

## МОДИФІКАЦІЇ РОМАННОГО ЖАНРУ В ЛІТЕРАТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті зібрано та систематизовано парадокси наукової рецепції романного жанру в другій половині ХХ ст., на матеріалі художніх творів репрезентовано основні романні модифікації в зарубіжній літературі доби постмодернізму.

**Ключові слова:** роман, модифікація, постмодернізм.

До аксіоматичних постулатів сучасної жанрології належить теза про жанрову ненормованість роману, який, за зауваженням Т. Денисової, “не став і ніколи не стане канонічним, бо має невичерпні джерела руху – ту реальну дійсність, у безпосередньому контакті з якою він розвивається” [7, с. 4]. Про відсутність єдиних жанрових критеріїв романного слова в його русі від античності до постмодернізму пишуть як вітчизняні, так і зарубіжні літературознавці: його називають “жанром без формули” (В. Дончик) [8, с. 3], підкреслюють концепційну необмеженість роману (Д. Затонський, І. Кошелівець) [9, с. 22; 15, с. 98], наголошують на здатності цього жанру взагалі не мати будь-яких правил [38, с. 2].

Саме неканонічний характер роману та його спроможність жваво реагувати на об’єктивну реальність, яка постійно змінюється, помітно ускладнюють вивчення історико-літературної специфіки цього епічного жанру. Думається, що осмислення жанрової природи роману на теоретичному рівні постає необхідним кроком на шляху вивчення художньої своєрідності будь-якого роману. На важливості й необхідності включення до орбіти наукового осмислення результатів генологічних розвідок наголошують сучасні теоретики літератури. Як вважає авторитетна українська дослідниця Н. Копистянська, осмислення жанрової сутності художнього тексту постає першим етапом роботи над ним [14, с. 6].

Роман доби постмодернізму народжений у лоні індивідуально-авторського типу художнього мислення, де письменник навряд чи орієнтується на певний канон, а радше “доактуалізує” власний твір за рахунок уже відомих романних форм і модифікацій. Тож перш ніж охарактеризувати роман постмодерністський, варто було б спочатку осмислити наукові здобутки сучасної жанрології в царині роману й концептуалізувати ключові положення, украй необхідні для адекватного розуміння іманентної сутності романної поетики. Ця аналітика є доцільною для досягнення *мети* написання цієї *статті* – пунктирно окреслити шляхи розвитку романного жанру в другій половині ХХ ст.

Прослідковуючи етапи розвитку генологічної думки про роман, варто звернути увагу на такі факти. По-перше, 20-ті рр. ХХ ст. відзначаються появою певної кількості концепцій, об’єднаних тезою про так звану “смерть роману” (Ж. Берль, Е. Кіш, Ф. Моріак, Х. Ортега-і-Гасет). Приміром, Х. Ортега-і-Гасет пише: “Жанр роману, якщо й не вичерпався остаточно, то безперечно доживає свого віку. Він зазнає такого браку можливих сюжетів, що письменник вимушений компенсувати його вишуканістю решти необхідних для цілісності роману компонентів” [26, с. 276]. Ж. Берль зазначає, що “підірвано самі основи романічного зображення”; Ф. Моріак підмічає “втрату прагнення до ідеалу” і внаслідок цього втрату гостроти конфліктів; Е. Кіш упевнений, що “роман не має майбутнього” і є “літературою минулого сторіччя” [цит за 14, с. 141].

По-друге, у 60-ті рр. ХХ ст. представники школи “нового роману” (М. Бютор, А. Роб-Гріє, Н. Саррот, К. Сімон) зазначають, що техніка написання класичної форми роману є вже вичерпаною і йому не потрібен сюжет та головний герой, а отже, за часів модернізму роман втратить прописку в системі жанрів. Утім, Т. Мотильова вважає, що “концепція “смерті роману” в різноманітних його варіаціях була спрямована проти роману як інструменту пізнання соціальної дійсності та впливу на неї” [25, с. 58]. Угорський учений Б. Помогач пише, що «французький “новий роман” з його зухвалими деклараціями та штучно побудованою теорією позбавляє героя (якщо взагалі в цьому випадку можна говорити про “роман” і “героя”!) атрибутів, які його визначають: певного характеру, індивідуальності та прагнення до життєвої вірогідності...» [27, с. 34]. Слушність тези “новороманістів” про відсутність сюжету та героя у творі була поставлена під сумнів американським письменником Дж. Бартом: “Французькі романісти відкидають сюжет та характер. Але сюжет у романі – те ж саме, що і мелодія в музиці, він необхідний. І якими б переконливими не були аргументи теоретиків, котрі проголошують смерть індивідууму в часи масової культури, кожен із нас продовжує вважати себе індивідуальністю.

А тому в романі необхідний характер, герой, персонаж” [цит. за 6, с. 31].

Однак, останніми роками в наукових працях дедалі частіше йдеться про естетичну значущість “нового роману”, його незаперечну роль в історико-літературному процесі. Так, відома вітчизняна дослідниця Л. Скуратовська вважає, що “новий роман” робить глядача читачем або співучасником, а також співтворцем, співвинуватцем та співжертвою деякої реальності, а не слухачем автора [31, с. 70]. Як “своєрідне відображення дійсності ХХ століття” [11, с. 98] розглядає “новий роман” і С. Іванова.

Очевидним є той факт, що жанр роману приречений існувати стільки, скільки існує зумовлений гносеологічною природою людини інтерес до приватної сфери її існування. Як вельми слушно підкреслює М. Римар, “роман вичерпує себе не як жанр, а йдеться радше про зміну історичних форм роману” [30, с. 88].

Полеміка щодо існування роману певною мірою сприяла інтенсифікації дискусії навколо його жанрової своєрідності, про що свідчить велика кількість досліджень. У 60–90-ті рр. ХХ ст. з’явилася низка фундаментальних літературознавчих праць, присвячених вивченню історичної поетики цього жанру (В. Кожин, Є. Мелетинський), аналізу його іманентної природи (П. Грінцер, А. Есалнек, Г. Косіков) та різних національних модифікацій (Д. Затонський, О. Михайлов).

Відомий фахівець з французької літератури О. Михайлов вважає “принцип заглиблення у внутрішнє життя” таким, що сприяв формуванню роману як жанру [22, с. 3]. Суголосною є думка Д. Затонського: “Пружиною роману є внутрішній конфлікт, конфлікт особистості та оточуючого її середовища, старого і нового, того, що вмирає з тим, що народжується” [9, с. 10]. Пізніше Н. Лейтес пропонує розширити визначення на “суб’єктивне романне мислення”, що містить у собі епічний та романний предмет художнього пізнання й “об’єктивне романне мислення”, сфера якого – співвідношення авторського та “чужих” мовлень і свідомості в структурі романного слова [21, с. 19].

Незважаючи на чималий досвід у вивченні роману, інтерес до цього художнього феномену не згасає й сьогодні. Вітчизняні та зарубіжні науковці активно досліджують специфіку романного мислення на межі ХХ–ХХІ ст., що відзначено впливом постмодерністських тенденцій на пошук оптимальних шляхів вирішення актуальних проблем у царині жанрологічних студій. На сьогодні генологічні розвідки здійснюються у двох напрямках: перший – орієнтований на розробку нових концепцій або інтерпретацію класичних положень теорії романного жанру (Н. Бернадська, А. Есалнек, Т. Іглтон, Н. Ко-

пистянська, О. Михайлов, М. Римар, Н. Тарарченко та ін.), завдання другого полягає у вивченні романних форм і жанрових модифікацій (Т. Бовсунівська, О. Журенко, В. Малкіна, Г. Мережинська, Н. Постова, М. Римар та ін.).

Першим пріоритетним аспектом новітніх генологічних розвідок правомірно вважати формування термінологічного апарату. Аналіз дефініцій роману, запропонованих останнім десятиліттям, дає підстави стверджувати, що більшість науковців суголосні у визначенні таких рис романної поетики, як великий обсяг текстового простору, наявність розгалуженого сюжету, зіткнення людини із середовищем як головний конфлікт у творі. Так, у “Літературознавчому словнику-довіднику” (1997) за редакцією Р. Гром’яка та Ю. Коваліва роман визначено як найбільш поширений у ХVІІІ–ХХ ст. епічний жанровий різновид, місткий за обсягом, складний за будовою прозовий (іноді віршований) епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів [18, с. 604]. Автор “Сучасного словника-довідника з літератури” (2000) С. Кормілов визначає цей вид епіки як “велику, багатогероїну оповідь у прозі зі складним конфліктом. У більш точному сенсі – великий жанр (вид) епічного роду, в якому основну увагу приділено людській особистості в її відносинах з іншими індивідуальностями” [32, с. 423].

Утім, навряд чи можна дати дефініцію романного жанру та вказати його ознаки без конкретизацій та уточнень. Літературознавець В. Халізов пише: “У кожного, хто намагається охарактеризувати роман... в його загальних та необхідних рисах, виникає спокуса свого роду синекдохи: підміни цілого його частиною” [36, с. 330]. Отже, більшість визначень не претендують на універсальність та всеохопний характер, оскільки вони лише в загальних рисах характеризують жанр. Більше того, теоретики літератури ставлять під сумнів продуктивність спроб однозначної дефініції роману, проголошуючи його “жанрову невизначеність” [19, с. 110].

Таким чином, сучасні науковці продовжують пошуки щодо вирішення проблеми термінологічної визначеності роману.

У довідкових виданнях роман визначається як “жанр епічної орієнтації з настановою на вільну і розгорнуту епічну розповідь про екзистенціальні конфлікти людини” [20, с. 488] або “великий епічний жанр, в основі якого лежить зображення приватного життя людей в нерозривному зв’язку із суспільним розвитком” [4, с. 264]. У найновішому енциклопедичному виданні літературознавчої енциклопедії роман називають “великим за

обсягом епічним твором, метанаративом, для якого характерне панорамне зображення дійсності, багатоплановість на фабульному та сюжетному рівнях розвитку конфліктних ліній, ускладнений хронотоп, поліфонічна, часто уповільнена розповідь, супроводжувана художнім висвітленням актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу» [17, с. 342].

Українська дослідниця Г. Мережинська в науковій монографії «Російський постмодерністський роман кінця 80–90-х рр. Жанрові модифікації» (2004) наголошує на тому, що саме роман став тією «жанровою формою, в якій найбільш яскраво відбилися художні можливості постмодернізму» [23, с. 118]. Вона виокремлює такі іманентні риси роману, як: мобільність, здатність «романізувати» інші жанри, пластичність, неканонічний характер, потяг до експериментаторства.

Таким чином, аналіз сучасних генетичних розвідок показав, що процес кристалізації терміна «роман» відбувається й донині, незважаючи на чималу кількість теоретико-літературних досліджень більш раннього періоду. У лоні сучасного літературознавства зароджується візія роману не як жанрового різновиду епіки, а скоріше як універсальної структури, сфери, системи, у лоні якої органічно співіснують і історико-діахронічний, і типологічний підходи до розуміння жанру. Роман значно розширює сферу власного існування, виходячи за чіткі та унормовані межі жанрового канону, він не має часових обмежень і здатний утворювати велику кількість модифікацій, уміщувати в собі безліч можливостей для висвітлення конфлікту людини з навколишнім світом.

Важливим аспектом уваги сучасних дослідників теорії роману можна вважати вивчення його жанрових ознак. Так, у літературознавстві другої половини ХХ ст. відзначається епічний характер романного жанру (О. Галич, А. Есалнек, Є. Мелетинський та ін.). Утім, наукові розвідки початку ХХІ ст. обґрунтовують тезу про антиепічний характер сучасної модифікації цього жанру (Т. Давидова, Т. Іглтон). Так, Т. Давидова пише про художню структуру антижанру, що «ставити під сумнів цінність ідей, які втілюються, як правило, у творах первинного літературного жанру» [5, с. 148]. Т. Іглтон вважає роман «радіше антижанром, аніж жанром» [38, с. 1].

На перехресті двох тенденцій стоїть концепція М. Римара, який вважає роман водночас і епічним, і антиепічним жанром. Епічність роману, за М. Римарем, втілюється в таких рисах, як: оповідний характер, єдність людини та навколишнього світу, розгортання сюжету в площині великого світу тощо [30, с. 9]. Антиепічна природа жанру, як зауважує дослідник, полягає в тому, що, по-

перше, героїчний характер епічного героя протистоїть романному, причому останній не завжди відповідає нормам існуючої моралі [30, с. 9]; по-друге, роман не наслідує ідеальні зразки, а перебуває в контакт з незавершеною дійсністю, що визначає його як своєрідний діалог між автором та читачем, причому, з одного боку свідомість читача та незавершена життєва ситуація – з іншого, і є компонентами тієї незавершеної дійсності, з якою вступає в контакт автор.

Більше того, дедалі відчутнішою стає тенденція до виключення роману із жанрової системи, підкреслюється його здатність бути аутсайдером (В. Рід) та антижанром (Т. Іглтон). Так, Л. Рід пропонує «виокремити одну головну рису роману як літературного виду – його здатність бути аутсайдером» [39, с. 6] та витісняє його «за межі внутрішньої романної традиції» [39, с. 6]. Т. Іглтон, як зазначалось вище, схильна відносити роман скоріше до категорії «антижанру», аніж «жанру» [38, с. 1].

Ймовірно, що саме неканонічність роману (Н. Тамарченко) суттєво розширює його власні генетичні потенції, для яких усталені межі романного жанрового канону видаються завузкими. Як слушно підкреслює Т. Давидова, «в історії літератури жанрові модифікації (антижанри) «спалахують» у періоди культурного перелому» [4, с. 150], коли «існує нагальна потреба в переході від одного літературного напрямку (що вже вичерпав себе) до іншого (який тільки-но формується)» [цит. за 4, с. 150]. За зауваженням А. Злачевської, у фокусі дослідницької уваги сьогодення перебувають «межові» жанрові моделі, оскільки саме «неканонічні тенденції в жанротворенні і визначають тенденції розвитку літератури» [10, с. 136].

Таким чином, першою ознакою роману є його епічний характер (оповідальність, розгортання подій у площині «людина-світ»). Утім, неканонічний характер жанру, його жанрова неунормованість та контакт із незавершеною дійсністю дають змогу вести мову про здатність роману розширювати власні генетичні можливості, таким чином, порушувати усталений жанровий канон, тобто формально належати до епічного жанру, а в історико-літературній реальності виходити за його межі.

Другою ознакою жанру традиційно вважають наявність романного конфлікту «людина – навколишній світ». На початку ХХІ ст. сутність головної романної колізії уточнюється та конкретизується. А. Есалнек, послуговуючись термінологічним апаратом соціології, пропонує подати романну ситуацію як «відносини особистості, мікросередовища та середовища» [37, с. 75], оскільки використання вищезазначених понять дає більш конкретне уявлення про відносини між людиною й суспільством. Поняття

“особистість”, в інтерпретації А. Есалнек, – це герой, який є носієм певних духовних цінностей та внутрішній світ якого більш-менш значущий [37, с. 75], “мікросередовище” – сукупність героїв-особистостей, які перебувають у певних відносинах між собою, “середовище” – усі інші персонажі, з якими контактують герої і які нерідко простистоять героям-особистостям [37, с. 75].

Українська дослідниця Н. Бернадська по-сутньою рисою роману вважає “авторську концепцію особи та універсуму”, “зображення стосунків, взаємозв’язків і взаємовідштовхувань між суб’єктом та об’єктивним і надприродним світом (а не лише реальністю)” [3, с. 26]. Отже, другою ознакою роману є розповідь про зіткнення героя як з явищами об’єктивного (реального), так і з явищами надприродного (нереального) світу, тобто йдеться про розширення меж романного художнього світу.

Ще одна риса роману виокремлюється в площині його взаємодії з іншими жанрами. Так, він може не тільки суттєво впливати на розвиток епічних, ліричних або драматичних видів, романізувати їх, а інколи й витіснити на узбіччя літературного процесу, а й, навпаки, вміщувати у власній художній структурі елементи інших жанрів, пародіювати їх, будучи, як підкреслює Т. Іглтон, “гібридом серед літературних форм” [38, с. 6], “потужною плавильною чашою” [38, с. 1]. Отже, прямий (трансформативний) або зворотний (пародійний) характер інтеракції роману з іншими жанрами постає однією з його жанротворчих характеристик.

У контексті літературознавчої полеміки щодо специфіки кореляції конститuentів романної поетики (“автор-герой”) варто звернутися до інтелектуального досвіду сучасних дослідницьких методологій. Так, інструментарій герменевтики певною мірою допоможе розширити уявлення про романні межі. Ймовірно, що саме герменевтичний трикутник (“автор-герой-читач”) замість дихотомії “автор-герой” більш адекватно відтворює жанрову сутність сучасного роману, оскільки в умовах жорсткої конкуренції роману із сучасними технологіями, урахування “горизонту читацького очікування”, долучення потенційного реципієнта до діалогу між автором та героєм сприяють зміцненню лідерської позиції роману як у межах жанрової системи епіки, так і поза нею. Тож не дивно, що читачі постмодерністської літератури стали свідками творення нової романної традиції.

Теза про руйнування класичних жанрових канонів, про “розмивання жанрових меж” у літературі постмодернізму є наскрізною для наукових розвідок, присвячених вивченню сучасного літературного процесу (про що, зокрема, зазначалось вище). Втім,

думки літературознавців щодо наслідків цієї руйнації значно різняться. Трансформація роману як жанру зумовлена тими кардинальними змінами, які виникають у сучасному суспільстві й у свідомості всього людства. За словами В. Йенса: “...Тільки неповне, уривок, фрагмент ще символізують розколотиий світ, який перебуває у стані змін... Світ, який за строкатими фасадами постає як неясний, примарний знак, може бути представлений... лише у шифрах...” [цит. за 24, с. 216]. Ситуація тотального хаосу, абсурду, невизначеності в реальному житті (реальність “агонізує” як стверджує Ж. Дерріда) природно спричинює виникнення специфічних художніх моделей перетворення “буття” на “художню дійсність” саме через мистецьке засвоєння абсурдистських умонастроїв і завдяки сучасному хаотично-фрагментарно впорядкованому світогляду. При цьому, логічно, відбувається свідомо/несвідомо відмова від традиційних схем оповіді й практично повне заперечення класичних жанрових моделей (зокрема роману). На думку теоретиків “нової літератури”, навіть саме звернення митців слова до існуючих жанрів нині можна вважати підозрілим, це призводить до “відлучення” від “справжньої” літератури. На думку І. Млечиної, будь-яка спроба зарахувати сучасний літературний твір до певного жанру загрожує винесенням вироку повної безжиттєвості самому тексту [24, с. 216].

Криза гуманізму в суспільстві, об’єктивна неможливість прогресивних мистецьких ідей гармонізувати сучасний соціум призводить, у свою чергу, до кризових явищ у культурі та літературі, “що набуває в західній Європі та Америці мало не універсального характеру” [12, с. 98]. Відтак, колажування, фрагментизація, “механічний монтаж” стають чи не єдиною можливими способами художнього засвоєння сьогоденної дійсності, ключовими поняттями якої є “жах” (історія – це жаж, за Дж. Джойсом) та “абсурд”. Інакше кажучи, зрушення відбувається як на змістовому, так і на формальному рівнях.

Об’єктивне “бальзаківське” споглядання-розгортання подій у класичному романі XIX ст. поступається “кафкіанській” естетиці суб’єктивізму в модерністській прозі XX ст., а звідти вже недалеко й до постмодерністського роману. Адже попри всі спроби протиставити модернізм і постмодернізм, попри заперечення ідеї творчого наслідування модерністських традицій художньою системою другої половини XX ст., коріння фрагментарної оповіді й безфабульної композиції постмодерного роману, безперечно, слід шукати в естетиці модернізму.

Підпорядкування функцій автора функціям тексту, набуття текстом “універсальних просторово-часових координат” (на перетині

найрізноманітніших культурних кодів), художня практика “текстуального закодовування та нескінченно множинної інтерпретації” явищ дійсності як єдино можливого способу засвоєння останньої, розмивання кордонів між текстами породжує нову концепцію тексту як такого: будь-який текст (про це свого часу говорив Р. Барт) сприймається як частина одного спільного макротексту з усіма можливими (як свідчить Л. Ржанська) “нелітературними дискурсами і... сферами життя, ними описаними”, а відтак, перетворення світу на текст (а тексту, у свою чергу, на світ) є питомою рисою світовідчуття ХХ ст. [29, с. 554]. А отже, текст постає як сукупність ремінісценцій, цитат, алюзій, що продукують культурні коди минулого, забезпечуючи таким способом зв'язок між минулим та сьогоденням, і водночас виражаючи інтенцію автора поєднати “культурні уламки” в єдине ціле та створити таким чином цілісну картину буття.

Піддаючись загальним тенденціям еволюціонування жанрів, роман із замкнутої на собі, завершеної структури з лінійним розгортанням подій, які подаються компетентним оповідачем, трансформується у відкриту, незавершену систему, основним структуроутвірним принципом якої часто стає “колаж”, що поступово приводить не просто до діалогізму зовсім різних цінностей і світоглядів, а й до зіткнення незорої кількості смислів і необмеженої полівалентності знаків, символів, зрештою – до повної невпорядкованості і, на думку Л. Ржанської, ентропії як змістового, так і формального рівнів твору [29, с. 548].

Завдяки відкритості структури постмодерного твору виникла можливість активного “конструювання” тексту – індивідуального прочитання його реципієнтом у будь-якому порядку розташування частин. Це так званий прийом “комбінаторної гри” – один із найпоширеніших у літературі постмодернізму. Відтак, звичайною практикою в літературі другої половини ХХ ст. стало відверте “запрошення” автором зі сторінок “власного роману” моделювати текст на розсуд читача – починаючи від вільного прочитання абзаців і аж до можливості обирати “більш вдалий” на думку останнього фінал твору (романи Х. Кортасара, М. Павича, Дж. Фалла, Р. Федермана). Із цього приводу автор роману “Хазарський словник” М. Павич зауважує: “Я намагаюся дати читачеві можливість самому вирішувати, де починається й де закінчується роман, яка зав'язка й розв'язка, якою буде доля головних героїв” [цит. за 13, с. 9]. При цьому яскраво виражена колажність композиції “Хазарського словника”, яка дійсно дає можливість читати твір з будь-якого абзацу, узагалі ставить під великий сумнів правомірність зараховувати

цей художній витвір до романного жанру в його класичному розумінні.

Актуалізація чуттєвого сприйняття дійсності й деталізація предметного світу стають головними конститuentами художньої реальності в німецькій літературі 1970-х рр. – “кельнська школа” (Р. Брінкман, Д. Веллерсхоф, Г. Гербургер, Г. Зойрен), а також “Група-47” (А. Андерш, В. Вайраух, Г. Ріхтер). Ознайомлення з творчістю німецьких прозаїків цього періоду дає змогу виявити передумови формування жанру роману в добу постмодерну. Це своєрідний “місток” на шляху від авангардистських літературних практик початку ХХ ст. до власне постмодерністського роману. Для творчості митців цього часу притаманне пізнання світу “через деталі, які споглядаються крізь замкову шпарину...” [24, с. 217]. І тут, безперечно, рельєфно проступає зв'язок з естетикою французького “нового роману”: відчутний відгомін “шозизму” А. Роб-Гріє і “тропізмів” Н. Саррот – твори Д. Брінкмана, Д. Веллерсхофа. Митці моделюють реальність із випадкових спалахів свідомості і незначних деталей, асоціацій, уривків подій, моментів і речей предметного світу. У кінцевому результаті тексти, “змонтовані” із випадкових фрагментів буття, позбавлені будь-якої логічної закономірності побудови й не мають жодних формально-семантичних зв'язків між окремими компонентами. При цьому випукло, підкреслено значущими подаються не якісь головні колізії чи центральні персонажі твору, навпаки: акцентуються ті чи інші дріб'язкові деталі, предмети, другорядні факти й миттєві асоціації. Мода на такі “тексти” в 70-ті рр. ХХ ст. (зокрема, у німецькій літературі) призвела до крайнього загострення кризи романного жанру, повної абсурдизації художнього відтворення дійсності в межах епічного твору: практика монтажу поширилась не лише на механічне конструювання текстів з незначних фрагментів дійсності, у хід пішов усілякий “мотлох сучасного соціально-культурного буття”: комбінації з окремих слів, графічні композиції, безглузді анкети, окремі уривки газетних статей, фрагменти радіопередач, віршовані або прозові уривки різних за стилістикою та композиційними особливостями текстів. У зв'язку із цим, безперечно, на думку спадають художні практики початку ХХ ст. – дадаїстів, сюрреалістів тощо.

Якщо твори аргентинського письменника Х. Борхеса у 40-х рр. ХХ ст. (“Алеф”, “Вавилонська бібліотека”, “Другий” та ін.) провокують кардинальний злам у концепції світосприйняття (що почне активно оприянюватися саме в другій половині ХХ ст.), то поява змін на формальному рівні в епічному творі простежується, зокрема, у зазначених вище “текстах” (романах) німецької літера-

тури, які, у свою чергу, живляться ідеями колажування тексту, запропонованими різними авангардними течіями початку ХХ ст. Водночас французька школа “нового роману” взагалі заперечує класичний романний канон, свідомо відкидаючи і традиційні прийоми лінійного розгортання подій, і наявність певною мірою логічно структурованої та хронологічно впорядкованої сюжетної лінії (ліній), і навіть наявність у творі персонажів.

Напрочуд показовими щодо фрагментарності оповіді можна назвати романи англійських прозаїків Дж. Барнса (“Кохання і таке інше”, “Як усе було”) та Г. Свіфта (“Останні розпорядження”, “Світло дня”). Романисти вдаються до психологічного аналізу дрібних побутових сцен (подій), демонструючи читачеві цілісну модель людського буття, сконструйовану з мозаїки незначних повсякденних подій і вражень, що дає змогу визначити їх твори як “психологічну прозу” сучасного типу. Відтворюючи епізоди із життя персонажів за допомогою прийомів “стоп-кадр”, “потік свідомості”, а також несподіванно занурюючи читача у вир абсолютно невідомих перипетій своїх творів, британські прозаїки, як не парадоксально, досягають ефекту реалістичності й цілісності оповіді. Отже, вони нагромаджують “обставини перебігу подій” так, як це часто буває в реальному житті – коли людина раптом потрапляє в незнайоме середовище і починає орієнтуватися там лише з плином часу. Наплив неочікуваних повідомлень, вражень, думок теж нагадує хаотичний потік спогадів, відчуттів, асоціацій, притаманних свідомості кожної людини в її реальному існуванні. Проте найбільш яскраво вираженими характеристиками фрагментарної оповіді володіє роман Дж. Барнса “Історія світу в 10 ½ розділах”, який за своєю зовнішньою та внутрішньою організацією фактично протиставляє себе всьому жанровому канону роману. Під загальною назвою об’єднано зовсім різні за змістом, ідейним спрямуванням новели, які не мають між собою нічого спільного, крім образів води й тих чи інших плавзасобів (від ковчега до невеликого човна).

Безперечно, товариське звертання барнсівського героя до читача (наявність якого відчувається майже фізично) у романі Дж. Барнса “Кохання і таке інше” свідчить про появу діалогізму як внутрішнього чинника руху перипетій твору, який приходить на зміну монологічним формам оповіді, коли автор (одноосібно) послужливо повідомляв читачеві про розгортання подій у своєму творі. Ефект фізичної присутності реципієнта в тексті твору (“Привет. Мы уже встречались. Стюарт. Стюарт Х’юз. Да, я совершенно уверен”) [2, с. 1] виконує функцію психологічного зближення наратора і чита-

ча, а отже, створює атмосферу товариської невимушеності, довірливості, інтимності. Це, у свою чергу, ставить автора й читача на один рівень, зменшує дистанцію між ними, сприяє появі ілюзії співтворчості. Реципієнт, відчуваючи себе майже співавтором творця, усвідомлює свою значущість щодо написання літературно-художнього твору, відчуває відповідальність за долю його героїв. Отже, досягається поставлена митцем художня мета – позірне залучення реципієнта до “творення” тексту. А відтак, укотре життєспроможним виявляє себе бахтінський постулат про діалогічну природу романного оповідання.

Ненадійність наратора (що стало специфічною рисою багатьох постмодерністських творів) провокує появу тези про непевність істини й буття загалом. Показовим у цьому плані є звертання до потенційного читача англійського письменника-постмодерніста Дж. Фаулза, який так пише про свій роман “Жінка французького лейтенанта”: “Можливо, я пишу транспоновану автобіографію, можливо, я зараз мешкаю в одному з будинків, які фігурують у моїй оповіді, можливо, Чарльз не хто інший, як я сам у масці. Можливо, все це лише гра [...]. А можливо, під виглядом роману я намагаюся втілювати вам збірку есе” [33, с. 107].

У романі “Безсмертя” М. Кундери оповідачеві, який спостерігає за літньою дамою, несподівано спадає на думку ім’я Аньєс. Він широко зізнається, що жодної жінки з таким ім’ям він ніколи не знав [16, с. 10]. Проте далі розгортається ціла історія життя цієї жінки від дитинства і до трагічної загибелі у зрілому віці. Усе розпочинається із роздумів про те, “хто ж така Аньєс”. Герой Кундери, який говорить від імені самого автора, зізнається: “... Аньєс vznikла из жеста той шестидесятилетней дамы, что помахала возле бассейна инструктору и чьи черты уже расплываются в моей памяти” [16, с. 13]. Поступово плід уяви наратора стає головною героїнею однієї із сюжетних ліній роману. “Когда я проснулся, было уже почти полдевятого, и я представил себе Аньєс. [...] Кто же, однако, может быть мужем Аньєс?” [16, с. 13]. Утім, далі історія цієї жінки змальовується як цілком реальна. Отже, дійсність примарна, ілюзорна, межа між реальним світом і світом уявним практично відсутня. Один плавно переходить в інший, вони зливаються, нашаровуються один на інший. А це є свідченням того, що чітких обрисів набувають симуляційні коди, які поступово проникають у всі сфери сучасного життя. Симулякри – “образи неіснуючої реальності” – все більше заступають класичні образи. Недаремно постмодернізм називають “мистецтвом симулякрів”.

Вельми продуктивним у сучасній літературі стає прийом “варіантів і можливостей”,

який так само підкреслює непевність буття, відсутність єдино можливої істини, розвиває “симуляційну концепцію” реальності. Так, у романі німецького прозаїка М. Фріша “Назву себе Гантенбайном” образ оповідача розщеплюється на два образи-конкуренти: Ендерліна і Гантенбайна. Середніх років доктор філософії Ендерлін вирішує перевтілитись в іншу людину – сліпця Гантенбайна. Для цього йому доводиться набути атрибутів сліпих (темні окуляри, ціпок) і навчитися поводитись відповідним чином. У такий спосіб він хоче подивитись на світ в іншому ракурсі, адже люди, думаючи, що він сліпий, роблять такі речі, на які не наважуються в присутності зрячої людини. Отже, будучи Гантенбайном, герой прагне побачити оголену сутність оточення. При цьому роздвоєння образу призводить до розщеплення свідомості оповідача, межа між подіями в житті Ендерліна й Гантенбайна поступово стирається, а відтак, можливість варіацій у розвитку подій, прийом “примірювання героям різних історій як костюмів” є декларацією втраченої ідентичності особистості. Виникає так званий “ефект Гантенбайна”. “Я представляю себе: Таким мог быть конец Эндерлина. Или Гантенбайна? Скорее Эндерлина. [...] Я представил его себе, а теперь он отшвыривает мне мои представления назад, как хлам; ему не нужно больше истории” [34, с. 207]. Поява як реальних, так і вигаданих другорядних персонажів, які співіснують і взаємодіють одне з одним на сторінках роману, ще більше загострює конфлікт між реальністю та світом уяви, фантазій.

Зазначений вище мотив присутній і в романі М. Фріша “Штіллер”. Раптове зникнення цюрихського скульптора Анатолія Штіллера і поява невідомого містера Вайта, в якому всі близькі скульптора одноставно впізнають зниклого, визначає основну колізію твору. Дружина Юліка, коханка Сібілла, адвокат не розуміють поведінку чоловіка. Для них очевидним є факт, що все, що відбувається, це незрозуміла примха скульптора, жарт, який надто затягнувся. Утім, містер Вайт (який, напевно, насправді і є зниклий Штіллер, адже всі факти однозначно вказують на це) не відчуває себе Штіллером. Він намагається втекти від своєї колишньої реальності, яка здається йому штучною, брехливою, обтяжливою. Відтак, містифікована дійсність такою й залишається до кінця роману, сумнів у ідентичності головного героя, попри всі очевидні факти, залишається на розсуд читача. Водночас, на противагу доказам, що засвідчують ідентичність особи Штіллера, виступає семантика імені Вайт (білий) – асоціація з білим аркушем паперу, на якому можна написати вигадану історію життя. М. Фріш напрочуд послідовно розробляє

концепцію непевності пізнання дійсності людською свідомістю, піддає сумнівам можливість існування єдиної істини, містифікує реальність. Отже, образ відсутньої дійсності, “правдоподібної реальності” поступово заступає саму реальність, стає “власним чистим симулякром” (за Ж. Бодрійяром).

Герой літератури цього періоду теж докорінно відрізняється від індивіда бальзаківсько-флорберівського типу. Митців не цікавлять його взаємини із соціальним середовищем, боротьба за чільне місце в суспільній ієрархії. Творцеві не належить виключне право знати все про подальшу долю свого героя – адже тепер він легковажно і беззастережно довіряє її своєму читачеві. Непідвладна йому і свідомість героя, він уже не може знати все, про що той думає, йому невідомі імпульси, які визначають поведінку його героя. Сара Вудраф (“Жінка французького лейтенанта” Дж. Фаулза), Жан-Батіст Гренуй (“Колекціонер” П. Зюскінда), Урсула і Хосе-Аркадіо Буендіа (“Сто років самотності” Г. Маркеса) вельми показові в цьому плані. Герой постмодернізму чужий соціуму, він перебуває на маргінесі суспільного життя, соціум не приймає його в своє лоно. Так підкреслюється ворожість сучасного світу, його незатишність для існування окремого індивіда. Тут можна назвати і Ж.-Б. Гренуя, і С. Вудраф, і Ф. Клегга (роман Дж. Фаулза “Колекціонер”), і головного героя роману Кобо Абе “Жінка в пісках” тощо.

Абсурдність людського існування, ілюзорність і оманливість буття взагалі, трагічна відсутність сенсу існування становлять основу світовідчуття у творах Х. Борхеса. Життя – це нескінченний і вельми запутаний лабіринт, проходження через який обтяжливе й незрозуміле для людини (“Вавилонська бібліотека”). Х. Борхес, твори якого формують концептуальну основу постмодерного світогляду, напрочуд точно відчуває пульс епохи, безпомилково визначає “портрет” сучасного індивіда, його місце в постмодерному світі. Людина втрачає “головні ролі” в “театрі сьогодення” і натомість обіймає периферійні посади; ідея децентралізації, якою просякнуті всі сфери суспільного існування, невідворотно штовхає її на “маргінеси історії”.

Серед ключових жанрових різновидів роману в літературі постмодернізму слід назвати: філософський, соціально-філософський, соціально-психологічний роман, роман-співід, роман-попередження, роман-антиутопію, інтелектуальний роман, історіографічний або псевдоісторичний (постмодерністська модель історичного роману), науково-фантастичний роман.

Відчуття завершеності історії, криза гуманізму в добу постмодерну породили роман-сповідь, роман-антиутопію, роман-

попередження. Інтелектуальний роман демонструє інтенцію митців-постмодерністів гуманізувати дійсність, знайти варіанти можливих виходів із ситуації загального абсурду, повернути індивідуальність особистості (творчість Дж. Фаулза, А. Мердок, У. Еко, М. Кундери та ін.).

Жанр наукової фантастики актуалізує проблему згубного впливу технічного прогресу на існування людини; розвиваючи прогностичні та антиутопічні мотиви, попереджає про нівелювання особистості, розчинення її в механістичному світі машин. Вплив інтелектуалізму визначає символіко-алегоричний та філософський характер науково-фантастичного роману (Дж. Апдайк, Дж. Толкієн, Р. Бредбері та ін.).

Іронічний модус літератури другої половини ХХ ст. визначає розвій псевдожанрових різновидів роману – “псевдоісторичного”, “псевдодетективного” (“Ім’я троянди” У. Еко). Завдяки пародійному пафосу постмодернізму можливим стало існування соціально-філософського роману, якому бракує: аналізу соціальних зв’язків; історичного роману, у якому фактично немає історії й психологічного роману з дуже примарними рисами психологізму; детективного роману із ледь прокресленою детективною лінією сюжету.

Неможливість створення в літературі постмодернізму соціально-психологічного роману за класичною моделлю визначається естетичною позицією постмодерністів, що виходить із “звички” сумніватися в усьому. Незважаючи на наявні, на перший погляд, у багатьох творах другої половини ХХ ст. соціальне мотивування та демонстративну об’єктивність зображуваного, усе зводиться до безперечного суб’єктивізму, в якому повністю нівелюється навіть натяк на соціальний аналіз. Психологізм, який має впливати з детального опису чуттєвого сприйняття персонажів, насправді обертається “псевдопсихологізмом”, оскільки їхній внутрішній світ так і залишається загадкою для автора. Отже, правомірніше буде назвати такий твір “імітацією” соціально-психологічного роману (Дж. Барнс “Кохання і таке інше”, Г. Свіфт “Світло дня” та ін.).

Дуже умовно роман цього періоду може бути названий і детективним. Деякі сучасні твори, які мають класичні риси детективної літератури, здається повністю заперечують традиційну модель детективного роману. Вони радше імітують або пародіюють останній. Так, окремі елементи, притаманні цьому жанру, або ледь накреслена детективна лінія сюжету чи навіть відверте пародіювання детективного сюжету (“Ім’я троянди” У. Еко) скоріше заперечують наявність цього жанрового різновиду роману в літературі другої половини ХХ ст., ніж утверджують його.

Докорінно змінився історичний роман. Дискредитація історії, яка відбувалася останнім часом, мала б, напевно, підірвати віру в історичний роман. Проте, незважаючи на прогнози культурологів ХХ ст., які пророкували його смерть, останній продовжує існувати, однак, слід відзначити ознаки його суттєвої трансформації. В епоху деконструктивізму та постструктуралізму історія перестала бути “безперечною” (за словами М. Фуко). “Світова історія” вже не сприймається як єдине ціле – вона розпадається на безліч метанаративів. Відтак, у постмодерністському романі мирно співіснують різні історії, версії, інтерпретації. З огляду на один із ключових постулатів постмодернізму – децентрацію – у сучасного митця виникає інтерес до маргінальних явищ, приватних моментів історії, усього того, що остання завжди замовчувала. І взагалі, історія, яку ми вивчаємо завдяки історикам, – це лише суб’єктивний погляд на події, що відбувались насправді, одна із можливих інтерпретацій. Саме тому в літературі другої половини ХХ ст. відбувається відкрите глузування, пародіювання історії. Чого варта, наприклад, сама лише назва роману Дж. Барнса “Історія світу у 10 ½ розділах”, на сторінках якого британський прозаїк відверто іронізує щодо достовірності загальновідомих фактів: він подає біблійну історію про безгрішного Ноя у пародійному ключі. Той постає на сторінках першої новели барнсівського твору ледь не покидьком: “Ной не был хорошим человеком. Разумеется, я понимаю, как неприятно вам это сообщение, ведь все вы его потомки; но факт есть факт. Он был чудовищем – самодовольный патриарх, который полдня раболепствовал перед своим Богом, а остальные полдня отыгрывался на нас” [1, с. 17]. Ліричний герой, від імені якого ведеться оповідь, це шашель, що мешкає у відмерлій деревині. Така нарративна стратегія (оповідь від імені комахи, яка ледь досягає в довжину п’яти міліметрів), безумовно, свідчить про кардинальне зміщення “історичних акцентів” і появу надмірної уваги до маргінальних постатей, а переписування (тобто іронічне переосмислення) відомої біблійної легенди й водночас зміна її пафосу демонструє активний процес розвінчання міфів, нав’язуваних попередньою історією. Автори постмодерністських історичних романів (Дж. Барнс, Дж. Фаулз, П. Акройд, Г. Свіфт, У. Еко) свідомо переосмислюють історію, розраховуючи на пародоксально орієнтоване читачське сприйняття. Художня мета митця – розхитати віру читача в достовірність фактів історії, ключовий концепт: історія – це фальсифікація, підробка. Постмодерністи, зацікавлені в мінлих подіях, прагнуть самостійно розслідувати їх, дати їм власну інтерпретацію.

Сучасний історичний роман у літературознавстві прийнято називати "історіографічним метароманом" (цей термін запропонувала наприкінці 80-х рр. минулого століття Л. Хатчен). Витоки його слід шукати, на думку літературознавців, у прозі Х. Борхеса та Г. Маркеса, зокрема "Сто років самотності" Г. Маркеса вважають одним з перших "історіографічних метароманів" [28].

**Висновки.** Отже, "прихід" постмодернізму засвідчує зовсім не "смерть роману" (як вважали деякі культурологи та літературознавці), а лише еволюцію його форм, можливість його численних модифікацій. Художня традиція, сформована в лоні "нового роману", не викреслює роман із "живих" реально існуючих жанрів, а навпаки, прокладаючи шлях для нового стилю письма й утверджуючи нове світовідчуття, фактично реанімує роман, дає йому "друге дихання", пропонує інші форми художнього вираження. І якщо зникає потреба в розлогому епічному оповіданні, натомість (через усвідомлення митцями наявності розколотої на уламки дійсності) приходиться інтенція гармонізувати навколишній світ за допомогою колажування, механічного поєднання розрізаних фрагментів реальності. Усвідомлення неможливості утвердження гармонійної цілості буття породжує іронічне ставлення постмодерністів до мистецтва. Як результат – радикальне переосмислення традиційних жанрових різновидів: процес дистильції жанрових форм завершується виникненням детективного роману без чіткої детективної інтриги, історичного роману без вираженого соціального конфлікту тощо. Розпад дійсності на шматки, абсурдизація буття, виштовхування особистості на периферію суспільного існування, поглинення індивідууму технізованою та машинізованою реальністю – художнє засвоєння цих процесів відбувалося протягом усього ХХ ст. Постмодернізм же просто підбив певні естетичні підсумки, відзначивши серед інших присутніх художніх надбань цієї доби й нові жанрові модифікації роману.

#### Список використаної літератури

1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах / Дж. Барнс. – М. : Транзиткнига, 2006. – 381 с.
2. Барнс Дж. Love etc [Electronic resource]. – Mode of access: [http://www.modernlib.ru/books/barns.../love\\_etc/read/](http://www.modernlib.ru/books/barns.../love_etc/read/).
3. Бернадська Н.І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Н.І. Бернадська. – К., 2005. – 36 с.
4. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.
5. Давыдова Т.Т. Жанры и антижанры / Т.Т. Давыдова // Литературная учеба. – 2002. – № 3. – С. 148–151.
6. Денисова Т.Н. Коротко про історію, теорію і практику американського постмодернізму / Т.Н. Денисова // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання : матеріали семінару. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могилы, 2002. – 248 с.
7. Денисова Т.Н. Роман і романісти США ХХ ст. / Т.Н. Денисова. – К. : Дніпро, 1990. – 363 с.
8. Дончик В.Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм / В.Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
9. Затонский Д.В. Проблемы теории и истории современного западноевропейского романа : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Д.В. Затонский. – К., 1967. – 58 с.
10. Злачевская А.В. Проблемы жанра: типологические параллели в общеевропейском литературном процессе / А.В. Злачевская // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 1997. – № 1. – С. 136–139.
11. Иванова С.А. Роман Н. Саррот как отражение своеобразной действительности ХХ века (на материале последних исследований литературоведов) / С.А. Иванова // Ex Professo. – Днепропетровск : Изд-во ДДУ. – 1997. – С. 98–104.
12. Киченко О. Постмодернізм у творчій системі ХХ століття (проблема витоків і їх інтерпретації) / О.С. Киченко // Вісник Житомирського педагогічного університету : наукове видання // М-во освіти і науки України, Житомирський держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Житомир, 2004. – Вип. 15. – С. 98–100.
13. Ковбасенко Ю.І. Література постмодернізму: По той бік різних боків [Електронний ресурс] / Ю.І. Ковбасенко. – Режим доступу: [http://www.aelib.org.ua/text/kovbasenko\\_postmodernism\\_ua.htm](http://www.aelib.org.ua/text/kovbasenko_postmodernism_ua.htm).
14. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н.Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
15. Кошелівець І. Роман як жанр / І. Кошелівець // Сучасність. – 1981. – Ч. 11 (251). – С. 96–109.
16. Кундера М. Бессмертие : роман / М. Кундера ; пер. с чеш. Н. Шульгиной. – СПб. : Азбука, 2001. – 416 с.
17. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [укл. Ю.І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
18. Літературознавчий словник-довідник / [укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.

19. Липатов А.В. Формирование польского романа и европейская литература. Средневековье, Возрождение, Барокко / А.В. Липатов. – М.: Наука, 1977. – С. 110.
20. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 488–492.
21. Лейтес Н.С. Роман как художественная система: учеб. пособ. по спецкурсу / Н.С. Лейтес. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1985. – 80 с.
22. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А.Д. Михайлов. – М.: Наука, 1976. – 349 с.
23. Мережинская А.Ю. Русский постмодернистский роман конца 80<sup>х</sup> – начала 90<sup>х</sup> гг. Жанровые модификации / А.Ю. Мережинская // Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: учеб. пособ. – К.: Логос, 2004. – С. 118–163.
24. Млечина И. Нова ли “новая литература”? / И. Млечина // Иностранная литература. – 1971. – № 5. – С. 216–217.
25. Мотылева Т.С. Роман – свободная форма / Т.С. Мотылева. – М.: Сов. писатель, 1982. – 400 с.
26. Ортега-и-Гассет. Мысли о романе / Ортега-и-Гассет // Вопросы литературы. – 1991. – № 2. – С. 82–128.
27. Помогач Б. Верность гуманистическим идеалам / Б. Помогач // Вопросы литературы. – 1978. – № 12. – С. 32–36.
28. Райнеке Ю.С. Современный исторический роман [Электронный ресурс] / Ю.С. Райнеке. – Режим доступа: [http://www.superinf.ru/view\\_helpstud.php?id](http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id).
29. Ржанская Л.П. Интертекстуальность / Л.П. Ржанская // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 539–555.
30. Рымарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века / Н.Т. Рымарь // Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. – М.; Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. – С. 88–102.
31. Скуратовская Л.И. Антироман: новая поэтика как этап развития прозы / Л.И. Скуратовская // Основные этапы развития зарубежного романа. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1997. – С. 69–73.
32. Современный словарь-справочник по литературе / [сост. С.И. Кормилов]. – М.: Олимп: Изд-во АСТ, 2000. – С. 423–425.
33. Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта / Дж. Фаулз. – М.: Правда, 1990. – 479 с.
34. Фриш М. Назову себя Гантенбайн: пер. с нем. / М. Фриш; сост. Е.А. Кацева. – Харьков: Фолио; М.: Изд-во АСТ, 2000. – 576 с.
35. Фриш М. Штиллер: пер. с нем. / М. Фриш; сост. Е.А. Кацева. – Харьков: Фолио; М.: Изд-во АСТ, 2000. – 576 с.
36. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
37. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста: учеб. пособ. / А.Я. Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 184 с.
38. Eaglton T. The English Novel / T. Eaglton. – USA; UK; Australia: Blackwell Publishing, 2005. – 365 p.
39. Reed L.W. An Exemplary History of the Novel / L.W. Reed. – Chicago & London: The University of Chicago Press, 1981. – 334 p.

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2013.*

---

#### **Тарасенко К.В., Шадрина Т.В. Модификации романного жанра в литературе постмодернизма**

*В статье собрано и систематизировано парадоксы научной рецепции романа во второй половине XX в., на материале художественных произведений продемонстрировано основные романские модификации в зарубежной литературе эпохи постмодернизма.*

**Ключевые слова:** роман, модификация, постмодернизм.

#### **Tarasenko K., Shadrina T. Modifications of the novel in the literature of Postmodernism**

*The article deals with the paradoxes of the novel's reception in the second half of the 20<sup>th</sup> century and also the main modifications of the postmodern novel are represented on the material of science fiction.*

**Key words:** novel, modification, postmodernism.