

ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ И  
ХУДОЖЕСТВЕННОМУ СИНТЕЗУ...

*Холмаматова Фарзона Фахриддиновна*

*Студентка 1- курса Филологического*

*Факультета русских и родственных языков*

*Термезского Государственного Университета*

*Научный руководитель – Ходжакулова Шахло Аскарровна*

**Аннотация:** Когда мы говорим о современной литературе Старого Света, то имеется в виду творчество писателей за время после Второй мировой войны. Этот период разделяют условно на два этапа: первый – с 1945 года по конец 1960-х годов и второй – новейшая литература – с конца 1960-х до настоящего времени.

Не пытаясь охватить в одной журнальной статье все разнообразие живого литературного процесса, мы остановимся на течениях, авторах и книгах, которые на сегодняшний момент выглядят самыми яркими и значимыми в истории современной литературы, - истории, которая создаётся на наших глазах. В первую очередь, это, конечно, проза (роман и короткие жанры) и драматургия, которые наиболее активно переводятся на русский язык и меньше, чем поэзия, подвергаются изменениям при переводе.

**Ключевые слова:** ангажированность, дизангажированность, «бунт снобов», «антилитература», расцвет постмодернизма.

Модернизм, постмодернизм и постпостмодернизм относятся к тому пласту в искусстве, теории искусства и эстетике XX века, который является скорее неканоническим, неклассическим. Действительно, с чем связано то, что в итоге, в конце нашего века, одной из выразительных примет культурной ситуации, скажем, во Франции стало уже само название журнала «Revue de la littérature générale» («Общая литература»), трактующего литературу весьма широко: сюда входит и садово-парковое искусство, и искусство подстригать деревья, прогуливаться, заниматься любовью – то есть эстетика повседневности в целом (отечественный аналог – бытовые культурологические истории Л.Рубинштейна в журнале «Итоги»); или мода на сентиментальность, выливающаяся во Франции в «египтоманию», а в России – в «новый сентиментализм»?

В нашей статье мы обратимся к эстетическому аспекту соотношения модернизма, постмодернизма и постпостмодернизма.

Если классической линией в истории эстетики считать аристотелевско-винкельмановскую, гегелевско-кантовскую, то модернизм, по-видимому, знаменует собой отклонение от нее. Некоторые из свидетельств неклассики в теории и художественной практике – придание ряду понятий обыденного

сознания (тоска, тошнота, тревога и т.д.) статуса философско-эстетических категорий; тенденции эстетизации философии; диссонанс, дисгармония в музыке; нефигуративность, асимметрия в живописи; абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. И в то же время очевидно, что высокий модернизм – классика XX века.

Что же касается постмодернистской тенденции, то она неканонична хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев. Ее каноном становится отсутствие канонов.

Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы – лабиринт, ризома. Теория деконструкции отвергает классическую гносеологическую парадигму репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» в искусстве, перенося внимание на проблему дисконтинуальности, отсутствия первосмысла, трансцендентального означаемого. Концепция несамостоятельности текста, предлагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы – желания (Ж.Делез), либидозных пульсаций (Ж.Лакан, Ж.-Ф.Лиотар), соблазна (Ж.Бодрийар), отвращения (Ю.Кристева).

Подобный сдвиг привел к модификации основных эстетических категорий. Новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного обусловлен как его интеллектуализацией, вытекающей из концепции экологической и алгоритмической красоты, ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка как эстетическую норму постмодерна, так и неогедонистической доминантой, сопряженной с идеями текстового удовольствия, телесности, новой фигуративности в искусстве. В стилевом отношении постмодернизм, в отличие от неоавангарда, возвращается к красоте как реальности, повествовательности, фабульности, мелодизму. Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место занимает комическое в его иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

Другой особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленность на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая онтология разрушает систему символических

противоположностей, дистанцируясь от бинарных оппозиций реальное – воображаемое, оригинальное – вторичное, старое – новое, поверхностное – глубинное, субъект – объект и т.д. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо, машинность «желающего производства». Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства, художественный «фристайл», цитатность, центонность, полистилистику. С этим связаны квалификации постмодернистской эстетики как избыточной, «махровой» иноэстетики, софт-эстетики.

Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Постмодернизм отказывается от дидактически-проphetических оценок искусства. Аксиологический сдвиг в сторону большей толерантности во многом связан с новым отношением к массовой культуре, а также тем эстетическим феноменам, которые ранее считались периферийными. Внимание к проблемам эстетики повседневности и потребительской эстетики, вопросам эстетизации жизни, окружающей среды трансформировало критерии эстетических оценок ряд феноменов культуры и искусства (кича, кэмп и др.). Антитезы высокое – массовое искусство, научное – обыденное сознание не воспринимаются более как актуальные.

Постмодернистские эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, искусством и не искусством, развитие тенденций синестезии. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации». Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовали о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста – художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодерна место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и ознаменовал собой разрыв с репрезентацией, референциальностью как основами классического западноевропейского искусства.

В фокусе нашего внимания находятся крупнейшие национальные

литературы (французская, немецкая, английская), которые к XX веку уже накопили солидные традиции. В то же время именно во второй половине этого века мы наблюдаем выход на сцену целой плеяды сильных и оригинальных авторов из так называемых «малых литератур», и не только западноевропейских. Так, например, за последние 30 лет творится настоящий бум вокруг литератур стран Восточной Европы.

Вторая мировая война стала водоразделом, который, казалось, подвел черту под прежней, довоенной жизнью. Она была воспринята мыслящими кругами на Западе как апокалипсис, гибель прежнего миропорядка и прежних ценностей. Наиболее сильно это ощущение проявилось, естественно, в Германии и во Франции, оккупированной в годы войны нацистами. Казалось, что эра литературного модернизма отошла в прошлое, - рассказ о кровавой трагедии Европы требовал иных форм литературного выражения, и это привело в конце 1940-х – начале 1950-х годов к появлению так называемой «ангажированной» или «социально ответственной литературы, взывавшей к совести и нравственности читателя.

Однако поминки по модернизму начали справлять слишком рано. Конец 50-х – первая половина 60-х годов стали временем, когда во второй и последний раз европейский модернизм переживает свой расцвет. Его возрождению положил начало так называемый «бунт сноб» – творчество авторов, которые в противовес ангажированной, нравственной литературе демонстрировали другую крайность – «деангажированность», начавшуюся с деполитизации литературы, компрометирования моральных ориентиров военных писателей. Затем, в середине 50-х, возникают так называемые «антироман» и «антидрама», передающие типичное для модернизма восприятие мира как абсурда, бессмысленного хаоса. Лидерами модернизма «второй волны» оказываются, главным образом, французские и английские романисты и драматурги. Но этот эксперимент длится недолго: уже к середине 1960-х модернизм явно находится на излёте, а на смену ему приходит другое поколение новаторов – тех, кому «новый роман» 50-х годов казался уже недостаточно «новым». На обломках модернизма возникает феномен, во многом определивший культурный облик современного Запада, – постмодернизм, дитя модернизма, но дитя своенравное и строптивое. С этого момента начинается отсчёт «новой литературы», современниками которой мы являемся.

### **После апокалипсиса**

И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...

В литературе Германии 40-х–50-х годов прошлого века главная тема – крах, распад, смерть, невыносимое бремя вины и отчаяния. Послевоенная ситуация, так называемая «ситуация нулевого года», предполагала также новый отсчёт

исторического времени, начало совершенно иной жизни, «жизни после смерти».

Уже в конце 40-х годов в литературе ФРГ отчётливо обозначаются две главные линии, задавшие вектор дальнейшего поиска. Это направление, получившее название «магический реализм», и объединение писателей Группа 47 года. «Магический реализм», избегавший изображения конкретных исторических реалий, тяготеет к метафорическому, условному языку, философскому взгляду на мир. Размышление в первую очередь о вечных вопросах и лишь затем – о современности отличает этих писателей «внутренней эмиграции». В их числе такие крупные фигуры, как Ганс Эрих Носсак (1901–1977) с романами «Гибель» и «Некийя» (1947) и Герман Казак (1896–1966). Классическим произведением «магического реализма» в Германии стал его роман «Город за рекой» (1947), наполненный кафкианскими реминисценциями, повествующий о путешествии историка-хрониста доктора Линдхорфа в город мёртвых. Герой оказывается посредником между небытием и миром действительным, в котором узнаются черты послевоенной Германии. Круг писателей, вошедших в объединение Группа 47-го года, постепенно стал центром литературной жизни ФРГ. Среди самых известных – Ганс Вернер Рихтер, автор романа «Не убий» (1955), Вольфганг Кеппен (1906–1996), чья трилогия «Голуби в траве» (1951), «Теплица» (1953) и «Смерть в Риме» (1954) посвящена «непреодоленному прошлому» Германии, и Гюнтер Грасс, продолжающий блистательную традицию немецкого сатирического романа. Широкая известность в Германии и за её пределами пришла к нему уже после первого романа «Жестяной барабан» (1959). Здесь, как и в следующих его произведениях: большом романе «Собачьи годы» (1963), повести «Кошки-мышки» (1961), – история Германии оказывается не поучительной трагедией, а мрачным и абсурдным гротеском. Эти авторы прошли через войну, и в их произведениях также присутствует трагическое переживание «конца света». Однако они противопоставляют себя «магическим реалистам», не желая создавать аллегорий и мифов, но показывая страшную реальность войны, крови, разрухи и голода. Отражая опыт поколения «вернувшихся», они стремятся извлечь нравственный урок из прошлого, свершить над прошлым суд. Наиболее значительной фигурой «Группы 47 года» стал Генрих Бёлль (1917–1985). Уже в его ранних произведениях (повести «Поезд пришёл вовремя» (1949) и «Где ты был, Адам?» (1951) с огромной эмоциональной силой рисуется обречённость похода на Восток и бесчеловечность гитлеровской войны. В более поздних произведениях звучит тема «непреодоленного прошлого», которая возникает из наблюдений за послевоенной жизнью. Роман «Бильярд в половине десятого» (1959) – полный трагической иронии рассказ о трех поколениях Фемелей, семьи строителей и инженеров, каждое из которых, следуя превратностям национальной истории, разрушает в войнах то, что возводило предыдущее. В 1963 году появляется самый мрачный роман Бёлля – «Глазами клоуна», где бунт

изверившегося человека против мира осознаётся как трагическая и абсурдная клоунада. В 70-е годы Бёлль преодолевает этот кризис: его новые произведения – «Групповой портрет с дамой» (1971) и «Потерянная честь Катарины Блум» (1974) – посвящены уже поиску нравственных образцов, апологии лучших человеческих качеств – способности к самопожертвованию, любви. Писатель обращается также к проблеме насилия и террора, обострившейся в это время на Западе. Трагедия «двух Германий» – ещё одна важная тема немецкой послевоенной литературы. Национальная катастрофа как личная драма – об этом роман Кристи Вольф «Расколотое небо» (1963), где в полной мере раскрылось умение писательницы преломлять большие политические проблемы через частные человеческие судьбы. «Ангажированная литература» удерживала ведущие позиции в 1940-е–50-е и во Франции. Французская Литература сопротивления весьма разнообразна: среди её авторов бывший сюрреалист Поль Элюар (1895–1952), ставший «политическим поэтом», экзистенциалисты Жан-Поль Сартр (1905–1980) и Альбер Камю (1913–1960), пересмотревшие под влиянием военного опыта свои взгляды 30-х годов. К теме войны приковано творчество Робера Мерля, писателя, считавшего себя «встревоженным свидетелем нашего времени, погружённым в свою эпоху». Хроника, документальный репортаж определяют жанр его романа «Смерть – мое ремесло» (1952), в основу событий которого положен дневник начальника одного из гитлеровских «лагерей смерти». В стиле документа написан и «политико-фантастический» роман «Разумное животное» (1967). Напротив, Веркор (псевдоним Жана Брюллера, 1902–1991), прославившийся повестью о Сопротивлении «Молчание моря» (1942), обращается к жанру романа-притчи, романа философского. Война, нацизм поставили перед автором главный вопрос: что есть человек, какова его природа, его отличительные при-знаки; он создает экспериментальные, исключительные ситуации, проверяющие людей (роман «Неестественные животные» (1951). Вновь и вновь Веркор пишет о Сопротивлении, убеждённый, что только там можно отыскать истинное определение человечности («Плот медузы», 1969). «Долгое эхо» войны продолжает звучать в европейской литературе и в 1970-е–80-е годы. В позднем фантастическом романе Р. Мерля «Мадрапур» (1976), в творчестве автора нового поколения Жана Мари Гюстава Леклезио (роман «Война», 1970) происходит переосмысление войны, которая понимается как жестокая повседневная реальность вражды и ненависти – «все против всех». В поисках утраченного «я» возвращается к военному времени сыщик Ги Ролан – страдающий потерей памяти герой романа Патрика Модяно «Улица тёмных лавок» (1978). Теме Сопротивления как свободного нравственного выбора посвящён последний роман Ромена Гари (1914–1980) «Воздушные змеи» (1980). В 80-е годы к военной теме неожиданно обратилась Франсуаза Саган в романах «Поневоле» (1985) и «Рыбья кровь» (1987) – та самая Саган, которая сыграла

важную роль в «бунте снобов» и «дезангажировании» литературы в 50-е годы.

**Список литературы:**

1. Постмодернизм в зарубежной литературе: Учебный комплекс для студентов-филологов / Н.В. Киреева. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 216 с.
2. Симонова, С. Г. Влияние модернизма и постмодернизма на творчество У.С. Моэма / С. Г. Симонова. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2009. — № 3 (3). — С. 114-118.
3. Гранин Д. История создания «Блокадной книги» // Дружба народов. – 2002. №11.