

ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА ЛІТЕРАТУРИ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

Світлана Криворучко

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
м-н Свободи 4, Харків, 61077, Україна;
e-mail: serka7@mail.ru, klass_pfilol@mail.ru*

У європейській літературі межі ХХ–ХХІ ст. сформувалася естетична парадигма, яка відрізняється від постмодерністської. Феномен “критичного вимислу” є напрямом межі ХХ (1090) – ХХІ (2010) ст., де на рівні хронотопу герой “винаходить” реальність, синтезує уяву й рефлексію, аналізує об’єкти та явища, спираючись на документи та наукові істини, намагаючись пізнати та зрозуміти оточуючий його світ. Комунікація встановлюється через зміну концепту автор / читач на автор / автор, де читач є співрозмовником героя. Мета, яку перед собою ставить письменник, не критикувати сучасну дійсність, а зрозуміти її, спробувати пізнати природу речей. У творчому пошуку літератури межі ХХ–ХХІ ст. простежується жанрова трансформація, естетика мінімалізму, поетичне “винахідництво” образу реальності за допомогою використання образів “примар”.

Ключові слова: напрям; “критичний вимисел”; парадигма; відродження традиції, історії, сюжету, інтриги.

В європейській літературі межі ХХ–ХХІ ст. сформувалася естетична парадигма, яка відрізняється від постмодерністської. Окреслюючи історичні межі постмодернізму, дослідник І. П. Ільїн [4] визначає: кінець Другої світової війни є фазою латентного формоутворення – початок 80-х рр. є усвідомленням загальноестетичного феномена культури. Отже, кінець 80-х. – поч. 90-х рр. ХХ ст. є умовною межею появи творів іншого типу, що триває до 10-х рр. ХХІ ст.

На думку І. П. Ільїна “... постмодерном намагаються пояснити весь сучасний світ, замість того щоб із своєрідності цього світу вивести постмодернізм як одну із її тенденцій і можливостей” [4, с. 210]. В. П. Руднев зауважує: “... дехто стверджує, що постмодернізм уже завершився і ми живемо у новій культурній добі, але в чому полягає її суть, ми поки сформулювати не можемо” [6, с. 338].

Західні та вітчизняні дослідники вміщують постмодернізм у історичні межі: 50-ті рр. ХХ ст. – виникнення, 80-ті рр. – розквіт. Якщо інтерпретувати постмодернізм як емоційне відчуття особистості, яка після двох світових війн із численими безглуздими смертями та кровопролиттям не може знайти логічний сенс у загрозі атомної бомби і пояснити собі суть Холодної війни, то поступовий захід постмодерної естетики умовно перетинається із розпадом Радянської імперії 90-х рр. ХХ ст., коли зникло агресивне протистояння США та СРСР і людство позбавилося страху вірогідної атомної катастрофи. У цю ситуацію не вписуються Білорусь, Росія, Україна, оскільки, перебуваючи за залізною завісою, ці країни перебували в культурній ізоляції, ось чому постмодернізм тут починає розвиватись лише у 90-ті рр.

Теоретики постмодернізму Ж.-Ф. Ліотар [13], І. Хассан [10], Д. В. Фоккема [9], Д. Лодж [12] виявляють на рівні структури художнього тексту емоційні уявлення художніх образів, які утворюють певний світоглядний комплекс. У постмодерністському комплексі відчуття, що відбивається в романах, виокремлюються естетичні творчі засади: 1) світ представлено як хаос, із якого витікає постмодерністська чуттєвість; 2) світ є текстом, із якого виводиться текстуальна свідомість; 3) інтертекстуальність; 4) криза авторитетів, що спрямовує епістемологічну невпевненість; 5) авторська маска; 6) пародійний модус оповідної структури, що формує подвійний код; 7) пастиш, 8) суперечливість; 9) дискретність; 10) принцип нонселекції, що утворює фрагментарність; 11) відсутність або ускладненість комунікації; 12) метаоповідь.

Але в західних країнах простежується зміна культурної парадигми, коли європейське мислення повертається до усвідомлення ймовірності існування власної свободи: наприкінці 80-х рр. ХХ ст. із-під ідеологічного тиску Радянської “імперії” звільняється підкорена частина Європи, а в 90-х рр. розпадається СРСР. Поняттю Європа в культурному дискурсі надається не географічний сенс, а духовний, який наповнюється сакральністю свободи. Географічно Європа розташована від Атлантичного океану до Уралу, але духовно вона розподілена на дві частини. Одна частина пов’язана з культурою Візантії та православною церквою, інша – з римською античністю та католицькою церквою. Після Другої світової війни європейські нації – Польща, Угорщина, Румунія, Словачія, Чехія, Хорватія, Сербія та інші, які завжди вважали себе носіями католицької духовності, – зрозуміли, що їх насильно відокремили від культурних цінностей Австрії, Німеччини, Швейцарії, Бельгії, Франції та штучно приєднали до православного простору, сучасна політична система якого заперечувала церкву взагалі.

Подальші події, які розвивалися в підкорених країнах, демонструють духовну драму Європи, яка втрачала свободу, що була її провідною суттю. Угорське повстання та кривава різанина 1956 р., пражська весна та окупація Чехословаччини 1968 р., повстання 1956, 1968, 1970 рр. у Польщі – зазначені акції були підтримані всім народом, який захищав європейське прагнення до свободи та підкреслював загрозу Європі як культурному феномену. Самоусвідомлення народів як цивілізацій, під якими розуміється самоідентифікація з мовою, релігією, традиціями, відчувало загрозу зникнення, ось чому європейські країни намагалися захистити власну ідентичність.

Унікальність Європи як культурного феномена полягає в тому, що на невеликій території намагалися зберегти різноманітність народів, з їхніми мовами, традиціями, ідеологією, які з повагою ставляться до інших та розвивають власну індивідуальність. Європейська культурна різноманітність на мовному рівні (максимальна мультикультурність на мінімальній території) перебувала в підсвідомому конфлікті з ідеєю СРСР, який на великій території намагався впровадити одну мову (монокультурність на максимальній території). Дослідник А. Пустогаров зауважує, що “... російська мова удушує мови інших націй не тому, що росіяни хочуть “русифікувати” інших, а тому, що радянська бюрократія – глибоко позанаціональна, антинаціональна, наднаціональна – має потребу в інструменті для уніфікації країни... Що могло бути більш чужим Центральній Європі з її пристрасстю до різноманітності, ніж Росія: монолітна, централізована, спрямована на перевтілення всіх націй, що входили в імперію (українців,

білорусів, вімен, латишів, литовців та інших) у єдиний російський народ (або, як висловлюються в добу загальноприйнятих мовних містифікацій, у “єдиний радянський народ”) [7, с. 2].

Глибинний сенс європейських етнічних кіл – зберегти власну суть та свою приналежність культурному Заходу. Всі ці народи – розділені, ізольовані, егоїстичні – пройшли через екзистенціалістське випробовування, коли постали перед вибором: існувати чи зникнути. Саме 90-ті рр. ХХ ст. умовно можна вважати межею виникнення іншої культурної парадигми мистецтва, що спирається на ідею толерантності та ймовірності довгоочікуваної свободи. Про концептуальність цієї парадигми й піде мова.

У відчуттях, емоціях і світогляді сучасної людини, які відбиваються у мистецтві, простежується зміна парадигм. Масові та безглузді кровопролиття підвели до втрати сенсу трагічного у свідомості індивіда наприкінці ХХ ст. У класичній естетиці катарсис – очищення стражданнями – займав центральне місце. Інформація про креміногенність, погану екологію, політичні новини, масові побутові смерті, катастрофи, яку майже кожного дня повідомляють мас-медіа, своєю трагічною перенасиченістю зовсім не залишає часу людині для обдумування та переживання. Індивід втратив можливість відчувати трагічне, тому що велика кількість негативної інформації формує занадто багато емоцій, у результаті чого здатність “пережити” блокувалась узагалі. Оскільки трагічне відчуття зайшло у кризу, треба визнати, що доба межі ХХ–ХХІ ст. є посттрагічною.

Через трагічні події ХХ ст. відбулося переосмислення соціального інституту імперій. У результаті поразок у війнах зникли Австро-Угорська, Російська та Німецько-фашистська імперії, національно-визвольний рух привів до відмови від колоній Британської та Французької імперій, ідеолого-економічна криза сприяла розпаду Радянської імперії. Отже, мислення імперськими категоріями поступово звільняє місце для маргінально-інтелектуального світогляду, який стає центральним. Оскільки імперіальний інститут зайшов у кризу наприкінці ХХ ст., доба межі ХХ–ХХІ ст. є постколоніальною.

Суфражистсько-феміністський рух ХХ ст. у виявленні жіночого антропологічного аспекту підвів до ймовірної кризи “чоловічого” мислення. Риси кризи простежуються в тому, що “жіноча” свідомість заявила про власну “іншість”, концептуальність якої простежується в гармонійному відчутті “індивідки” як частини природи, на відміну від чоловіка, який прагне підкорити собі природу. Усвідомлення жіночої “іншості” сформувало соціальну потребу в жіночому світогляді, результатом якого пріоритети професійної зайнятості в галузях освіти, медицини, господарства залишаються за жінками.

Упродовж ХХ ст. жінка намагалася самореалізуватися у двох галузях – кар’єрі та родині, тоді як за чоловіком залишалася лише одна сфера самовираження – кар’єра. Оскільки жінки зайняли дві третини робочих чоловічих місць, на вулиці опинилася величезна кількість безробітних чоловіків, що призвело до гендерного дисбалансу в суспільстві. Жіноче мислення відрізняється від чоловічого тим, що воно маргінальне, “меншинне”, оскільки жінки вимушені грати за чоловічими правилами. Суть фемінізму полягає не в тому, щоб чоловік підкорився жінці, а в тому, щоб він визнав, що жінка, хоч і відрізняється від нього, тобто мислить інакше, а все ж таки є людиною, а не нижчою інтелектуально-неспроможною істотою.

Наприкінці ХХ ст. простежуються “дрібні коливання” у зміні чоловічого світогляду. До негативних і катастрофічних “надбань” фемінізму належить майже абсолютне знищення інституту шлюбу в економічно стабільних країнах. У Канаді процвітає гомосексуалізм, тому що чоловіки просто бояться “підходити” до жінок, у США та західних країнах Європи шлюбний вік віддалився до межі 40-ка років, нормальним варіантом став так званий громадянський шлюб, який ґрунтується на почуттях без відповідальності. Значно зменшилася кількість одружених і в Україні, де до того ж простежується великий відсоток розлучень у парах, коли діти досягають віку п’яти-семи років. Однак, треба зазначити й еволюційний розвиток, якому сприяли феміністичні студії, попри негативні наслідки жіночої емансипації. Прогресивні чоловіки, які роблять висновки з інтелектуальних уроків феміністичного “виховання”, поступово починають усвідомлювати потреби сучасної жінки і змінюють власні погляди. У побутовій сфері ці чоловіки (їх небагато, але вони є) намагаються поділити відповідальність із жінками за виховання власних дітей, не заважають, а навпаки, сприяють інтелектуальному розвитку жінки та не протестують проти її кар’єрного росту. Існують припущення, що людство входить в еру біархату – добу, в якій урівнюються права й обов’язки чоловіка та жінки – що є передумовою побудови суспільної соціальної системи меритократії, коли винагорода та службова посада розподіляються суголосно надбанням індивіда, а не внаслідок успадкованих факторів, або статевої та прошаркової диференціації. Внаслідок кризи традиційного шлюбу простежується спроба порозуміння жінок і чоловіків, отже, межа ХХ–ХХІ ст. є гендерною, яка підходить до постфеміністичної.

У ХХ ст. в європейській культурі відбулася криза релігійної свідомості. Сучасні досягнення науково-технічного прогресу поступово виводять науковців за межі інтелектуального пізнання, в якому визнається певна обмеженість можливостей підходів до явищ через розум людини. Наприклад, сучасні лікарі при лікуванні хворих на рак разом із медикаментозним способом використовують молитви, які духовно очищують людину. Існують, навіть, дослідження, в яких перевага надається духовному зціленню над медикаментозним, що виявляється допоміжним, додатковим, а не головним. Отже, в суспільстві поступово починає відроджуватися релігійність. Сучасна людина намагається гармонійно поєднати у власній свідомості надбання культури, наукові досягнення та віру в Бога. Отже, межа ХХ–ХХІ ст. є постатеїстичною.

Сьогоднішня вбачає сучасне джерело конфліктів не в ідеології та економіці. Дослідник С. Хантингтон [8] вважає, що сучасні суперечки визначаються культурою. Культурними носіями є нації та групи, які належать до різних типів цивілізацій. Цивілізація виокремлюється через наявність спільних рис: мова, історія, релігія, звичаї, інститути та, найважливіше, суб’єктивна самоідентифікація людей. По-перше, всупереч, по-друге, завдяки космополітичному мисленню саме ідентифікація на рівні цивілізації для особистості є найважливішою точкою опори. На думку С. Хантінгтона, виокремлюється вісім типів цивілізацій: православно-слов’янська, західна, конфуціанська, японська, ісламська, індуська, латино-американська, африканська. Українська нація належить до православно-слов’янської цивілізації.

Варто погодитись із С. Хантінгтоном, що зазначені цивілізації абсолютно несхожі за історією, мовою, культурою, традиціями, релігією. Культурні представники цих

цивілізацій по-різному сприймають стосунки між індивідом і групою, громадянином і державою, батьками й дітьми, чоловіком і дружиною, Богом і людиною. Їхня “ін шість” ґрунтується на різних уявленнях про права та обов’язки, свободу та вимушеність, рівність та ієрархію.

Унаслідок космополітичного світогляду сьогодення утворилася ситуація, коли сучасний світ став тіснішим, ніж у XX ст., не говорячи вже про XIX ст. Співпраця та взаємодія між народами різних цивілізацій стали міцнішими. Парадокс полягає в тому, що саме цей перетин привів до підвищення цивілізаційного самоусвідомлювання, до глибинного розуміння й відчуття відмінностей між цивілізаціями, до визнання схожості в межах спільного розвитку людства. (Наприклад, імміграція африканців та арабів у Францію викликала у французів вороже ставлення, і водночас трохи пом’якшила снобізм до європейських іммігрантів-поляків). Мусимо погодитися, що сучасна культурна ситуація дійсно збігається із пророцтвами С. Хантінгтона.

Економічна модернізація та соціальні зміни в усьому світі роблять вже не такою значною, як раніше, ідентифікацію людей за місцем народження і проживання. Сучасному конфлікту цивілізацій передують зміна парадигм. Характерними ознаками доби, як було виявлено раніше, є посттрагічність, постколоніальність, наслідки гендерності, які привели до ймовірного виникнення біархату та поступового утворення меритократії, та постатеїстичність. Отже, зазначені культурно-історичні тенденції реалій життя та їхнє відображення в мистецтві привело до формування інших засобів художнього творення.

На поетикальному рівні творів межі XX–XXI ст. відбуваються непередбачувані жанрові трансформації, де плинність жанру зумовлює дослідження його в межах концепту, який постійно змінюється, а не як усталеного типу творення. Тенденції постмодернізму, продовжуючи модерні надбання, оголосили новизну як провідний критерій, у якому був незрозумілим принцип читання та адресат. Митці-постмодерністи в пошуках власної естетики намагалися вийти за її межі, коли в тексті зображували шлях естетичного привласнення естетичного об’єкту. Важкість сприйняття постмодерністських текстів читацькою аудиторією призвела до кризи сер. 80-х – поч. 90-х рр. XX ст., в якій перетинаються складність писання і складність читання постмодерністських творів, що знищує провідний комунікативний постулат автор / читач.

Французькі літературознавці Д. Біар, Д. Рабате, К. Жерусалем, Т. Рюфей вважають, що на початку 80-х рр. простежується захід постмодерністської літератури та теорії, які беруть свої витoki ще в добу модерну початку XX ст. [11]. На їхню думку, сучасні письменники намагаються відродити комунікативний акт: у творах митці прагнуть бути зрозумілими читачеві, більше говорити про світ читача та про самого читача, що формує повернення до певних традицій – відродження сюжету, зображення довкілля, розповідь. Письменники відчують, що читачі втомилися від літературних експериментів та тягнуться до традиційної творчості. Жанр роману перебуває у трансформації родів епосу та драми під впливом соціальної детермінованості, де синтезуються повість, новела, соціальний репортаж, інтерв’ю, п’єса.

Дослідники констатують, що в період поч. 90-х рр. XX ст. не існує літературних груп та течій, які б оголосили власний маніфест, однак, на їхню думку, тенденції постмодернізму не простежуються в сучасних мистецьких явищах. Сучасний

літературний процес викликає інтерес і осмислюється в журналах “Ке Вольтер” (1991–1994), “Претекст” (1994–1999), “Перпандікюлер” (1995–1999), “Екрітюр”, “Ательє контрампорен”, загальні тенденції розвитку роману відбиваються в аналізі Ж. П. Сальга, Д. Віара, Б. Бланкемана, панорамний огляд сучасного роману міститься в дослідженнях Л. Флідера, П. Брюнеля. Аналіз літературних течій міститься у книзі Ж.-Л. Моро “Нова художність”, памфлетів – у статтях П. Журда, Ж. П. Домека, М. Петі. П. Журд намагається поділити сучасну літературу на “добру” та “погану”, спільними рисами яких вважає бажання письменників зображувати доквілля, уникати штампів, стирати жанрові межі, подолати інтелектуальну елітарність (нечитабельність).

Д. Віар звертає увагу на те, що критика не виробила поняття, термінів, категорій, які б пояснили сутність літератури межі ХХ–ХХІ ст. Отже, в літературознавстві, на його думку, бракує концептуальності, яка б позначила сучасний процес. З цієї причини теорія перебуває ще в межах “модерністської” аксиології, де найціннішим було знаходження новизни, що відбилося в понятті “новее”: “нео”. Коли літературу межі ХХ–ХХІ ст. визначають як постсучасну, або екстрасучасну, або постмодерністську, це свідчить, що про теперішнє думають категоріями минулого. На думку Д. Віара в термінах “новий автобіографізм”, “неоліризм”, “неореалізм”, “Нова художність” префікс “нео” відсилає до дискурсу “модерності”, а корінь – до традиції, від якої своїм часом “модерність” намагалася “відхреститися” [11, с. 23]. Отже, вважає Д. Віар, літературознавці ймовірно стверджують, що література в усі часи займалася одними питаннями, а форма – це новий підход до вічних питань.

На відміну від постмодернізму, в надрах якого структуралізм намагався зруйнувати “історію”, сучасна література копіюється з історії та вписується в історію. Провідною рисою літератури межі ХХ–ХХІ ст. є повернення історизму як лінійного процесу, де представлена літературна еволюція як хронологічна зміна станів – напрямів, періодів естетичних систем. Навіть, коли літературні епохи протиставляються, вони сприймаються як наступні одна за одною, де дискурс “модерну” лише посилює цей феномен, оскільки надає цінність естетиці новизни.

У літературі межі ХХ–ХХІ ст. простежується відбиття категорій “автофікціональності”, “нерішучої нарації”, “оповіди-філіації”, “біографічного вимислу”, але термін, який би узагальнив це явище, ще не визначено. Ситуація з невизначеністю термінології свідчить про те, що літературознавство сьогодні працює з культурною спадщиною, а не зі знаходженням чогось “нового”. Усвідомлення фікціональної природи сучасного дискурсу допомогло зрозуміти, що під “підозру” потрапила література межі ХХ–ХХІ ст. так само, як і класичні шедеври минулого. Отже, на думку Д. Віара, роздуми Ж.-Ф. Ліюгара у політичній, філософській, історичній сферах переносяться на літературу, оскільки вона є відбиттям та об’єктом водночас.

Питання літературознавства зосереджуються не на ствердженні естетичного самовизначення, а на розумінні ситуації сучасного письменника та його творів. Модерний дискурс умістив декілька періодів, коли рухався від “естетики розрива” до “ери підозри”, а від неї – до “трансгресивної інтенції”, де в літературній практиці спирались на “знання” усвідомлення розриву з академізмом. Літературу межі ХХ–ХХІ ст. можна охарактеризувати, навпаки, як період “не-знання”. Отже, нащадки “ери підозри”

вдаються до контамінації навіть того, що перебувають “під підозрою”, спираються на традиційні конструкції та прагнуть утворити критичну літературу, підґрунтям якої є пошук, дослідження, формулювання питань, створення гадальних конструкцій.

Дослідник М. Анжено, коли намагався проаналізувати сучасну літературу, визначив її стан як “модерність, що затяглась” [11, с. 77], де простежується напруження між двома полюсами. З одного боку, на думку М. Анжено, “модерність, що затяглась” не може створити програми майбутнього, оскільки Фукуяма відкрив “фінал історії”, і звертається до минулого, але не для наслідування, а для того, щоб з новою силою поставити питання. “Модерність, що затяглась” вписує сучасну літературу в історію, але з протилежною перспективою, ось чому потрапляє на порожнечу дискурсу, недоліки систем експлікації, і не може через це увійти в сферу історичної думки.

Цей стан речей, на погляд Д. Віара, формує почуття меланхолії та трауру, коли фіксує невпевнене ставлення людини до сучасності. Літературознавці сьогодення водночас належать і не належать культурі доби межі ХХ–ХХІ ст. – це залежить від їхнього особистісного вибору, але вони все одно потрапляють під вплив сучасної літератури. Дослідник Ж. Рансьєр [11, с. 33] пояснює сенс поняття “модерності” та закликає сучасних літературознавців не використовувати його стосовно сучасних творів, але це не заважає “модерності” продовжувати активно діяти в сучасних схемах презентації.

Д. Віар звертає увагу на парадоксальність термінів “неомодернізм”, “постмодернізм”, “сюрмодернізм” (М. Оже), “другий модернізм” (Н. Мішель), “екстра модернізм” (М. Шайу). Провідним аспектом “модерності” є теперішнє без історії та її сенсу. Коли сучасна література звертається до “модерності”, то з’являються твори на межі реальності, де зображується “спільнота вистави”, де митець фіксує миті повсякдення і зосереджується на невеличких приємних епізодах.

Критична спрямованість притаманна літературі межі ХХ–ХХІ ст., яку Д. Віар називає *fictionscritiques* (“критичний вимисел”). У цьому феномені простежується жанрова плинність. Трансформація відбувається на стильовому рівні, коли синтезуються художній, науковий, публіцистичний та рекламний стилі, що простежується в руйнації романного коду, в який вводиться діалог із гуманітарними науками. До того ж простежується зв’язок із традиційною літературою на засадах співрозмовника та партнера. При цьому спадщина минулого приваблює не як культурна система історії та літератури, а як відокремлення персоналій митців від естетики та напрямів, до яких вони віднесені, де увага звертається на “обрані” твори цих письменників.

У літературі межі ХХ–ХХІ ст., яка визначається як *fictionscritiques*, простежуються спільні тенденції, що слід тлумачити як провідні риси. Д. Віар намагається дослідити типологію сучасних творів та вводить класифікацію, де визначається складник, навколо якого вибудовується сюжет, що дозволяє розподілити спрямованість проблемного поля літератури на критичну, транзитивну, матеріальну, діалогічну. Критична література позбавлена соліпсизму й аналізує об’єкти та явища; транзитивна література досліджує явища не абстрактно, не шляхом творчої уяви, а спираючись на документи; матеріальна література артикулює та зображує об’єкти і матеріальні елементи власне мови; діалогічна література прагне до комунікації з науковою і літературною спадщиною минулого. Отже, *fictionscritiques* утворюється не лише уявою письменника, а

синтезом уяви й рефлексії, ось чому деякі твори включено до літературної критики (“Рембо” П. Мішона, “Фолкнер” П. Бергунью), оскільки вони побудовані на межі мистецтва і науки.

На відміну від постмодерністських творів, які втратили традиційний сюжет романного жанру, *fictionscritiques* намагається відродити код роману. Однак романічне змінюється, і простежується не в історії, яку письменник відповідно до традиції розповідає читачу, а в оповіді, яку автор пише для себе. Тут простежується засвоєння прсихоаналізу З. Фрейда, тільки в дещо трансформованому вигляді, оскільки для “очищення” особистості (митця) психоаналітик вже не потрібен, тому що письменник і “аналітик” поєднуються в одному *ego*.

Дослідник Д. Рабате [11, с. 43], спираючись на аналіз М. Бланшо, у статті “У затишку роману: пропозиція ввести поняття оповідання” намагається дослідити типологію творів *écrit* (оповідання). М. Бланшо протиставляє жанри оповідання і роману за принципом інстанцій “автора” і “героя”. У романі ці інстанції чітко розрізняються, а в оповіданні змішуються. На думку Д. Рабате, для сучасних творів притаманно змішувати “автора” й “героя”, отже, їх не можна визначати як роман. Саме цей тип творів, у якому змішується “автор” і “герой”, де художній вимисел поєднується з біографізмом та есеїзмом, Д. Віар пропонує визначити як *fictionscritiques*. Літературі межі ХХ–ХХІ ст. притаманний пошук іншого типу письменництва, де простежуються інші наративні форми.

К. Жерюзалем [11, с. 55] називає сучасних письменників мінімалістами. У типі творів *fictionscritiques* простежується естетика мінімалізму в засобах мініатюризації, абстрактного геометризму, використання зворотів літоти (применшення). Мінімалізм виявляється в колі проблем, які зосереджені на психології внутрішнього відчуття індивіда з його приватним життям, і протиставляються глобальності катаклізмів постмодернізму і масової культури. Мінімалісти використовують різноманітну стилістичну техніку: спіральну, рвану, косу. Комунікативний акт письменника-мінімаліста і читача нагадує читання листа, але на ґрунті інтертекстуальності. Однак ця інтертекстуальність не підкреслена, не піднесена, як у постмодерністів, а завуальована.

Мінімалісти намагаються відродити наративні структури персонажа, інтриги, розв’язки для зображення сучасного світу. Складність естетики мінімалізму полягає в тому, що вона є важко вловимим концептом, оскільки передбачає наративний мінімалізм. У цих творах редукція інтриги та розкриття персонажів зводиться до інтимного рівня, де безпристрасність автора утворює емоційний “мінімум”, що на синтаксичному рівні приводить до умовчування. Метою мінімалістів є перетворення в художньому просторі сучасного світу, щоб допомогти читачу побачити його під іншим кутом зору.

О. Галич [2, с. 378] визначає критичний реалізм ХІХ ст. як напрям, що відображує дійсність на основі типізації. Мінімалістів, або “художніх критиків” межі ХХ–ХХІ ст. поєднує з реалізмом ХІХ ст. прагнення відображати дійсність, критично її осмислювати, однак поза канонами “типів” та в неможливості повернутися до “реального”. Т. Самуайо [11, с. 83] стверджує, що наприкінці ХХ ст. ймовірно простежується “ліричний реалізм”, який є не дискурсом (висловлюванням), а мовою – своєрідним пошуком реальності, що йде від автора за допомогою літературних засобів.

Поетика жанру роману ґрунтується на художніх образах людей, почуттів, які утворюють загальний образ дійсності. Отже, якщо у критичному реалізмі дійсність зображувалася, в модернізмі (і постмодернізмі в тому числі) – моделювалася, то в “критичному вимислі” або мінімалізмі сучасна дійсність “винаходиться” автором.

Дослідник Л. Рюфей [11, с. 99] пропонує звільнитися від синдрому “кінця”, який притаманний постмодернізму. Постмодернізм оголосив “завершення”: ідеології, але ідеології продовжують існувати; історії, але тип сучасної літератури свідчить, що це фінал певної історичної доби, а не історії взагалі. Провідною темою літератури межі ХХ–ХХІ ст. стало зображення примар, у мінімалістів багато творів починається зі смерті, де примари постають як персонажі. Отже, “примарність” – є своєрідною формою опору часу, оскільки у сучасному житті домінує іконічна логіка, де присутність і відсутність перетинаються і стають сакральними, в чому їм допомагає віртуальність колективної свідомості.

Отже, слід визнати, що доба постмодерну поступово завершилася, а в її надрах сформувалася інша естетична парадигма, а постмодерністські твори поступово звільнили місце для інших мистецьких надбань. *Fiction critique* – це твори, які позбавлені описового імперативу, де автор створює власний індивідуальний світ, коли намагається реконструювати жанр та отримує своє існування як аналітик. На відміну від наукових текстів, у “критичному вимислі” провідне місце займає фантазія, яку письменник не зобов’язаний коментувати.

Угрупування мінімалістів бере свої витoki в естетиці американських прозаїків к. 70 – поч. 90-х рр. ХХ ст., творчість яких зумовлена кризою контркультури, опозиціонізму, що призвели до розчарування в можливостях письменства відстоювати гуманізм. Ю. І. Ковалів [5] вважає, що мінімалісти спираються на традиції критичного реалізму та натуралізму ХІХ ст., а також “нового роману” ХХ ст. На відміну від натуралістів, поза своєю увагою мінімалісти залишили біологічні та соціальні проблеми, відмовилися від формальних новацій “нового роману”, але зосередилися на фактографічному зображенні побутових ситуацій індивіда. У своїх творах мінімалісти зображують банальні події, пересічних персонажів, які намагаються відчувати та протиставляти довікільлю на побутовому рівні.

Спільність “критичного вимислу” і мінімалістів полягає в тому, що провідним постає критичний складник, на засадах якого виробилась певна естетична парадигма та прагнення письменників осмислювати сучасне довікільля. Цій естетичній парадигмі, яку дослідники зазначають як “критичний вимисел”, притаманні аспекти:

- відродження комунікації;
- відродження традиції – зв’язок із традиційною літературою;
- відродження історії;
- відродження лінеарності;
- відокремленість персоналій минулого від естетики та напрямів, до яких вони віднесені;
- увага до “окремих” творів митців;
- відродження сюжету, інтриги;
- відродження віри, цінностей;

- знаходження зв'язків, ствердження існування системи та ієрархії;
- звернення до науки, релігії, психології, як до пояснювальних систем знання;
- спроба знайти істину;
- зображення-“винахідництво” докільля як демонстрація іншого погляду на світ;
- оповідальна інстанція автора-героя;
- трансформація жанру;
- синтез стилей: наукового, художнього, публіцистичного, рекламного;
- соціальна детермінованість;
- поєднання матеріального і духовного: техніцизму із психологізмом;
- уникнення штампів;
- подолання комплексу “масовості” та “натовпу”;
- повернення історизму: копіювання з історії та вписування в історію;
- лінійність, замість кола;
- автофікціональність;
- оповідь-філіація – невпевнена нарація як нерішуче розповідання;
- період “не-знання”;
- контамінація;
- естетичний мінімалізм;
- завуальована інтертекстуальність;
- примарність.

“Критичний вимисел” утворюється після постмодернізму, до якого ставиться як до традиції: протиставляючись йому, з одного боку, та наслідуючи деякі постулати, з іншого. Постмодерністську чуттєвість “критичний вимисел” заперечує в зображенні світу як хаосу, коли відроджує віру, існування загальнолюдських цінностей, та успадковує і поглиблює поетичне мислення постмодерністської “манери письма”. Заперечує принцип нонселекції, коли відшукує “зв'язки”, стверджуючи існування соціальних та інших систем й ієрархій. Відмовляється від фрагментарності, коли повертає лінійність сюжету. Висловлює довіру метаоповіді, коли звертається до науки, релігії, психології, як до пояснювальних систем знання. Заперечує дискретність історії, намагаючись відродити “історію” як еволюційний процес. Так само, як і постмодернізм, “критичний вимисел” виявляє недоліки мас-медіа, але агресивніше. На відміну від постмодернізму, який відмовився від істини, стверджуючи її варіативність, “критичний вимисел” намагається знайти істину та відродити мораль і загальнолюдські цінності. У хронотопі творів “критичного вимислу” герой активно включений у сучасність, час зображуваних подій – сьогодні (лінійне, послідовне, еволюційне, історичне); простір – “земний” і “неземний” (після смерті); місце – земне життя та існування після смерті в “неземних вимірах”.

Автофікціональність виявляється в поєднанні емпіричного автора і експліцитного автора в образі головного героя твору, який не є ототождженням реального автора. Біографічний вимисел є лише імітацією біографії реального автора, або іншого відомого письменника, який виступає героєм твору. Нерішуча нарація демонструє певний кут зору в оповіді героя із його внутрішнього погляду, що є фокалізацією світоглядної позиції. Оповідь-філіація передбачає встановлення зв'язків, винаходження автентичності і відмінності, що розтлумачує “своє” і “чуже”. Соціальна детермінованість відкриває

причино-наслідкову зумовленість, зв'язки в суспільстві, що передбачає “зв'язок” твору з реальністю, як спроба його включення і впливу на соціум.

Підводячи підсумки, потрібно довести, що феномен “критичного вимислу” є на прямом межі ХХ (1090) – ХХІ (2010) ст., де на рівні хронотопа герой “винаходить” реальність, синтезує уяву й рефлексію, аналізує об'єкти та явища, спираючись на документи та наукові істини, намагаючись пізнати та зрозуміти оточуючий його світ. Тому сучасні твори ведуть діалог з наукою і літературою минулого, де автор при цьому зорієнтований не на читача, а на себе. Отже, комунікація встановлюється через зміну концепту автор / читач на автор / автор, де читач є співрозмовником героя. Мета, яку перед собою ставить письменник, не критикувати сучасну дійсність, а зрозуміти її, спробувати пізнати природу речей. У творчому пошуку літератури межі ХХ–ХХІ ст. простежується жанрова трансформація, естетика мінімалізму, поетичне “винахідництво” образу реальності за допомогою використання образів “примар”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Баррі П.* Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі ; [пер. з англ. Погинайко О.]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. *Галич О.* Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
3. *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса / О. Забужко. – К. : Факт, 1999. – 340 с.
4. *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
5. *Ковалів Ю. І.* Мінімалісти / Ю. І. Ковалів [автор-укладач] // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – С. 48.
6. *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.
6. *Пустогаров А.* Милан Кундера. Трагедия Центральной Европы / А. Пустогаров // *The New York Review of Books.* – No. 7. – 26. 04, 1984. – P. 31.
7. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон // *Полис*, 1994. – № 1. – С. 33–48.
8. *Fokkema D. W.* The semantic and syntactic organization of postmodernist texts / D. W. Fokkema // *Approaching postmodernism* – Amsterdam, 1986. – P. 77.
9. *Hassah I.* Paracriticism : Seven speculations of the times / I. Hassah. – Urbana, 1975.
10. *Leroman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mytologies* / D. Viart , D. Rabaté, C. Jérusalem, T. Samoyault, L. Ruffel. – P. : Prétexte, 2004. – 123 p.
11. *Lodge D.* Working with structuralism / D. Lodge. – L., 1981.
12. *Lyotard J.-F.* La condition postmoderne Rapport sur le savoir / J.-F. Lyotard. – P., 1979.
13. *Meggill A.* Prophets of extremity : Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida / A. Meggill. – Berkeley, 1985.

*Стаття надійшла до редколегії 17.10.2013
Прийнята до друку 10.01.2014*

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ЛИТЕРАТУРЫ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХІ СТ.

Светлана Криворучко

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина,
м-н Свободы 4, Харьков, 61077, Украина;
e-mail: serka7@mail.ru, klass_pfilol@mail.ru*

В европейской литературе на рубеже ХХ–ХХІ вв. сформировалась эстетическая парадигма, которая отличается от постмодернистской. Феномен “критического вымысла” является направлением на рубеже ХХ (1090) – ХХІ (2010) ст., где на уровне хронотопа герой “изобретает” реальность, синтезирует воображение и рефлексию, анализирует объекты и явления, опираясь на документы и научные истины, пытаясь познать и понять окружающий его мир. Коммуникация устанавливается через изменение концепта автор / читатель на автор / автор, где читатель является собеседником героя. Цель, которую перед собой ставит писатель, не критиковать современную действительность, а понять ее, попытаться познать природу вещей. В творческом поиске литературы на рубеже ХХ–ХХІ вв. прослеживается жанровая трансформация эстетика минимализма, поэтическое “изобретательство” образа реальности посредством использования образов “призраков”.

Ключевые слова: направление, “критический вымысел”; парадигма; возрождение традиции, истории, сюжета, интриги.

AESTHETIC PARADIGM OF LITERATURE AT THE TURN OF THE XXIST CENTURY

Svitlana Kryvoruchko

*V. N. Karazin Kharkiv National University,
4 Svobody St., Kharkiv, 61077, Ukraine;
e-mail: serka7@mail.ru, klass_pfilol@mail.ru*

In the European literature the aesthetic paradigm that differs from the post-modernist was formed at the turn of the XIXst century. The phenomenon of “critical fiction” is a school at the turn of the XIXst century, where the hero “invents” the reality on the chronotop level, synthesizes the imagination and the reflection, analyses objects and phenomena, relying upon documents and scientific truths, trying to cognize and understand the surrounding world. The most important in the “critical fiction” is the critical component, on the principles of which a certain esthetic platform has been worked out as well as writers’ aspiration for comprehension of the environment. This aesthetic paradigm is characterized by certain aspects: rebirth of communication; rebirth of tradition – relationship with the traditional literature; rebirth of history; rebirth of linearity; isolation of personalities of the past from esthetics and schools to which they are attributed; attention to “certain” works of artists; rebirth of plot, intrigue; representation-“invention” of the environment as demonstration of another worldview; narrative instance of author-hero; transformation of genre; synthesis of styles: scientific, artistic, journalistic, advertising; social determination; combination of material and spiritual: technical aspects with psychology; avoidance of clichés; coping with “mass” and “crowd” complex, historicism return; copying from history and inscribing in history; linearity instead of circle; autofiction; narration-filiation – irresolute narration as hesitating telling; period of “not-knowing”; contamination; esthetic minimalism; veiled intertextuality; illusiveness. The communication is formed by changing the concept “author / reader” into “author / author” where the reader is interlocutor of the hero. The writer’s goal is not to criticize the modern reality but to understand it and try to cognize the nature of things. Genre transformation, aesthetics of minimalism, poetic invention of the reality image by using images-“phantoms” can be traced in the literary creative search at the turn of the XXIst century.

Keywords: school; critical fiction; paradigm; rebirth of traditions, history, plot, intrigue.