою атестацією – у літературах колишньої “соціалістичної співдружності”; а ще до того – у нас, у кіносценаріях і фільмах О. Довженка.

Новий латиноамериканський роман – і література загалом – пов’язаний із національним і духовним пробудженням народів континенту, з глибокими зрушеннями в їхньому бутті й свідомості. Тут важливим складником виступає прагнення до духовної незалежності й ствердження культурної самобутності народів. У літературі це набуває форми руху до глибинних основ і витоків художнього мислення та творчості й вибудови їх міфологічної парадигми. Однак цей пошук “латиноамериканської сутності” зовсім не означав відмову від набутих європейської художньої культури і, зокрема, від літератури. Так, творці нового латиноамериканського роману враховували досвід європейського “міфологічного роману”, але загалом їхньому підходу до міфології притаманні принципові відмінності. “Для європейського романіста міфологічне мислення лишалося архаїкою або екзотикою – він звертався до міфу з позицій сучасної свідомості, що заглиблюється у свої першооснови. Для романіста Латинської Америки це мислення було живим і не менш сучасним, ніж цивілізоване, що вимагало вже не просто звернення до міфу, а *поєднання* двох естетично рівноцінних, хоч і різних типів свідомості” [10, 9].

Словом, у Латинській Америці міфосприйняття все ще залишалося живою реальністю народного життя й свідомості, і в цій його іпостасі зверталися до нього письменники, прагнучи створити нову художню мову, відповідну “латиноамериканській сутності”. Проте, щоб досягти цього поєднання міфу і сучасних форм свідомості, необхідно було цей симбіоз ґрунтовно переосмислювати й трансформувати. Першими такого органічного синтезу досягли кубинець А. Карпент’єр у романі “Загублені сліди” (1953) і гватемалець М. А. Астуріас у романі “Зелений папа” (1954), і саме ці твори знаменують народження нового латиноамериканського роману. У наступні десятиліття

з'являється плеяда яскравих і своєрідних письменників, які йдуть наміченим шляхом і підносять латиноамериканський роман на високий світовий рівень; це мексиканець К. Фуентес, колумбієць Г. Гарсія Маркес, перуанець М. Варгас Льоса, парагваєць А. Роа Бастос, аргентинець Х. Кортасар та інші. Новий латиноамериканський роман стає одним із найпримітніших явищ світової літератури, викликає великий інтерес у читачів і критиків. Як писав один німецький критик у 70-ті роки, для того, щоб іноземний роман був перекладений і виданий, досить іспанського прізвища автора на його обкладинці. Нині деякі літературознавці підверстують новий латиноамериканський роман до постмодернізму, але це явне перебільшення, радше тут маємо справу із самотнім явищем, яке певними своїми гранями стикається з постмодернізмом.

Як уже зазначалося, багато в чому близький чи споріднений тип міфологічного роману (відповідно повісті, оповідання тощо) поширився також у літературах “соціалістичної співдружності”, особливо в польській, угорській, болгарській. Не обминув він і літератури СРСР, зокрема російської, української, грузинської, литовської. В українській літературі його найбільш значним і своєрідним виявом був “хімерний роман” (О. Ільченко, В. Земляк, Є. Гуцало, В. Дрозд та інші).

Такою є ескізно окреслена загальна панорама літературного процесу другої половини ХХ ст. в його жанрово-стильовому розрізі, репрезентованому в найзначніших течіях, метажанрах, які функціонально тяжіють до стилів, угруповань тощо. Але ця панорама залишається неповною й досить статичною без уведення в неї найзначнішого й найактивнішого актанта, яким є постмодернізм; водночас цей дуже складний і неоднорідний феномен порізно визначають і трактують як самі постмодерністи, так і його теоретики та критики.

У свій час постмодернізм далеко не відразу вибився в ранг явищ вищого порядку й значення, не був сприйнятий як центральна й організаційна течія цілої епохи. Власне, у цьому статусі його почали бачити й потрактовувати вже дець в останні десятиліття минулого століття, майже водночас порушивши питання про його кризу. Не було й немає донині об'єднаного типологічного розуміння постмодернізму як духовно-культурного й естетико-художнього явища. Тут маємо дуже широкий і строкатий розкид концептів і концепцій, від концепту постмодернізму як стильової течії до теоретичної розбудови його як складника дихотомії модернізму – постмодернізму, що циклічно повторюється в русі літератури й мистецтва. На другому із цих трактувань необхідно коротко зупинитися ще й тому, що в основному воно є явищем українського літературознавства.

Думку про постмодернізм як вираження циклічного повторювання кризових явищ духовної культури висловлювали неодноразово, зокрема такі авторитети, як У. Еко, Д. Лодж, І. Хассан. До рівня метаісторичної моделі руху літератури й духовної культури в дихотомійній зв'язці модернізму – постмодернізму як протилежностей вона порушена в праці Д. Затонського “Модернізм і постмодернізм. Думки про одвічну коловорот красних та інших мистецтв”. Її автор зробив спробу, за його словами, “загальні закономірності земного буття подати у вигляді вічної зміни “модерністських піднесень” і “постмодерністських спадів”, але ця спроба, слід визнати, не виявилась переконливою. Надто багато натяжок і припущень довелося зробити авторові, зокрема *de facto* звести модернізм до лівацького авангардизму й навіть продекларувати, що “з модернізмом Пруст і Джойс, Кафка і Вулф стосунків не мали”, – на тій підставі, що їм лишалася чужою притаманна нібито модернізму “віковічна філософсько-естетична націленість на утопію” [6, 140].

Однак поки що йшлося про крайні точки широкої амплітуди типологічних моделювань постмодернізму, а тим часом між ними розміщаються його

численні визначення та трактування, концепції та концепти, які далеко не завжди узгоджуються між собою. Їх сформулювали філософи й культурологи, теоретики літератури й історики літератури, письменники й критики, у різних формах і ролях причетні до цього явища. Укажемо лише на окремі з них, що належать авторам із різних груп чи орієнтацій: постмодернізм інтерпретують передусім як стиль мислення сучасної епохи, що перебуває в стані переходу (У. Еко); як породження ультракризової епохи, що настала після голокосту й Чорнобиля і прикметна домінантним апокаліптичним дискурсом у духовній сфері (Ж. Дерріда); як вислів соціокоду епохи, означеного рисами антифундаменталізму, онтологічної толерантності, децентрації, карнавалізації, відкритості до інших мисленнєвих і естетичних систем, еклектизму, усеохопної іронії, розуміння літератури як гри, нового естетизму тощо (Д.Фоккема); як явище, епістемологічно тотожне постструктуралізму, реалізацію його теоретичних настанов і кодів у художній практиці (І. Ільїн); як художній період, що "об'єднує групу естетично й концептуально близьких напрямів інваріантної ідеї, значущої для всіх художніх напрямів" (Ю. Боров) тощо.

Заслуговує на увагу проблема генези постмодернізму, зокрема його відношення до модернізму. Спершу вона поставала в історико-хронологічному аспекті, з акцентом на їх пов'язаності, на тому, що постмодернізм приходить на зміну модернізму як його спадкоємець, котрий адаптує та продовжує певні його вектори й тенденції, зокрема на рівнях естетичному й семантико-художньому. Це об'єктивно підтверджується тим, що перші письменники-постмодерністи вийшли переважно з модернізму, і їхня творчість носить виразно перехідний характер, поєднує модерністські й постмодерністські елементи. Пошлемося хоча б на Дж. Фаулза, роман якого "Маг" (1965) є першим видатним твором англійського постмодернізму, і на Італо Кальвіно, складний творчий шлях якого завершився класичним постмодерністським романом "Якщо мандрівник однієї зимової ночі" (1979). Водночас у літературі модернізму маємо немало творів, у яких за бажання без особливих зусиль можна "розпізнати" постмодерністські мотиви й структури, як, приміром, в "Уліссі" Джойса, особливо в другій його частині, чи в "Шумі й люті" Фолкнера.

Загалом же слід сказати, що між модернізмом і постмодернізмом немає чіткої демаркаційної лінії, і в багатьох своїх структурах та інтенціях другий виглядає спадкоємцем першого, особливо на ранньому етапі. Як слушно зауважує Т. Гундорова, "повторення – загалом важливий чинник постмодерністської ідеології, оскільки постмодернізм не приховує свого вторинного походження стосовно і модернізму, і всієї модерної культури" [4, 32]. Та водночас постмодернізм у процесі свого розвитку дедалі більше віддалявся від модернізму й переходив у позицію його опонента, а то й антагоніста. У його естетиці й поетиці з'являються риси та тенденції, чужі й далекі модернізму або й такі, що заперечують його засадничі принципи, як-от фрагментарність, еклектизм, сконструйованість, гібридність, нонієрархічність тощо. І чи не в першу чергу – настанова на синтезування з поп-культурою, яке набуло посиленого розвитку в пізньому постмодернізмі й найбільше посприяло тому, що він неабиякою мірою перетворився на сучасний "ярмарок на площі", шумний і безсубстанційний, тупиковий.

Важливо зауважити, що постмодернізм виявився не тільки в літературі й інших мистецтвах, а й в інших видах духовно-творчої діяльності; багато дослідників безспідставно кваліфікують його як культурний рух або культурну епоху. У поле постмодернізму тією чи тією мірою входить філософія, антропологія, соціологія, культурологія, лінгвістика, психологія та інші гуманітарні науки; вони досить широко звертаються до літературного матеріалу і, своєю

чергою, абсорбуються в літературі. Варто тут згадати постструктуралістсько-постмодерністський комплекс – широку і впливову інтердисциплінарну течію, яка “проявляється в різних сферах гуманітарного знання, зокрема й у літературознавстві, і пов’язана з ними певною єдністю філософських і загальнотеоретичних засновків та методології аналізу” [13, 129].

А це також означає, що в постмодернізмі відбувалося стрімке розширення поля літератури не тільки на рівні змістово-тематичному, а й на рівнях поетики й художньої семантики, її жанрово-стильової системи. Власне, спостерігаємо той самий процес, що відбувався й в інших течіях та метажанрах літератури другої половини ХХ ст., але в постмодернізмі він протікав з особливим розмахом та інтенсивністю. Зрозуміла річ, що в постмодернізмі найактивніше протікав і супровідний процес нівеляції та руйнування усталених жанрів і стилів, їх систем, вільної рекомбінації їх складників, що вело до появи численних гібридних форм. У всьому цьому дається взнаки й прикметна епістемологічна властивість постмодернізму, котру П. Рікер влучно визначив як “гіпертрофію засобів і атрофію мети”.

Що об’єднує весь постмодернізм і надає йому рис духовно-культурної єдності, так це самовідчуття й саморозуміння як кризового явища, що виявляються як експліцитно, так і латентно. Після відносно спокійних 50–60-х років (передусім у соціально-економічній сфері), криза знову загострюється, набуваючи тотального характеру, шириться відчуття вичерпання ресурсу наявної цивілізації, зокрема духовного й творчого, утрачається довіра до її засадничих ідей та цінностей. Виникає духовно-психологічна атмосфера, яка нагадує пізню античність і чи не найвідчутніше виявляється в літературі, і не стільки сюжетно-тематично, скільки в її семантико-художніх структурах. Річ тут у тому, що в її художній продукції починає змінюватися співвідношення між творчо-оригінальним і повторюваним, парафразованим на користь другого, – явище, яке дещо іронічно можна назвати центонністю в розширеному значенні слова.

Тріумфальний хід постмодернізму в літературі й гуманітаристиці за часом виявився нетривалим, уже під кінець ХХ ст. стає очевидністю його криза, яка швидко прогресує. При цьому вона із самого початку сприймається як щось остаточне й безповоротне, без проблиску надії на повернення чи відродження. Уже наприкінці ХХ ст. І. Хассан, котрий зробив свій внесок у його вивчення й ствердження в США, проголошує, що експерименти постмодернізму в літературі й мистецтві “потьмянішали, перетворилися на кітч, на безплідну, банальну, вульгарну, безглузду й нігілістичну гру. Після визвольних експериментів Барта, Бартельма, Геса, Кувера, Ешбері, Кейджа та безлічі інших, після всіх експериментів культурного постмодернізму нам залишилися лише кітч та пустопорожні ігри” [3, 27].

Варто зазначити явище, досить поширене серед західних учених: вони або обходять питання про конкретний збагачувальний внесок постмодернізму в літературу, або виявляють схильність до песимістичних та нігілістичних оцінок його спадку, як той же Хассан. Набагато далі йде в цьому Ж. Бодріяр, котрий духовний стан, поименований постмодернізмом, що поширюється й на літературу, визначає як оргію в специфічному сенсі: “Оргія – це будь-який вибуховий елемент сучасності, момент звільнення в усіх царинах. <...> Це була (мається на увазі постмодернізм. – Д. Н.) загальна оргія звільнення – реального, раціонального, сексуального, критики й антикритики, економічного зростання і його кризи. Ми пройшли всі шляхи віртуального продукування і надпродукування об’єктів, знаків, змістів, ідеологій, насолод. Сьогодні все – вільно, ставки вже зроблені, і ми всі разом опинилися перед фатальним питанням, що робити після оргії” (цит. за: [9, 204–205]).

Однак на завершення звернемося до питання: що знаменує постмодернізм у загальному контексті розвитку літератури європейської культурно-історичної спільноти Нового й Новітнього часу на рівні стилів і напрямів, їх жанрово-стильових систем? Можна з певністю сказати: у цьому вимірі він є принципово важливим знаковим феноменом, не більше й не менше маркером завершення багатовікового руху чи розвитку стилів як усталених художніх систем Нового й Новітнього часу. Як уже говорилося вище, ця мегасистема зі сталими й водночас мінливими фундаментальними структурами склалася в XV – XVI ст., пережила складну еволюцію та прийшла до вичерпання й розпаду в другій половині XX ст. Цей процес відбувався в різних тогочасних стилях і метажанрах, але завершене концентроване вираження він знайшов в оргії постмодернізму. У ньому встановлюється безроздільне домінування вкрай спрощеного, зате всеохопного розуміння ігрового первня мистецтва, і вибухає інтенсивне нівелювання й руйнування наявних стилів та жанрів, необмежувана рекомбінація їх елементів, що стало нагадувати повернення до якогось вихідного хаосу художніх форм. Але якесь напівмеханічне повернення, позбавлене первісної органічності.

І тепер, після спаду найпотужнішої деформівної хвилі, зі всією гостротою постає питання: що буде далі, у якому напрямі чи напрямках піде література, зокрема якого жанрово-стильового структурування вона набуде.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Великовский С.* “Новый роман” // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – Москва: Советская энциклопедия, 1968. – Т 5. – Стлб. 323–325.
2. *Верли М.* Общее литературоведение. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1957. – 244 с.
3. *Гассан І.* Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературний і культурний аспекти // Американська література після середини XX ст. Матеріали міжнародної конференції. – Київ, 2000. – С. 19–28.
4. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – Київ: Критика, 2005. – 263 с.
5. *Еремеев А.* Французский “новый роман”. – Киев: Наук. думка, 1974. – 221 с.
6. *Затонский Д.* Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (от сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста) – Харьков: Фолио; Москва: ООО “Издательство “АСТ”, 2000. – 256 с.
7. *Затонський Д.* У пошуках сенсу буття (Погляд на літературу сучасного Заходу). – Київ: Дніпро, 1967. – 312 с.
8. *Ивашева В.* На пороге XXI века: НТР и литература. – Москва: Худ. лит., 1979. – 318 с.
9. *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – Москва: Интрада, 1998 – 255 с.
10. *Кутейщикова В., Основат А.* Новый латиноамериканский роман. – Москва: Советский писатель, 1976. – 368 с.
11. *Рид П.* Миражи на пути романа // Литературная газета. – 1975. – 12 февраля. – С. 15.
12. *Современные славянские культуры: развитие, взаимодействие, международный контекст: (Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО).* – Киев: Наукова думка, 1982. – 438 с.
13. *Терминология современного зарубежного литературоведения (страны Западной Европы и США).* Вып. 1. – Москва: ИНИОН, 1992. – 219 с.
14. *Ferrini F.* Che cos'è la fantascienza? – Roma, 1970. – 152 p.
15. *Fokkema A.* The Author: Postmodernism's Stock Character // The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature. – Cranbury; London, 1999. – P. 39 – 51.
16. *Peyre H.* French Novelists of Today. – Oxford Univ. Press, 1967. – 484 p.
17. *Sarraute N.* L'Ère du soupçon. Essais sur roman. – Paris, 1968. – 184 p.
18. *Steiger E.* Grundbegriffe der Poetik. – Zürich, 1946. – 246 p.
19. *White J.* Mythology in the Modern Novel. – Princeton, 1971. – 264 p.

REFERENCES

1. Velikovskij, S. (1968) “Novyj roman” In *Kratkaya literaturnaya enciklopediya* (1962 – 1978) (Vols. 1-9; Vol. 5), columns 323–325. Moskva: Sovetskaya enciklopediya. [in Russian]
2. Verli, M. (1957) *Obsbchee literaturovedenie*. Moskva: Izdatel'stvo inostrannoj literatury. [in Russian]
3. Hassan, I. (2000). Chym ye postmodernizm i chym vin стане? Literaturnyi i kulturnyi aspekty In *Amerykanska literatura pislia seredyiny XX st. Materialy mizhnarodnoi konferentsii*, pp. 19–28. Kyiv. [in Ukrainian].
4. Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobyl'ska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].