

Хлыбова Н.А. ПОСТМОДЕРНИСТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

УДК 820

Постмодернизм современная нам данность. Он крепко вошел в нашу жизнь со всеми своими проявлениями. Virtuозной игрой с цитатами, подбором или просто фальшивками, имитациями различных форм и целеполаганий. Мы уже привыкли к тому факту, что информация может нам подаваться не с самого начала, да и воспринимать ее можно не до конца. А о чем речь, мы поймем. Это отражается во всех слоях нашей жизни.

Истоки – виртуальная деконструктивистская игра (от игры со значением слова к игре с текстом, содержанием и жанрами).

Искусство в целом, не только литература, перестало быть изобразительным, оно стало визуальным. Слово визуальное впустило в свои рамки все проявления: перформанс, инсталляцию, видео и т.п. Так что умение творить, рисовать почти уничтожено. Вернее оно перешло в более мелкий и продаваемый формат – иллюстрацию.

Интернет значительно изменил сферу бытования литературы. Традиционно литературное пространство формировали научные журналы и печатная литература. Сейчас их роль в общественной жизни стала иной: журнальный «бум» закончился, литературоцентризм прежних лет, если не веков («литература – наше все»), утратил свои позиции. «Бумажные» литературные источники обрели виртуальные «двойники» в сети, стремясь к доступности и открытости своих новейших материалов. Интернет как место обитания литературы резко повысил уровень интенсивности интеллектуальной жизни: в нем есть все книжные новинки, мгновенные отклики на них, анонсы очередных новинок, серьезные аналитические работы ведущих современных критиков. Сегодня литературный мир точнее всего было бы описать в категориях Борхеса: «вавилонская библиотека», «сад расходящихся тропок» – словом, всеобъемлющий Текст, свободный от времени и пространства. Но обратная сторона подобного интеллектуального развития – опасность для неподготовленного, неоформившегося литературного сознания утонуть в непростом и беспокойном море художественных изысканий и их трактовок. Нет необходимости говорить в первую очередь о последних десятилетиях студенческого восприятия, поскольку по мере ухода с академической литературной арены интеллектуалов, способных воспитать то чувство истинно прекрасного, которое дает возможность не только выплыть в этом бурном море, но и развить в себе творческие начала, специалистов такого уровня становится все меньше и меньше. К сожалению, фрагментарность образования приводит и к формированию фрагментарного литературного сознания современных молодых ученых.

Литературный процесс последних двух десятилетий характеризуется сосуществованием в едином культурном пространстве предельно разных, опирающихся на противоположные эстетические принципы направлений. Однако наряду с выраженной «поляризацией» литературы значима и тенденция притяжения противоположностей. Все более прозрачной и подвижной становится граница между высокой и массовой литературой – налицо очевидное тяготение к совмещению в пределах одного текста сложных приемов письма, пришедших из элитарной литературы, и беллетристически занимательных ходов, позволяющих поддерживать сюжетный интерес.

Проблема составления академических программ, как в плане филологических междисциплинарных соотношений, так и в пределах самих литературных дисциплин, выбора того классического наследия, которое сформирует высокопрофессионального мыслящего специалиста будущего, стоит перед преподавателями высшей школы, как у нас, так и в ближнем и дальнем зарубежье. И, прежде всего, это касается формирования периода рубежа столетия, что в силу естественно исторических причин осложняется не столь значительным временным отрезком, который мог бы помочь четче оценить все произошедшие события в области литературы. Невольное сравнение с образцами высоких стандартов прошлого не способствует выдвиганию однозначных новых имен и произведений. Тем не менее, этот поиск жизненно необходим для создания современного литературного стандарта. Поскольку его отсутствие ведет к замещению доли литературы литературной критикой и литературоведческим теоретизированием, что в значительной степени можно было наблюдать в конце 20 века на американской сцене. Но в этом феномене есть и положительная сторона: за десятилетия подобного сдвига сформировалось поколение филологов, **способных** в первую очередь **читать**, что, возможно отразится на будущем витке литературного наследия на новом качественном уровне.

Поясню, это, казалось бы, внешне банальное утверждение. Обучение прочтению и пониманию, то есть интерпретации, – длительный процесс со многими составляющими, углубление в значимость каждого из которых не является темой данного рассмотрения. Многочисленные современные междисциплинарные изыскания помогают, как обобщить весь существующий опыт в этой сфере, так и вывести свою филологическую компетенцию на более высокий уровень научный и преподавательский. Но дидактически суть в том, что интерпретация – высказанная рефлексия, которая является методологической категорией со множеством разноподходных определений. С практической точки зрения рефлексия одновременно универсальный признак собственно человеческого мышледействования посредством понимания, проблематизации, знания, отношения, оценки и многого другого. Обыденный характер рефлексии при хорошем осмысленном чтении с глубоким пониманием – результат того опыта рефлексивного

действия, которым мы овладеваем в ходе обучения и самообучения интерпретации текста. То есть мы учимся рефлексии как методологическому принципу самостоятельного действия, способного привести каждого из нас и к собственному пониманию, и к собственному решению, и к собственному открытию, важной характеристикой которого является культура освоения мира, особенно культура понимания.

При обучении и самообучении рефлексии иноязычные тексты в силу своей трудности имеют несомненное педагогическое преимущество: они требуют большего внимания, чем тексты на родном языке, причем это внимание должно обращаться на форму, поскольку в течение долгого времени обучения языкам форма в иноязычном тексте требует дискурсивного, а не автоматического подхода. Учащемуся приходится здесь не только рефлексировать, но даже и заниматься метарефлексией, да еще на должном академическом уровне, что при существующей картине в литературоведении порой оказывается трудновыполнимой задачей.

Интересный пример представляет собой состояние и положение с изучением литературы в Великобритании. Поскольку английские преподаватели обучают не истории литературы, как они говорят, а «просто литературе», тем более понятно их неприятие литературоведческого «раскладывания» всего и вся по полочкам и предпочтительное обращение к монографиям и собственно к текстам произведения с акцентом на самостоятельном их анализе студентом. Особенно оно неприемлемо для английских коллег тогда, когда речь заходит о современной литературе, о текущем этапе ее развития, где всякого рода обобщения и «ярлыки» просто не уместны, потому что каждый писатель – это «свободный художник», могущий в любой момент выйти за рамки узкого «прокрустова ложа» направления, школы, тенденции, в которую его поторопился записать недалновидный историк литературы.

Например, вопрос о соотношении реалистической традиции, в английской литературе не прерывавшейся со времен Дж.Чосера, и постмодернистскими эстетикой и поэтикой, пожалуй, центральный для национального литературного процесса тридцатилетия конца 20 столетия. Видится совершенно справедливым утверждение профессора Н. Бентли о том, что «на практике современный роман являет собою смесь обеих стилевых тенденций – реалистической и модернистско-экспериментальной, с одновременно растущей в популярности в 1970-е, 1980-е и 1990-е годы третьей тенденцией – постмодернистской... [Bentley 2008: 31]». По справедливому замечанию Бентли, «постмодернизм, таким образом, действует по крайней мере, на двух различных, но взаимосвязанных с исторической точки зрения, уровнях. Он сигнализирует о стиле письма <...> и одновременно использует философский взгляд, который отвергает многие тенета модернизма» [Bentley 2008:32]. Вот почему закономерным является вывод, которым открывается параграф «Краткое изложение ключевых позиций» в этой главе: «Постмодернизм является важной характеристикой многих произведений британской художественной прозы с точки зрения как техники и формы, так и способа социальной и культурной критики» [Bentley 2008: 61].

М.Эмис, И.Макьюен, Х.Куреиши, Ф.Уэлдон, Боллард, А.Картер и некоторые другие – «продукты» новых университетов, открытых в Британии во время «бума высшего образования» в 1960-е гг. с их более свободной и нацеленной на обучение через спор и дискуссию и аналитическое чтение и осмысление материала организации учебного процесса. Подобно «сердитым молодым» 1950-х, эти «сердитые» 1970-х – начала 1990-х гг. (как представляется, вторая половина девяностых с их общим «антиконсерватизмом и появлением «нового лейборизма» блэйеровского типа несколько изменили общий тон литературы) при помощи «черного юмора», акцентированной «брутальности», открытого эротизма (а то и эстетической игры с порнографией), постмодернистской экспериментальности (но без «отката» от национальных традиций социально-психологического реализма) эстетически восставали против ограничивающего и разрушающего общества, создаваемого на базе ценностей «тэтчеризма». В известном смысле, таким образом эти «новые сердитые» не дали английской литературе уйти от традиций социального предупреждения и аналитической критики, столь мощно вошедшей в английскую литературу со времен великих викторианцев – Диккенса, Теккерея, Дж.Элиот и Дж. Мередита, чьи традиции оказались весьма плодотворными для когорты писателей 1980-1990-х гг.

Именно это определило столь непростые взаимоотношения современной британской литературы с постмодернизмом. Такой анализ подкрепляет уже выстроенную парадигму современного британского литературного процесса, смело смешавшего реалистическое, модернистское и постмодернистское письмо в некое новое – пост-постмодернистское – образование, с другой – дает возможность посмотреть на известные произведения по-новому, а с третьей – открывает историко-литературные горизонты, заставляет размышлять над феноменами и произведениями, на которые по той или иной причине ранее не обращали внимания, что не совсем справедливо с точки зрения понимания динамики одной из богатейших литератур мира.

Н. Бентли пишет: «Одной из центральных посылок этой книги была попытка показать, насколько состояние современной британской художественной литературы не вызывает опасения» [Bentley 2008: 193]. Автор не только убедил читателя в «здоровье» национальной литературы, но аргументированно показал, насколько британская проза многообразна и своеобразна по тематике, проблематике, нарративным и жанровым формам, герою и образным средствам его воплощения, какое слово она сказала, говорит и еще скажет в мировом литературном процессе, а самое главное – как удивительно ярко и «продуктивно» для литературы «воевали» в ней реалистическая, модернистская и постмодернистская тенденции – при явном доминировании первой.

Приведенный национальный вариант является частностью, отображающей направления всего литературного процесса, проблемный пункт которого наличие и степень упрочнения постмодернистской этики. Осознание и поэтапный анализ национальных вариантов литератур и их соотношение с

литературоведческой составляющей, оказывающей влияние на вектор этих литератур, наряду с тенденциями данного явления в мировой литературе, необходимая практика как для компаративистики, так и для зарубежной литературы.

Кризис рационализма, начавшийся еще на рубеже XIX–XX веков, сомнение в достоверности научного познания приводят постмодернистов к «убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии... а интуитивному поэтическому мышлению с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями...». В литературе «поэтическое мышление» проявляет себя прежде всего в нелинейном повествовании, субъективно-ассоциативном связывании эпизодов, вариативности фабульной схемы, принципиальной незавершенности «истории».

Постмодернистская концепция мира определяется ключевым постулатом: мир есть текст (а литература не случайно характеризуется как феномен языка). Сама реальность предстает как сумма разнообразных ее описаний, при этом количество текстовых слагаемых потенциально бесконечно. Литературное произведение – это пространство бесконечных цитации, интертекстуальной игры, «перекличек» текстов на разные голоса. Граница между «чужим» словом и «своим» размывается: «свое» оказывается соткано из «чужого» (чужих слов, чужих культурных кодов, чужого духовного опыта), «освоено» и возвращено обратно в культурное пространство.

В постмодернистской эстетике разрушается и традиционная даже для модернизма цельность субъекта, человеческого «я»: подвижность, неопределенность границ «я» ведет почти к утрате лица, к замене его множеством масок, «стертости» индивидуальности, скрытой за чужими цитатами (в русской литературе эти черты в первую очередь характерны для одного из самых радикальных явлений в постмодернизме – концептуализма). Девизом постмодернизма становится соотношение «я – не-я»: при отсутствии абсолютных величин ни автор, ни повествователь, ни герой не несут ответственности за все сказанное; текст делается обратимым – пародийность и ироничность становятся «интонационными нормами», позволяющими придать ровно противоположный смысл тому, что строчку назад утверждалось.

Категория авторства также понимается по-иному в сравнении с классической эстетикой: автор – не творец, не «демиург», а «скриптор» – он всего лишь фиксирует, заносит на бумагу очередную словесную «вариацию» на бесконечно звучащие в культуре темы. Французский теоретик литературы Ролан Барт сформулировал концепцию «смерти автора»: как творческая индивидуальность автор «умер» – его место занял безличный посредник между текстом и читателем. Следовательно, при интерпретации текста вопрос: что хотел сказать своим произведением автор? – лишается всякого смысла; на его место приходит представление о принципиальной открытости художественного произведения любой интерпретаторской стратегии. Единственный вопрос, имеющий смысл для читателя: что говорит мне текст? Таким образом, читательский опыт иногда оказывается более важным фактором интерпретации и реализации семантики текста, чем авторские интенции.

Наглядно зависимость смысла текста от «способа» его чтения обнаруживает себя в гипертексте. Гипертекст представляет художественную информацию как связанную сеть фрагментов/эпизодов, в которой читатель по собственному усмотрению прокладывает индивидуальный маршрут. Подчеркнем важнейшие характеристики гипертекста: фрагментарность, дискретность структуры (в силу чего «войти» в нее можно с любого места) и ее нелинейность, возникающая из-за использования гиперссылок («прыжков») – элементы текста разными читателями складываются в разные повествовательные цепочки с «переменной» семантикой (разные сюжеты, разные биографии героев, разные версии исторического прошлого). Классический образец гипертекста – роман сербского писателя М. Павича «Хазарский словарь», представляющий историю принятия хазарами новой религии в виде трех книг, объединенных рядом общих, точнее «одноименных», словарных статей, причем в христианской версии утверждается, что хазары приняли христианство, в еврейской – иудаизм, в исламской – ислам. Художественный результат – условность, фиктивность истории, прямая зависимость «прошлого от траектории, по которой движется читатель от статьи к статье, равнозначность получившихся вариантов при отсутствии итогового «правильного».

Реализм как литературное направление в эпоху постмодернизма претерпевает значительные изменения. Реалисты по-прежнему исходят из представления о том, что в мире есть смысл – только его надо найти (постмодернисты заведомо точно знают, что смысл столь же относителен, как и сама реальность, в которой его можно было бы искать). Личность по-прежнему обусловлена внешними, в том числе социальными, обстоятельствами, формирующими духовно-интеллектуальный мир человека. Однако обстоятельства эти не универсальны, как нет и унифицированных представлений о социально-историческом развитии, а «отсутствие... единой концепции «правды» стало главной проблемой, с которой столкнулся реализм 1980–1990-х». Доля «нереалистических» мотивировок, определяющих развитие сюжета или формирование характера героя, становится все заметнее. Рядом с эмпирическим миром появляется аллегорический, притчевый, метафизический. «Жизнеподобие» перестает быть главной характеристикой реалистического письма; легенда, миф, откровение, философская утопия органично соединяются с принципами реалистического познания действительности.

Документальная «правда жизни» вытесняется в тематически ограниченные сферы литературы, воссоздающей жизнь того или иного «локального социума». Реалистическая типизация доводится до схематичной типичности героев, зистенциальные основания, обеспечивающие устойчивость мира «наших»

или «ненаших», редуцируются до набора из трех-четырёх жизненных истин, а сюжетная «загадка», связывающая события и персонажей, обязательно разрешается (при минимуме потерь со стороны «своих»).

Традиционно маргинальные сферы реальности (тюремный быт, ночная жизнь улиц, «будни» мусорной свалки) и маргинальные герои, «выпавшие» из привычной социальной иерархии (бомжи, проститутки, воры, убийцы), стали основными объектами изображения в неонатурализме. Истоки его – в «натуральной школе» русского реализма 19 века, с ее установкой на воссоздание любых сторон жизни и отсутствием тематических ограничений (отсюда – актуализация в неонатурализме «физиологического» спектра литературной тематики: алкоголизм, сексуальное вожделение, насилие, болезнь и смерть). Показательно, что жизнь «дна» интерпретируется не как «другая» жизнь, а как обнаженная в своей абсурдности и жестокости обыденность: зона, армия или городская помойка – это социум в «миниатюре», в нем действуют те же законы, что и в «нормальном» мире. Впрочем, граница между мирами условна и проницаема, и «нормальная» повседневность часто выглядит лишь внешне «облагороженной» версией «свалки».

С начала 1990-х годов в русской литературе фиксируется новый феномен, получивший определение постреализма. Родается новая «парадигма художественности». В ее основе лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Творческий метод, формирующийся на основе такой «парадигмы художественности», мы называем постреализмом», – пишут М. Липовецкий и Н. Лейдерман.

Активно используют творческий инструментарий постмодернизма, который дает возможность эстетически осваивать дискретный, абсурдный, агрессивный мир, проникать в его суть. Постреализм настаивает на достижимости истины. Даже если на месте универсальных истин окажется пустота, у человека всегда остается возможность обретения субъективных, «частных» истин. Множеством радиоальных и иррациональных связей он соединен с настоящим и прошлым (история семьи, рода, своего поселка или города). Проза постреализма внимательно исследует «сложные философские коллизии, разворачивающиеся в ежедневной борьбе маленького человека» с безличным, отчужденным житейским хаосом».

Пафос частного существования в постреализме сопрягается с интересом к архетипическим структурам человеческого сознания, к истории и мифу. Частная жизнь осмысливается как уникальная «ячейка» всеобщей истории, созданная и «обустроенная» индивидуальными усилиями человека, проникнутая персональными смыслами, «прошита» нитями самых разнообразных связей с биографиями и судьбами других людей.

Наконец, на рубеже 20 и 21 веков появилось еще одно понятие, описывающее современную культурную ситуацию, – постпостмодернизм. Его эстетическая специфика определяется прежде всего формированием новой художественной среды – среды «технообразов» (термин А. Коклен). В отличие от традиционных «текстообразов» они требуют интерактивного восприятия объектов культуры: созерцание/анализ/ интерпретация заменяются проектной деятельностью читателя или зрителя. Любой технообраз – это «артефакт с инструкцией»: от читателя требуется знание «способа применения» художественно-эстетического инструментария. Художественный объект «растворяется» в деятельности адресата, непрерывно трансформируясь в киберпространстве и оказываясь в прямой зависимости от конструкторских умений читателя. Происходит «переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле». Постпостмодернизм позволяет стать «автором» каждому – тем самым констатируя «смерть читателя», если перефразировать знаменитую формулу Ролана Барта. Происходит нескончаемый морфинг художественного объекта проявляет тенденцию к «мягким» переходам – «чужого» в «свое», иронии в лирику, хаоса в космос («хаосмос» М. Липовецкого). «Вторичная первичность» – наиболее значимое отличие постпостмодернизма от его «предшественника» – постмодернизма, демонстративно обнаруживавшего свою вторичность в игровом обращении с культурными объектами. «Характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность».

Так, и национальная американская литература рубежа веков характеризуется неоднозначно: среди основных – «пост-постмодернизм» и «плюралистический реализм», или постиндустриальная литература Америки. «Неофабулистская» линия литературы США развивается в творчестве самого «первооткрывателя» Дж. Барта («Последнее плавание Некто-морехода» (1991) и др.); в романе Джеффа Раймана «Жила-была» (1992), представляющем читателю новую версию знаменитой на рубеже 19–20 столетий сказочной повести Л.Ф. Баума «Волшебник страны Оз»; в романе Джейн Смайли «Тысяча акров» (1992) – своеобразном «ремейке» трагедии Шекспира «Король Лир». Она развивается также в последнем романе Джона Апдайка, одного из крупнейших американских литераторов второй половины 20 века. «Гертруда и Клавдий» (2002) Дж.Апдайка – это воссозданная, частью на основе средневековых хроник, частью при помощи творческого воображения, предыстория шекспировского «Гамлета»; финал романа органично включает завязку шекспировской трагедии.

Весьма показательной была эволюция другой важной постмодернистской линии – «абсурдизма» или «мегапрозы», которая сыграла столь значительную роль в литературе США начала 1960-х. Некогда непосредственно вовлеченная в большую политику и историю, она к концу 70-х годов, в соответствии с духом нового времени («Я-десятилетия»), становилась все более камерной. Авторы предпочитали оперировать уже «моделями» общества, такими, как семья, компания друзей, любовный треугольник или даже одна пара, одна личность, один эпизод из жизни человека (Р. Кувер и др.). В своем развитии

«мегапроза» трансформировалась в «минимализм». Однако уменьшенные «модели» общества так же очевидно выявляли дезинтеграцию, бессмысленность и мелочную рутинность человеческого существования, как выявляли абсурд истории произведения «мегапрозаиков».

Эта видоизменившаяся постмодернистская линия вплотную подошла к очень проницаемой в последней четверти 20 столетия границе реализма и соприкоснулась с так называемым «мелочным реализмом» – рассказами Реймонда Карвера (сборники «Так о чем мы рассуждаем, рассуждая о любви», 1974; «Собор», 1983), романами Джейн Энн Филлипс («Механические сны», 1984) и других авторов. Кроме того, оба варианта этой линии постмодернизма – и поздний, «минималистский», и ранний, «мегалитературный» – ассимилируются «плюралистическим реализмом» конца 1980–1990-х годов.

В последние десятилетия века, с уходом из жизни (или из творчества) большинства писателей-реалистов старшего теперь поколения, с обращением к постмодернистскому эксперименту ряда реалистов поколения среднего (Дж. Алдаик, Дж.К. Оутс и другие), под сокрушительным воздействием общественных событий 60-70-х годов – с одной стороны, и мощной внутрилитературной «атаки» постмодернизма – с другой, реализм США «раскололся» на множество течений. Исследователи выделяют «критический» реализм, находящийся под заметным воздействием «мегапрозы»; «грязный» (или «мелочный») реализм, возникший под влиянием «минимализма»; а также «фото-», или «гиперреализм»; «иронический» реализм; «экспериментальный»; «фантастический»; «магический» реализм, сформировавшийся под воздействием латиноамериканской литературы и традиций коренных и афроамериканцев.

Очевидна относительность методологических разграничений между «плюралистическим реализмом» и постмодернизмом; границы здесь настолько размыты, что некоторые исследователи предпочитают не проводить их вовсе и оперируют терминами «пост-постмодернизм» или же «постиндустриальная литература».

Наиболее заметной чертой постиндустриальной литературы оказывается весьма характерное развитие важной традиции американской словесности 19-20 веков, традиции Купера – Твена – Фитцджеральда – Хемингуэя – Сэлинджера, изображавших уход (или даже бегство) героя от неприемлемых для него социальных условий или обстоятельств его судьбы и поиск им личной свободы, которая понималась как счастье. Персонажи литературы конца 20 столетия также пребывают в состоянии своего рода «бегства»; это «побег», или «уход» от всех форм ответственности в жизни. Счастья такое состояние не приносит, но герои к нему и не стремятся, в принципе отрицая его возможность.

Для протагонистов произведений Энн Битти, Реймонда Карвера, Джоан Дидион, Джейн Энн Филлипс и многих, многих других современных авторов любые чувства или воспоминание о чувствах, даже желание что-либо чувствовать – изжиты или изживаются как слишком травматичные. Критики полагают, что это цена, которую заплатило искусство за предыдущий опыт нашей эры. Чувства и сама воля к жизни были настолько обострены и перегружены, что не выдержали и вылились в нечувствительность и безволие. Апатия, неспособность к сопротивлению, даже когда людям становится страшно за собственную жизнь, отмеченное американскими социологами как главное свойство общественной психологии конца 20 столетия, в полной мере отразилось в литературе постиндустриальной эпохи.

Вместе с тем в это время размывания всяческих культурных и внутрилитературных границ к концу 80-х окончательно стерлись и границы между художественной прозой и публицистикой, неоднократно атакованные национальной словесностью и практически освоенные в ходе последней из таких «кампаний» – расцвета литературы факта в 1960-е и развития ее крупнейшими из приверженцев в последующее десятилетие («Песнь палача» (1979) Н. Мейлера). Данное явление, обозначенное как «новый реализм», хотя и базировалось на давней традиции, действительно оказалось новой и обнадежившей многих исследователей тенденцией развития литературы США.

Оно знаменовало собой некий поворот – как от тонкой самодостаточной литературной игры постмодернизма, так и от абсолютной апатии и отрешенности «постиндустриальной» прозы – к жизни, факту. Несмотря на несомненную преемственность, отличия «нового реализма» от литературы факта 60-х очевидны. Они заключаются, во-первых, в значительно большей свободе творческого воображения создателей и, во-вторых, в преимущественном выдвигании в центр авторского внимания уже не крупных социально-политических или общественных событий, а обстоятельств обыденной жизни, за которыми, однако, угадывается типажность коллизий, характеров, человеческих судеб.

Подобные произведения могут описывать, например, деловые будни большого города и частную жизнь одного из горожан («Костры амбиций» (1987) Тома Вулфа; «Яркие огни, большой город» (1989) Джея Макинери), давая, по выражению Тома Вулфа, «сочный срез действительности». Знамение изменившихся социальных отношений оказывается судьба преуспевающего молодого бизнесмена с Уолл-стрит, «властелина Вселенной» Шермана Маккоя («Костры амбиций»), принесенного в жертву «политкорректности» и общественному мнению. Примечательно при этом, что униженный и как будто раздавленный, герой не опускает руки, а ведет упорную борьбу за свое человеческое достоинство и свою семью.

Такие произведения могут воссоздавать важный, чаще всего кризисный отрезок биографии автора, кого-либо из его родственников или знакомых. Таковы, в частности, роман У. Стайрона «Зримая тьма: Воспоминание о безумии» (1992), где повествуется о пережитой и побежденной самим писателем клинической депрессии, и роман Ф. Рота «Наследие: Непридуманная история» (1990), рассказывающий о мужественной борьбе со смертельной болезнью 86-летнего отца автора Генри Рота. «Новый реализм» доказывает, что инертность и безволие – не всеобщий удел, что человек остается человеком в любую эпоху.

«Новый реализм» оказывается наиболее плодотворной тенденцией «белой» американской словесности 1990–начала 2000-х годов и, наряду с «чистой» публицистикой, завоевывает все больше сторонников среди писателей разных поколений. В целом же современная литература США, многообразная, разноголосая, открытая как собственным традициям и традициям мировой культуры, так и постоянно обновляющемуся жизненному опыту, предстает поистине великой литературой.

Таким образом, можно заметить, что, не взирая на национальные особенности литературных проявлений и разноголосицу терминологических определений и обобщений, существенно проявляются единые литературные тенденции. Среди которых одним из самых влиятельных культурных явлений второй половины века является постмодернизм. Однако, если в западноевропейской литературе и культуре постмодернизм сформировался и был осознан как принципиально новая художественная парадигма в 1950-1960-е годы, то в славянской литературе его появление относится к началу 1970-х годов. Лишь в конце 1980-х годов о постмодернизме стало возможным говорить как о неотъемлемой литературной и культурной данности, а к началу 21 века приходится уже констатировать завершение «эпохи постмодерна».

Постмодернизм нельзя охарактеризовать как исключительно литературное явление и тем более литературное направление или течение. Постмодернизм непосредственно связан с самими принципами мировосприятия, которые проявляют себя не только в художественной культуре, но и в науке (философии, литературоведении, культурологии), и в разных сферах социальной жизни (от реклама и PR-технологии до архитектуры). Точнее было бы определить постмодернизм как комплекс мировоззренческих установок и эстетических принципов, причем оппозиционных к традиционной, классической картине мира и способам ее представления в произведениях искусства. Под сомнение прежде всего поставлена возможность рационального и целостного объяснения мира. Наиболее характерные определения, которыми сопровождается понятие «реальность» в эстетике постмодернизма, – хаотичная, изменчивая, текучая, незавершенная, фрагментарная, децентрированная. Мир – «развешенные звенья» бытия, складывающиеся в причудливые, а подчас абсурдные узоры человеческих жизней или во временно застывшую картинку в калейдоскопе всеобщей истории. «Распалась связь времен», исчерпала себя линейная последовательность событий, связанных жесткими причинно-следственными отношениями, и отсюда – виртуальная создаваемая история.

Источники и литература

1. Богин Г.И. Схемы действий читателя при понимании текста. – Тверь, 1989.
2. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: В 2 т. – М., – 2003.
3. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург. – 1997.
4. Мофра Ф. Постпостмодернизм, или законченное прошедшее – (архео) модерность? – 2006.
5. Проскурнин Б.М. Реализм? Модернизм? Постмодернизм? Пост-постмодернизм?: Размышления о современной Британской прозе // Вестник Пермского университета: Пермь, - Российская и зарубежная филология, Вып. 6(12). – 2010. – с. 210-214
6. An Introduction to Literature, Criticism and Theory // ed. by Bennet A. and Royle N., 3rd edition, Great Britain. – 2004. – 346 p.
7. Bentley N. Contemporary British Fiction: Edinburgh Critical Guides. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. – 245 p.
8. Halliday M.A.K., Hasan R. Text and context // Sophia Linguistica. – 1980. – N 6.
9. Merleau-Ponty V. What is phenomenology? // European Literary Theory and Practice. New York. – 1973.
10. Ricoeur P. Temps et recit. - Paris, 1983 - 1984.