



УДК 81'42

## ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СМЕНЫ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ

**Ж. Е. Фомичева**

*Тулский  
государственный  
педагогический  
университет  
им. Л. Н. Толстого*

*e-mail:  
interdept@tspu.tula.ru*

Статья посвящена рассмотрению различных аспектов (исторических, философских, филологических) модернизма и постмодернизма, литературно-художественных парадигм, оказавших существенное влияние на развитие англоязычной литературы 20-21 веков. В статье проводится анализ диалектической взаимосвязи данных творческих концепций с предшествующей культурой, а также с актуальными проблемами общемирового социального и культурного развития. Задачи определения стилистических характеристик модернистских и постмодернистских англоязычных текстов решаются в контексте художественных исканий данных парадигм и общих принципов модернистской поэтики.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, парадигма, дискурс, ирония, постмодернистский роман.

Постмодернистский дискурс в англоязычной литературе, послуживший материалом для анализа в данной работе, рассматривается двояко. С одной стороны, постмодернизм – понятие, соотносимое с такими художественными направлениями, как реализм и модернизм, – во многом определяется хронологическими рамками, о чем свидетельствует приставка «пост». С другой стороны, – это явление культурно-историческое, выросшее из ощущения человека последних десятилетий XX в. как проблемного, глубинные корни которого уходят в цивилизационные сдвиги прошлого столетия, и основанное на мировоззрении особого типа, порожденного критическим переосмыслением предшествующего культурного опыта.

Предпринятые в современной зарубежной и отечественной гуманитарной науке многочисленные исследования различных аспектов постмодернизма (исторических, философских, социологических, искусствоведческих, литературоведческих, филологических) свидетельствуют как о неоднозначности в понимании данного феномена, так и о корректности рассмотрения представленных в научной литературе его различных трактовок для понимания сущности, установления времени появления данного явления, определения его места и роли в современном культурном пространстве [1; 2; 3].

Развернувшиеся в западном гуманитарном знании в конце века минувшего и начале нынешнего века дискуссии о формировании постмодернизма и его истоках, философско-эстетических основах данного явления, сформулированных постструктурализмом и постфрейдизмом, его месте в истории, стилевых особенностях в различных видах искусства, направленных на эклектичность, мозаичность, ироничное и пародийное переосмысление традиций, вызвали к жизни волну интереса в современном западноевропейском литературно-критическом дискурсе к модернизму – его роли в развитии литературы, других видов искусства и в сознании человека [4; 5; 6].

Большинство исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов постмодернизма в философии, эстетике, культуре и искусстве, рассматривает данную художественную парадигму как естественное продолжение модернизма, что, по мнению российских филологов И. П. Ильина и Е. А. Цургановой, авторов обзора «От модерна к постмодернизму: логика развития», «не исключает существования между ними напряженно амбивалентных отношений – ощущения внутренней близости и неприятия, преемственности и разрыва традиций, перехода к иному качественному состоянию». Авторы далее отмечают более отчетливое проявление в современной за-



падной критической литературе тенденции к оценке всего комплекса «модернизм-постмодернизм» как подтверждения «тех преобразований в сфере духовной деятельности, которые знаменуют собой становление нового, современного «модерного» менталитета. Этим объясняется стремление исследователей обосновать концепцию «глобального модернизма» как выразителя «духа современности», отыскивая его корни в глубинах XIX века» [7].

Одним из пропагандистов указанной концепции считается известный британский романист, драматург, сатирик, критик Малколм Брэдбери (Sir Malcolm (Stanley) Bradbury), посвятивший не одно исследование как живому художественному романному слову, так и практике современного американского и британского романа, его анализу в контексте мировой литературы ("The Modern American Novel", "The Novel Today", "Ten Great Writers", "From Puritanism to Postmodernism"). Спектр теоретических проблем, затронутых и осмысленных М.Брэдбери в указанных критических работах, охватывает рассмотрение жанрово-стилевых особенностей романа XX в. в связи с исследованием мировоззрения и метода писателя, исследование проблемы романа как художественной формы национального самосознания, изучение возможностей литературы в формировании нового мышления, выражении мироощущения человека и духа современности [8].

И. П. Ильин и Е. А. Цурганова, осмысляя представления М. Брэдбери о модернизме с позиций понимания этого феномена как художественного метода и культурологической закономерности, отмечают, что теоретический анализ указанного явления привел известного западного критика к мысли о практической исчерпанности внутреннего эстетического импульса и художественного потенциала этого движения. Авторы обзора констатируют свойственное британскому критику принципиальное неразличение понятий «модернистский», «авангардистский», «современный». По убеждению М. Брэдбери, модернизм, первые признаки которого проявились еще в 60-е годы XIX в. в романах Ф. М. Достоевского, является способом художественного выражения и эстетической системой, кардинально изменившей наше представление об обществе. Модернизм для британского критика означает «прежде всего ощущение краха традиционной культуры, породившего потребность в создании нового искусства, способного передать опыт эмоционального переживания духа современности» [7].

Представляется, что исследовательские задачи осмысления определенных стилистических характеристик как англоязычного модернистского, так и постмодернистского литературного текста могут быть решены в контексте художественных исканий данных парадигм и общих принципов модернистской поэтики. Сложность указанных эстетических систем, свойственное им воплощение в художественной форме синтеза философских идей и актуальных конфликтов описываемой социально-исторической действительности обуславливают необходимость акцента исследователя на историко-социальной детерминированности данных творческих концепций, их диалектической взаимосвязи с предшествующей культурой и проблемами общемирового социального и культурного развития.

Освоение новых способов художественного восприятия действительности, свойственное европейскому и американскому модернизму, было вызвано изменившимися социальными, политическими, философско-мировоззренческими условиями существования человека. В произведениях англоязычных писателей-модернистов XX в. отразилось мироощущение людей сложной общественно-исторической эпохи, наполненной огромным множеством значительных событий и последовавших за ними существенных перемен – войн, крушений империй, революций, периодов интенсивного промышленного развития, проникновения в новые сферы научного знания о вселенной и о человеке.

Написанные о первой мировой войне романы Д. Дос Пассоса и Э. Хемингуэя вместили в себя судьбы целого поколения, на долю которого выпало первым в истории вынести испытания мировой войны и познать нелогичность и абсурдность совре-



менной бойни. Внимание В. Вулфа, Д. Джойса, Д.Г. Лоуренса обращено к внутреннему миру человека, его мировосприятию и особенностям его психологии в условиях наваждения и испытаний войн, конфликтов индустриальной цивилизации эпохи. Поэзия мэтра модернизма Т. С. Элиота посвящена передаче чувства разочарования, осознания хаотичности, исчерпанности бытия в первые послевоенные годы, краха человеческой цивилизации, бессмысленности человеческой истории и безнадежности его удела.

Авторы, связанные с разработкой современных способов художественного выражения, с возникновением и развитием англо-американского модернистского романа, отвергают общепризнанные способы самовыражения; проявляют «художническую интуицию, снимающую покровы с вещей и обнаруживающую их красоту»; коренным образом преобразуют основные параметры текста и его коммуникативную структуру, представленную авторской и нарраторской коммуникациями, выстраивая таким образом дистанцию между автором и протагонистом и за счет тонкой стилистической игры проявляя способность вывести самого себя одновременно и объектом, и субъектом художественного творчества, передать сложный образ окружающего мира.

Развитие литературного модернизма в минувшем столетии происходит во взаимосвязи и взаимодействии с другими видами современного искусства, характеризующегося наличием различных тенденций, течений, стилей и ориентированного как на поиск «нового опыта» жизни, так и на новые достижения и открытия в различных сферах гуманитарного знания эпохи. Создание английского модернистского романа привнесло выдвигание в нем на первый план проблемы свободы творчества и художника-творца, предельно чуткого окружающей жизни, который «в условиях «заката Европы» и пробужденного им хаоса методом проб и ошибок пытается придать своему художественному языку образцовость, статус особой реальности, «слова в слове», фактически «навязывая миру свою эстетическую волю» [9].

Известный новозеландский критик Д. Г. Райт, анализируя стилистические особенности текста романа Д. Джойса «Улисс», отмечает свойственное данному модернистскому произведению размывание границ между описаниями и внутренними монологами, совмещение двух разных типов повествования (от первого и от третьего лица), создание сложной экспозиции происходящего, основанное на разнообразии повествовательных приемов и сложного взаимодействия фрагментарности увиденного и услышанного с воспоминаниями, наблюдениями, мыслями и ощущениями, воплощение иронии, основанное на смешении точек зрения и модусов повествования: “Texts as radically ironic as Joyce’s further emphasise the fact (or, at least, the assumption) that in literary interpretation there can never be a single ‘correct’ point of view. None of the meanings which we locate in his texts suffices completely to disprove or displace certain alternative connotations which also remain active. True meaning therefore arises from the coexistence, mingling or conflict of these alternative sub-meanings or discourses. The ultimate message of Joyce’s text, then, must incorporate an assertion that the world is a collection of competing discourses, and a necessarily ironical place” [10].

Процесс восприятия модернистского текста, осознания его концептуальной основы требует активности и подготовленности читателя. В процесс глубокого и адекватного восприятия образной информации подобного литературного произведения должен включаться эстетический, социальный и культурный опыт читателя, поскольку образ бытия, представленный в сложном для читательского декодирования «многослойном произведении», передается как эксплицитно, так и суггестивно через систему взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, к которым можно отнести технику свободных ассоциаций, причудливое смешение разнородных голосов, или речевых и изобразительных пластов, стирание границы между прошлым и настоящим, целым и фрагментом, мифом и бытом. Таким образом, в рамках модернистской парадигмы художественное произведение обретает статус дискурса – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель, представляющего собой динамический процесс, частью которого является текст. Коммуникативный характер дискурса и



его функциональность предполагают необходимость рецептивной актуализации данного события в художественном восприятии.

Модернизм, рассматриваемый теоретиками литературы как «индивидуальное мировидение, способ художественного выражения, эстетическая система, совокупность тенденций и стилей, свойственных ему в разное время», интерпретируется ими как явление именно XX века. На данный факт, согласно В. М. Толмачеву, «косвенно намекает его название: в нем заявлена установка на принципиальную новизну и, таким образом, на «здесь и сейчас», определенную утилитарность и прагматичность». Важнейшие закономерности новейшего производства – «обезличивавшиеся на глазах экономические и социальные связи, рост отчуждения» – воспринимались как «беснование» вселенской бури, сметающей отдельные личности и утверждающей стихийность масс. Кризис системы свободного предпринимательства поставил под сомнение традиционную к тому времени концепцию личности – и как историческую (применительно к XIX в.), и как типологически-культурологическую данность» [11].

Определение отчетливо различных тенденций модернизма как явления именно XX в., рассматриваемого отечественной и западной критикой в качестве художественного метода и культурологической закономерности прошедшего столетия, вместе с тем не отрицает эклектичности данного феномена, наличия в нем «сплавов» различных творческих ориентаций. Многозначность модернизма и постмодернизма как ключевых понятий минувшего века может быть осознана при рассмотрении многочисленных концепций, пытающихся придать этим терминам смысловую определенность.

Впервые использование термина «постмодернистский» (“postmodern”) относят к 1870 г., когда английский художник Джон Уоткинс Чэпмен (John Watkins Chapman) описал искусство, которое было более авангардным, чем французский импрессионизм, как ‘postmodern painting’ («постмодернистская живопись»). Вторым обращением к данному термину считают 1917 год – именно в этом году была опубликована книга Рудольфа Паннвица (Rudolf Pannwitz) «Кризис европейской культуры» (“Die Krisis der Europäischen Kultur”), в которой автор описал новые явления в европейской ментальности при помощи слова ‘post-modern’. Затем теолог Бернард Иддингз Белл (Bernard Iddings Bell) пишет две книги в двадцатые и тридцатые годы прошлого столетия, озаглавленные им при помощи указанного слова «Postmodernism and Other Essays» и «Religion for Living: A Book for Postmodernists». Для Белла постмодернистом является тот, кто отказывается от всех политических систем современного мира (либерализма, коммунизма, фашизма) ради служения религии: “Such a man is the Postmodernist – intellectually humble and spiritually hungry. He who writes this book is one of the breed, who thanks God for the finding of that treasure which his soul desired” [1].

Ни одно из упомянутых значений слова ‘postmodern’ не оказало серьезного влияния на теорию европейской культуры, несмотря на наличие в использованных их авторами значениях сем, связанных с существенными переменами в сфере культуры. Лишь два десятилетия спустя термин получает значение “incredulity toward metanarratives” («недоверчивость к метанарративам»), которое получает свое распространение в период между сороковыми и семидесятыми годами двадцатого столетия [1].

Согласно Н. Б. Маньковской, в 1934 году литературовед Ф. де Онис использовал слово “postmodern” для обозначения реакции на модернизм. Тем не менее в эстетике термин не приживается [12].

Собственно культурологический смысл термин «постмодернизм» приобрел в книге Арнольда Тойнби (Arnold Toynbee) «Изучение истории» (“A Study of History”), в сокращенной версии первых шести томов, опубликованных вскоре после второй мировой войны (1947 – 1954). Термин ‘post-modern’ символизирует появление новой парадигмы, с которой связаны, в оригинальном авторском контексте, тревожные ощущения, беспокойство в отношении будущего человечества, а в читательском восприятии – волнение, тревога, страхи, ожидание перемен, связанных с окончанием



эпохи модерна и утратой его принципов; надломом системы модернизма, затронувшим основы всех его ценностей, явлением новой художественной реальности: "There is a clear sense here of general cultural decline, and the tone is deeply pessimistic as to humankind's prospects. Toynbee's 'post-Modern Age' is a troubled period in which the relative stability of the previous modern era crumbles away with worrying consequences for us all. Post-1875 is to be considered a condition of crisis. This is a recurrent theme of commentators on the postmodern, and Toynbee's fears come to be voiced by many of them. Equally, many others will regard the shift from the modern to the postmodern as a liberating rather than disorienting prospect for humankind our opportunity to escape from the excesses of the previous ideological regime. From the beginning, however, 'post-modern' carries the sense of an unmistakable paradigm shift in which the values of the modern age are eroded – particularly the commitment of that age to rationality. Already in Toynbee we have a vision of post-modernity as a journey into unknown territory where the old cultural constants no longer apply, and our collective security is potentially compromised. The postmodern spells risk: as one cultural historian put it in 1957, 'the postmodern world offers man everything or nothing' [1].

К пятидесятым годам двадцатого столетия понятие «постмодернизм» ('postmodern'), означающее кризис модернистского понимания разума и появление новой культурной парадигмы, потрясшие основы ценностей эпохи модерности, начинает распространяться в социально-экономической и политической сферах запада. Реальный исторический опыт XX века задолго до появления постмодернизма обнажил очевидное противоречие между такими универсалиями разума эпохи модерна, как равенство, братство, справедливость, свобода и действительность. Постмодернизм осуществил разрушение, деструкцию представлений идеологов эпохи модерна, онтологический характер универсальных истин был подвергнут отрицанию, о чем свидетельствует вывод Райта Миллза : " ... Every period provides its own answers. But just now, for us, there is a difficulty. We are now at the ending of an epoch, and we have got to work out our own answers. We are at the ending of what is called The Modern Age. Just as Antiquity was followed by several centuries of Oriental ascendancy, which Westeners provincially call The Dark Ages, so now The Modern Age is being succeeded by a post-modern period. Perhaps we may call it: The Fourth Epoch. ... The ideological mark of The Fourth Epoch – that which sets it from The Modern Age – is that ideas of freedom and of reason have become moot; that increased rationality may not be assumed to make for increased freedom. ... For in our time these two values, reason and freedom, are in obvious yet subtle peril. The underlying trends are well known. Great and rational organizations – in brief – bureaucracies- have indeed increased, but the substantive reason of the individual at large has not. Caught in the limited milieux of their everyday lives, ordinary men often cannot reason about the great structures rational and irrational – of which their milieux are subordinate parts [13].

Анализ ряда взаимодополнительных концепций постмодернизма как феномена культуры позволяет автору монографии «Эстетика постмодернизма» Н. Б. Маньковской обосновать концепцию специфики модернизма, постмодернизма и постпостмодернизма как неклассической эстетики XX в., при этом неканоничность постмодернистской эстетики выявляется исходя из ее системного анализа как феномена культуры [12].

Раскрывая эстетическую специфику постмодернизма в различных видах и жанрах искусства и постнеклассической науке, автор данной монографии связывает особенности указанного явления культуры прежде всего с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой. Интерес данной художественной парадигмы к культуре прошлого, изучению классических образцов, свойственное постмодернизму переосмысление традиционных эстетических ценностей обуславливают его рассмотрение «как фристайла в искусстве, продолжившего эстетическую линию маньеризма, барокко, рококо», как новой классики или нового



классицизма. Данная концепция предполагает широкую трактовку традиции как многообразного и избыточного «языка форм, чей диапазон простирается от древнего Египта и античности до модернизма XX века». Таким образом, согласно мнению автора, глубинное значение постмодернизма как культурной формации заключается в его переходном характере, отличающимся своим освобождением от догм и стереотипов модернизма, прежде всего «фетишизации художественной новизны, нигилизма контркультуры» [12].

Эстетика постмодернизма проявляет скептическое отношение к предшествующей культурной парадигме, отвергая элитарные концепции вкуса, вырабатывая новые критерии различения высокой и массовой культуры, захватывая те сферы, которые в контексте модернистских взглядов считались маргинальными. Сближение постмодернизма с массовой культурой, феминизмом, экологией, критическое отношение к разного рода глобальным идеологиям и утопиям, децентрализация культуры, отказ от модернистского и авангардистского культа новизны – опознавательные знаки художественной практики постмодернизма [1; 2].

Нигилизм по отношению к предшествующей литературной традиции распространяется у постмодернистов и на наследие классического модернизма, условности и приемы письма которого также вызывают их протест. Согласно И. П. Ильину, «для них неприемлемо все то, что кажется им закостеневшим и превратившимся в стереотип сознания, все то, что порождает стандартную, заранее ожидаемую реакцию» [14].

Известный российский культуролог и литературовед М. Н. Эпштейн предпринял философско-эстетическое исследование российского литературного постмодерна, его истоков и основных этапов развития в XX в., изучение его культурно-исторических отличий от других эстетических систем [15].

Рассмотрение соотношения постмодернизма с модернизмом осуществляется автором указанной концепции на основе анализа революционности как модернистского феномена. Последнее понятие определяется как поиск подлинной, высшей, чистой реальности, стоящей за условными знаками и системами культуры. Исследование модернистских предпосылок постмодернизма подводит автора концепции к выводу о модернизме как такой революции, «которая стремится упразднить культурную условность и относительность знаков и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность, как бы ни трактовалось это чистое, подлинное бытие: «материя» и «экономика» в марксизме, «жизнь» в ницшеанстве, «либидо» и «бессознательное» во фрейдизме, «творческий порыв» у Бергсона, «поток сознания» у Уильяма Джеймса и Джеймса Джойса, «экзистенция» в экзистенциализме, «самовитое слово» в футуризме, «рабоче-крестьянская власть» в большевизме, и т. д.» [15]. Дистанцируясь от модернизма, постмодернизм резко критикует своего непосредственного предшественника за эти иллюзии «последней истины», «абсолютного языка», «нового стиля», которые якобы открывают путь к «чистой реальности».

М. Н. Эпштейн отмечает, что постмодернизм сформировался как «новая культурная парадигма именно в процессе отталкивания от модернизма, как опыт закрытия, сворачивания знаковых систем, их погружения в самих себя. Само представление о некоей реальности, лежащей за пределами знаков, критикуется постмодернизмом как еще одна, «последняя» иллюзия, как непреодоленный остаток старой «метафизики присутствия». Мир вторичностей, условных отражений оказывается более первичным, чем мир так называемой «реальности». На этой почве возникают разнообразные постмодернистские движения, например, российский концептуализм, который раскрывает природу советской реальности как идеологической химеры, как системы знаков, проецируемых на некое отсутствующее или пустое место «означаемого» [15].

Легче всего постмодернизм выделяется как специфическая стилистическая манера письма. На данном этапе существования как самого постмодернизма, так и его теоретического осмысления, с уверенностью можно сказать, что она оформилась под



воздействием определенного эпистемологического разрыва с мировоззренческими концепциями, традиционно характеризующимися как модернистские, однако вопрос, насколько существен был этот разрыв, согласно И. П. Ильину, вызывает бурную полемику среди западных теоретиков [14].

Постмодернистский диалог с историей культуры сопряжен с возрождением интереса к проблемам гуманизма в искусстве, тенденциями его антропоморфизации, что выражается и в возврате к фигуративности, пристальному вниманию к содержательным моментам творчества, его эмоционально-эмпатическим аспектам. Существенный интерес для материала настоящей статьи представляет мнение автора монографии «Эстетика постмодернизма» о свойственной указанному диалогу полемической напряженности, создающей «своего рода иронический двойной код, усиливающий игровое начало постмодернизма в искусстве» [12].

Интерес постмодернизма к художественному прошлому человечества, свойственные данной художественной парадигме изучение архетипов классического искусства, следование им и синтез данных образцов с современными художественными реалиями обусловили практику рассмотрения указанного явления многими западными критиками и исследователями, в том числе Ихабом Хассаном, Кристофером Батлером, Сьюзен Зонтаг, Чарльзом Дженксом, Линдой Хатчен, как новой культурной парадигмы запада, отличающейся как формально, так и содержательно от предшествующей ей модернистской парадигмы [2].

Признание постмодернизма в качестве явления культуры, бесспорно, предполагает рассмотрение его своеобразия в отношении к духовному смыслу эпохи модерна. Определению различимых тенденций в развитии исследуемых художественно-творческих стратегий XX в. посвящена монография Кристофера Батлера «Postmodernism», подтверждающая разделяемое нами понимание постмодернизма как специфической литературной практики западной литературы, пришедшей на смену «новому роману» и неоавангардистским экспериментам рубежа 1960 – 1970-х гг., которая характеризуется, прежде всего, неустойчивостью и специфическим для каждого автора сочетанием в его творчестве реалистических и модернистских течений: *It is nevertheless obvious by now that even if we restrict ourselves to the ideas current within the artistic avant-garde since 1945, we can sense a break with those of the modernist period. The work of James Joyce is very different from that of Alain Robbe-Grillet, that of Igor Stravinsky from that of Karlheinz Stockhausen, that of Jean Renoir from that of Jean-Luc Godard, of Jacob Epstein from that of Carl Andre, and of Mies van der Rohe from that of Robert Venturi. What one makes of this contrast between the modern and the postmodern in the arts largely depends on the values one embraces. There is no single line of development to be found here [2].*

Эпатируя восприятие современников новыми приемами письма, литературный постмодернизм, согласно выводам отечественного исследователя английского постмодернистского романа Н. А. Соловьевой, использовал в качестве главных инструментов обновления нарратива «интертекстуальность, саморефлексию, иронию и пародию, смешение высоких и низких форм», передачу идей и стереотипов о прошлом в форме популярной истории [16].

Таким образом, англоязычный постмодернистский роман, по сравнению со своими предшественниками, открыл новые темы и образы, противопоставив прошлое культуры и культурную память эпохе упрощения, явившись специфической реакцией против устоявшихся форм высокого модернизма: *The attack on originality, and the tendency to think of art as a form of re-presentation of something that is already there, in a recycling of discourse, helped to reinforce the thought of those skeptical about postmodernism, that its art has all too much of a 'post everything' air. May not its intertextuality be the symptom of cultural exhaustion, brought on by the failure to meet the avant-gardist challenge of doing something creatively different after the heroic era of experimental modernism? Or might it even be a moral and political failure to engage with the real in society? [2].*



Несмотря на заметную для читателя в произведениях постмодернистов существенную переориентацию эстетических установок, явное стремление стереть грань между высокой и низкой литературой, следует отметить непоследовательность и противоречивость данных признаков, поскольку они, по справедливому замечанию И. П. Ильина, «адресованы все-таки искушенному читателю и носят явно вызывающе эпатажный и пародийный характер. Ощущение угрозы коммуникативного провала породило агрессивность речевого поведения авторской маски, всеми имеющимися в ее наличии языковыми средствами она стремится вовлечь читателя в активный диалог с собой, вызвать его на спор, спровоцировать непредвиденную им реакцию [14].

Следовательно, в отличие от модернистов, которые также видели абсурдность окружающего мира и относились к нему с полной серьезностью, постмодернисты находят в нем повод для ненавязчивой, но постоянной иронической интонации, благодаря которой им удается говорить о жизни и смерти, об одиночестве и обреченности, о любви и ответственности, не впадая в сентиментальность, занудство и пафос. Ирония как метаязыковая игра, высказывание в квадрате, универсальный и необходимый атрибут, сущностная характеристика и доминанта, без которой невозможно передать сущность постмодернистского общества, находит воплощение в художественной практике английских и американских романистов, предложивших новую повествовательную технику, отражающую проблемы современности и человека в ней.

Текстовые и дискурсивные иронические стратегии Дж. Барнса, М. Эмиса, Дж. Фаулза, Г. Свифта, Д. Лоджа, П. Экройда, И. Макьюэна, Дж. Барта, Т. Пинчона, Дж. Уинтерсона, Э. Филдинг, А. Картер, основанные на позиции субъективности, игровом начале, «взгляде со стороны», глубокой рефлексивности, вариативности, воссоздают окружающий мир во всей его полноте и противоречивости.

Романы Йена Макьюэна «Амстердам» (Amsterdam, 1998) и «Искупление» (Atonement, 2001) посвящены темам нравственного выбора, искупления, любви, иррациональности, а также жизни в современном обществе. Здесь царит несколько мрачная, тревожная, но ироничная атмосфера. При невероятно захватывающем сюжете оба романа являються, в первую очередь, психологическими наряду с другими произведениями эпохи постмодерна.

Романы-драмы Йена Макьюэна демонстрируют интерес к истории (обращение к событиям Второй мировой войны в «Искуплении» и к социально-исторической теме в «Амстердаме»), смешение стилей и жанров (блестящая стилизация «Амстердама» под классический английский детектив), метафикцию (метафикциональный характер романа «Искупления», в котором первые три главы являются художественным вымыслом главной героини Брайони). Комплексность текстам романов придает характерная в выражении ключевых моментов, раскрывающих сюжет и причины конфликта главных героев, интертекстуальность (многочисленные аллюзии к творчеству писателей-модернистов А. Мердок, В. Вульф в «Искуплении», аллюзии к произведениям Уинстона Хью Одена, Джеймса Джойса, Уильяма Шекспира, Уильяма Блейка, Ирвина Аллена Гинзберга). Интертекстуальные включения проливают свет на причины самообмана и тщеславия героев, принятия ими решений, которые ведут к трагедиям.

Ирония реализуется в романах Макьюэна с помощью комплекса стилистических средств различных уровней. Взаимодействие этих средств при воплощении иронии служит средством создания смысловой интеграции текстов и обеспечивает их содержательное единство.

В связи со сказанным представляется важным вывод И. П. Ильина о специфике стилистики постмодернизма и необходимости «различения литературного течения постмодернизма, мировоззренчески ориентированного на воспроизведение жизни как хаоса, лишённого цели и смысла, безразличного и чуждого человеку, и постмодернистской манеры письма. Последняя, хотя и широко распространена, но требует для своей оценки в каждом конкретном случае сугубо дифференцированного подхода, ибо разные представители этой манеры по-разному определяют свою жизненную позицию и соответственно задачи искусства [14].





В обзоре западной научной литературы, посвященной изучению комплекса «модернизм-постмодернизм», отмечается, что «классические разновидности модернизма прошлого основывались на создании собственного индивидуального стиля, т. е. модернистская эстетика была органично связана с концепцией уникальности личности, способной выработать собственное уникальное видение мира, свойственное только ей» [14]. Цивилизационная логика развития от модерна к постмодернизму представлена в данном обзоре в том числе и точкой зрения классика теории постмодернизма, американского ученого Фредерика Джеймисона. Согласно представленной концепции, постмодернизм как обозначение определенного культурно-исторического периода характеризуется тем, что «...современные писатели и художники неспособны больше создавать новые миры, новые стили; все уже создано; возможно лишь ограниченное число комбинаций; все уникальные комбинации уже испытаны» [17].

Таким образом, постмодернистская культура не претендует на сотворение абсолютно нового, а обращается к прошлому, к самым разным эпохам, поэтому ей свойственен стилистический плюрализм. Для произведения-коллажа, принадлежащего данному художественному направлению, характерно параллельное сосуществование прошлого и настоящего, взаимодействие художественных стилей, культурный диалог.

Подчеркнем, что постмодернистский коллаж как способ выражения стилистической множественности характеризуется проекцией цитат, отсылок, кодов и не отделим от предшествующих культурных текстов. Составляющие коллажа наполнены юмором, пародийностью, которые приглашают читателя к его интерпретации. В этом смысле важно, что постмодернизм вслед за структурализмом признает наличие кодов, обеспечивающих функционирование текста в процессе коммуникации. В подобной невозможности постмодернистского текста обойтись без цитирования, отсылок, заимствований и самоцитирования, критики и теоретики данного художественного явления отмечают не признак бессилия, а признание за ним права заново открывать смысл или смыслы [14; 17].

#### Список литературы

1. Sim S. Irony and Crisis: A Critical History of Postmodern Culture. – London: Icon, 2002. – 304 p.
2. Butler Christopher. Postmodernism: A Very Short Introduction. – Oxford University Press Inc., New York, 2002. – 142 p.
3. Childs P. Contemporary Novelists: British Fiction since 1970. – New York: Palgrave Macmillan, 2005. – 287 p.
4. Ruland Richard, Bradbury Malcolm. From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature. – London and New York: Routledge, 1991. – 330 p.
5. Hutcheon L. A Theory of Parody. – Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. – 144 p.
6. Rose M. A. Parody: Ancient, Modern and Postmodern. – New York: Cambridge University Press, 2000. – 316 p.
7. Ильин И. П., Цурганова Е. А. От модерна к постмодернизму: логика развития // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник – 2006: Постмодернизм. Парадоксы бытия/РАН. ИНИОН. Центр гуманит. Науч.-информ.исслед. – М., 2006. – С. 187 – 202.
8. Drabble M., Stringer J. Oxford Concise Companion to English Literature. – Oxford University Press, 2003. – 720 p.
9. Иванов Д. А. Модернистский роман Великобритании // Зарубежная литература XX века. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 116 – 156.
10. Wright D. G. Ironies of 'Ulysses'. – Savage, Maryland: Barnes & Noble Books, 1991. – 154 p.
11. Толмачев В. М. Типология модернизма в Западной Европе и США: культурологический аспект // Современный роман: Опыт исследования. – М.: Наука, 1990. – С. 213 – 232.
12. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
13. Wright C. M. The Sociological Imagination. – New York: Oxford University Press, 1959. – 170 p.



14. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – Москва: Интрада, 1998. – 255с.
15. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высш. шк., 2005. – 495с.
16. Соловьева Н. А. Английский роман в эпоху постмодернизма // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник – 2006: Постмодернизм. Парадоксы бытия. – М.: РАН ИНИОН. – С. 136 – 154.
17. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма // Современная литературная теория: Антология. – М., 2004. – С. 273– 293.

## **FROM MODERNISM TOWARDS POSTMODERNISM: CHANGE OF FICTION PARADIGM**

**Z. E. Fomicheva**

*Tula  
State  
Lev Tolstoy  
Pedagogical  
University*

*e-mail:  
interdept@tspu.tula.ru*

This article is devoted to the analysis of different aspects (historical, philosophical, philological) of modernism and postmodernism. These literary and cultural paradigms had a pivotal role in the development of the contemporary English literature. Stylistic analysis provides a comprehensive overview of distinctive features characteristic of the texts.

Key words: modernism, postmodernism, paradigm, discourse, irony, postmodern novel.