

ПОСТМОДЕРНИЗМ И XXI ВЕК: УЙТИ ИЛИ ОСТАТЬСЯ

Т.Г. Струкова

Воронежский государственный педагогический университет, г. Воронеж

В статье рассматривается ситуация бифуркации в литературе, проблема поиска новых способов и форм отражения мира в художественных произведениях, вопрос утраты постмодернизмом главенствующих позиций в литературе, формирования новых литературных направлений, способных синергетически объединить все прежние эстетические достижения для адекватного отзыва на реалии нового времени.

Ключевые слова: бифуркация в литературе, поиск новых форм, утрата постмодернизмом доминанты, литературная синергия.

В XXI веке вновь актуализируется старый вопрос о традиции и новаторстве, классике и современной литературе, а литературоведы опять попадают в нелегкую ситуацию выбора. Какой литературе отдать предпочтение в исследовании: той, что прошла отбор временем, или той, что развивается прямо сейчас? В конце XX века резкая смена идеологием привела к резкой перемене оценок литературы как классики и как некоего литературного продукта «второго, третьего и т.д. рядов», что подтвердило древнюю максиму: «кто был последним – станет первым, а первый станет последним». Итог развития нынешней литературы неясен, критерии отбора субъективны, а интерпретации зачастую зависят от предпочтений исследователя. Второй путь – фиксации и анализа того, что происходит в разных литературах «здесь и сейчас» (того, что называется «литературным процессом») – труден и извилист. Эта сложность четко являет себя на рубеже столетий, а особенно в нынешнем веке, когда в литературном потоке смешалось все – высокое и низкое, элитарное и массовое, эстетичное и неэстетичное, которое переходит планку маргинальности и претендует на превращение в искусство.

Вопрос о соотношении традиции и современности снова заставляет задуматься о том, а в чем суть человека XXI века, в чем его отличия от индивида XX столетия или таковых совсем не имеется. В. Вулф, размышляя об этой проблеме в начале XX века, датировала момент появления нового человеческого характера, и, следовательно, задач литературы 1910-м годом. Позже Ролан Барт разглядел признаки качественных изменений даже не на рубеже XIX–XX веков, а в 1850 году. То, что Р. Барт относит момент возникновения нового типа человека и новых характерологических свойств литературы к середине XIX столетия, акцентирует идею Я. Бурхардта о несомненной поднадзорности нового старому.

Для постмодернизма всегда был актуален принцип художественного моделирования – речевого поведения, проникновения в сознание и подсознание, словотворчества, стилизации, игрового и логического мышления, жанрового и повествовательного синтеза. Постмодернизм последовательно настаивал на

собственном первенстве среди других литературных направлений и безусловном доминировании на эстетическом олимпе.

С середины XX столетия осмысление целей литературы, объекта, субъекта, роли и позиции автора, проекта постмодернистской деконструкции, интерпретации мира как текста привели к тому, что постмодернистская литература и постмодернистская критика стали настаивать на собственной независимости от общественного контекста. Во главу угла постмодернистской литературы и литературоведения встала бесконечная игровая феерия, которую читателю надлежало расшифровать, если он был вообще способен на подобный интеллектуальный труд. И эта игра, которая велась по принципу *«весь мир – это мой театр, и я в нем единственный актер»*, превратилась в некий фетиш, вольно или невольно заслоняя, по словам Ц. Тодорова, «огромный вклад в познание человека, который внесли писатели в своих романах, стихах и пьесах» [9: 94].

Картина современных, я подчеркиваю, современных нравов, течение идей, быстрый отклик на общественные изменения был заменен в постмодернизме игрой с текстом, обращением к прошлым культурным ситуациям, будь то средневековье у У. Эко, интерпретация потопа у Д. Барнса или XIX века у П. Акройда, которые были призваны, по замыслу авторов, проложить интертекстуальную нить к предшествующим событиям с тем, чтобы отыскать там, в прошлом, аналогии, результат которых известен и назидателен, а, следовательно, человечество может и должно воспользоваться этим опытом. Подобная опрокинутость в прошлое связана с постмодернистской идеей о том, что «все сказано», художественное поле для писателя резко сужается, все эксперименты уже проведены, а потому остается только эклектизм, стилизация, травестирирование, ирония и пастиш.

«Пересмотр истории» во всех её ипостасях, о котором говорили крупнейшие французские философы (М. Фуко, Ж.-П. Лиотар, Ж. Бодрийар и др.) с тем, чтобы не повторять ее «кошмары», был действительно необходим. И в то же время нынешний день опять подтверждает опасения многих философов, историков, писателей – современность вновь ускользает, даже само понятие – *современность* – размыто, оно то расширяется до невозможности его охвата, то столь резко сужается, что порождает утрату предмета обсуждения.

Во многом, как ни печально, постмодернизм нынче вырождается в гладкую салонную эстетику и игру, при этом постмодернистскую игру можно называть как угодно, вплоть до игровой поэтики, но ее салонность от субституции поименования не меняется. И все это, скользя – иронично, эрудированно и изящно – поверх реального драматизма и трагизма жизни, поверх извечного вопроса о добре и зле, о Боге и дьяволе, о духовной просветленности и современном жизненном ритме, который столь стремительно изменяется, что человек, будучи консервативной психологической субстанцией, теряет нравственные константы и душевно-духовные ориентиры. Именно поэтому в постмодернистской литературе есть персонажи и антигерои, а вот *герой* зачастую отсутствует.

Споры вокруг постмодернизма / модернизма / реализма обострились последние пятнадцать лет, мнения высказываются диаметрально противоположные – от утверждения Н. Анастасьева, что существует

модернизм, а постмодернизм вообще отсутствовал, до увлеченности постмодернизмом Д.В. Затонского, который видит его практически везде (см.: [3]). Последняя точка зрения, впрочем, не расходится с давней мыслью У. Эко о том, что у каждой переломной эпохи есть собственный постмодернизм. В то же время А. Мулярчик отмечает, что на фоне кажущегося доминирования постмодернизма многие западные писатели от реализма не отказывались. Ученый настаивает на том, что, «начиная с 60-х годов, постмодернизм вымывается, слабеет» [3: 35]. При этом существуют иные точки зрения и другие классификации, согласно которым постмодернизм не уходит с литературной сцены, а продолжает модифицироваться. Столь же разноречива и хронология постмодернизма – как его начала, так и окончания: от «Поминок по Финнегану» Джойса до нынешнего дня или с середины 50-х годов до середины 90-х годов XX века.

Новый виток обсуждения постмодернизма начал раскручиваться в самом начале XXI века. И вот здесь начинается самое интересное: даже такие маститые теоретики как Ихаб Хассан (известность ему принесла книга «Разъятие Орфея», 1971) признают, что постмодернистский проект себя исчерпал. В 70-х годах прошлого века И. Хассан акцентировал, что писатель превращается в постмодерниста тогда, когда воспринимает окружающую реальность (мир, человека, историю, религию, социум) как интертекст.

Если намеренно все упростить, то именно на этом основании, на базе переключек между разными авторами, произведениями, прецедентными и мало известными текстами выстраивалась постмодернистская эстетика. Хотя можно вспомнить, что у Шекспира слышны аллюзии к Кристоферу Марло, а Свифт в самом начале романа о Гулливере насмешливо указывает, что его герой – племянник того самого Робинзона Крузо из романа Дефо. Референциальные связи, отсылки к античности (особо не выбирая, к примеру, у А.С. Пушкина, Д. Джойса), средневековую или викторианству, цитаты и цитации были в литературе всегда, современность опиралась на традицию, отсутствие явленной или скрытой рефлексии грозило культурологической стагнацией, но никогда до этого референциальность не превращалась в самоцель.

Однако «случайности» (И. Хассан), которые должен был реализовать постмодернизм, никак не хотели укладываться в теоретическое прокрустово ложе, они стали активно сопротивляться, а время неумолимо диктовало свои сюжеты, фабулы, коллизии и формы, и «переписывание» Сервантеса, по большому счету, не удалось. В 2002 году тот же Хассан в докладе «По ту сторону постмодернизма: в направлении эстетики правды» (название доклада весьма показательное!) обозначил свое новое видение современной эстетической реальности:

Мы больше не разделяем представлений об абсолютной, трансцендентальной или основополагающей Истине (каламбур намеренный). Но в повседневной жизни мы без особого труда различаем истину и ложь, безобидное лукавство и сумрачный обман. Нельзя делать вид, будто атрофия трансцендентальных истин дает право на самообман или оправдывает тенденциозность; истина – это не есть pravda [11: 22] (В оригинале слово «pravda» написано латиницей. – Т.С.).

И чуть дальше появляется совершенно, на первый взгляд, неожиданное для такого маститого теоретика-постмодерниста суждение:

Ключевой момент состоит в том, что литературный реализм, при всей своей возможной недостаточности, остается незаменимым; его критический заряд перетекает, или даже насыщает, всю сферу эстетики [11: 25]

Расстаться окончательно с собственной идеей о безбрежном доминировании постмодернизма сложно, а потому И. Хассан использует термин финансового дискурса «fiduciary realism» (фидуциарный реализм), что выглядит несколько экзотично. Если обратиться к семантике этого понятия (fiduciary), то оно означает «основанный на общественной доверии», что напоминает об «общественном договоре» эпохи Просвещения и свидетельствует о повороте крупнейшего теоретика постмодернизма к идее ответственности писателя перед современностью, человеком, к дидактической направленности литературы.

Знаков, которые сигнализируют о смене художественных парадигм на рубеже XX–XXI веков, множество. К примеру, М. Готдинер говорил о необходимости формировать «культурный классицизм», который имеет определенные, устойчивые правила и который мог бы поддерживать художественную память культуры и литературы в том числе. Нынешний период развития литературы требует, по М. Готдинеру, возврата утраченных постмодернизмом значений, что невозможно при бесконечной феерии интерпретаций.

Стоит отметить, что в западном романе рубежа XX–XXI веков обостряется интерес к жизни современника, прежде всего горожанина и молодого человека, усиливается социальный критицизм. Писатели осмысливают драму человека, изнуренного физически и психологически бесконечной гонкой за успехом по правилам игры общества prosperity (процветания), человека уже не «играющего» (Й. Хейзинга), а уничтоженного жестокими правилами экономической игры «золотого миллиарда», теряющего духовную сущность в безостановочном конвейере потребительства, что закономерно приводит к переакцентуации романа.

Появление в разных национальных традициях произведений, близких друг другу по духу, свидетельствует о том, что в литературе начинают прорастать новые тенденции. Коммуникативные возможности классического постмодернизма, нацеленные на игровой аспект, с трудом способны организовать публичный разговор о возникающих качествах человека, о резко изменившейся среде его обитания, которая как будто теряет осязаемую и ощущаемую материальность, стремительно принимая вид рекламного, виртуального симулякра. По этому поводу М. Уэльбек в 2002 году писал:

Начисто отрицая понятие вечности, определяя самое себя как процесс непрерывного обновления, реклама стремится к подавлению субъекта, в превращению его в бесплотный, на глазах меняющийся фантом. И это формальное, поверхностное участие в жизни призвано заменить в человеке жажду бытия [10: 54].

Современная проза, как западная, так и русская, усвоила достижения разных эстетических систем двадцатого века, но писателей, пришедших в литературу на рубеже прошлого и нынешнего столетий, не устраивает ни элитарность модернизма, ни «заигравшийся постмодерн» [8: 226].

Постмодернизм не уставал настаивать на своем эстетическом господстве, но на фоне провозглашаемого им доминирования неожиданным выглядит всплеск интереса к реалистической поэтике. Новый жизненный мир требует адекватного осознания, и с этой позиции мимесис реалистического искусства оказывается чрезвычайно привлекательным. П. Сметхёрст, еще до И. Хасана, отмечал:

В реалистических романах миметическая функция, по-видимому, привязывает созданный хронотоп к подлинным историческим и географическим реалиям для того, чтобы представить модели или микрокосмы настоящей жизни [13: 5].

Русские писатели в течение последних десяти лет обсуждают вопрос о «новом реализме», о необходимости анализа подлинно духовного и материального бытия человека XXI века. Эта проблема чрезвычайно трудна, при этом она еще осложнена тем, что на протяжении XX века массовая литература широко использовала псевдореалистическую манеру повествования, практически уничтожив границу между художественным реалистическим осмыслением мира и его плоским жизнеподобием. И.П. Ильин справедливо отмечает:

Если раньше о псевдореализме можно было говорить как проявлении нехудожественности, как о случайных фактах эстетического просчета писателя или неудаче графомана, то сегодня положение существенно изменилось. То, что раньше стыдливо пряталось на задворках большой литературы, сегодня заявляет о себе во всеуслышание, а по своей массовости и воздействию на формирование вкусов широкой публики зачастую значительно превосходит влияние серьезного проблемного искусства, о чем с тревогой говорят мастера культуры на Западе [4: 155].

Поиски адекватного понятия, способного емко отразить новое состояние мира и литературы, идут давно, предлагались следующие термины:

*экспериментальный реализм,
неореализм,
гиперреализм,
неосентиментализм,
транссентиментализм,
новый классицизм и т.д.*

Поэтика «содержательной формы», которую в качестве главного принципа выдвинул постмодернизм, создала изысканную систему художественной рефлексии, и все же она оказалась не очень способной на быструю реакцию по поводу реалий современной человеческой жизни. Когда человек теряет психологические ориентиры, он не стремится играть или иронизировать, а, напротив, ищет устойчивости. П. Палиевский заметил:

Реализм художественный ... преследовал определенную цель: дать человеку смысл прежде всего не в собственных идеях, не в собственных мыслях и переживаниях, не в заданных самим себе системах, а в реальности [6: 44].

Характерной чертой культуры восьмидесятых годов XX века Ж. Бодрийар считал безграничный «экстаз коммуникации». В классическом постмодернизме Другой воспринимался в качестве внешней структуры бессознательного, что по сути восходит к идее Лакана — бессознательное как «голос Другого». Текст рассматривался как «децентрированный» и

подвергающийся «деконструкции» (Ж. Деррида) или как аструктурная «ризома» (Ж. Делез и Ф. Гваттари), что предполагало любые вероятности «означивания» и безбрежную интерпретацию.

Если говорить о современном состоянии литературного процесса, то для его осмысления становится важной концепция языка К.-О. Апеля (К.-О. Апель «Контроверза Объяснение-Понимание в свете трансцендентального прагматизма», 1979), который анализировал языковую игру не как субъект-объектные связи, но как субъект-субъектные отношения, что, в трактовке К.-О. Апеля, суть «интерсубъективная коммуникация». Она не может быть сужена до простой «передачи языковой информации», потому что является процессом «достижения согласия». К.-О. Апель расширяет представление о сущности языка, который не только исполняет функцию информатора и передатчика экспрессии, но и роль медиатора понимания.

Согласно К.-О. Апелю главным в тексте является переплетение прагматики коммуникации с жизненной практикой. Это апелевское положение дает возможность рассматривать коммуникативные отношения мира и романа через призму герменевтического взаимопонимания как культурный обмен, что снимает жесткую антитезу комплиментарности или / и критичности текста. В этом случае (при всем плюрализме мнений) произведение не может быть интерпретировано произвольно и бесконечно, оно требует аутентичной передачи в сознание Другого, сохраняя свой первоначальный смысл. В противном случае затушевывается то, что «хотел сказать автор», и невозможно увидеть то, что «сказалось» в произведении. Если же продолжать придерживаться правил субъект-объектной языковой игры классического постмодернизма, то происходит разрыв, потеря смысла (значения) и утрата себя и Другого в качестве партнеров коммуникации, а литература как *Со-бытие* начинает терять свою сущность.

В романе рубежа XX-XXI веков художественной рефлексии подвергаются условия существования личности не просто в урбанизированном, а в глобальном визуально-коммуникативном пространстве, которое стремительно тяготеет к единому стандарту. Все это приводит к тому, что человек теряет свободу распоряжаться собой, своей жизнью, своим временем. Принцип успеха четко определяет пространство, в котором обязан существовать индивидуум, претендующий на статус триумфатора, – *современный мегаполис*.

Одним из важнейших качеств современного романа является *узнаваемость сегодняшнего дня*: это не исторический экскурс (У. Эко), не игровое, замкнутое пространство острова-Диснейленда (Д. Барнс), а собирательная и в то же время достоверная картина мира, переживающего колоссальные трансформации. Время *не восстанавливается*, как это было у М. Пруста, *не реконструируется* и *не переосмысливается* в форме экстраполяции прошлого на настоящее, как это в определенном смысле делал У. Эко. Этап «сегодня» *разворачивается* перед читателем «сейчас». Важно то, что и герой, и читатель одновременно *проживают* этот временной отрезок. Именно поэтому так существенна его узнаваемость — в деталях, в разговорном языке, в котором наличествует масса распространенных и легко считываемых кодов и который выступает медиатором понимания.

В романах последних лет иронически переосмысливаются буквально вчера созданные пиаровскими компаниями рекламные слоганы, которые сегодня агрессивно внедряются в сознание средствами массовой информации. В романе звучат общественно значимые темы, которые, на взгляд писателей, подлежат публичному обсуждению: существование человека в жесткой иерархии крупного рекламного агентства (Ф. Бегбедер «99 франков») или эпатажное отношение поколения Millennium к успеху в обществе потребления (М. Паж «Как я стал идиотом»), или стремление сохранить индивидуальность, вырвавшись из бездушного механизма крупной юридической компании, или огромный разрыв между реальной жизнью и декларациями политиков (С. Таунсенд «Мы с королевой», «Номер 10»).

Темой многих романов рубежа XX–XXI веков становится потребительское общество во всех его ипостасях – материальных, физических, психологических, социальных, идеологических. Разные вторы пишут об этом по-разному: кто-то с плохо скрываемым отчаянием, создавая образ отрицательного героя, как Бегбедер; кто-то, насмешничая над всем и вся, как Паж; кто-то, создавая утонченную сатиру на современное общество, как Таунсенд; кто-то иронизирует над мегамоллами, в которых человек потерялся в гигантском круговороте товаров и т.д. В разновекторных произведениях писателей все сильнее звучит мысль о неблагополучии духовного состояния общества. При этом все эти авторы, вольно или невольно, выпадают из потока певцов неолиберализма.

Об этой проблеме с тревогой говорит Ф. Бегбедер (род. в 1965) в романе «99 франков» (2000). В отличие от В. Набокова, который акцентировал, что пишет «для художников», французский автор вступает в диалог с современником, не требуя от него особой образованности, начитанности, интеллекта. Писатель ориентируется на коммуникативную программу неискушенного читателя, предполагающую его Со-бытие в нынешнем дне. Он предлагает для публичного обсуждения одну из животрепещущих проблем — одиночество современного человека, которому необходимо чувствовать себя Своим по отношению к остальному человечеству. Но диалог с Другим затруднен, а иногда просто невозможен.

Бегбедер заглянул в душу, как может показаться, счастливчика, принявшего правила глобальной игры, и увидел тотальное разрушение душевной гармонии, произведенное бесконечным потреблением, которое не является имманентным свойством человеческой природы. Герой романа «99 франков» о себе говорит так:

Я угодил в самое сердце страшного механизма, перемалывающего все на своем пути [1: 11].

На первый взгляд, повествование героя – просто невротическая выходка разочаровавшегося человека, не удержавшегося на вершине успеха, но в действительности – это трезвая и безжалостная оценка сегодняшнего мира, в котором рыночные отношения превратили человека в товар из супермаркета. В романе читаем:

Поскольку глобализация больше не учитывает отдельных людей, вам пришлось стать продуктом, чтобы общество интересовалось вами [1: 102].

Реклама, для которой весь мир – огромный гипермаркет, уцепилась за крошечный когда-то плацдарм (Э. Золя «Дамское счастье») и расширила его на весь мир по всем правилам военной науки. М. Уэльбек в 2002 году писал:

Начисто отрицая понятие вечности, определяя самое себя как процесс непрерывного обновления, реклама стремится к подавлению субъекта, к превращению его в бесплотный, на глазах меняющийся фантом. И это формальное, поверхностное участие в жизни призвано заменить в человеке жажду бытия [10: 54].

В современном мире реклама перестала спрашивать разрешения на вторжение в дом; люди живут от одной рекламной паузы до другой, они едят ту пищу и пьют те напитки, покупают те лекарства, одеваются и покупают те автомобили, которые она навязывает. Искусство столь же последовательно превращается в промышленный продукт, продажа которого требует такой же рекламной кампании, как и всякого иного товара. При этом люди особенно и не сопротивляются, потому что избраны самые изощренные способы управления психикой. Недоверие к зрителю растет в устрашающей прогрессии, в жанре ситкома закадровый смех подсказывает, в каком месте нужно смеяться, а то, не дай Бог, люди ошибутся и примут веселую комедию за душераздирающую трагедию.

В компьютеризованном мире вроде бы удобно жить, «умный дом» легко улаживает все бытовые проблемы, доставка пищи, обустройство жилища организуется единой торговой сетью, но за расслабляющим комфортом скрывается безграничное одиночество, ненужность не только Другому, а и самому себе. Всевидящее око установленных повсюду видеокамер разрушает священную заповедь западной демократии – приватность частной жизни, в которую личность имеет право никого не допускать, намеренно прячась от публичного внимания. Все это делает сугубо интимные привычки индивидуума не просто объектом научного интереса, а одним из видов товара, тем более что представление о мире как о гипермаркете акцентируется в романе Ф. Бегбедера такой эффектной деталью:

Решетка на единственном оконце моей камеры напоминает товарный штрихкод [1: 113].

Обретение новой личной идентичности, которую стандарт успешности навязывает герою, вызывает у него отторжение, потому что прервана преемственность поколений, отсутствует память об общей культурной судьбе нации. Добровольное психологическое закабаление современных людей удручает Октава, также как и идеологема современной «глобальной деревни», которая нацелена на создание нового вида *homo sapiens* – «человека приобретающего».

Я трачу, следовательно, я существую [1: 5].

Об опасном манипулировании сознанием Ф. Бегбедер в романе «99 франков» говорит так:

Прежние диктатуры боялись свободы слова, искореняли инакомыслие, сажали писателей, сжигали вольнолюбивые книги. Достоправные времена мерзких аутодафе позволяли отделить агнцев от козлиц, добрых от злых. Рекламный же тоталитаризм – вещь куда более тонкая, легко умыть руки [1: 7].

И далее – столь же сатирически заостренное определение неолиберальной стратегии экономического, политического, культурного глобализма, который пользуется любой возможностью обезопасить себя:

Все дозволено, никто тебя не трогает, пока ты мирись с этим бардаком. Система достигла своей цели: даже непослушание стало формой послушания [1: 7].

В романе «Романтический эгоист» (2005) Ф. Бегбедер еще раз констатирует, что жизнь человека на рубеже XX–XXI веков – это заранее определённая роль в шоу, сценарий которого написан не им. Но авторская оценка этого факта изменилась: если в книге «99 франков» нескрываем обличительный пафос, то в «Романтическом эгоисте» явно ощущается скепсис относительно попыток вырваться из объятий «рекламного тоталитаризма» [2: 7]. В «Романтическом эгоисте» звучит ламентация уставшего от бесплодных усилий бунтаря, своего рода современного Сизифа:

Мы думаем, что знаем, чего хотим. А на самом деле наши желания нам больше не принадлежат. Реклама побуждает нас делать то, что, в общем-то, мы делать не собирались. Так, в конце концов, мы начинаем жить чужой жизнью [2: 70].

Идея прогресса, как в индустриальной, так и в постиндустриальной культуре, хотя и прошла не одну стадию кризиса, утраты веры в классический рационализм, продолжает существовать, но не в форме требования позитивных социальных изменений, а в виде единства относительного и абсолютного. Закон социального прогресса учитывает человеческую личность, через которую артикулируются идеальные условия ее существования. В индустриальном обществе столкновение происходило между рабочим и владельцем, в постиндустриальной культуре конфликтность не уменьшилась, а даже увеличилась, так как само общество стало более активным, подверженным разным трансформациям, расширился спектр социальных явлений и движений. В постиндустриальном обществе конфликт пролегает между производством/управлением и потребителем (см.: [14]).

Страх кризиса перепроизводства делает любой вариант сбыта приемлемым, но самым психологически верным является постоянное возвращение вожделения к обладанию вещами. Возвращение тщательное и последовательное, но человеку трудно признаваться самому себе, что его давным-давно талантливо, а самое главное, продуктивно сделали объектом купли-продажи. Меган Моррис анализирует эту проблему в статье с броским названием «Что нам делать с торговыми центрами?» [см: 12]. А в романе «99 франков» читаем безжалостную фразу:

Человек — такой же товар, как и все остальное, и у каждого из нас свой срок годности [1: 5].

Религия, образование, семья, этнос, государство формируют жизненный мир человека, а вот современная проза, как отмечает С. Бенхахиб, участвует в создании «виртуального социального пространства». Романы последних десятилетий, созданные в разных национальных традициях, начинают постепенно синтезировать расщепленное Я через субъект-субъектные отношения.

Для нынешнего художественного осмысления мира характерен возврат к классической технике рассказа. В центр произведения вновь поставлен человек в данных ему обстоятельствах (заметим, наш современник в обстоятельствах нынешнего дня), повествование снова сосредоточивается на событии, действии, реальной жизни. При этом речь не идет ни о возврате к чистой фавеле, в произведении она может вообще отсутствовать, ни о реализме, романтизме, сентиментализме в классическом их понимании. Быстро меняющаяся реальность рубежа XX–XXI веков трансформирует художественный дискурс, в роман начинает возвращаться герой, лирический герой, повествователь, автор.

В романе XXI века значительно изменилась позиция автора, он возрождается, но он уже не наставник и не критик. Дистанция между автором, героем, читателем сокращается, что порождает доверие, но в то же время он не скриптор и не активный персонаж произведения, по-своему подсаживающийся к герою в вагоне и заговаривающий с ним, как это было у Д. Фаулза в романе «Женщина французского лейтенанта». Автор не иронизирует по поводу бытия современного человека, а, напротив, с огромным сочувствием относится к индивидууму, его непростой жизни и необходимости приспособиться к вроде бы технологически комфортному, но психологически бесконечно одинокому миру, в котором он вынужден существовать, сохраняя и, что еще более сложно, развивая собственную личность.

Меняется форма романа: это касается объема, который стал меньше (споры о том, что есть то или иное произведение – роман или в русской традиции повесть, почти не слышны); изменяется композиция – она становится плотнее, жестче; длинные экспозиции практически отсутствуют; авторы вспомнили об интриге, что воскрешает заповедь У. Коллинза – «читатель должен смеяться, плакать и ждать»; стили намеренно перемешиваются; аффективно комбинируются приключенческие, авантюрные, детективные, документальные жанры, что свидетельствует об освоении словесностью приемов постмодернистского письма и массовой культуры. В художественных произведениях рубежа XX–XXI столетий и нынешнего века очевидны размышления о современном человеке, в литературе отражается картина сегодняшнего времени, и она изменяет собственный облик.

Список литературы

1. Бегбедер Ф. 99 франков // Иностранная литература. N 2. 2002.
2. Бегбедер Ф. Романтический эгоист. Иностранная литература. № 2. 2006.
3. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста). Харьков: Фолио. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2000. 256 с.
4. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада.1998. 255 с.
5. Мулярчик А. О чем говорил Джон Гарднер // Новый реализм: за и против. Матер. писательских конференций и дискуссий последних лет. М: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького. 2007. С.33–35.
6. Палиевский П. Ложь верхом на правде // Новый реализм: за и против. Матер. писательских конференций и дискуссий последних лет. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького. 2007. С.44–47.

7. Скворцов Л.В. Феномен постмодернизма как парадокс истины бытия / Л.В. Скворцов // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Постмодернизм. Парадоксы бытия / РАН. ИНИОН. М. 2006. С.10–42.
8. Тлостанова М.В. От постмодерна к постколониальности и к теориям глобализации // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Постмодернизм. Парадоксы бытия / РАН. ИНИОН. М. 2006. С.215–226.
9. Тодоров Ц. Ответы на «вопросы литературы». Вопросы литературы, май-июнь 2007. С 93–94.
10. Уэльбек М. На пороге растерянности // Иностранная литература. N3. 2002. С.45–56.
11. Hassan I. Beyond Postmodernism: Towards an Aesthetic of Trust // American Literature at the edge of 20-th and 21-th centuries. Proceedings of the 2-nd International Conference on American Literature. Kiev, Sept. 24-26, 2002. P. 22–24.
12. Morris M. Things to Do with Shopping Centers // The Cultural Studies Reader / Ed. By S. During. 2 ed. L.: Routledge. 2000. P.391–409.
13. Smerthurst P. The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction / Ed. By Theo D'haen and Hans Bertens. Rodopi, Amsterdam-Atlanta. 2000. P.5.
14. Williams R. Advertising: the Magic System // The Cultural Studies Reader / Ed. by S. During. 2 ed. L.: Routledge, 2000. P. 410–426.

POSTMODERNISM AND XXI CENTURY: TO GO AWAY OR REMAIN

T.G. Strukova

Voronezh State Pedagogical University

The article is devoted to the investigation of the situation of bifurcation in literature, problems of pursuit of new resources and forms of reflection of the world in artistic works, the question of loss of main positions by postmodernism in literature, formation of new literary trends which are possible to join synergistically all previous aesthetical achievements for an appropriate comment on actual changes of new epoch

Keywords: *bifurcation in literature, pursuit of new forms, loss of majorant by postmodernism, literary sinergety*

Об авторе:

СТРУКОВА Татьяна Георгиевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы Воронежского государственного педагогического университета, e-mail: tstrukova@vmail.ru