Казахский национальный университет имени аль-Фараби

УДК 378.012.811.161.1.043 На правах рукописи

БАРАТОВ ШЕРЗОД МАМАТСАБУРОВИЧ

ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА НА ЗАНЯТИЯХ В ВУЗЕ

8D01704 – Русский язык и литература

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Отечественный научный консультант:
к. пед. н., доцент, Муминов С.О.,
КазНУ им.аль-Фараби

Зарубежный научный консультант:
Синячкина Н.Л., канд. филол. н., доцент,
РУДН, Россия

Республика Казахстан
Алматы, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ.....3
ОПРЕДЕЛЕНИЯ.....4
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ.....5
ВВЕДЕНИЕ.....6
1 ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ВЕКТОР РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В ЭПОХУ ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ 14
1.1 Постмодернизм как культурная парадигма.....14
1.2 Эстетика и философия постмодернизма.....19
1.3 Постмодернистский подход к разрушению «вечных образов» 34
2 ПОЭТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА
2.1 Творчество А.Ж. Жаксылыкова в контексте постмодернизма.....42
2.2 Поэтика прозы А.Ж. Жаксылыкова.....73
2.3 Архетипика как базис постмодернистского текста: роман Н. Веревочкина «Зуб мамонта» 85
3 ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ИХ ЦЕЛОСТНОСТИ
3.1 Констатирующий срез.....98
3.2 Методика анализа произведений постмодернизма в вузе.....102
3.3 Итоги опытно-экспериментального обучения.....124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 129
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....134
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Силлабус дисциплины «Литература постмодернизма»...146
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Акт внедрения результатов исследования в учебный процесс вуза.....151

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В данной диссертации использованы ссылки на следующие стандарты:

Закон Республики Казахстан «Об образовании» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 04.02.2026 г.) https://continent-online.com/Document/?doc_id=30118752

Государственный общеобязательный стандарт высшего образования (с изменениями и дополнениями по состоянию на 10.05.2025 г.) https://prg.kz/document/?doc_id=34682922

Об утверждении государственных общеобязательных стандартов высшего и послевузовского образования. Приказ Министра науки и высшего образования Республики Казахстан от 20 июля 2022 года № 2. Зарегистрирован в Министерстве юстиции Республики Казахстан 27 июля 2022 года № 28916. https://umc.org.kz/wp-content/uploads/2025/11/ob-utverzhdenii-gosudarstvennyh-obshheobyazatelnyh-standartov-vysshego-i-%E2%80%94-kopiya.pdf

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В диссертации используются следующие термины с соответствующими определениями:

Архетип – априорные древние образы, существующие в глубинах мышления, отражающиеся в сновидениях, мифах, произведениях искусства.

Интерактивное обучение – обучение, которое основано на последовательном вовлечении всех студентов в познавательный процесс.

Интертекстуальность – активная взаимосвязь текстов в процессе развития художественной литературы, реализующаяся в форме цитат, аллюзий, отсылок, пародии.

Концепт – художественно-смысловая доминанта в виде микрообраза, отражающая ключевую авторскую идею в литературном произведении.

Метод обучения – форма продуктивного взаимодействия преподавателя и студентов, которая служит для формирования прочных знаний и умений обучающихся.

Миф – устный нарратив, в образной форме разъясняющий основы мироустройства.

Претекст – исходный текст, сознательно заимствованный писателем для решения определенных художественных задач.

Ризома – нелинейная разветвленная сеть смыслов, необходимая для выражения идеи бесконечности интерпретаций мира и человека.

Симулякр – замена элемента действительности определенным символом.

Технология обучения – система методов и приемов, цель которой заключается в гарантированном достижении основных целей обучения.

Эвристическое обучение – частично-поисковая деятельность, направленная на развитие мышления студентов.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

ГОСО	– государственный общеобязательный стандарт образования
КазНПУ им. Абая	– Казахский национальный педагогический университет имени Абая
КазНУ им. аль-Фараби	– Казахский национальный университет имени аль-Фараби
КГ	– контрольная группа
Л	– лекция
СЗ	– семинарское занятие
РК	– Республика Казахстан
СРС	– самостоятельная работа студентов
УМКД	– учебно-методический комплекс дисциплины
ЭГ	– экспериментальная группа

ВВЕДЕНИЕ

Изучение современной литературы в вузе приобретает особую значимость в наше время. Целью ее изучения выступает формирование читателя, обладающего умением анализировать, интерпретировать и понимать произведения разных культур и времен, а также критически оценивать их художественную и идейную ценность. В то время как современное вузовское литературное образование уделяет преимущественное внимание классике, актуальные тенденции в развитии русской и русскоязычной литературы остаются за пределами нашего внимания. Это обстоятельство не позволяет формировать у студентов комплексное представление о литературных процессах современности.

Изучая литературу в рамках высшего образования, важно сформировать у обучающихся полное понимание литературного процесса во всей его сложности и многомерности. Это включает знакомство с широким спектром творческих подходов, течений и направлений, включая постмодернизм. Реализация этой задачи невозможна без модернизации образовательного процесса. Крайне важно искать новые подходы к обучению, которые бы соединили образовательную практику с богатым разнообразием литературных произведений, выходящих за рамки традиционных литературных программ.

Изучение программ, действующих в современных образовательных учреждениях, показывает, что заявленная модернизация литературного образования на практике означает сокращение времени, отводимого на изучение постмодернистской литературы; при этом предъявляются более высокие требования к уровню подготовки выпускников. Программа по литературе XX века часто ограничивается произведениями, написанными в конце 1980-х годов. В результате значительная часть русской литературы, созданной на рубеже XX и XXI веков, остается вне поля зрения студентов. Поэтому выпускники демонстрируют хорошее знание классической литературы, но часто не имеют достаточных знаний о современной литературе и ее авторах.

Анализ состояния литературного образования в вузе выявляет ряд противоречий:

– разрыв между ожидаемым уровнем понимания студентами современных литературных произведений и их фактическими знаниями;

– разрыв между ожиданиями по отношению к аналитическим и интерпретационным способностям выпускников и их реальным умением анализировать и понимать произведения современных авторов, в частности, представителей постмодернизма.

В то время как студенты проявляют интерес к новым литературным произведениям, их доступ к изучению таких работ в рамках вузовских программ ограничен.

Противоречие также заключается в стремлении педагогов внедрять постмодернистскую прозу в программу для вузов, которое сталкивается с недостатком методических разработок и актуальных учебных пособий.

Некоторые исследователи литературного процесса (в их числе И. Ильин, М. Липовецкий, Г. Нефагина, М. Эпштейн, М. Берг и другие) полагают, что эволюция русской литературы будет продолжена в направлении постмодернизма. В связи с этим, включение в курс современной литературы изучения этого художественного течения представляется актуальным и значимым с точки зрения образования. Знакомство студентов с современной литературой, включая постмодернистские течения, поможет им сформировать целостное понимание эволюции русской литературы конца XX – начала XXI века. В процессе преподавания литературы педагог должен не только развивать у обучающихся навыки анализа и понимания текстов, но и формировать их эстетические критерии, учитывая универсальные общечеловеческие ценности.

Важно научить студентов ориентироваться в современном литературном пространстве и уметь различать произведения высокого художественного достоинства от второсортных.

Современным студентам важно быть знакомыми с ключевыми фигурами русского и казахстанского постмодернизма, среди которых выделяются имена В. Ерофеева. В. Сорокина, А.Ж. Жаксылыкова, Н. Веревочкина и других. Эти авторы активно участвуют в литературном процессе, создавая произведения, которые не только эстетически ценны, но и поднимают важные вопросы, побуждая к новому взгляду на мир и переосмыслению многих эпистемологически значимых категорий.

Настоящее исследование приобретает особую **актуальность** в связи с несколькими факторами.

Важно последовательное и комплексное изучение литературы постмодернизма в высшей школе.

Необходимо отметить, что произведения казахстанских авторов-постмодернистов до сих пор недостаточно изучены в литературоведении.

В методической науке отсутствуют комплексные исследования, посвященные изучению постмодернистских произведений отечественных писателей в вузе.

В современном образовательном процессе особую актуальность приобретает разработка методической системы, которая позволит осмыслить и преподавать сложные концепции и тексты постмодернизма. Важнейшей задачей такой системы должно стать формирование у обучающихся понимания постмодернизма как художественного явления, а также развитие у них способности критически интерпретировать и оценивать произведения, созданные в русле этого направления.

В рамках данного исследования рассмотрены формы организации учебного процесса при изучении современной русской и казахстанской прозы.

Объект исследования – философские и эстетические основы постмодернизма, литература постмодернизма, методика изучения эпических произведений.

Предмет исследования – поэтика и проблематика произведений постмодернизма, методика изучения постмодернистской прозы в высшей школе.

Целью нашей работы является разработка методики изучения произведений постмодернизма в высшей школе.

Студентов следует обучить анализу и интерпретации произведений постмодернистской прозы, способности понимать их художественную ценность.

В ходе изучения постмодернизма, начиная с его философских корней, включая основные принципы, его специфические жанровые и стилистические черты, студенты должны овладеть навыками анализа постмодернистского текста.

В процессе обучения, при изучении различных произведений, мы будем применять разные подходы к их анализу (герменевтический, культурологический и системно-целостный), исходя из конкретных идейно-художественных характеристик каждого текста.

При этом важно учитывать интересы читателей, а также их психологические и интеллектуальные характеристики, которые влияют на восприятие литературы постмодернистского направления.

Важно стремиться соблюдать следующие подходы:

– мотивировать студентов к самостоятельному исследованию, создавая условия для глубокого погружения в мир произведения постмодернизма;

– в процессе исследования выявлять связи, которые соединяют русскую классическую литературу с современной.

Данное исследование нацелено на создание и научное обоснование методики, которая позволит эффективно изучать постмодернистскую прозу в вузе.

Сформулируем **гипотезу** нашего исследования. Методика изучения постмодернистского произведения в вузе будет эффективной, если:

– систематизировать представления о постмодернизме как культурной и эстетической парадигме;

– исследовать поэтику и проблематику произведений постмодернизма;

– сформировать психолого-педагогические и методические основы опытно-экспериментальной системы изучения прозы постмодернизма в вузе;

– разработать на междисциплинарной основе систему изучения произведения постмодернизма в его целостности, базирующуюся на достижениях литературоведения, философии, культурологии, психологии, педагогики и методики преподавания литературы**.**

Для достижения поставленной выше цели потребуется решение следующих научных **задач**:

– проанализировать работы по философии, литературоведению, культурологии с целью систематизации представлений о постмодернизме как культурной и эстетической парадигме, что позволит сформировать теоретическую основу, которая послужит для развития у студентов умений анализа и интерпретации произведений постмодернистского направления;

– осуществить анализ поэтики и проблематики произведений современных российских и казахстанских писателей с целью выявления художественных и смысловых доминант постмодернистской прозы;

– сформировать психолого-педагогические и методические основы опытно-экспериментальной системы изучения прозы постмодернизма в вузе, что послужит фундаментом для глубокого освоения постмодернистских произведений в вузе;

– разработать на основе междисциплинарного синтеза систему изучения произведения постмодернизма в его художественной и тематической целостности, базирующуюся на передовых достижениях литературоведения, философии, культурологии, психологии, педагогики и методики преподавания литературы;

– провести опытно-экспериментальное обучение для проверки эффективности предложенной нами методики изучения произведения постмодернизма в его художественной и тематической целостности.

В качестве **методологической базы** исследования использовались труды зарубежных ученых, которые внесли свой вклад в осмысление постмодернизма (Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж.-Ф. Лиотар, Ю Кристева, И. Хасан, М. Фуко и др.). Кроме того, следует учитывать работы М.Н. Липовецкого, И.П. Ильина, Н.Б. Маньковской, Г.Л. Нефагиной, И.С. Скоропановой, М.Н. Эпштейна и др.

Необходимо отметить исследования по проблемам теории литературы М.М. Бахтина, А.П. Скафтымова, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана и других ученых. Кроме того, учитывались работы казахстанских литературоведов, внесших вклад в изучение современной отечественной литературы (Б.У. Джолдасбекова, С.В. Ананьева, А.Ж. Жаксылыков, Л.В. Сафронова, Н.К. Сарсекеева и др) [128].

Необходимо учитывать положения психологии, раскрывающей особенности процессов познавательной деятельности (С.Л. Рубинштейн [139], А.Н. Леонтьев [140], В.В. Давыдов [141]), концепцию П.Я. Гальперина о поэтапном формировании познавательных действий.

Мы опирались на труды, раскрывающие проблемы технологизации обучения (В.П. Беспалько, М.В. Кларин, Г.К. Селевко, С.П. Лавлинский и др.). Актуальны работы, в которых представлено исследование интерактивных образовательных технологий (Ю.В. Гущин, Е.Л. Макарова, Т.Г. Мухина, С.Б. Ступина, Л.Ю. Сафонова и др.).

Проблемы эффективного обучения литературе в вузе и школе освещают ученые-методисты (О.М. Буранок [166], А.Ф. Галимуллина [167], А.М. Каторова [168], С.О. Муминов [169] и др.). В методической науке представлены труды об изучении постмодернизма в школе и вузе (Л.Е. Баянова [172], И.В. Калёнова [171], О.С. Кирдяшова [173], С.С. Орищенко [170] и др.).

При разработке методики изучения литературы постмодернизма в вузе мы учитывали работы Н.Д. Молдавской [181], В.Г. Маранцмана [182], О.И. Никифоровой [184], Л.Г. Жабицкой [185] и других ученых.

Следует отметить, что казахстанские исследователи А.Е. Абылкасымова, Г.К. Ахметова, С.Б. Бегалиева, Б.А. Жетписбаева, Г.Ж. Менлибекова, А.К.

Мынбаева, Ш.Т. Таубаева освещают вопросы современной педагогики и дидактики.

Надежность результатов и логичность сделанных выводов обусловлены соответствием применяемых методологических основ современным психолого-педагогическим концепциям и философским принципам, а также применением комплексного исследовательского подхода.

В рамках диссертационного исследования были применены следующие **методы**:

– теоретический подход, включающий анализ существующих научных трудов, образовательных программ, учебных пособий, методических рекомендаций и других материалов;

– эмпирический подход: наблюдение за деятельностью в учебной среде, интервью со студентами, а также констатирующие и обучающие эксперименты.

Диссертация представляет собой оригинальное исследование, которое предлагает новую методику анализа постмодернистской прозы, ориентированную на возрастные особенности и читательские предпочтения обучающихся.

Обоснована актуальность изучения в вузе произведений постмодернистских писателей В. Ерофеева, В. Сорокина, А.Ж. Жаксылыкова, Н. Веревочкина как в рамках основных занятий, так и в дополнительном формате (факультативы, элективные курсы).

Исследование постмодернистской прозы предполагает необходимость применения различных методов: историко-литературного, типологического, поэтико-структурного, герменевтического, культурологического и системно-целостного. Выбор метода определяется идейно-художественными особенностями произведений и задачами, которые ставит перед собой преподаватель.

Разработанная нами методика анализа постмодернистской прозы в вузе прошла опытно-экспериментальную проверку.

Педагогический эксперимент проводился поэтапно.

Первый этап (2020-2021 уч.г.) – анализ научной литературы по литературоведению, эстетике, культурологии, психологии, педагогике, методике преподавания литературы, разработка методики изучения произведения постмодернизма в вузе.

Второй этап (2021-2022 уч.г.) – проведение констатирующего среза, опытно-экспериментального обучения, анализ его результатов.

Третий этап (2022-2023 уч.г.) – систематизация, уточнение, углубление полученных научных результатов исследования.

Материал исследования – произведения литературы постмодернизма: романы «Душа патриота» Е. Попова, «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» М. Харитонова, «Пушкинский дом» А. Битова, поэма «Москва – Петушки» В. Ерофеева, рассказ В. Сорокина «Настя».

В качестве материала исследования также выбраны романы казахстанских писателей А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных», Н. Веревочкина «Зуб мамонта. Летопись мертвого города».

Научная новизна исследования определяется тем, что впервые в казахстанской методической науке создана и апробирована в ходе опытно-экспериментального обучения комплексная методика целостного изучения произведения постмодернизма в высшей школе.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке комплексной технологии анализа произведений постмодернизма с учетом достижений литературоведения, философии, культурологии, эстетики. Кроме того, исследование творчества современных казахстанских писателей послужит основой для теоретического осмысления своеобразия отечественной литературы постмодернизма.

В диссертации предложена комплексная методика анализа произведений постмодернизма, которая может послужить ориентиром для разработки инновационных практик изучения современной литературы в школе и вузе.

Практическая значимость исследования определяется тем, что в нем предлагается комплексная методика изучения прозы постмодернизма в вузе. Эта методика позволит сформировать у студентов достаточный уровень знаний и навыков, необходимых для анализа и интерпретации произведений постмодернизма.

Личный вклад автора состоит в изучении состояния литературного образования студентов, определении уровня сформированности их аналитических и интерпретационных умений, обосновании целесообразности использования разных видов литературоведческого анализа в зависимости от специфики произведений, в разработке и апробации методической системы обучения анализу и интерпретации постмодернистской прозы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Методическая система изучения произведения постмодернизма в его художественной и тематической целостности базируется на прочной литературоведческой основе, разработанной посредством изучения и осмысления трудов по литературоведению, философии, культурологии. Для разработки литературоведческих практик изучения прозы современных авторов сформированы исходные положения об основных свойствах постмодернизма. Эти базовые положения необходимы для успешного осуществления литературоведческого анализа произведений прозы постмодернизма на занятиях в вузе.

2. Анализ поэтики и проблематики произведений современных российских и казахстанских писателей выявил художественные и смысловые доминанты постмодернистской прозы, которой присущи такие константы поэтики постмодернизма, как децентрализация мира произведения, интертекстуальность, стратегия игры с читателем, ирония, сатира, многозначные смысловые и мировоззренческие контексты и др.

3. Система методов и приемов изучения произведения постмодернизма как художественно-тематической целостности в вузе опирается на психолого-педагогические и методические основы, способствующие активизации мышления и познавательной деятельности студентов, последовательному развитию их самостоятельности.

4. Разработанная в формате междисциплинарного синтеза методика изучения произведения постмодернизма в его художественной и тематической целостности базируется на комплексе передовых достижений литературоведения, философии, культурологии, психологии, педагогики и методики преподавания литературы, на системе идей технологизации преподавания, элементов технологий личностно ориентированного, эвристического, интерактивного обучения, что обеспечивает глубокое освоение студентами постмодернистских произведений в единстве формы и содержания,

5. Проведенное нами опытно-экспериментальное обучение для проверки эффективности методики изучения произведения постмодернизма показало ее продуктивность, развивающий характер, значительный эвристический потенциал, рост литературоведческих знаний студентов и развитие их аналитических компетенций, необходимых для глубокого анализа постмодернистской прозы.

Апробация полученных результатов. Материалы и результаты настоящего исследования нашли отражение в следующих публикациях:

Опубликована одна статья в рецензируемом международном издании, индексируемом в базе данных SCOPUS:

1. Baratov Sh., Ramazan A., Mukhatayeva K., Ospanova G., Akeshova N. The role of artistic time and space in literary narratives: a critical exploration of chronotopes. // Orbis linguarum (Езиков свят). – 2025. – № 23(2). – P. 142-153. DOI: https://doi.org/10.37708/ezs.swu.bg.v23i2.13.

Опубликованы две статьи в научных журналах, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан:

1. Баратов Ш. Философия и эстетика постмодернизма в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки» // Eurasian Journal of Philology. Science and Education. – 2023. – № 192(4). – С. 132–141. https://doi.org/10.26577/EJPh.2023.v192.i4.ph12

2. Баратов Ш. Постмодернизм в прозе В.Сорокина // Keruen. – 2025. – № 87(2). – С. 175–184. https://doi.org/10.53871/2078-8134.2025.2-13.

Опубликована статья в сборнике материалов международной конференции:

1. Баратов Ш.М., Муминов С.О. Демонтаж базиса: постмодернизм и деконструкция 'вечных образов' в малой прозе Сорокина // Вестник КазНУ. Материалы Международной научно-практической конференции (XIII Багизбаевские чтения). Серия филологическая. – 2022. – №2. (спец. выпуск). – С. С. 389 –396.

Апробация разработанной нами методики изучения произведений постмодернизма прошла при проведении экспериментального обучения и в ходе чтения дисциплины «Литература постмодернизма» (Приложение А).

Сформулированные выше цель и задачи определили **структуру** диссертации, которая состоит из трех разделов. К диссертации прилагается Список использованных источников.

К диссертации прилагается «Акт внедрения результатов научно-исследовательской работы в учебный процесс вуза» (Приложение Б).

1. ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ВЕКТОР РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В ЭПОХУ ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ

1.1 Постмодернизм как культурная парадигма

Общественный и культурный кризис, который можно назвать сломом эпох, пронизывает все сферы жизни и порождает уникальную ситуацию, получившую название постмодернизма. Важно понимать, что этот термин, хотя и широко используется, является упрощенным и не отражает всей сложности явления. Постмодернизм характеризуется восприятием мира как текста, которым культура полностью овладела и освоила, игнорируя все остальное.

На рубеже XX века постмодернизм воспринимался как ответ на доминирование модернизма. К 1980-м годам он эволюционировал в самостоятельное явление, охватывающее целую систему философских и эстетических концепций. Жан-Франсуа Лиотар и Мишель Фуко определяют постмодернизм как новую стадию развития культуры. В отличие от модернизма, где человек занимал центральное место, постмодернизм отрицает саму идею центра и единой системы взаимосвязанных компонентов.

Постмодернизм отвергает фундаментальные опоры, на которых зиждились мировоззрения прошлых эпох: мифологию для античности, религию для средневековья, философию и науку для модерна. Вместо этики постмодернизм ставит эстетику на первый план, а в культурном пространстве доминирует массовая культура.

В 1971 г. И. Хассан, американский исследователь, ввел понятие «постмодернизм» в литературоведческий оборот. Его исследование «Расчленение Орфея», ставшее эталоном в данной области, определяет постмодернизм как антилитературу, где традиционные жанры перерождаются в антижанры, пронизанные агрессивным подтекстом [1]. Хассан выделяет ключевые признаки постмодернизма: стремление к деконструкции мироздания, хаотизацию космоса и всеобъемлющую апокалиптическую направленность художественного поиска.

Постмодернизм рассматривается как реакция на модернизм. Постмодернистская литература и искусство превращают реальность в игру, разрушая различие между массовой и высококультурной сферами. В американском контексте эволюция от модернизма к постмодернизму протекала плавно, с явной преемственностью. На постсоветском пространстве обусловленное историческими и культурными факторами развитие модернизма было прервано, не достигнув должного развития, что не позволило перейти к следующему этапу. Несмотря на это, особенности исторического контекста, кризисная обстановка и переходный период способствовали появлению постмодернистских черт в художественном дискурсе стран бывшего Советского Союза.

Постсоветский постмодернизм обладает уникальными художественными чертами, отличающими его от западного аналога. Его политизированность – один из ключевых признаков. Такая тенденция обусловлена историческими

особенностями: в постсоветском пространстве постмодернизм возник не как ответ на развитие модернизма, а как реакция на соцреализм. Постмодернизм стремился освободиться от идеологически навязанной культурной парадигмы с помощью антитоталитарных средств. Противоположную тенденцию, названную «дзэн-поворотом в искусстве», можно было наблюдать в противовес шестидесятническим идеям. Она выражала стремление к отказу от борьбы, к поиску иной эстетики. В рамках этой тенденции театрализация грубого и неприглядного, балансирование между мифом и пародией, использование экзистенциальных архетипов и сюрреалистического абсурдизма, как считает Н. Маньковская, стали отражением постмодернистского состояния, пришедшего в литературу конца XX века [2].

Несмотря на это, постмодернизм эпохи сохраняет отголоски герметичности, унаследованной от авангардных экспериментов прошлого. Он проявляется в манипуляции художественными кодами и идеологическими штампами. Очертания разделительной линии между авангардом и постмодернизмом размываются. Близость к массовой культуре, свойственная западному обществу, оказывается проблематичной, что затрудняет проникновение нового течения в массы.

Русский постмодернизм перенял стремление к непосредственному восприятию окружающего мира и идею преодоления авторитета автора. Его отличительные особенности – отказ от норм, пафос разоблачения, телесность и создание «шоковой эстетики», где преобладают темы зла, насилия и уродства. Интересно, что зло приобретает статус доминирующей силы в литературе, а эстетика обращается к осмыслению «безобразного» (как в романе «Русские цветы зла» Виктора Ерофеева).

В современном мире происходит постепенное утрачивание сакрального, что открывает дорогу для появления симулякра сверхчеловека – героя, который, будучи «маленьким человеком», утратил связь с общепринятыми нормами и моралью. Его расщепленное сознание порождает девиантное поведение, граничащее с безумием и психопатологией, выражающееся в травестированных формах. В литературных произведениях все чаще используется грубая лексика, лишенная глубины и смысла, что ведет к обеднению языка и его деградации. Десакрализация приводит к тому, что художественная конструкция приобретает каркасный, пустой характер, который затем наполняется чрезмерно тенденциозной информацией.

Постмодернизм определяется как философское течение, основанное на идее относительности знаний и признания их субъективности. В нем нет четко установленных норм и правил, а классические философские концепции подвергаются сомнению. Истоки постмодернизма уходят к Ф. Ницше и М. Хайдеггеру, которые, разочаровавшись в гуманистических идеалах общества, отвергли основополагающие понятия традиционной философии. Их взгляды нашли продолжение в работах постструктуралистов, таких как Ж. Деррида, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко, Дж. Ваттимо и Р. Ротри, которые развили и углубили постмодернистские идеи.

Термин «постмодернизм» породил множество теорий и попыток его определения. Некоторые ученые сомневаются в самостоятельном существовании этого художественного явления, указывая на то, что характерные черты постмодернистской литературы обнаруживаются в работах, созданных задолго до того, как появились известные «предтечи» этого направления, такие как Пинчон, Набоков, Кортасар и Борхес. Э. Смит обнаруживает черты постмодернистского стиля в работах таких писателей, как Рабле, Сервантес и Стерн. Исследуя их произведения, Смит делает заключение, что постмодернизм, по сути, определяет сам процесс восприятия и интерпретации текста [3].

Михаил Липовецкий, напротив, рассматривает постмодернизм как полноценную литературную систему, которая функционирует в реальности [4].

Каждое художественное течение можно рассматривать как парадигму, основанную на системе специфических структурных компонентов. В рамках литературоведения определены различные подходы к пониманию того, как эта парадигма реализуется в действительности:

– художественное воплощение реальности (при этом реальность интерпретируется и преобразуется художником через призму собственной творческой логики);

– стилизованное отражение (художественное воплощение исходного смысла посредством набора изобразительных средств);

– восприятие красоты, которое обычно формируется в процессе взаимодействия с художественным произведением.

Каждый художественный метод интерпретирует эти принципы по-своему, исходя из уникальных отношений между составляющими его поэтическими элементами. Именно поэтому анализ доминирующих поэтических элементов позволяет исследователю проследить внутреннюю логику построения эстетической целостности. Нам особенно интересно, как эти принципы находят свое выражение в постмодернистской эстетике и поэтике.

Постмодернизм переосмысливает текст, освобождая его от идеи замкнутой, самодостаточной структуры. Текст в постмодернистском контексте становится частью более широкого семиотического поля, где ключевым элементом выступает интертекстуальность. Интересно, что в постструктурализме интертекстуальность признается основополагающим принципом литературного создания. Р. Барт считает, что каждый текст неразрывно связан с другими текстами, но это не значит, что можно точно определить его происхождение. Поиск источников и влияний лишь создает иллюзию родства произведений. На самом деле, текст складывается из незаметных цитат – тех, которые были усвоены читателем, но не были осознанно интерпретированы [5].

В постмодернистской эстетике интертекстуальность приобретает осмысленное значение. Стоит отметить, что интертекстуальность выходит за рамки простого цитирования, которое является лишь одним из ее проявлений [6], [7]. Ее можно описать с помощью выражения «мир как текст». Эта формула, на первый взгляд, подрывает саму идею мимезиса. Попытки освободиться от

влияния мимезиса проявились уже в натурализме, который стремился создать литературное произведение как сборник достоверных текстов. Романтизм также утверждал абсолютную реальность поэтического, как отмечал еще Новалис. Важно подчеркнуть, что постмодернизм отвергает иерархию, где реальность стоит выше художественности. Вместо этого наблюдается обратная тенденция: бытие рассматривается как воплощение всеобщих семиотических механизмов. Вместо того, чтобы противопоставлять поэзию и реальность, как это делал романтизм, постмодернизм конструирует мир, где эти два понятия противостоят друг другу в форме антитезы: поэзия – в своей возвышенности, а жизнь – в своей грубости.

Вопрос о том, как интертекстуальность проявляется в модернизме и постмодернизме, до сих пор не получил однозначного ответа. Несомненно, обращение к интертекстам является ключевым аспектом модернистской поэтики. Возникает вопрос: перенимает ли постмодернизм эту черту от модернизма, и если да, то для чего?

Модернистский подход к интертекстуальности направлен на развитие и обогащение самого культурного языка. В постмодернизме эстетическая ситуация приобретает иной характер. Здесь ключевым моментом становится расплывчатость понятия «Я», которое в художественном произведении утрачивает свою четкую самоидентификацию.

Такой взгляд на проблему выражают Р. Барт в работе «Смерть автора» [8] и М. Фуко в труде «Что такое автор?» [9]. Барт разграничивает понятия «автор» и «скриптор», указывая на то, что «автор» выступает как трансцендентная сила, формирующая целостную концепцию, пронизывающую все аспекты произведения.

В контексте постмодернистской литературы эта концепция утрачивает свою силу, уступая место «скриптору», который работает на уровне текста. Автор обладает правом комбинировать разные стили письма, соединяя их без предпочтения к одному из них. Чтобы передать свою мысль, ему нужно понимать, что его сущность, которую он пытается выразить, – это уже готовый набор слов. Скриптор, заменивший автора, не несет в себе эмоций, чувств или переживаний, а лишь огромный словарь, из которого он черпает свой непрерывный поток письма. Мир лишь имитирует книгу, а книга, в свою очередь, состоит из знаков, которые сами по себе являются отголосками чего-то давно забытого, и этот процесс повторяется бесконечно.

Хотя утверждение о смерти автора преувеличено, его сознание, безусловно, претерпевает изменения. Вместо монолога мы наблюдаем появление множества голосов и точек зрения, которые могут быть представлены в различных стилях и через диалог, где одним из участников выступает автор (повествователь).

В результате этого происходит трансформация художественной семантики, что порождает, по определению Б. Мак-Хейла [10], онтологическую доминанту постмодернизма. Мак-Хейл утверждает, что модернизм сосредоточен на эпистемологическом вопросе о восприятии мира, поэтому текст выступает

выражением индивидуальных качеств автора. Постмодернизм же акцентирует внимание на самом предмете художественного познания. В отличие от Фуко, Мак-Хейл утверждает, что автор в искусстве не исчезает, а трансформируется, проявляясь в нетрадиционных формах внутри произведения. Автор, занимающий позицию творца в процессе создания текста, понимает свою роль не как Абсолютного Творца, а как участника процесса самосоздания текста. Его присутствие в произведении многопланово и неоднозначно: он одновременно присутствует и отсутствует, словно скрываясь и проявляясь, чтобы затем вновь уйти в тень. Такая игра с читателем порождает иллюзию авторского присутствия, которая затем разрушается, оставляя место для субъективного восприятия реципиента.

В связи с этим, интертекстуальность трансформируется, переставая быть просто признаком индивидуального восприятия художника, построенного на ассоциациях культурных знаков. Она обретает статус онтологической особенности новой эстетической парадигмы.

Эволюция художественного ландшафта повлияла на концепцию оригинальности, которая в модернизме имеет первостепенное значение. В модернистской поэтике оригинальность являлась не только показателем качества текста, но и свидетельством авторитета автора. Авангард, например, стремился к инновациям, даже разрушая язык искусства. Постмодернизм, в свою очередь, выбирает иной подход к этой задаче. Отказавшись от прежней приверженности идее оригинальности, художественные практики постмодернизма поставили эту стратегию в центр своего внимания.

"Свое" утрачивает свою самостоятельность, становясь неоднократно отрефлексированным "чужим". Постмодернистская концепция утверждает, что социальная реальность сама по себе представляет собой совокупность текстов, и каждый новый текст возникает как надстройка над уже существующими. Данная стратегия часто встречает критику, и постмодернистскую литературу именуют «литературой молчания» или же обвиняют в тавтологической художественности.

Несмотря на критику, можно говорить о наличии в постмодернизме позитивных моментов. Исследователи видят в постмодернизме стремление к эстетике языка, где само слово и его структура рассматриваются как «primary reality», как объект самопознания и художественного осмысления.

Концепция «Мир как текст» воплощает в себе новаторский подход к моделированию мироздания. В традиционных литературных течениях художественное произведение представляется как «сокращенная Вселенная», отражающая внешний мир. В постмодернизме же художественность зиждется на интертекстуальности, что неожиданно роднит его с нормативными эстетическими системами.

Ю.М. Лотман выделяет два типа культур. Некоторые культуры уделяют больше внимания форме выражения, подобно классицизму, другие же – содержанию, как в случае с реализмом. Можно рассматривать весь мир как текст, состоящий из разноплановых компонентов [11].

Вместо строгого плана выражения, свойственного литературному модернизму, постмодернизм черпает вдохновение из языков и культурных традиций разных времен и народов, образующих единое ментальное полотно. Такая многоплановость и синтез характерны для всей культуры XX века, которая в итоге оформилась в рамках постмодернистской парадигмы.

Постмодернизм обнаруживает удивительное сходство с нормативными культурами в понимании мира как текста, которое имеет свои корни в сакральных знаниях древности и обретает в постмодернизме буквальное воплощение. Каждый текст, являясь интертекстом, стремится стать отражением и одновременно частью вселенской структуры.

Книга представляет собой сплетение различных стилей письма, отражая саму природу жизни. Ее интертекстуальность приобретает мифологический оттенок, поскольку структура мира удивительно похожа на структуру мифов. В то время как миф утверждает идею мирового порядка, единства бытия, постмодернизм стремится разрушить логику этого единства, подвергая сомнению его основу.

Появление серии постмодернистских установок, включая концепцию смерти автора, подрывает идею определяющей роли авторской позиции, которая лежала в основе модернизма. Интертекстуальность, выступая одновременно мифологизирующей и демифологизирующей доминантой, устанавливает связь с мифологическим мировоззрением, но при этом разрушает саму его семантику. В результате формируется своеобразная антимифологическая модель.

Постмодернизм, в узком понимании, обозначает течение в литературе и теоретическом осмыслении искусства. Изучая границы взаимодействия текста и реальности, постмодернистская мысль подчеркивает ведущую роль текста. Ю.М. Лотман, в свою очередь, предлагает рассматривать культуру как единый текст, сложную многоуровневую структуру, где каждый элемент взаимосвязан и образует текст в тексте [12].

Постмодернистские тексты представляют собой уникальные палимпсесты, способные переосмыслить и перефразировать тексты прошлых эпох, делая их актуальными для современности. Их многослойность порождает запутанные смысловые констелляции, которые взаимодействуют с восприятием читателя, создавая ассоциативные связи.

По мнению Р. Барта, постмодернизм формирует общий контекст, где анонимные формулы и бессознательные цитаты, лишенные кавычек и четкой исходной траектории, приобретают самостоятельное значение. Культура проявляется в творчестве автора, однако читатель, взаимодействуя с текстом, способен стать соучастником этого процесса, вкладывая в него собственные интерпретации и значения, не заложенные автором [8].

1.2 Эстетика и философия постмодернизма

Игра выступает ключевым элементом в постмодернистской поэтике. По мнению Р. Барта, истинное значение литературы не в деконструкции знаков, а в

их творческом воспроизведении [8]. Постмодернистская игра характеризуется отсутствием иерархии, цели и структуры.

Постмодернизм развивает авангардную идею деиерархизации, но в более игривой форме. Вместо прямого противостояния он объединяет разнородные текстовые элементы, создавая иллюзию конфликта, который на самом деле лишь симулируется.

Игра является неотъемлемым элементом любой культуры, имеет ключевое значение в ее формировании. Исследователь Й. Хейзинга [13] выделил ряд определяющих характеристик, присущих игре:

– любая игра представляет собой акт воли, осуществляемый без принуждения;

– игра не имеет прикладного значения;

– начало и завершение игры строго ограничены во времени;

– игра диктует правила, и они не подлежат сомнению;

– игровой процесс порождает возникновение социальных групп.

Игровой опыт, характерный для постмодернизма, не вписывается в данную схему. Интертекстуальность в этом случае подрывает идею изолированного и законченного игрового действия, а антииерархичность ставит под сомнение линейность и иерархию порядка.

В отличие от модернизма, постмодернизм не создает замкнутых групп. Вместо этого он запускает традицию игры, которая стремится разрушить мифы. Символы, прежде возведенные в ранг сакральных модернизмом, в постмодернистской интерпретации утрачивают свою мифологическую значимость. Они превращаются в элементы языка, ограниченные в своей способности отражать действительность, которая, в свою очередь, рассматривается как сплетение языковых систем и пересечение текстов.

В центре внимания оказывается игровая манипуляция языковыми конвенциями. Такая стратегия, как отмечал М.М. Бахтин, свойственна карнавальной культуре [14]. Постмодернизм также характеризуется карнавализацией культурных кодов, когда все подвергается иронии и пародийному переосмыслению. В постмодернистском контексте, как считал У. Эко, игра лишается четко определенных правил. Читатель, независимо от понимания механизмов игры, может в ней принимать участие.

Постмодернистское искусство характеризуется смешением культурных кодов, плавным переходом от высокого к низкому, от древнего к современному. Такое взаимодействие создает атмосферу неуверенности, дестабилизации, хаоса и одновременно парадоксальной открытости. Подобная динамика отражена в самой логике построения текста, которая выходит за рамки традиционных правил.

Внедрение игрового принципа часто проявляется через появление в тексте фигуры, напоминающей автора-творца. Пример – Веничка Ерофеев в поэме «Москва-Петушки». Такой подход выходит за рамки обычного художественного приема и представляет собой принцип, согласно которому автор-создатель, находясь за пределами произведения, одновременно становится его участником.

В результате исчезает возможность существования текстуальной рамки, которая обычно структурирует текст.

Отсутствие границ может подрывать целостность произведения искусства. Как указывает Д. Лодж, постмодернистская литература сталкивается с угрозой саморазрушения [15]. В то же время это же свойство придает постмодернистскому творчеству онтологическую глубину. Отсутствие границ сочетается с универсальностью и постоянством.

Постмодернистское течение в литературе характеризуется полифонизмом миров, который исследователи признают важным художественным достижением. В произведениях постмодернистской прозы, по словам Б. Мак-Хейла, различные дискурсы вступают в диалог, создавая многомерную картину мира [10].

Постмодернистский текст в синтагматике сплетает воедино культурные пласты из разных исторических периодов. Это приводит к трансформации хронотопа, самого понятия времени в тексте. Снимается ограничение одномоментности восприятия, стираются границы между эпохами в сознании читателя, который получает доступ к любому культурному коду. Такой текст приобретает особую пространственно-временную структуру, где реальность и литература переплетаются в единое целое. Любое произведение, созданное в духе постмодернизма, можно рассматривать как генотекст, существующий исключительно в контексте момента высказывания. Следовательно, оно рождается в настоящем, в процессе его же создания.

Постмодернистская эстетика отличается многоголосием, где авторское «Я» ведет диалог с разнообразными субъектами восприятия. Герой постмодернистского произведения часто воплощает авторские стремления к творчеству, подобно Жану из романа «Поющие камни» А.Ж. Жаксылыкова. В постмодернистской литературе индивидуальный образ зачастую уступает место маске, насыщенной многослойным культурным значением. Иногда образ героя строится по аналогии с самим автором-творцом.

В своем исследовании М. Липовецкий рассматривает Хаос как метафору, отражающую всеобъемлющую концепцию мироздания, уходящую корнями в древние художественные традиции [4]. В русской классической литературе встречается немало образов, связанных с Хаосом (достаточно вспомнить персонажей романа Достоевского «Бесы»). Однако эти образы подчинены авторской идее, которая в конечном счете воплощает идею гармонии. Постмодернизм же лишает Хаос подобной детерминированности. Постмодернизм, характеризуясь диалоговым подходом, отвергает идею о том, что Хаос является самодостаточным понятием. Хаос трансформируется в процесс участника диалога с художником, что объясняется рядом факторов:

– концепцией мира, рассматриваемого как текст;

– фундаментальной невозможностью полного завершения диалога, которая возникает во взаимодействии текстов, читателя с автором и между самими персонажами.

– всемирным обменом культур и угрозой существованию цивилизаций.

В постмодернистском тексте наблюдается сдвиг в восприятии культуры и ее символов. Если прежде символы культуры служили инструментом противостояния Хаосу, то теперь в хронотопе постмодернизма они приобретают противоречивые характеристики. Их семантика становится неоднозначной, а сами символы, словно попав в хаотическое движение, порождают пространство, где хаос становится доминирующей силой.

Классическая мысль противопоставляет гармонию и хаос как два основных принципа. Постмодернизм же отходит от такого бинарного подхода, стремясь к синтезу и сближению этих понятий.

Постмодернизм выходит за рамки статуса обычного течения в гуманитарных науках, отвергая не только единую философскую систему, но и традиционные подходы к познанию. Это многогранное и противоречивое явление, своеобразный сплав идей, которое трансформировало наше восприятие реальности и текста, рассматриваемого как ключ к ее дешифровке.

Попытаемся проанализировать постмодернизм с помощью философских и эстетических инструментов. Изучая эволюцию постмодернистских идей, зародившихся в рамках постструктурализма, мы проследим, как трансформировался взгляд на эстетическую реальность. Исследование показывает, что русский постмодернизм, развиваясь в уникальной культурной среде, преодолел свою зависимость от западных моделей. В русской литературе сформировался особый тип героя – это бунтарь, находящийся на грани безумия, жертва социального неравенства, человек, ищущий спасения в алкоголе.

Таким образом, данный тип субъекта обнаруживает закономерность: именно искаженное сознание ассоциируется с концепцией энтропического процесса разложения мироздания. Характерными чертами поэтики постмодернистского текста выступают многовариантность толкования, пародийность, интертекстуальность, восприятие мира как текста, преобладание литературных приемов.

Постмодернизм как культурное явление зародился в западноевропейском мире в конце XX века. Его сложно дефинировать, так как он представляет собой сплав разнородных идей и стилей. В конце 1960-х годов наблюдался рост критического анализа социальных, культурных и философских основ современного общества.

Понятие «постмодернизм», обозначающее состояние, следующее за современностью, возникло на фоне существенных изменений в европейской культурной традиции. К концу 80-х годов XX века термин приобрел широкое распространение, став общепринятым.

В формировании теоретической концепции постмодернизма значительную роль сыграли труды таких мыслителей, как Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, Ж. Деррида и Ф. Гваттари. Основой постмодернистской мысли послужили идеи ницшеанства, марксистской теории и психоанализа Фрейда. Постмодернизм сам по себе парадоксален: он подвергает сомнению саму возможность существования философии, хотя и строится на рефлексии над ней. Постмодернистская дискуссия зиждется на убеждении, что единая,

всеобъемлющая и объясняющая мир мировоззренческая система не может быть предложена заранее.

Постмодернизм, отказавшись от поиска единой теории, объясняющей всеобъемлющее, уделяет внимание частным аспектам. Он подрывает единый дискурс, анализируя ситуацию «конца времен», которая бросает вызов устойчивости мира и культуры. Каждый опыт, с которым сталкивается человек, оказывается лишь иллюзией, а его выбор – вынужденным выбором между двумя нежелательными вариантами.

Таков пессимистичный характер постмодернистского подхода. Традиционный субъект отходит в тень, уступая место новой парадигме. Переосмысление и смешение стилей и форм прошлого приводят к перестройке семиотических конструкций, которые формируют наше восприятие мира.

Постмодернистское течение в философии бросает вызов традиционным мировоззрениям, подвергая сомнению фундаментальные идеи панлогизма, рационализма, объективизма и историцизма, которые долгое время доминировали в западноевропейской мысли.

Постмодернизм сосредоточен не на результатах, а на методах, поэтому особое значение приобретают вопросы семиотики, знаков и символов. Постмодернистская онтология не предполагает трансформацию мира, но исследует его разложение на составляющие. Мир не поддается реконструкции, поскольку сами объекты оказываются невосприимчивыми к такому изменению. Субъект вынужден отойти от позиции субъекта, став объектом, что приводит к отчуждению от концепции мира как целостной реальности.

Невозможность постижения мира и его последующего преобразования лишает истинность объективного значения. В этом случае властвуют множественные, субъективные истины, что делает объективное знание недоступным. Вместо него мы имеем лишь понимание – личное и уникальное для каждого.

В такой ситуации систематизация знаний теряет свою актуальность. Разные концептуальные области, подобно пластам, сливаются, образуя единое целое: границы между наукой и искусством, философией, религией, филологией размываются. Постмодернизм утверждает, что события обладают самостоятельным значением и превосходят любые теории, которые пытаются их объяснить. В результате, всякая философская или научная теория, а также модели мира, созданные на их основе, оказываются дефектными.

Постмодернизм развивается в рамках постнеклассической рациональности, которая рассматривает мир как открытые динамические системы, не поддающиеся классификации и анализу, основанному на жестких бинарных противопоставлениях, уходящих корнями в платонизм.

В то время как классический структурализм подчеркивает наличие противоположностей (явление и реальность, знак и его значение, концепция и предмет), постмодернизм строит свою философию в противовес этим установкам.

Философия выходит за рамки традиционного понимания как текста или акта речи, поскольку ее интерпретация не ограничивается языковыми конвенциями. Эволюция подхода к субъекту привела к его отрицанию, породив бессубъектную философию.

Постмодернизм отвергает центр, который занимала классическая философия, ставя во главу угла самоценность каждого явления, будь то объект, событие или концепция, независимо от его смыслового контекста. Вместо однозначных интерпретаций постмодернизм приветствует многообразие точек зрения, заменяя объективность субъективностью, а уникальность – воспроизводимостью.

Такой подход свидетельствует о завершении эры классической рациональной культуры, поскольку творчество перестает рассматриваться как процесс рождения чего-то абсолютно оригинального. Вместо этого современное понимание сводится к открытию того, что уже было открыто, к цитированию, созданию коллажей, к игре. Прошлое рассматривается как завершенная глава, все значения, основополагающие идеи и концепции – как уже изреченные.

Текст утрачивает свою самодостаточность, нарушая соответствие между формой и содержанием. Семиотическая система приобретает все большую асимметрию. Познающий, действуя как субъект познания, теряет свою самостоятельность: мир трансформируется в непрерывно существующий текст, сплетенный из отсылок, аллюзий, цитат и многократно воспроизводимых значений. Постмодернистские предпосылки порождают новые подходы к анализу текста, которые фокусируются на интерпретативном микроанализе и концепции сверхрациональности, где чувственное и логическое, эмоциональное и рациональное сливаются в единое целое.

Хотя постмодернизм представляет собой многообразное течение, его сторонники все же объединяет определенный набор взглядов. Они утверждают, что познают мир через сознание и фиксируют его в письменной форме, поэтому мир обретает статус текста.

Языковая личность формируется в результате взаимодействия текстов, которые составляют ткань культуры. Жан-Франсуа Лиотар полагает, что вся реальность заключена в тексте, а значит, все его элементы определяются контекстуальными интерпретациями, которые эволюционируют в ходе многократного сравнения и противопоставления [16].

В деконструкции текста ключевым моментом является отказ от идеи фиксированного, однозначного значения его компонентов. Постмодернистская концепция разрушает связь между значением и текстом, что приводит к децентрализации господствующих ценностей. Высокая культура теряет свое привилегированное положение, стираются пространственно-временные границы, в результате чего традиция перестает играть определяющую роль.

Отказ от традиционных подходов приводит к возрождению цитирования и интертекстуальности. Мир признается многообразным и не поддающимся унификации универсальными нормами. В этой связи история лишается своей

направленности, а время перестает быть линейным, сливаясь в единое пространство прошлого и настоящего.

Доминирует антиформальный подход, подкрепленный идеей, что история не подчинена замыслу, а складывается стихийно. Иерархии уступают место анархии, творчество – деконструкции, центрированность – ризоматической структуре.

Постмодернистские концепции мироздания строятся на идее о человеке как о коллективном «Я», формирующемся из коллективного бессознательного, что ставит под сомнение традиционное представление о человеке как субъекте гуманизма. В свою очередь, гуманизм расширяет свой горизонт, становясь всеобщим и охватывая все живое во вселенной.

Управление человеком трактуется как искусство воздействия на его личность посредством языка. Идея власти тесно переплетается с глобальными вопросами, связанными с культурными различиями и относительностью ценностей.

Постмодернистские концепции имеют свои корни в постструктурализме, на который особое влияние оказал философ Ж. Деррида, известный своей приверженностью деконструктивистскому подходу. Деррида черпает вдохновение из работ Ницше, Хайдеггера, Фрейда и Гуссерля, чтобы сформулировать свою собственную философскую концепцию. Он утверждает, что традиционные представления о философии и разуме утратили свою актуальность. Для Дерриды бытие неразрывно связано с понятием присутствия. В своей работе «О грамматологии» он предлагает метод деконструкции, призванный разрушить метафизические конструкции смысла в тексте [17].

Деррида представляет свою концепцию как дверь в мир Зазеркалья, где идеи и смыслы запутываются в бесконечном вихре. Классическая философия, утверждает он, оказывается запертой в замкнутом круге заранее заданных вопросов и проблем. Деррида видит выход из этого круга в деконструкции языка на глубинном уровне. Такая деконструкция, по его мнению, открывает путь к спонтанному мышлению, разрушая линейную логику, унаследованную от традиционных представлений. Текст, с точки зрения Дерриды, сам по себе является феноменом, склонным к деконструкции [17].

Анализ и разбор на составляющие части – вот что лежит в основе деконструкции. В тексте излагается личный опыт автора, не имеющий отношения к ни к Адресату, ни к Адресанту. Текст способен содержать внутренние противоречия. Полностью избавиться от метафизических оснований в тексте, сделать его деконструктивным, не представляется возможным.

Значение элементов текста не фиксировано и определяется контекстом, поэтому оно постоянно меняется и эволюционирует. Деррида утверждает, что любой текст может быть истолкован с помощью другого текста, который выступает в роли возможной цитаты.

Философ считает, что письмо порождает неравенство, вследствие чего язык приобретает характер инструмента манипуляции, а сама реальность превращается в некую текстуальную конструкцию.

Постмодернистское мышление тесно связано с идеями Ж. Бодрийара, чьи идеи испытали влияние Маркса, де Соссюра и Фрейда. Бодрийар рассматривает социальную историю не как хронологию событий, а как эволюцию самого способа, которым мы придаем смысл действительности. Он вводит понятие обратимости, которое лежит в основе его концепции симуляции – смешения реального и вымышленного. В результате этого мир перестает быть устойчивой системой, превращаясь в набор моделей, утративших связь с реальностью. Присутствие подменяется отсутствием, символ обретает статус имитации, превращаясь в симулякр – гибрид знака и материальной формы.

Идея симулякров подталкивает к мысли о конечности развития культуры и ее постепенном упадке. Вместо упорядоченного прогресса мир движется по пути хаоса, к экстремальным состояниям. Такие понятия, как время, пространство и причинно-следственная связь теряют свою актуальность, погружаясь в гиперреальность. Объект, насыщенный двойным присутствием, выходит за рамки познаваемости, преодолевая контроль кода [18].

Идеи постструктурализма эволюционируют в трудах Жан-Франсуа Лиотара [16] Жиль Делеза и Феликса Гваттари [19]. Их подход, объединяющий философские и психоаналитические трактовки, бросает вызов традиционному европейскому рационализму. В их концепции особое внимание уделяется социальному бессознательному, которое оказывает влияние на функционирование мира. К ключевым философским вопросам относятся проблематика желания и сама грамматика культуры, определяющая его выражение.

В противовес психоанализу выступает шизономадический подход, который ставит своей целью разрушить представление о едином, цельном «Я», стремящимся к самовыражению. Знаки, по сути, маркируют место индивида в определенной среде, привязывая его к конкретному географическому региону. Философские концепции, предложенные Делезом и Гватари [19], призывают к разрушению самой идеи централизованных общественных структур. Делез утверждает, что каждый акт мысли можно рассматривать с позиции художественного создания.

Постмодернизм, лишенный единой культурной основы, стремится к созданию нового мышления, которое бы разрушило рамки классической европейской рациональности; это изменение мировоззрения, которое затрагивает саму суть цивилизации, прежде всего, ее культурные и философские основы.

Постмодерн рассматривается как явление, тесно связанное с модерном, периодом, охватывающим временной промежуток от Возрождения до середины XX века. Часто постмодернизм исследуют с художественной стороны, акцентируя внимание на его стремлении к разнообразию и экспериментам в области искусства.

Постмодерн не стоит противопоставлять модерну, а скорее следует понимать его как естественное продолжение первого. Использование приставки "пост-" философы интерпретируют как обращение к памяти и истории.

Постмодерн не отвергает модерн, а представляет собой новую ступень его развития.

Постмодернистские идеи имеют корни, уходящие в глубь истории, продолжают свою связь с античностью, средневековьем и новейшими культурными течениями.

Современная культура представляет собой не просто отражение мира, а скорее его интерпретацию, своего рода карту, где нет главного центра. Это влечет за собой появление новых форм книг и новых подходов к чтению. Новая книга лишена традиционной линейности, ее элементы связаны между собой свободно и непредсказуемо.

В современном литературоведении остро стоит вопрос изучения эстетики русскоязычного постмодернизма. Исследовательница Н.Б. Маньковская выделяет как ключевую черту этого направления его политическую окраску [2].

В отличие от западного постмодернизма, который развился на базе модернизма, русский постмодернизм рождается в контексте соцреализма и стремится преодолеть идеологизированность искусства, используя при этом аутентичные приемы, например, "неборьбы" и "дзэн-поворот". Безобразное обретает театральную форму, балансируя между мифологическими образами, языковыми уловками и архетипическими повествованиями.

Русский постмодернизм, отличаясь сенсибилической интерпретацией действительности, добился значительного сглаживания авторской позиции. В его основе лежит стремление создать убедительную культурную атмосферу, которая маскирует вторичность его идей. Важной чертой русского постмодернизма является его литературоцентризм. На постсоветском пространстве постмодернизм движется в двух направлениях. Первый из них берет начало в соц-арте, выступая в форме пародии на соцреализм и его бунта против устоявшихся норм. Литература выходит за рамки традиционных норм, ее интересуют темы зла, насилия, жестокости. Зло становится ключевым мотивом, определяющим вектор развития многих произведений («Русские цветы зла» В. Ерофеева – яркий пример).

Возникает пародия на образ сверхчеловека, но уже не в героическом, а в деградированном ключе – это «взбесившийся» и потерявший человечность герой, маленький человек, охваченный идеей разрушения. Его внутренний разлом и неустойчивость проявляются в безумии, неадекватном поведении, психических расстройствах.

В современной литературе наблюдается сдвиг языковых норм: всё большее значение приобретает натурализм, стираются границы дозволенного в лексике, язык становится более свободным и стилистически многогранным. Герои оказываются в ситуациях, насыщенных агрессией. Писатель часто действует как посредник, связующий читателя с происходящим. Такие веяния отчетливо видны в произведениях Э. Лимонова, В. Ерофеева, В. Нарбиковой и др.

Пародийное начало эволюционирует в абсурд, где языковая игра и стилистические эксперименты играют ключевую роль. Революционный дух трансформируется в ностальгический настрой, порождая новую эстетическую

парадигму. Взаимодействие с хаосом обретает характер метаморфозы, где грань между возвышенным и кошмарным стирается. Хаос признается как естественное состояние бытия.

Михаил Липовецкий отмечает ряд ключевых особенностей постмодернизма, присущих российской действительности.

1) Спад доверия к утопическим идеям.

2) Отмирание традиционных мифов и убеждений приводит к размыванию границ реальности. Мир приобретает характер многослойного текста, где каждый уровень может иметь свое собственное значение и интерпретацию [4].

Постмодернистская эстетика зиждется на идее хаоса, принципах деконструкции и стирании границ между реальностью и ирреальностью. Традиционные культурные каноны подвергаются переосмыслению. Бинарные противопоставления теряют свою силу. Концепции «Я» и «Другого» сливаются и переплетаются. Жанры претерпевают трансформацию, создавая новые, смешанные формы. Ключевую роль играет интертекстуальность, которая позволяет рассматривать тексты как отражения друг друга, образуя сложную сеть взаимосвязей.

Постмодернистское направление в поэтике характеризуется смешением жанров, раздроблением текста и игрой с языком. В центре внимания оказывается не стремление к истине, а сама игра с её понятием.

Среди ведущих исследований в области постмодернистской поэтики выделяется работа канадского ученого Л. Хатчеон, которая подчеркивает пародийный и ироничный характер литературы этого периода [20]. Хатчеон выделяет следующие ключевые черты направления: игровую природу, использование черного юмора, интертекстуальность, воплощающую идею децентрализованной вселенной, пародийное переплетение элементов из различных произведений, слияние вымышленного и реального в сюжете, пойомён (метапроза), искажение временных рамок, гиперреальность и параноидальные мотивы.

М. Липовецкий, признанный исследователь русского постмодернизма, дополняет описание постмодернизма такими чертами, как диалогичность (включая диалог с хаосом), культурная обусловленность текста и семионтологический подход.

Проблеме онтологии постмодернизма посвящена работа С. Сулеймана [21]. Важным теоретическим ресурсом по-прежнему остается коллективная работа «The Routledge Companion to Postmodernism». Сборник объединяет исследования специалистов из разных стран, затрагивающие философию, политику, литературу, критическую теорию, бизнес, гендерные исследования и исполнительское искусство, а также область гипермедиа [22].

Х. Демеер и С. Витсе полагают, что, несмотря на продолжающееся влияние постмодернистской онтологии, современная литература демонстрирует тенденцию к переходу от онтологической к аффективной доминанте. Доминанты представляют собой элементы, которые структурируют и организуют разнообразие художественных техник и приемов. В современной литературе, где

акцент смещается на эмоциональную составляющую, прежние формальные и нарративные приемы, характерные для модернизма и постмодернизма, которые прежде фокусировались на эпистемологических и онтологических вопросах, теряют свою актуальность [23].

Как отмечает Д. Грин, постмодернизм, несмотря на появление новых тенденций, по-прежнему остается значимой силой в культурном ландшафте. Будет ли роман существовать в будущем? Этот вопрос, вечно сопровождающий саму литературу, вновь актуализировался в конце XX века. Появление новых медиа и оттеснение книг в культурном пространстве заставили по-новому взглянуть на судьбу романа.

Постмодернистские авторы, озабоченные судьбой читательской аудитории, культурным статусом и художественной значимостью романа, начали искать ответы на эти вопросы. В рамках «Позднего постмодернизма» анализируются факторы, определяющие современную литературную сферу, а также инновационные подходы авторов к интерпретации своего положения в культурном контексте [24].

Изучение интертекстуальности в постмодернистском дискурсе является темой исследований С.А. Кошарной и Т. Григорьяновой. Авторы определяют интертекстуальность как связь смысла высказывания с предшествующим текстом, который они именуют «претекстом» или «прототипическим текстом», в контексте отношения к тексту, который его принимает [25].

По словам Г. Аллена [26], дискурс не просто отражает, но и аккумулирует в себе исторические и социокультурные особенности, посредством языка воплощая контекст и наследие культурных текстов. Авторские подходы к созданию текстов подробно рассматриваются в работе В. Исер [27]. Таким образом, успешное восприятие текста со стороны читателя должно быть основано на соответствующей предварительной настройке, как подчеркивает У. Эко [28].

Роман-поэма «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева, являясь ярким примером постмодернистской литературы на русском языке, демонстрирует смешение жанров, что характерно для этого течения. Постмодернистские тексты часто фокусируются на людях, чье сознание искажено – будь то в результате психопатологических расстройств или воздействия стимулирующих веществ. Алкоголь, как известно, служит классическим средством для выхода за рамки привычного восприятия действительности, что и делает его актуальным для аберрационного дискурса.

Постмодернизм романтизирует трансформированные психические состояния, возможно, потому что в этом состоянии человек выходит за рамки роли "желающей машины" и возвращается к первозданному, неискаженному социальными нормами состоянию. В постмодернистском понимании реальность – это мир симулякров, где рациональность не является определяющей. Поэтому иррациональный рассказчик способен более точно передать суть повествования, разрушая границы между реальностью и ее имитацией. Рассказчик, охваченный алкогольной зависимостью, разрушает иллюзию реальности, погружаясь в мир

гипервещественных размышлений. Его субъективное видение мира, окрашенное алкоголем, раскрывает лишь одну из возможных истин.

Веничка, выступая в качестве рассказчика, тесно переплетается с образом автора, создавая иллюзию непосредственного присутствия читателя в описываемых событиях. Используя повествование от первого лица, автор погружает нас в личный опыт героя, который отправляется из Москвы в Петушки, чтобы увидеться с возлюбленной. Влияние алкоголя порождает искажение реальности, которое затем скрепляется творческим импульсом, формируя единое целое. Разрушение и воссоздание мира происходят в рамках путешествия, совершаемого героем в опьянении.

Поэтический текст, сплетенный из интертекстуальных отсылок, выступает как мост, ведущий за пределы собственного повествования к всеобъемлющему бытию. Именно это и составляет суть постмодернистского подхода. Поэма структурирована на два взаимосвязанных уровня: традиционный сюжет и внутренний монолог пьяницы. Изречения Венички приобрели статус культурных ценностей и проникли в сферу смешанных текстов, находят отклик даже в интермедийных формах, например, в кинематографе.

Главный герой располагает к себе читателя несмотря на обстоятельства. Его образованность придает речи постмодернистский оттенок, пронизанный интертекстуальностью. Уже с первых страниц герой обращается к синтаксическим конструкциям, напоминающим восклицания из древнегреческих трагедий: «Ах, тщетность! Ах, быстротечность!». Самоназвание «Вашим покорным слугой» и определение своего творения как поэмы превращают Веничку в своего рода пародию на великих литераторов; одновременно герой высмеивает сам себя. Герой неоднократно демонстрирует свою интеллектуальную эрудицию, например, цитируя Моше Даяна, что подчеркивает его глубокие познания.

Его способность применять специфические знания в разных ситуациях добавляет ему авторитета в глазах читателя. Однако, когда герой пытается перенести свою культурную осведомленность на физическое пространство, это приводит к разрушению самого дискурсивного механизма. Примечателен эпизод с кондуктором, где обычная практика оплаты проезда граммом водки за километр пути приобретает неожиданное значение. Отказавшись от совместного обсуждения, Веничка монотонно повествует другу о развитии западной цивилизации, охватывая весь хронологический спектр, от древности до наших дней. Веничка убежден, что воображение – это стремление к будущему, к «золотому веку», который, как он верит, вот-вот наступит.

В постмодернистском мире перед Веничкой встаёт непреодолимая преграда: он обречён лишь на пересказ знакомой ему истории. Его стремление к идеальному воплощению мечты разбивается о невозможность переноса элементов одной реальности в другую.

Доверие кондуктора к словам Венички приводит к вопросу о последствиях снятия паранджи с восточной женщины. Этот вопрос ставит перед нами проблему иллюзии: как изменится наше восприятие реальности, если мы удалим

ее поверхностный, познаваемый слой? К сожалению, ответа на этот вопрос в тексте нет.

Главами книги служат настоящие названия станций. Порядок глав соответствует маршруту поезда, а объявления, транслируемые через громкоговоритель, создают эффект присутствия в настоящем времени, будто мы сами находимся в этом движущемся пространстве.

Движение поезда становится ключевым моментом в поэме, определяя саму суть существования Венички. Мир вокруг него трансформируется, становясь неотделимым от этого постоянного, пульсирующего хода.

В сновидении герой лишается власти над происходящим, и мир принимает искажённый, зеркальный облик. Он блуждает между Петушками и Москвой, где его ожидает фатальная встреча, а названия станций приобретают значение обратных мест. Время и логика рассыпаются, теряя свою последовательность. Стремясь постичь суть искажённой действительности, Веничка обращается к культурным и историческим отсылкам, переосмысливая историю через призму своего воображения, приписывая историческим деятелям вымышленные биографии. Вначале повествования всё представляется читателю вполне реальным, однако в ходе чтения эта реальность подвергается сомнению.

Названия остановок, словно ключи к тайным измерениям, раскрывают свой смысл только в совокупности с другими симулякрами. Форма произведения эволюционирует, становясь пастишем, где пространство и время обретают обобщенное, концептуальное значение. Даже обычный топоним «Петушки» наполняется многогранностью, превращаясь в отсылку к идиллии, к недосягаемому раю. Сам объект, географическое место, в поэме отсутствует, лишь его имя, как эхо, сохраняется в восприятии читателя.

Для Венички Петушки не представляют собой физического места, а скорее абстрактную концепцию. По мере приближения к финалу его пути, он встречает Сфинкса, который объявляет, что не позволит герою войти в город, пока тот не разгадает его загадки. Веничка уверен, что Сфинкс имеет в виду Петушки, на самом деле же речь идет о Москве. Одна из загадок принимает вид исторического утверждения, которое разрушает миф о Стаханове. В пьяном бреду героя сплетаются античные и советские мифы. Веничка, вместо того чтобы постичь тайну Сфинкса, пытается обмануть его, прибегнув к своим культурным знаниям. По логике вещей, ответ должен был быть оригинальным, не зависящим от его имеющихся знаний. Но реальность оказалась иной.

К концу поэмы жестокое обращение с Веничкой интенсифицируется в видении им буквы «Ю». Желание уйти в Петушки трансформируется в стремление обрести свое место в этом мире. Возвращение в Москву иллюстрирует безнадежность попытки героя укрыться от городской жестокости. Петушки предстают как иллюзорный рай. Включение в повествование других историй позволяет читателю воспринимать события глазами Венички, то есть через его субъективное восприятие, которое, тем не менее, осознается как искаженное. Поэма погружает нас в многогранный мир, характерный для постмодернизма.

Произведение оставляет читателя в нерешительности, заставляя его сомневаться в истинности происходящего. Настоящие ли Петушки, появляющиеся в заключительной части, или же смерть Венички – всего лишь иллюзия?

Сама возможность таких сомнений свидетельствует о сильном художественном воздействии произведения. С одной стороны, ответы могут казаться очевидными, ведь это лишь вымысел, рассказ, где все дозволено. Венчика, благодаря своему богатому культурному опыту и глубоким познаниям, внушает авторитет. Лиричность повествования завораживает читателя, заставляя поверить в правдивость происходящего, тем самым стирая границы между вымышленным и реальным.

Поэма завершается отсылкой к двум знаковым творениям русской культуры: роману «Доктор Живаго» Пастернака и фильму «Андрей Рублев» Тарковского. Сходство заключается в том, что, подобно иконам Рублева, стихи Живаго, окрашенные в яркие краски, словно преломляют черно-белую действительность фильма. Оба произведения манифестируют идею красоты и безмятежности. Однако, чтобы культура обрела вечную жизнь, необходима жертва, пусть и не всегда автора, но обязательно героя, чья судьба тесно переплетается с его творением. В поэме Ерофеева герой обретает свой конец. Возможен ли его возврат к жизни, даже в сфере эстетического восприятия? Нет. Последние строки произведения наполнены голосом, принадлежащим уже самому автору, ведь герой исчез. Его слова доносятся из-за границы бытия.

В отличие от культурных традиций, где смерть героя часто ведет к его бессмертию, Ерофеев отвергает этот подход. Он показывает, что время не обладает непрерывностью, оно разрушает культурную память, как это видно на примере Пушкина, имя которого в России ассоциируется с загадочной смертью. В связи с этим, Веничка, подобно Гамлету, оказывается в ситуации, где смерть не приносит вечности, а лишь подчеркивает прерывистость времени.

Смерть не только героя, но и его внутреннего мира, знаменует собой окончание эволюции культурного развития.

В своем повествовании рассказчик, вдохновленный классическими произведениями, подобно Шехерезаде, заявляет о тысяче своих предыдущих попыток найти Кремль в Москве. После этого он отправляется в свое 1001 путешествие, которое, по его словам, будет последним.

Используя формулу «Сейчас я вам расскажу», Веничка, сохраняя роль рассказчика, неоднократно прерывает историю в самый увлекательный момент, обычно во время остановок на железнодорожной станции. Автор словно плывет по волнам эпизодов, переплетает разные сюжетные линии. Его герои обретают собственный голос, в свою очередь, делясь своими историями.

Рассказывание – это не просто повествование, а своеобразное существование в рамках текста, способ уйти от неизбежности смерти. Эта концепция роднит Ерофеева с вековой традицией, подобной Панчатантре, «Декамерону» и другим классическим произведениям. И Веничка, и Шехерезада обладают глубокими познаниями (последняя увлекалась философией, поэзией).

В своем повествовании Веничка мастерски переплетает мотивы из разных источников культурного наследия, обращаясь к великим писателям, поэтам, мыслителям и историкам России и Европы, а также Востока.

Поэма обнаруживает связь с мотивами «Тысячи и одной ночи», где главный герой стремится выйти за рамки замкнутого повествования. Несмотря на усилия Венички, он не может достичь Петушков. В отличие от Шахрияра, который проходит через метаморфозы под воздействием сказок, Семеныч, слушатель Веничкиных историй, остается неизменным. Это приводит к инверсии традиционного литературного канона. Завершение повествования означает начало обратного пути героя – в Москву, к неизбежной кончине.

Веничка не рассказывает историй с четко обозначенной структурой, как будто их и не существует. Его повествование, подобно самому его образу юродивого, лишенное привычных сюжетных рамок, направлено непосредственно к читателю. Именно ему предстоит оценить, насколько успешно Веничка смог поколебать устоявшиеся представления о мире.

Постмодернизм не претендует на единую, всеобъемлющую философскую систему. Вместо этого он ставит перед субъектом познания вопрос о множественности перспектив и интерпретаций, где каждая истина обретает субъективный характер и поливариантность.

Такая ситуация обусловлена нестабильностью самого семиотического элемента, который, находясь в различных контекстах, приобретает разные смыслы. В противовес классическим рациональным парадигмам постмодернизм ориентируется на децентрализованность, на идею ризомы – многомерной, разветвленной структуры, подобной корневищу.

Текст обретает статус площадки для взаимодействия с другими текстами, становясь частью вечного диалога. Концепция чего-либо принципиально нового теряет свою актуальность – все, что когда-либо было создано цивилизацией, повторяется, но в конечном счете остается ограниченным и завершенным.

Такой способ восприятия действительности неизбежно повлиял на художественный мир писателей, стремящихся к новым смыслам. Их ведущим творческим подходом становится разоблачение текстов и привычных истин. В постмодернистской литературе герой отличается от классического представления. Его сознание не подчиняется линейной логике, а скорее подвержено искажениям, которые открывают путь к пониманию мира за поверхностными слоями симуляций.

Именно такой герой, находящийся в состоянии трансцендентного видения, представлен в образе Венички Ерофеева из поэмы «Москва-Петушки». Его алкогольное опьянение, являясь своеобразным искажением восприятия, разрушает привычные стереотипы и провоцирует переосмысление реальности. Она не служит герою спасительным фактором, в ней происходит не только гибель сознания, но и угасание культурного наследия.

Это еще одно подтверждение взгляда постмодернистского автора на мир, который он воспринимает как реальность, неумолимо идущую к хаосу.

1.3 Постмодернистский подход к разрушению «вечных образов»

Хотя современная культура развивается в новых направлениях метамодернизма и альтер-модернизма, постмодернистские идеи о философии и эстетике сохраняют свое влияние на современное искусство. Постмодернизм, возникший в конце двадцатого века в условиях глобальных социальных перемен и переживаний коллективного бессознательного, сформировал уникальный взгляд на мир и поставил под сомнение рациональность как единственно верную основу познания. Мы живем в эпоху, где классическая рациональность уступает место децентрализованной, динамичной и многообразной форме мышления, склонной к постоянному изменению и эволюции коллективных моделей поведения. Постмодернистская мысль утверждает, что реальность представляет собой хаотический мир, с которым человек ведёт непрерывный диалог.

В нашем исследовании мы обратились к творчеству В. Сорокина, одного из ярких представителей постмодернистского направления в литературе, чтобы проанализировать его произведения в свете этих идей. В рамках нашего исследования мы проанализировали рассказ из цикла «Пир», применив интертекстуальный анализ, герменевтический подход и теоретическую дескрипцию.

Такой подход позволил выявить постмодернистские черты в тексте и продемонстрировать, что его интерпретация может быть основана на разных кодовых системах. Сравнение результатов первого и второго прочтения подтвердило, что текст обладает многоплановостью и допускает различные смысловые прочтения. Благодаря декодированию составляющих частей эстетического объекта автор сумел сформировать две параллельные реальности в рамках единой семиотической системы. Этот прием, несомненно, входит в авторскую тактику взаимодействия с читателем.

Постмодернистские тенденции находят свое выражение в литературе данного направления, где ярким примером служит произведение В. Сорокина «Пир». В цикле «Пир» автор через повествование о жизни героини Насти исследует ключевые характеристики постмодернистской эстетики.

Постмодернистская литература функционирует благодаря своей двойственности, а точнее, антиномичности. В ней противоположные, часто несовместимые тенденции, сосуществуют, создавая уникальное «поле сил» эстетического опыта. Постмодернизм, синтезируя ключевые особенности предшествующих литературных течений, не просто наследует их, но и подвергает их радикальной переработке, перестройке и, в некотором смысле, разрушению. Это не просто эволюция через время, а скорее сплетение элементов из разных эпох, что отражено в понятии панхронии.

Символично, что постмодернизм часто сравнивают с «расчленением Орфея», метафорой, которая сама по себе пронизана интертекстуальностью. Орфей, легендарный персонаж древнегреческих мифов, олицетворяет собой божественное единство с искусством, способным изменять мир творческой силой.

В противостоянии хаосу его музыка выступает как упорядочивающее начало, демонстрируя способность влиять на самые темные силы, как, например, в колхидской легенде, где Орфей усмиряет страшного дракона-хранителя золотого руна. Орфей воплощает концепцию Гармонии, что роднит его с аполлоническим искусством, как описано Ницше в его эссе «Рождение трагедии из духа музыки» [29]. Его судьба, однако, полна трагедии: растерзанный менадами и расчлененный на фрагменты, он символизирует разрушение гармонии в искусстве дионисийским разгулом. В реке Гебр, словно в зеркале судьбы, плывет его отрубленная голова. Голова-пророчица обретает пристанище в одном из святилищ Аполлона, продолжая там свою деятельность. Но эта сюжетная линия, навеянная мифологией, не привлекает постмодернизм: для него искусство – это Орфей, рассечённый на части.

Постмодернизм, утратив свой статус последней культурной эпохи, уступает место концепциям метамодернизма и альтер-модернизма. Вместе с тем его отголоски продолжают оказывать значительное влияние на современную культуру. Постмодерн характеризует собой кульминационную фазу развития цивилизации последних десятилетий, эпоху, отмеченную чувством завершенности познания, усталостью от современности и предчувствием приближения эволюционного кризиса.

Появление постмодернизма отражает глубокие сдвиги в коллективном сознании. Разочарование в доминирующей рациональности и растущая потребность в механизмах взаимодействия разнородных этносов, культур и идеологий стали ключевыми факторами, породившими этот новый культурный тренд.

Постмодернизм привнес в культуру и общество ряд новаторских веяний. Среди них – трансформация подходов к научному мышлению. Вместо традиционной рациональности, которая стремилась к установлению неизменных истин, возникла постнеклассическая рациональность, где утверждения не претендуют на абсолютную достоверность. Каждый тезис рассматривается как гипотеза, подлежащая постоянному переосмыслению и сомнению, без стремления к безусловному и окончательному подтверждению.

Термин «постмодернизм», как и связанные с ним концепции (трансавангард, постструктурализм, деконструктивизм), по-прежнему подвергается интерпретации и уточнению. Постмодернизм можно отнести к сравнительно недавно возникшим явлениям. Возникнув в США на стыке постфрейдистских течений и французской постструктуралистской мысли, этот подход оказал существенное влияние на новое поколение творческих деятелей. Он побудил их к анализу важных явлений современности, среди которых поп-арт, использование цитат в качестве основы текстовой структуры и другие.

Важную роль в развитии этой концепции сыграла статья Л. Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», опубликованная в 1969 году, которая стала ключевым теоретическим трудом своего времени. Автор подчеркивает стремление к слиянию модернистского языка с языком масслита, стремясь сделать искусство более доступным широкой публике, освободив его от

элитарных модернистских рамок. Вместе с тем ранее отвергаемая эстетской средой проза неожиданно обрела статус важного элемента этого нового литературного течения. Слияние этих течений позволило литературе преодолеть рамки жанров и стилей, разрушить привычные ожидания читателей и изменить подходы авторов к творчеству.

Значительный вклад в распространение постмодернизма внесли концепции Деррида, а также журнал «Октобер», который способствовал внедрению его принципов в различные гуманитарные дисциплины, начиная от психоанализа и заканчивая криминалистикой.

Постмодернизм характеризуется идеей хаоса и разрушения, смешением временных слоев и реальности с ирреальностью. Он стирает границы между эпохами, жанрами и стилями, создавая панхронизм, где элементы разных времен и культур сосуществуют. Постмодернизм отвергает идею незыблемого смысла, присущего вещам самим по себе, и подчеркивает взаимосвязь и текучесть гетерогенных феноменов. Вместо центральной точки зрения он предлагает децентрализованную и ризоматическую структуру. Традиционные представления о едином, целостном мире разрушаются, границы размываются, а ранее запретные темы и мотивы активно обсуждаются. Постмодернистской парадигме присущи следующие черты:

– дефундаментализация классических культурных ценностей;

– отказ от дихотомий;

– исчезновение четких различий между индивидуальностью и окружающим миром;

– слияние идентичностей «Я» и «Другой»;

– трансформация жанров;

– процесс карнавализации;

– игра с языком на мета-уровне;

– час хаоса;

– взаимосвязь текстов;

– отказ от однозначного толкования текста, отсутствие четко обозначенного автора-Генерала;

–поощрение активного участия читателя и создание совместных планов кооперации;

–принципиальная незавершимость.

Все отмеченное выше нашло отражение в трудах Н.С. Автономовой [30], С.А. Кравченко [31]. Об этом также писали С. Мелроус [32], Р. Барт [33], И.П. Ильин [34], Ж. Делез [35], В. Шмид [36].

Поэтика постмодернизма сформировалась под влиянием этих тенденций. В литературе наблюдается смешение жанров, усиление пародийной и имитационной игры, стремление к фрагментации и коллажированию текстов, а также к интертекстуальным связям. Ирония и пародия приобретают особую значимость. В центре внимания оказывается сам Текст, а ключевым принципом становится отвержение идеи абсолютной Истины. Постмодернистский мир предстает иллюзорным, вымышленным, наполненным симулякрами и

искусственными ценностями, лишенным логической связи. Жизнь теряет свой смысл, личность дестабилизируется и подвергается разрушению. Напротив, Текст обретает всеобъемлющий и бесконечный характер, становясь воплощением самого мира («Мир – текст»).

Постмодернистская литература часто характеризуется авторскими масками, умышленным усложнением повествования, пародийностью и черным юмором. При анализе рассказа В. Сорокина «Настя» следует особо помнить об этих особенностях, чтобы избежать неверных интерпретаций.

Анализ произведений В. Сорокина требует учета того, как автор сознательно нарушает традиционные представления о роли писателя. Хотя постмодернистская литература часто ассоциируется с концепцией «смерти автора» (Р. Барт) и падением авторитета писателя (Делез), Сорокин, скрываясь за кулисами, ведет себя как провокатор, играя с ожиданиями читателя, словно трикстер, находящийся за пределами видимости. Подробное рассмотрение авторских стратегий можно найти в работах Исер. В связи с этим первоначально необходимо обеспечить соответствующую настройку восприятия текста со стороны читателя.

Анализ-иллюстрация будет посвящен рассказу «Настя», который является частью романного цикла «Пир». Уже само название произведения намекает на связь с другими значимыми литературными произведениями, каждое из которых обогащает и расширяет исходное значение.

Необходимо учитывать «Пир» Платона, и мы будем учитывать его философскую концепцию идеала, что особенно актуально, ведь герои рассказа «Настя» стремятся к нему как к высшей цели, преодолевающей человеческие ограничения. Произведение отсылает как к Пушкину («Пиру во время чумы»), так и к боккаччовскому «Декамерону», используя принцип ризомы.

В центре внимания – пир, происходящий на фоне катастрофы, что придает ему черты священного обряда, мистического действа. Уже само название романа Сорокина намекает на неординарное событие, способное изменить наше восприятие реальности. Согласно В. Шмиду, событие приобретает значимость тогда, когда оно нарушает ожидаемый ход событий, переводит сюжет из области логичности в область неожиданности [36]. В тексте рассказа читатель будет сталкиваться с подобным поворотным моментом.

Главная героиня, подобно романтическим героиням русской классики, предстает перед нами нежной и мечтательной девушкой на пороге своего шестнадцатилетия. Ее тайные размышления, записанные в дневнике, напоминают образы, созданные великими мастерами слова, такими, как Пушкин, Тургенев и Толстой. До судьбоносного момента, который становится для нее своего рода прозрением, она сохраняет невинность и чистоту ребенка.

Тема детства, как в русской, так и в мировой литературе, неизменно волнует и вдохновляет авторов. Ребенок, олицетворяя невинность, символизирует надежду на обновление и сохранение общества, его живительную силу.

Рассматриваемый хронотоп очень сжатый: события разворачиваются в течение одного дня и происходят в имении Саблиных. Определяя временной контекст, читатель ориентируется на текстовые подсказки: слова «нянюшка», «лакей», «усадьба» намекают на классическую усадьбу конца XIX – начала XX веков, которая, благодаря ассоциативному ряду, приобретает черты усадеб из произведений Тургенева, Толстого, Гончарова и Чехова.

Сорокин мастерски имитирует язык и стиль эпохи, создавая впечатление, будто авторский текст является естественным продолжением классической реалистической литературы. Между левым и правым флигелями читатель попадает в усадьбу, где его внимание привлекает сад, разделенный на две части: Новый и Старый. Такая структура неизбежно наталкивает на параллель с библейскими понятиями Ветхого и Нового завета. В Новом саду появляется «конус оранжереи» – элемент явно модернистский, который контрастирует с устаревшим убранством Старого сада.

Настя, погруженная в предпраздничную суету, пристально наблюдает за окружающими. Её внимание привлекают мелкие детали: «квашня» живота няни, «прохладное тесто» её рук, «зубастая» форма головы матери. Эти наблюдения намекают на то, что люди, помимо разума, обладают и животными инстинктами.

Настя рождается в семье, где ее предназначение не сводится к традиционным женским обязанностям. Няня намекает на особенность Насти, которая указывает на будущие, полные драматизма, события. Настенька, облаченная в чистую одежду, проглотив черный жемчуг, подаренный ей в этот день, не присоединяется к праздничному столу. Её раздевают и отправляют в печь, но девочка не испытывает ужаса, а принимает свою судьбу с тихой покорностью. Только в этот момент становится ясно, что главным угощением на празднике станет сама Настя.

Базисный литературный образ подвергается разрушению: ребенок утрачивает свою человечность, превращаясь в объект потребления. Даже намек на связь с телом Христа оказывается неуместным и оскорбительным из-за чрезмерно реалистичного и шокирующего описания смерти и поедания Насти. Этот эпизод демонстрирует типичную для Сорокина манеру, которую можно назвать «трансформацией» или «сбоем» повествования. Около середины текста происходит резкое и неожиданное смещение нарратива: пространство меняется, время идет вспять, персонажи претерпевают внешние трансформации, а «сюжетная» часть сменяется языковой игрой с абсурдными образами. Простая логика уступает место графическому нагромождению букв.

Важно подчеркнуть, что в этом отрывке процесс «сбоя» только начинается. Рассказ словно отражается в зеркале, но зеркале, искажающем реальность. Изображения, представленные в первой части, уступают место их диаметрально противоположным аналогам. Вторая часть повествования словно пронизана «сбоем».

Процесс трансформации лишь набирает силу, и в итоге изменения, заложенные в этом эпизоде, приведут к тому, что персонажи сольются в нечто неразборчивое, состоящее из слов-лабиринтов и буквенных символов.

Гости с аппетитом поедают девушку. Отец начинает с грудки; бесчеловечность момента достигает пика, когда мать, разделяя тело дочери, угощает гостей. Образ святого отца Андрея, поедающего глаз Насти (символ души, отражение ее внутреннего мира), приобретает иронический оттенок.

Примечательно, что трапеза не воспринимается присутствующими как что-то необычное – они ведут беседы о важных для них темах, таких, как общество, философия, сельскохозяйственная модернизация. Читатель в скором времени узнает трагическую судьбу двух подруг Насти, которые уже стали жертвами жуткого ритуала. Настя же, кажется, смирилась с неизбежным. Кулон с надписью «Преодолей» не просто украшение, а символ ее готовности принять свою участь. Этот принцип, отражающий ключевую ницшеанскую идею, намекает на глубокую подоплеку происходящего.

Ещё одним признаком участия всех присутствующих в этом странном ритуале служит эпизод с золотыми гвоздями с тайным кодом. Абсурдность ситуации продолжает усиливаться. Встречаясь с Мамутом, отец Андрей обращается к нему с необычным предложением: он просит у него руки его дочери. Этот запрос, обычный в контексте брачных традиций, приобретает иной смысл благодаря мастерскому использованию Сорокиным десемантизации. «Просить руки» в данном случае трактуется буквально, что приводит к трагическим последствиям: девушке отрезают руку, отец Андрей совершает над ней ритуал перед иконой, после чего уходит.

Только в конце произведения смысл обряда с гвоздями проясняется: линзы, преломляя солнечные лучи, создают иллюзию Насти, которая приветствует собравшихся, будто бы прибыв из параллельного мира. Смысловая нить, заложенная упоминанием Ницше в самом начале, в итоге соединяется с концом повествования. Философия Ницше, его идеи оказываются удивительно точно отраженными в сорокинском тексте. В творчестве В. Сорокина философские концепции Ницше получают своеобразную трансформацию. Герои воспринимают ницшеанские идеи буквально, без всякой интерпретации или нюансов.

Стоит отметить, что в философии Ницше идеал – это сверхчеловек, обладающий большой волей, которая определяет понятия добра и зла. Для Ницше человек и окружающий мир образуют единое сверхчеловеческое целое. Ницшеанство рассматривает человека как промежуточное звено на пути к совершенству. Его предназначение – трансцендировать свои ограничения, стремление к идеалу. Роман, в котором звучит ключевая фраза «преодолеть себя», ставит именно эту задачу в качестве отправной точки для достижения великой цели.

Читатель сталкивается с очередным неожиданным поворотом: Сорокин неоднократно корректирует наше восприятие повествования. Начав с деконструкции традиционного представления о ребенке, он открывает совершенно новую плоскость, где царят иные устои и идеалы.

Неоднократные метаморфозы нарративной оптики подтверждаются множеством деталей и отсылок к другим текстам. Настя, получив черную

жемчужину, восклицает: «Прямо с острова Буяна!». Это мгновенно переводит читателя в сферу ирреального. И описание Насти, готовящейся к роли жаркого, также навевает мысли о сказочной тематике.

Внутренний двор окружал красный каменный забор, а на фоне свежевыбеленной большой печи, недавно возведенной по-русски, повар Савелий, оголив живот, держал длинную кочергу у яркого оранжевого пламени. В помещении царил жар, от которого Савелий, потирая пот, воскликнул: «Жар справный!». Отец, ответив кивком, произнес: «Во имя Вечного». Затем Савелий поставил на стол массивную железную лопату, на которой висели цепи, и обратился к Настасье Сергеевне: «Ложитесь». Настя с сомнением приблизилась к лопате.

Этот эпизод напоминает нам о сказочной Бабе-Яге, которая с помощью хитрости пытается обмануть героя. Образ ведьмы, желающей запечь героя, имеет глубокие корни в древних обрядах, где младенца «пекли» в печи. Для древних славян ребенок, находясь между мирами, нуждался в особом ритуале – закаливании в «тепле материнского чрева».

Следовательно, образ Насти призван воздействовать на читателя на символическом уровне. Разоблачение вечных мотивов – детства, ребенка, семьи – усиливает этот эффект, что является главной целью постмодернистской эстетики.

Как видим, постмодернистская эстетика отказывается от стремления к гармонии, вместо этого она вступает в диалог с Хаосом, рассматривая его как фундаментальную основу бытия. Иллюстрацией этого является метафора «расчлененного Орфея». Постмодернистская мысль лишена целостности.

Мыслительные процессы ее последователей децентрализованы и многомерны, подобно ризоме – корневой системе, которая разрастается во все стороны, представляя собой бесконечное множество возможных связей и соединений. Идея всеведущего автора, воплощенного в образе Генерала, уходит в прошлое.

Тем не менее, сам автор не всегда покидает сцену. Часто, как показывает пример В. Сорокина, он взаимодействует с читателем, сознательно его обманывая и сохраняя свою дистанцию от развивающегося сюжета.

Произведения Сорокина воплощают в себе главные черты постмодернистского стиля. В них стираются границы между реальностью и ирреальностью, а пролепсисы подготавливают читателя к ожидаемому драматизму, который, однако, оказывается лишь поверхностным.

Распространение интертекстуальности сопровождает процесс десакрализации классических литературных образов, обогащая исходный текст множеством новых интерпретаций.

Важно отметить, что, как это продемонстрировал анализ рассказа «Настя», многообразные переосмысления микросюжетов выступают в качестве ключевой игровой стратегии, используемой В. Сорокиным в его взаимодействии с читателем.

Выводы по первому разделу:

Постмодернизм – это полноценная философская и литературная система. Постмодернизм переосмысливает текст, который становится частью более широкого семиотического поля, где ключевым элементом выступает интертекстуальность.

Распространение интертекстуальности порождает процесс десакрализации классических литературных образов, усложняя исходный текст множеством новых интерпретаций.

Постмодернистские тексты представляют собой уникальные палимпсесты, основанные на переосмыслении текстов прошлых эпох.

Постмодернизм отвергает смысловой центр и иерархию, ставя во главу угла самоценность каждого явления, независимо от его смыслового контекста. Вместо однозначных интерпретаций постмодернизм манифестирует многообразие точек зрения, заменяя объективность субъективностью, а уникальность – воспроизводимостью.

Постмодернистские установки порождают новые подходы к анализу текста, которые фокусируются на интерпретативном микроанализе и концепции сверхрациональности, где чувственное и логическое, эмоциональное и рациональное сливаются в единое целое.

Постмодернистская эстетика утверждает идею хаоса, принцип деконструкции и стирания границ между реальностью и ирреальностью. Жанры претерпевают трансформацию, создавая новые, синтетичные формы. Ключевую роль в этом процессе играет интертекстуальность, которая позволяет рассматривать тексты как отражения друг друга, образующие сложную сеть взаимосвязей.

Постмодернизм характеризуется смешением жанров, раздроблением текста и игрой с языком. Постмодернизм не стремится к истине, его интересует игра с понятиями.

Ирония и пародия в эстетике постмодернизма приобретают особую значимость. В центре внимания оказывается Текст, а ключевым принципом становится отвержение идеи абсолютной Истины. Постмодернизм понимает мир как иллюзорное, наполненное симулякрами и искусственными ценностями явление. Жизнь утратила свой смысл, личность дестабилизирована и подвергается разрушению. Напротив, Текст получает всеобъемлющий и бесконечный характер, становясь отражением мира («Мир – текст»).

2. ПОЭТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА

2.1 Творчество А. Жыксылыкова в контексте постмодернизма

Изучение постмодернистских текстов обычно начинается с определенных базовых пресуппозиций. Главная из них – понимание постмодернизма не как единой философской системы, утверждающей какую-то заранее заданную истину. Постмодернистская антифилософия строится на концепции множественности истин, каждая из которых отражает субъективную реальность, увиденную сквозь призму индивидуального восприятия. В отличие от текстов, построенных по линейной схеме классического рационализма, постмодернистский текст характеризуется ризоматической структурой.

Ризома, как ее понимают Делез и Гваттари, представляет собой децентрализованный концепт, напоминающий корневище, которое не подчиняется единой центральной оси. Вместо этого оно образует множество ответвлений, распространяясь горизонтально, а не вертикально. Такой текст обладает свойством концентрировать смыслы, поскольку каждый его фрагмент ссылается на тексты, принадлежащие другим уровням, которые образуют интертекстуальные системы. В результате текст превращается в сверхтекст, который кодирует внеязыковую реальность и порождает впечатление о единстве бытия и текста.

Постмодернистский текст представляет собой сложную семиотическую конструкцию, напоминающую палимпсест, где наложенные друг на друга слои знаков образуют многоуровневую систему. В основе этих уровней часто лежат архетипические сюжеты. Автор, создающий такой текст, действует как трикстер, играя с читателем и сознательно провоцируя его на недопонимание. Иногда авторское присутствие в тексте становится едва заметным, и внутренний мир произведения обретает независимость. Сюжет не имеет в своей структуре элементов, которые позволили бы читателю обнаружить автора за пределами повествования или проследить его влияние. В других случаях авторская позиция, наоборот, четко обозначена. Авторский голос может проникать в повествование, подобно тому, как это делает В. Ерофеев, либо он может воплотиться в «Ты-повествовании», создавая ощущение диалога как с читателем, так и с персонажами романа.

Постмодернистский текст характеризуется также своей интертекстуальностью. Включение в него вставных элементов (интекстов) подчеркивает асимметрию языкового знака, где соответствие между значением (денотатом) и его выражением (сигнификатом) нарушается. Денотативное поле текста обогащается ссылками на предшествующие тексты, что приводит к расширению и усложнению первоначальных смыслов.

Постмодернистские тексты отличает широкий тематический охват, где часто подвергается деконструкции традиционное представление о мире. Эсхатологические мотивы играют ключевую роль в построении повествования,

задавая тон и направляя его развитие. Постмодернизм стремится разрушить устоявшиеся представления о реальности, выйти за пределы обыденного восприятия, используя для этого приемы, затрагивающие как структуру произведения, так и его субъективный контекст.

В романе Т. Толстой «Кысь» призыв таинственной силы, Кыси, кажется на первый взгляд угрожающим разрушением порядка, как внешнего, так и внутреннего. Однако за мифологической оболочкой этого существа скрывается голос живого начала, побуждающий героев к пробуждению, а не к гибели. Подобную трансформацию мира, разрушение и пересозидание мы видим в поэме Ерофеева «Москва – Петушки». Герой, находясь в состоянии алкогольного опьянения, способен на разложение реальности на составляющие и ее последующую реконструкцию в новом, непредсказуемом виде. Чтобы осуществить перестройку мира, даже в индивидуальном масштабе, нужно выйти за пределы текущей реальности.

Казахстанский постмодернизм представляет собой уникальное явление. В современной литературе он проявляется как синтетический феномен, сочетающий в себе отторжение соцреалистических канонов и усвоение высоких достижений западной постмодернистской акмеистики. Отсутствие у казахстанского постмодернизма этапа модернизма позволяет ему обратиться к корням традиционной казахстанской культуры, богатой политеизмом, многоплановостью, фольклорными мотивами и неомифологическими элементами. В то время как соцреалистическая художественная традиция в этом контексте подвергается деконструкции, фундаментальный культурный пласт, наоборот, становится противовесом: он обращается к гармонии, а не к хаосу.

Креативные практики постмодернизма обнаруживаются в казахстанском художественном дискурсе, проявляясь в некоторых современных произведениях, например, в романе-пенталогии А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных».

Творчество А.Ж. Жаксылыкова представляет собой яркий пример синтеза различных художественных традиций. В нем прослеживается глубокая философская проблематика, при этом, в соответствии с постмодернистскими тенденциями, она не ограничивается единой концепцией. Философская многогранность произведения берёт начало в экзистенциализме, философии жизни, буддизме, панлогизме и панэкологизме, а также в древнегреческой философии Гераклита о текучести материальных и духовных начал, их непрерывном преобразовании.

Ввиду специфики рассматриваемого текста его анализ требует применения специальных методик. Наша работа основана, главным образом, на герменевтическом подходе. В качестве ключевых инструментов исследования выступают составление герменевтического комментария и выявление границ герменевтического пространства.

Постмодернизм, ставший векторным направлением науки и искусства еще в 80-х годах XX века, до сих пор не имеет четкой дефиниции. Общепринятого понимания его ключевых характеристик пока не существует. Стоит подчеркнуть,

что идея постмодернизма как нового подхода к восприятию действительности зародилась на стыке постструктуралистских философских концепций и идей постфрейдизма.

Постмодернистское течение оказало существенное влияние на культурный ландшафт, побудив целый ряд деятелей культуры задуматься над новыми явлениями современности, такими, как поп-арт, цитатность, многозначность художественных объектов и другие.

Призыв Л. Фидлера из статьи «Пересекайте границы, засыпайте рвы» к слиянию модернистского и масслитского стилей стал поворотным моментом в эпистемологиях постмодернизма. Он разрушил барьеры между элитарной культурой и массовой аудиторией, сделав искусство понятным для всех. Вследствие этого беллетристика, ранее рассматривавшаяся с пренебрежением, обрела новое значение и стала частью литературного течения, ориентированного на широкую публику. Слияние различных дискурсов позволило литературе преодолеть границы жанров и традиционных литературных течений. На формирование постмодернизма существенно повлияли философские взгляды Деррида и концепции, озвучиваемые в журнале «Октобер».

Постмодернизм характеризуется убеждением в исчерпанности истории и цивилизации. Это привело к утверждению о неизбежном наступлении Хаоса и возрождению энтропийских идей. Концепция времени как линейной оси, разделяющей диахронию и синхронию, утратила свою силу. Время обретает качества безвременности и надвременности. Жанровые каноны пережили трансформацию, утратив свою прежнюю статичность. Появилась тенденция к слиянию и переплетению жанров. Тематика, ранее считавшаяся неприемлемой или находящаяся на периферии, теперь занимает центральное место. Активное развитие получили тенденции, зародившиеся в конце предыдущего периода.

Перечислим их.

1) Культурные классики «вышли из канона».

2) Вместо бинарных противопоставлений теперь наблюдается распространение антиномий.

3) Различия между "Я" и "Другим" исчезли, слившись воедино.

4) Жанры находятся в состоянии слияния и взаимопроникновения.

5) Особое значение приобрели карнавальные элементы в языке, лингвистическая игра и симуляция хаоса.

6) Появилась тенденция к усилению интерпретативной многозначности текста, освобожденного от привязки к авторитету автора.

7) Взаимодействие автора и читателя осуществляется по новым, более сложным правилам.

Постмодернистская поэтика претерпела существенные изменения под влиянием этих тенденций. В ее рамках жанры подвергаются переосмыслению и трансформации, наблюдается усиление пастишизации и тенденции к фрагментации текстов, созданию коллажей. Постмодернистские поэты активно используют интертекстуальность, пародию, иронию и самоиронию. Текст в постмодернизме выступает как метасущность, а главной установкой становится

отрицание единой Истины. Постмодернистская концепция мира рисует его иллюзорным, наполненным симулякрами и, следовательно, фиктивным. Мир становится алогичным и дискретным. Человеческая сущность изменчива и способна к мимикрии. Текст же, будучи бесконечным и охватывающим все феномены экстралингвистического порядка, вполне оправданно можно считать основой всего сущего, то есть Миром.

Необходимо отметить, что постмодернизм получил всестороннее изучение. Н.А. Царева [37], Н.С. Автономова [38], Л.Д. Андреев [39], В. Бычков [40], В. Вельш [41] осветили проблематику постмодернизма. Необходимо отметить, что в науке представлены разные оценки постмодернизма. Так, Ю.В. Давыдов предельно критично отозвался о постмодернизме [42]. В.М. Дианова осуществила анализ постмодернизма как явления культуры [43], [44].

Е.В. Золотухина-Аболина [45], П. Козловски [46], Л.Д. Маркова [47] исследовали философские и культурные контексты постмодернизма. Связь постмодернизма с мифом [48], его статус [49], природа [50] также стали предметом изучения в науке. Несмотря на обилие научной литературы о постмодернизме, важно иметь в виду его ключевые признаки, признаваемые большинством ученых.

Постмодернистский художественный дискурс характерен тем, что он стирает границы между автором и героями. Автор сознательно использует различные «личины», как традиционные, так и нетрадиционные, усложняя для читателя процесс понимания.

Немало исследователей, среди которых Л. Хатчеон, посвятили свои работы анализу постмодернизма как эстетического феномена. Хатчеон выделяет ряд ключевых черт, отличающих данное течение. Это сатирический характер, сарказм, игра в качестве основополагающего элемента структуры текстового мира; взаимосвязь текстов, пародия, кратковременные отклонения, сверхреалистичность, параноидальное мышление.

В своей работе М. Липовецкий определяет постмодернизм по таким ключевым чертам, как диалогичность, культурная насыщенность текстов и семионтологический подход. Специальное внимание онтологии постмодернизма уделяет С. Сулейман. Среди авторитетных публикаций, посвященных постмодернизму, особое место занимает издание от Routledge, где собраны статьи, обзоры и аналитические эссе ведущих исследователей из разных стран.

Согласно Х. Демееру и С. Витсе, влияние постмодернизма на современную литературу сохраняется, несмотря на появление новых художественных подходов. Авторы рассматривают доминанты как элементы, определяющие структуру и иерархию в разнообразии литературных техник. Дж. Грин, в свою очередь, утверждает, что, хотя идеи метамодернизма набирают популярность, постмодернизм по-прежнему оказывает значительное воздействие на культурный ландшафт.

С.А. Кошарная и Т. Григорьянова выделяют интертекстуальность как ключевой признак посмодернистского текста, определяющий его связь с предшествующими текстами, именуемыми прототипами [25, с. 16]. Такой взгляд

созвучен концепции Д. Аллена, который утверждает, что дискурс, отражая исторические и социокультурные реалии, формирует единое семиотическое целое посредством языка, который синтезирует множество факторов.

Анализируя посмодернистские тексты, необходимо учитывать, что автор сознательно нарушает привычные читательские стереотипы, руководствуясь выбранной им тактикой взаимодействия с аудиторией. Подробно о различных авторских стратегиях писали К. Харт [51], Н.А. Царева [52]. Поэтому первоначально читательская восприимчивость должна быть ориентирована на понимание этих особенностей.

Сказанное выше следует иметь в виду при анализе произведений казахстанских писателей. Цикл произведений А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных» получил от специалистов признание как новаторское явление в отечественной литературе.

Его сложное строение, переплетение отсылок и мотивов, а также многозначность художественных кодов делают его уникальным явлением в современной казахстанской прозе. Жаксылыков, сознательно отклоняясь от канонов соцреализма, формирует многослойную семантическую реальность, которую он преднамеренно сравнивает с «густым лесом». Мы считаем, что данная аналогия весьма точна. О.А. Валикова находит параллель между структурой текста и коннектомом, то есть сетью нейронных связей мозга, которая, как и лес, обладает сложной, взаимосвязанной структурой, представленной наглядно [53], [54].

Однако это сравнение выходит за рамки визуальной аналогии и затрагивает архетипические представления. Теория архетипов утверждает, что окружающее пространство для человека разделяется на два основных типа: «свое» и «чужое». Концепция «Дома» воплощает архетип «своего» пространства. Лес же олицетворяет собой «чужое» пространство, пространство испытаний и духовного роста, где герой предприимчиво ищет свой путь к счастью. Ключевое свойство этого пространства – его способность изменять каждого, кто осмелится его пересечь.

Автор стремится произвести трансформирующее воздействие на читателя, обогатив его мировоззрение новыми идеями и принципами. Путешествуя по лабиринтам литературного мира, читатель открывает для себя не только новые глубины смыслов, но и сталкивается с глубоко укоренившимся в подсознании архетипом Тени – тем скрытым аспектом личности, который сознание старается оттеснить на задний план.

Читательское восприятие осложняется еще и неоднократной карнавализацией образа Автора. На первый взгляд, роман «Поющие камни», первый в цикле, кажется самостоятельным произведением. Но в контексте сверхтекстовой целостности мы обнаруживаем другую реальность: его авторство принадлежит не вненаходимому автору, а одному из героев цикла – Журналисту. Такое открытие заставляет нас признать, что перед нами метатекстуальная реальность, текст, заключенный в текст. В результате, «Поющие камни» приписываются герою романного цикла «Сны окаянных»,

оставляя настоящего автора за кулисами повествования. Он взаимодействует с читателем, используя приём «Ты-повествования», но не вмешивается в саму ткань метафизики произведения.

В своем романе Жаксылыков рассматривает войну как фундаментальный фактор, определяющий развитие человеческой цивилизации, неизбежный, но одновременно трагический. Автор подчеркивает, что, будучи неотъемлемой частью истории, война несет в себе угрозу гуманизму. В центре повествования находятся дети-сироты, воспитанные мудрым и одиноким Мугалимом. Этот образ служит ярким свидетельством приверженности автора гуманистическим идеалам.

Задуманный автором как серия сказочных романов для юных читателей цикл «Сны окаянных» родился из личного опыта общения с детьми, лишившимися семейного тепла вследствие трагических событий, произошедших на Семипалатинском полигоне [55]. Роман «Поющие камни» выступает в качестве вступления к этому циклу, словно завуалированная музыкальная прелюдия.

Важно подчеркнуть, что метатекстовый ряд цикла обладает интерпретационной глубиной. Анализируя внутреннюю структуру субстантивированного термина «окаянные», мы обращаемся к истокам, к имени первого в человеческой истории убийцы – Каину. Его судьба знаменует порождение всех братоубийственных войн, и герои романа, носящие это клеймо, «окаянные», оказываются неспособными преодолеть наследие каиновой греховности.

Тема греха в романе приобретает актуальность не только в масштабе глобальной войны, но и на уровне повседневных социальных взаимодействий. Человеческие отношения здесь окрашены борьбой за существование, где каждый использует любые методы, чтобы добиться своих практических целей. Некоторые личности, оказавшиеся лишними в такой системе, не способны терпеть лицемерие и порочность мира. Ощущая свою жизнь как часть квазиреальности, лишенной глубинного смысла, герои стремятся обрести внутренний баланс и первозданный покой. Но урбанистическая среда, подобно спруту, не щадит их стремлений. Единственным путем для героев становится бегство, что роднит их с романтическими героями русской и европейской классики.

Жан, главный герой «Поющих камней», яркий пример такого беглеца. Одаренный поэт с блестящим умом сталкивается с жестокой изменой, которая разрушает его мир. Теперь его единственной целью становится отыскание мифического Дюсена-баксы, чья мудрость сможет помочь ему переосмыслить жизнь. Путешествие Жана, чье имя означает "Душа" в переводе с казахского языка, ведет его в далекие края, к китайской границе. Его становление не проходит гладко – его ждет встреча с хитроумным стариком-китайцем, которому он становится рабом. С каждым днем герой все больше отдаляется от своего человеческого "я".

Поскольку перед нами стоит не обычный человек, а «Душа», ее жизненный путь обретает характер инициации и духовного преображения. В этом контексте остальные персонажи романа, включая верного друга Жана Армана, его супругу Айнур, Пастушка и мудрого старца-китайца, не выступают как самостоятельные фигуры повествования. Они представляют собой составные части единой целостной системы, каждая из которых играет свою важную роль.

Арман, противостоящий Жану, воплощает образ его антитезы, напоминая о концепции "черного человека". Этот образ – отсылка к известным литературным предшественникам: «Тени» Г.Х. Андерсона, «Двойнику» Достоевского и «Черному человеку» Есенина. Использование имени "Арман", имеющего казахское происхождение и переводящегося как "Мечта", подталкивает к мысли о квазиреальности.

Это имя придает образу Армана форму иллюзии, превращая его в своего рода симулякр. В отличие от Жана Арман живет в мире изобилия и успеха. Он приверженец «темных побуждений» и символизирует приход «царства зверя». Его поступки, отраженные в романе, пронизаны животными инстинктами. В образе Армана мы видим искусителя, соблазняющего жену главного героя, Айнур, и тем самым погружающего ее в грех утраты первозданной чистоты.

Имя Айнур («Лунный свет») само по себе несет в себе глубокий смысл, намекая на ее связь с мистикой и тайной. Луна с ее нестабильным и иллюзорным светом становится символом ошибочного решения, принятого героем. Выбрав в жены самую красивую девушку курса, Жан отрывается от своего внутреннего инстинкта, становясь, как говорят постструктуралисты, объектом, управляемым исключительно желаниями. Такой путь обрекает его на нравственное и социальное падение. Чтобы выжить в этом мире, герою необходима кардинальная трансформация, но она подразумевает полное отречение от земных благ.

Жан – это типичный образ героя постмодернистской литературы. Его личность, сложная и многогранная, построена на взаимодействии различных идентичностей и компенсаторных механизмов. Отказ от социальной интеграции, погружение в алкоголизм и зависимость становятся для Жана путями к трансценденции, к новому, нерациональному восприятию мира.

Жан – классический герой постмодернистского дискурса. Его субъектная структура комплекативна, она усложнена системой двойников и компенсаторных элементов. Оказавшись на периферии социальной жизни, превратившись в пьяницу и раба, Жан достигает того уровня «выхода» за пределы рационального сознания, когда мир может быть явлен для него по-новому. В романе показано его духовное просветление. Жан говорит, что старый мир рухнул, и наступила ясность, что жить как прежде нельзя [56].

Изучая наследие постмодернизма в генеалогии, философии и эстетике, мы определим ключевые подходы к целостному анализу произведений искусства, созданных в этом стиле. Наш анализ охватит ряд важных аспектов, каждый из которых заслуживает отдельного рассмотрения.

Художественный текст не может существовать вне контекста литературного направления, которое определяет его структуру и особенности поэтики. Чтобы полноценно проанализировать произведение, студентам необходимо сначала понять преобладающую литературную парадигму. Ранее мы уже изучили основные черты постмодернизма как концепции множественности истин. Теперь мы углубимся в его специфические проявления в литературе.

Конец 20 века, эпоха постмодернизма, ознаменовался значительными культурными сдвигами и трансформацией мировосприятия общества. В узком понимании постмодернизм представляет собой особый художественный подход, основанный на уникальной методике, которая отражает специфическое мировоззрение. Творчество авторов характеризуется особым взаимодействием реальности и художественного начала, а также созданием оригинальных художественных техник.

Часть ученых, среди которых Л. Аннинский [57], Д. Затонский [58] и Д. Урнов, считают, что постмодернизм в России – это импортированное явление, зародившееся на Западе. В то же время М. Липовецкий и М. Эпштейн [59] утверждают, что постмодернизм в России сформировался по собственному сценарию, независимо от западных традиций и модернистского наследия.

В 1960-х годах, в среде субкультур и альтернативных движений, зародились первые проявления постмодернизма, которые к 1970-м годам оформились в самостоятельное течение. Формирование постмодернистского мировоззрения было тесно связано с особенностями времени.

Постмодернистское искусство рождается в западном мире, когда массовые коммуникации достигают своего пика. Они внушают обществу мысль о том, что реальность – это лишь симулякр, иллюзия, виртуальное представление. Понятие реальности подвергается всесторонней ревизии. Искусство и философия сталкиваются с критическим осмыслением своих основ. Модернистские и другие художественные концепции отвергаются, искусство объявляется завершенным, культура, будто застывшая во времени, обречена на безликий рецидив. Постмодернизм, явившийся глобальным феноменом, рожденным тотальными идеологиями и технологиями, породил новую ментальность.

Впервые концепция постмодернизма была представлена в труде Р. Паннвица «Кризис европейской культуры» [60]. Позже Ф. де Ониз, анализируя авангардные течения начала XX века, также обратился к этому понятию, подчеркивая решительный отказ от классических литературных канонов. А. Тойнби в свою очередь закрепил статус постмодернизма как обозначения целой эпохи, принципиально отличающейся от модерна.

В период с 1960 по 1970 годы термин «постмодернизм» обозначил эволюцию стилистических направлений в сферах архитектуры, искусства и литературы. Философскую основу этого понятия заложили труды Ж.-Ф. Лиотара.

В.П. Ратников считает, что истоки постмодернизма следует искать не в Америке, а во Франции. По его мнению, это течение зародилось в контексте

леворадикального движения, где интеллектуалы, осознавая социальные проблемы времени, также выявили дефицит рациональности в общественной жизни [61].

Понятие «постмодернизм» получило распространение в 1980-х годах, именно тогда оно обрело четкую эпистемологическую и концептуальную форму. В становлении философских основ постмодернизма значительную роль сыграли работы, посвященные изучению языка.

И. Хассан, американский исследователь, впервые употребил этот термин в научном контексте, пытаясь проанализировать современные литературные течения, характерные для авторов вроде Т. Пинчона, У. Берроуза и Дж. Барта. Тем не менее, многие литературоведы критикуют его точку зрения, согласно которой постмодернизм представляет собой лишь эволюцию модернизма, его дальнейшее развитие с использованием уже существующих тем.

Г.Н. Нефагина [62] отмечает, что отечественная литература не демонстрирует линейной последовательности модернизма и постмодернизма, а характеризуется их одновременным присутствием. И.С. Скоропанова считает, что понятие «постмодернизм» функционирует как обозначение

– эпохи, отличающейся особой, революционной направленностью в культурном развитии;

– подходов к рациональности, выходящих за рамки классической парадигмы;

– нового течения в искусстве;

– системы, основанной на художественных и эстетических принципах;

– размышлений на теоретическом уровне [63].

Постмодернизм зародился на фоне культурного, духовного и социального кризиса, породившего новую картину мира. В этом мире реальность утратила свою ценность, усилились анти-иерархические настроения, проявились тенденции к смешению стилей, росту субкультур, полифонии культур. Языки других культур, интегрируясь в повседневность, начинают служить строительным материалом для нового миропонимания. И.С. Скоропанова выделяет три основных этапа в развитии русского постмодернизма:

1) формирование (шестидесятые – семидесятые годы прошлого века);

2) художественное течение, оформившееся в период 1970-1980-х годов;

3) признание законного статуса (1980-1990-е) [63].

Интересно, что современная русская литература зарождается в контексте литературы оттепели. К концу 1980-х годов ее творческие силы заметно накапливаются благодаря работам авторов, таких, как В. Ерофеев («Москва-Петушки»), А. Битов («Пушкинский дом»), Саша Соколов («Школа для дураков») и многих других, которые закладывают основу для будущих изменений.

Эстетика нового течения зародилась в условиях, где реальность уступает место симулякрам, мир погружается в хаос, а тексты, языки и коды переплетаются и взаимно уничтожают друг друга, создавая неразборчивую какофонию.

И.С. Скоропанова, работая в области русской литературы, предложила собственную систему классификации постмодернистских модификаций. Она выделила такие черты, как

– постмодернистская нарративная традиция;

– поэзия, отмеченная постмодернистскими тенденциями, с акцентом на лирическую составляющую;

– постмодернистская лирика с постфилософскими элементами;

– постмодернистская шизоаналитическая концепция;

– пессимистическая эстетика постмодернизма [63, с.76]

Этический код нарратора в постмодернистской прозе, сохраняющей повествовательный характер, может обладать как всеобъемлющим, так и фрагментированным распространением. Прибегая к новаторским приемам постмодернистской поэтики, авторы подобно А. Битову в «Пушкинском доме» или В. Пьецуху в «Русских анекдотах» сохраняют элементы реалистического повествования.

Постмодернистская лирика обращается к самовыражению посредством метатекстуального языка, имитирующего реальность. В этом контексте многократно используются авторские маски, ярко проиллюстрированные поэмой В. Ерофеева «Москва – Петушки».

Шизоаналитический постмодернизм, проникая в глубины коллективного бессознательного, отражается в произведениях, таких, как «Пять рек жизни» Виктора Ерофеева и «Норма» Виктора Сорокина. Авторы этих текстов не ограничиваются лишь отображением отклонений в психике человека, а стремятся раскрыть и в то же время подвергнуть сомнению глубинные архетипы русской нации.

Постмодернизм 80-х годов, окрашенный меланхолией, породил новое течение в искусстве. Его представители – Соколов, Шаров и Шишкин – отразили в своих работах ощущение пессимизма и утраты веры в светлое будущее. Их искусство – это поиск путей адаптации к существующему миру, где иллюзии уступили место реалиям.

Г.Н. Нефагина утверждает, что русскому постмодернизму присущи самостоятельные течения – соц-арт и концептуализм.

В первую очередь соц-арт – это искусство разрушения, деконструкция языковых конструкций, характерных для массовой культуры, основанных на символах и кодах соцреалистического мышления. В отличие от соц-арта концептуализм фокусируется не на политической системе в целом, а на ее идеологической основе, что наглядно продемонстрировано, например, в рассказе Виктора Ерофеева «Письмо к матери».

Хотя постмодернистский метод часто ассоциируется с «энтропическими» тенденциями, он тем не менее обновляет жанры и стили в русской литературе.

Литературное течение постмодернизма обычно дифференцируют на два основных направления: западное, включающее в себя американские и западноевропейские течения, и восточное, которое охватывает восточноевропейские и русский варианты.

Западный подход склоняется к постструктурализму, формируя язык, построенный на основе гибридных цитат.

Восточный вариант искусства был ориентирован на борьбу с тоталитаризмом, что нашло отражение в большей политизированности его произведений.

Постмодернистский текст приобретает национальный колорит благодаря использованию собственного языка, трансформации цитат из культурного контекста, акцентированию актуальных для страны проблем и возрождению национального менталитета. Например, исследователи отмечают, что в русском постмодернизме присутствуют следующие особенности:

– авторская позиция в тексте выражена более явно, в отличие от западных литературных традиций;

– политизированный настрой;

– язык, специально созданный для соцреализма и подлежащий дальнейшей модификации;

– склонность к негативному восприятию реальности;

– позиция между двумя противоположными системами кодирования;

– тяготение к усилению уродливого;

– яркость и дерзость использованных методов [62, с. 63].

Русский постмодернизм характеризуется прежде всего постоянным взаимодействием с реалистической художественной традицией, сложившейся в XIX-XX веках, а также с идеями и образами соцреализма, созданными в виде симулякров.

Поэма Владимира Ерофеева «Москва – Петушки» часто рассматривается как отправная точка постмодернистской литературы. В ней ярко прослеживается интертекстуальность, а аллюзии на христианские мотивы, интерпретируемые как «вставочные тексты», формируют искаженную метафизическую реальность. Несмотря на то, что композиция произведения тяготеет к классицистической строгости, эффект абсурдности достигается за счет сложных многоуровневых игр с языком и смыслами. Веничка ведет непрерывную беседу с окружающим миром и хаосом, но эта беседа внезапно прерывается трагически. Суть его бытия стирается абсурдом. Поэма также демонстрирует элементы реализма и модернизма, формируя таким образом уникальное многослойное пространство смыслов.

Постмодернистская философия стирает грани между понятиями, традиционно противопоставляемыми друг другу: от «высокого» до «низкого», от «прекрасного» до «безобразного», от «нравственного» до «безнравственного». Вместо классической эстетики возникает антиэстетика, которая исследует безобразное. Роль симулякров, концептов, заимствованных из постструктурализма, возрастает, поскольку мир рассматривается как текст, поддающийся деконструкции и переосмыслению. Постмодернистское искусство черпает вдохновение не из реальности, а из других текстов и интермедиальных явлений.

В постмодернизме текст приобретает центральное значение, становясь всеобъемлющим пространством, за пределами которого не существует ничего большего.

Человеческая деятельность сводится к манипуляции языком, к его творческому и ироническому освоению. Авторы применяют особые стилистические приемы, отражая свое видение мира, который представляется им хаотичным и недоступным для полного понимания.

В литературоведении отмечается, что каждое литературное течение отличается своей художественностью [64]. Это имеет отношение к постмодернизму. В постмодернистской литературе чужой голос не просто предмет изучения, но и важный элемент художественного оформления. Интертекстуальность, ключевая черта постмодернизма, согласно И.С. Скоропановой, представляет собой литературное слияние, объединение творческих потенциалов [63, с. 72]. Главным видом интертекстуальности в постмодернистских произведениях становится гипертекстуальность, которая часто выражается в парадоксальном или пародийном соотношении текста с исходными источниками.

Постмодернизм не стремится направлять или изменять жизнь, он не задает моральных или этических инструкций. Его поэтика характеризуется смешением реальности и фантазии, возвышением роли воображения и поиском нестандартных форм. Постмодернистское путешествие проходит по ландшафту культуры, где постоянной игрой служат культурные знаки. Деконструкция существующего мира и его последующая перестройка в новом виде – вот главные процессы, определяющие эстетику постмодернизма. Игра превращается в инструмент погружения во вселенную плюралистических идей и представлений, которая отвергает абсолютное единство. Этот мир воспринимает историю как завершенную и цивилизацию как находящуюся в упадке. А.А. Ревякина считает, что российский постмодернизм не имеет глубоких исторических оснований и поэтому выражается через игру, отрицание всего, что было сказано ранее, и деформацию пространства [65].

Постмодернизм представляет собой синтез противоположностей, результатом чего становятся тексты, допускающие многочисленные интерпретации. Их нельзя рассматривать как законченные, готовые к восприятию творения. Между автором и текстом, а также между текстом и читателем устанавливаются особые связи. В постмодернистском тексте автор часто переплетается с рассказчиком или персонажем, что усиливается приемом идентичности имени. В поэме «Москва-Петушки» автор и главный персонаж сливаются в одно лицо, что находит отражение в одноименных номинативных кодах. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем в романе «Душа патриота», где Евгений Попов, выступающий в роли издателя, публикует записи Евгения Попова, являющегося писателем.

Таким образом, автор может либо скрываться за повествованием, либо же анализировать его, комментировать, как это делают авторы постмодернистских произведений, которые часто используют жанры дневников, писем и записок

(пример – роман «Линии судьбы, или «Сундучок Милашевича» Михаила Харитонова).

Вторая половина XX века ознаменовалась сменой парадигмы от «авторской» к «читателецентричной». Р. Барт, заявляя о «смерти автора», подчеркнул, что текст становится пространством, где языковые игры открывают читателю возможности для удовольствия от интерпретации. Субъективность автора уступает место внесубъектной структуре текста. Исследователи теперь уделяют внимание семантическим связям и ассоциативным сетям, которые составляют генеалогию произведения, прослеживая его связи с другими текстами, архетипами, аллюзиями и реминисценциями.

Несмотря на стремление к деконструкции традиционных авторитетов, автор в постмодернистском произведении не растворяется бесследно. В рамках игровой концепции он взаимодействует с читателем, создавая сложную систему взаимосвязей. Авторские следы обнаруживаются на разных уровнях художественного оформления, проявляясь в метатекстовых элементах, таких, как заглавие или эпиграф, в особой структуре произведения, в субъективном подходе к восприятию и множестве других признаков, указывающих на то, что фигура автора не утратила своего значения.

В цикле А.Ж. Жаксылыкова автор, выступающий в роли демиурга, взаимодействует с героем и читателем, используя местоимение «Ты». Это обращение создает эффект непосредственного диалога, позволяя читателю ощутить себя частью повествования. В результате происходит слияние личного опыта читателя с авторским миром, который выходит за пределы текста и проникает в реальность. Хотя постмодернистская теория отводит читателю значительную роль в процессе интерпретации текста, нельзя забывать о ведущей роли автора. Взаимодействие между автором и читателем носит двусторонний характер. Через многоуровневую структуру своего произведения автор словно направляет читателя, заставляя его принять участие в диалоге.

А.П. Скафтымов [66] полагает, что сама структура произведения определяет определенные рамки его понимания. Бахтин же утверждает, что автор выступает в роли принципа, которому нужно подражать, он не является биографической личностью, персонажем или кем-либо еще.

В романах А.Ж. Жаксылыкова авторская идентичность приобретает многогранный характер. Цикл, построенный в жанре метапрозы, где роман повествует о самом себе, открывает эту многослойность уже с первых страниц.

Вторая часть цикла, «Сны окаянных», еще более ярко демонстрирует эту особенность, раскрывая тайну происхождения первого романа «Поющие камни». Журналист здесь действует как традиционный рассказчик, с которым автор сливается при построении повествовательной структуры. Важно отметить, что творческим субъектом цикла становится и один из героев романа, Малыш-Утенок. Создавая сложную систему взаимосвязанных мировоззрений, автор устанавливает контакт с читателем посредством интерперсонального местоимения «Ты». В результате текст выходит за рамки имманентной системы и обращается к внешнему миру.

В постмодернистских произведениях архетипы, являющиеся фундаментальными схемами коллективного бессознательного, пронизывают все слои текста. Они находят свое выражение как в традиционных мифологических нарративах, так и в современных неомифологемах. В отличие от классической литературы, где архетипы служат стабильными культурными образами, основой художественной системы, постмодернистская интерпретация может подвергнуть их трансформации, вплоть до инвертирования их первоначального смысла. Тем не менее каждый мастер подбирает свой собственный подход к решению этой задачи.

Концепция архетипа, то есть прообраза или модели, была введена в научный оборот швейцарским философом и психоаналитиком К.Г. Юнгом. Исходя из предположения о том, что бессознательное представляет собой объективную характеристику психики, Юнг провозглашал наличие коллективного бессознательного, хранящего в себе накопленный опыт всего человечества, передаваемый из поколения в поколение на протяжении истории [67].

Архетипы представляют собой врожденные образные структуры, запечатленные в глубинах нашего сознания. Они проявляются в различных сферах духовного опыта, например, в ритуалах и мифах. Корни архетипов уходят в мифологию различных культур: от космогонических и антропоцентрических до теогонических, календарных и эсхатологических нарративов. Главной темой, которую они освещают, является вечный конфликт между порядком и хаосом. В центре внимания стоит культурный герой, часто именуемый демиургом или первопредком, который выполняет роль творца и организатора мира. Его деяния включают добычу огня, изобретение ремесел, передачу людям знаний о лечении и других важных навыков.

В конце века романтическое стремление к архетипическому основанию обусловлено разочарованием в историческом детерминизме. Писатели стремятся расширить временные рамки, утверждая существование вечных начал бессознательного, воплощенных в архетипических образах и сюжетах. Герои, борясь с внутренними противоречиями, отражающими антиномию человеческой природы, ищут смысл бытия на метафизическом уровне. Это ведет к устремленности внутрь себя, к развитию внутреннего мира (размышления, медитации, переживания потока сознания) и отказу от активных действий в окружающем мире.

В произведении А.Ж. Жаксылыкова «Поющие камни» наблюдается необычный поворот в традиционной архетипической структуре. Герой Жан, желая освободиться от удушающей атмосферы цивилизации, сравниваемой с «людоедским муравейником», ищет мудрости у легендарного Дусена-баксы. Дусен-баксы воплощает в себе образ шамана, ключевой фигуры в тюркской мифологии. Шаман выступает связующим звеном между различными мирами, проводником по иерархической лестнице мироздания, которая включает Нижний, Срединный и Верхний миры.

В древнетюркской мифологии пророчество о неизбежности смерти постигло старика Коркыта. Независимо от направления его пути, везде его встречали могилы, напоминающие о конечной участи. В отчаянии Коркыт прибег к радикальному решению: он убил свою верблюдицу, обладающую магическими свойствами, и из ее шкуры создал кобыз – музыкальный инструмент, который, согласно легендам, своим мелодичным звучанием мог отвратить смерть.

Этот миф негласно включает в себя еще одну мифологическую тему – миф о верблюде, олицетворяющем космическое начало. В тюркской сакральной зоосимволике верблюд, объединяя в себе признаки разных животных, служит символом всеединства. Образ Дусен-баксы в романе Жаксылыкова – это современное воплощение шаманского архетипа. Главный герой обитает в мире, где привычные представления перевернуты. Вместо встречи с баксы его ожидает знакомство со стариком-китайцем, который становится рабовладельцем героя.

Подобная ситуация приобретает парадоксальный характер: старик-китаец, не являясь божеством, выполняет функции баксы, награждая Жана за изнурительный труд вином и хлебом – символами подношений богу Эрлигу, которому поклоняются в подземном мире, где, по поверьям, пребывает душа неофита. Алкогольное опьянение снимает барьеры сознания, открывая Жанну доступ к новым, ранее не существовавшим смыслам. Эта смена архетипа становится отправной точкой для ключевого эпизода, где Жан проходит инициацию и переходит на иной уровень своего бытия.

Художественное произведение, по нашему мнению, отражает окружающий мир, который включает в себя как материальные, так и идеальные аспекты. Этот мир, с его объектами – природой, людьми, вещами – существует в пространственно-временном единстве. Важно понимать, что мир, созданный в литературном произведении, является условным. Он служит образом действительности, но не тождествен ей. Время и пространство в этом художественном мире также построены на конвенциональных принципах.

Постмодернистская литература, в частности, демонстрирует весьма гибкое отношение к понятиям времени и пространства. Идея, воплощенная в образе, выходит за рамки материальности. Такой подход позволяет литературе свободно перемещаться между различными пространствами, что мы можем наблюдать, например, в поэмах Гомера, где действие разворачивается в разных локациях. Аналогично легко осуществляются и переходы между временными эпохами в повествовании. Самые первые свидетельства временного переключения заключаются в воспоминаниях персонажей о конкретных эпизодах из их истории.

Художественный текст обращается с временем и пространством не как с непрерывным потоком, а как с чем-то дискретным, прерываемым. Особенно это заметно в представлении времени. Литература не стремится отобразить его в полноте, а выхватывает ключевые отрезки, заполняя промежутки особыми формальными средствами. Такая дискретность придает динамику как сюжету, так и психологическому развитию персонажей.

Пространство в данном случае представлено сдержанно, без излишних деталей и конкретики. Автор не указывает все существенные для восприятия элементы, оставляя читателю пространство для собственных ассоциаций и интерпретаций.

Художественная условность хронотопа проявляется в его конкретности и абстрактности. Абстрактное пространство, обладающее всеобщим характером ("везде" и "нигде"), не имеет выраженной индивидуальности, не порождает эмоциональных переживаний и не оказывает прямого влияния на действия героев. Конкретное пространство, наоборот, связывает изображаемое с конкретными географическими особенностями, привнося в повествование определенную привязку к реальности. Постмодернистские тексты характеризуются своеобразным представлением хронотопа. Наличие в них языков различных культур отражает особенности пространства-времени. Время в постмодернизме приобретает дискретную природу, тесно увязанную с конкретным культурным контекстом. Пространство же носит ассоциативный характер, формируясь как пространство-цитата или топос реминисценций, которые перекликаются с культурами из прошлого.

В рамках постмодернистских произведений происходит столкновение различных стилей и языковых систем разных культур. Постмодернистская литература характеризуется обильным использованием отсылок, воспоминаний и цитат.

В качестве ключевых особенностей поэтики постмодернизма можно выделить такие черты, как:

– отсутствие абсолютных истин, деконструкция иерархий, игнорирование исторического контекста;

– размытые контуры и безразличие к определению пределов познаваемого;

– преодоление дихотомий;

–желание разрушить фундамент, подвергнуть сомнению и переосмыслить существующие основы и структуры мыслительных процессов.

– сетевой характер, «доминирование виртуальных миров»;

– многозначность текстовой информации, исчезновение ядра смысла, взаимосвязь текстов и зависимость от контекста;

– способность текста генерировать культурные изменения;

– автор выступает в роли посредника в диалоге текстов;

– разоблачение мифов.

Рассмотрим цикл романов «Сны окаянных» А.Ж. Жаксылыкова, учитывая охарактеризованные выше контексты постмодернизма. В казахстанской критике его работы часто выделяют как одни из наиболее гуманистических в современном литературном контексте. Но уместно ли применять понятие «гуманизм» при анализе произведений, созданных в рамках постмодернистской парадигмы?

Наше время характеризуется сменой научных парадигм, как это обозначил Т. Кун. В рамках неогуманитаристики научные исследования уделяют пристальное внимание человеку, рассматривая его как центральную фигуру,

определяющую все остальные сферы бытия – от биологических и социальных до духовных и познавательных. Такой подход в современной науке именуется антропоцентризмом. В отличие от прежних парадигм, которые изучали отдельные системы (в том числе язык) изолированно, современная наука стремится к интеграции. Понимание человека как субъекта, способного к мышлению и продуцированию новых знаний, выходит за рамки возможностей традиционных дисциплин. Такой подход применим и к литературоведению.

Литература выходит за рамки простой эстетической конструкции, подчиненной определенным нормам. Это непрерывный процесс поиска центральной оси, которая соединяет микрокосмос личности, воплощенной в образе героя, и макрокосмос, отражающийся в знаках реальности, где обитает лирический субъект. Считаем, что литература, эволюционировав от миметического искусства, превратилась в искусство гносеологическое. Вместо пассивного отражения действительности она активно конструирует ее, отражая поиск человеком своего сущностного смысла, его стремление к самоидентификации.

Изучая эволюцию литературы во времени, мы видим, как образ человека меняется. В античности литературные персонажи чаще всего представали в виде социальных (и частично религиозных) масок, которые типизировали личность (типология против индивидуальности). Такой подход сохранялся до эпохи классицизма. Однако с развитием новых литературных течений, начиная с сентиментализма и до метамодернизма, литература все глубже погружается в изображение внутреннего мира человека.

Понимание психологических аспектов литературного творчества неразрывно связано с гуманистической философией. Гуманизм, в его широком смысле, представляет собой философскую концепцию, которая ставит человека в центр мировоззрения, подчеркивая его неотъемлемое право на свободу и достоинство, независимо от его социального статуса или занимаемой должности.

Гуманизм как культурное явление возник в среде флорентийской интеллектуальной элиты; его традиционно связывают с именем Франческо Петрарки. Представители этого движения, называя себя мудрецами, стремились к пониманию человеческой природы, нравов и образа жизни.

В зарождающейся философии гуманизм тесно переплетался с областями знаний, включавшими риторику, грамматику, поэзию, историю и этику. Язык приобретал статус добродетели. Главным стержнем гуманизма являлось стремление к всестороннему развитию человеческого потенциала и признанию его достоинства.

Неогуманистическое течение в Германии акцентировало внимание на формировании сбалансированной и целостной личности.

Гуманизм рассматривает человека как центр мироздания, свободную личность, обладающую способностью самоопределения. Такой взгляд на человека привел к расцвету классической рациональности, где идеалом являлся разум, способный к познанию. В это время зародились первые проекты идеального общества (Томас Мор, Томас Кампанелла).

XIX – XX века – эпоха, когда гуманизм столкнулся с серьезным кризисом, в немалой степени под влиянием ницшеанских идей. Хосе Ортега-и-Гассет в этот период исследует процесс дегуманизации в искусстве. Николай Бердяев в свою очередь связывает дегуманизацию общества с духовным отчуждением человека от Бога.

Несмотря на все сложности, гуманизм остается важным культурным ориентиром. Он подчеркивает ценность человека как существа, обладающего разумом и свободой, противопоставляя его механистическим системам, таким как капитализм, бюрократия и транснациональные корпорации.

Мартин Хайдеггер в своей работе «Письмо о гуманизме» исследует проблему утраты человеком способности постигать суть бытия, что, по его мнению, лишает человеческое существование истинного смысла.

Ж.-П. Сартр видит в гуманизме проявление экзистенциализма: человек не определяется родовыми характеристиками, а проявляется как самобытная личность с неповторимым жизненным путем.

Ной Юваль Харари предлагает разделить понятие «гуманизм» на несколько категорий.

1) Человек стоит во главе угла (в либеральном гуманизме).

2) Сообщество, скрепленное единым языком и общими культурными традициями, признается высшей ценностью в рамках социалистического гуманизма.

3) Человек разумный, Homo Sapiens, обладая способностью к прогрессу и регрессу, признается высшей ценностью в рамках эволюционного гуманизма [68].

Постмодернизм в отличие от гуманизма, традиционно ассоциируемого с классической рациональностью, функционирует в рамках иной, постнеклассической рациональности. Теперь знание не ориентировано на единый центр, а приобретает разветвленную, ризоматическую структуру. Его ветви переплетаются и соединяются, подобно коннектому, создавая новые связи. В результате мир, создаваемый литературой, разрушается и возрождается на принципиально новых сюжетных линиях. В этом мире главный герой, который в литературе олицетворяет гуманистические ценности, не является единым, целостным существом. Его сознание – текучее, часто расщепленное, подстраивается под внешние влияния, но не обретает устойчивой формы, а вновь расплывается.

Возникает вопрос: не является ли дегуманизация, которая проявляется в прозе казахстанского постмодернизма как потеря человечности, новым видом гуманизации?

По мнению А.С. Демченко, изложенному в диссертационном исследовании, казахстанская литература обладает сложной и многогранной эпистемологической структурой. Она представляет собой синтез различных художественных миров, каждый из которых отражает специфику национальной картины мира. Важно подчеркнуть, что казахстанская литература не является просто объединением отдельных элементов, а образует единое целое,

обладающее собственными уникальными характеристиками. Вероятнее всего, мы имеем дело со смешением различных этнокультурных и художественных традиций, что влечет за собой трансформацию эстетической атмосферы литературы. Литература казахстанского народа представляет собой исключительное и многообразное явление, особый творческий феномен, где переплетаются казахская, русская, уйгурская, курдская, немецкая, татарская, корейская, узбекская и многие другие литературные традиции [69].

Литература неустанно ищет решения ключевых проблем нашего времени. Общество нуждается в новом понимании причинно-следственных связей, в переоценке ценностей, а также в критическом осмыслении самого Человека и его места в окружающем его Мире.

В данной работе мы проанализируем тему де- и гуманизации, рассматривая художественный цикл А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных». О.А. Валикова, отмечая масштабность этого цикла, называет его «прорывом в будущее», что подтверждается мнением специалистов. Жаксылыков, формируя свой художественный ландшафт, выходит за рамки соцреализма, который он считает слишком ограниченным для выражения своих идей. Автор категорически отвергает концепции, которые рассматривают личность как исполнителя социальной роли, игнорируя метафизические аспекты, стремятся навязать художественные «нормы», а также диктуют идеологические рамки творчества [53].

Художественный мир А.Ж. Жаксылыкова представляет собой алогичную и фрагментированную систему. Герои повествования стремятся восстановить порядок и единство в этом хаотичном мире.

Н.Л. Лейдерман считает, что постмодернизм основывается на идее принятия и художественного утверждения Хаоса, к чему все персонажи цикла стремятся. Их внутренний мир, их духовное состояние можно назвать "Хаосмосом" – Космосом, рожденным из Хаоса, как это показал Д. Джойс. Хаос не разрушает целостность мироздания, а наоборот, обнаруживает ее в моментах его разрушения. Гармония в этом контексте рождается из столкновения противоположностей, а устойчивость – из постоянного, непрерывного движения. Космос не стремится к примирению с Хаосом, а вместо этого находит в нем свой порядок.

Постмодернистская литература часто характеризуется авторскими масками, сознательным усложнением повествования, явной пародией и использованием черного юмора.

В отличие от традиционного романа, где воссозданы единое место, время и сюжет, романы А.Ж. Жаксылыкова представляют собой набор отдельных фрагментов, не объединенных общими персонажами. Несмотря на это, тематическая линия романа сохраняет свою внутреннюю целостность. Темы смерти и воскрешения, преодоления преград, разрушения литературных догм встречаются во всех произведениях прозаического цикла, составляющего метатекст.

Цикл «Сны окаянных» А.Ж. Жаксылыкова представляет собой сложную и многоплановую структуру, где каждый нарративный слой заслуживает внимательного изучения. Специалисты неоднократно подчеркивали, что ключ к пониманию его глубины кроется в самом заглавии. Слово «окаянные», являясь субстантивом, вплетенным в метатекст, находит свое отражение в библейской истории Каина – первочеловека, совершившего убийство брата, и задает определенную трактовку всего цикла. От этого проступка рождается летопись человечества, летопись раздоров, столкновений и кровопролития.

Жаксылыков А.Ж. глубоко исследует тему войны, рассматривая ее не только как конфликт между нациями, но и как борьбу, разворачивающуюся между обществом и отдельным человеком. В его анализе война выступает как острая дилемма, затрагивающая самые фундаментальные ценности: человеческое достоинство и свободу.

В самом начале цикла читатель сталкивается с ярким примером воплощения этой концепции. Главный герой, Жан, ученый и поэт, проходит сложный путь самопознания, прежде чем обрести внутреннюю силу. Его жизнь омрачена глубокими психологическими травмами. Значительная часть их связана с его детством, проведенным неподалеку от Семипалатинского полигона. Он видел, как его родной город постепенно превращался в опустошенное место, и пережил смерть младшей сестры. В семье царила атмосфера холодности и недоверия, что еще больше усугубило его страдания. Отсутствие материнской заботы формирует ключевой сюжетный мотив романа – ощущение вселенской беззащитности.

Жан, освободившись от тягот своего трудного детства, добивается высокого положения в обществе. Поверхностно кажется, что он преодолел судьбу: побеждает разум, человеческая гордость и стремление к благополучию. Автор строит путь Жана через череду жизненных испытаний. Не пережив измены жены, которая, как и его мать, предает его, Жан лишается крыши над головой и вынужден бежать в пустыню, к границе реки Хоргос.

Он попадает в рабство к безжалостному старику-китайцу, который заставляет его добывать редкие камни в русле пересохшей реки. Под нестерпимым солнцем, в обмен на скудный паек хлеба и дешевое вино, Жан вынужден выполнять тяжелую физическую работу, что постепенно превращает его в оборотня. В кульминационном моменте дегуманизации героя старик предлагает Жану опасный подарок – немецкую бритву.

Перед читателем встает острая дилемма, поставленная автором: имеет ли существование смысл, если жизнь превращается в мучение? Эта вечная проблема, затронутая еще Альбером Камю в «Мифе о Сизифе», резонирует с глубинами русской классики, где, например, в произведениях Цветаевой жизнь трактуется как «место – где жить нельзя», где существовать – значит страдать.

Несмотря на это, Жан выбирает остаться в мире людей. В ходе духовного путешествия он находит внутреннюю мощь, чтобы возродиться, став новым существом, свободным от прошлого, благодаря Разуму и Духу.

Читатель, погружаясь в роман «Сны окаянных», сталкивается с неожиданным поворотом: это не просто самостоятельное произведение, а история внутри истории. Автором «Снов окаянных» на самом деле является не Жаксылыков, как может показаться, а Журналист, главный герой будущих книг цикла. Именно он рассказывает о Человеке, чья самореализация достигнута ценой полной утраты человечности.

Человеческое занимает центральное место во всей творческой системе А.Ж. Жаксылыкова. В трилогии «Сны окаянных» ключевой темой становится «мировое сиротство», концепция, заимствованная у Платонова, которая, в свою очередь, находит свое выражение в глубоком и многозначном мотиве «слезы ребенка». В концепции Ф.М. Достоевского слезинка ребенка является определяющей. Страдания беззащитных, особенно в контексте цикла «Сны окаянных», приобретают исключительное значение. Цикл повествует о судьбах асоциальных личностей: обреченных на тяжелую жизнь детей-сирот, которых отвергает общество. Наглядным примером может служить эпизод с Человеком-Папой, который, прикрываясь общепринятой социальной маской, реагирует на рождение собственного сына.

Малыш-Утенок, будучи сиротой, живет в окружении постоянной угрозы. Его имя, подобно маске, несет в себе глубокий смысл. Как отмечают О.А. Валикова, Н.В. Щенникова и Ш.А. Кулиева, это сакральное имя, подобно именам других сирот, несет особую символику. Этот подход привносит в романный цикл скрытый смысл, позволяя рассматривать детей не просто как лишних людей, а как творцов нового мира [70].

Мир – это Зона, место, где проводятся ядерные взрывы на полигоне. Более четырех десятилетий этот полигон, расположенный неподалеку от Семипалатинска, отравлял жизнь окружающим. Радиационное воздействие, накопленное за годы испытаний, оказало разрушительное влияние на целые поколения. Дети, рожденные вблизи Зоны, – мутанты, обреченные на жизнь в дегуманизированном мире, где они становятся изгоями.

Радиоактивное заражение, вызванное ядерными испытаниями на полигоне Семипалатинска, нанесло ущерб всем уровням экологической системы восточно-казахстанского региона. Исследователи из Великобритании, Финляндии и Казахстана, чьи выводы были опубликованы в журнале «Science Magazine», констатировали, что в результате радиоактивных выбросов наблюдается существенное повышение частоты эмбриональных мутаций у людей, проживающих в пострадавшей зоне – примерно вдвое.

Аслан Жаксылыков побывал в детском доме Семипалатинской области. Встреча с юными воспитанниками, имеющими инвалидность, глубоко тронула писателя, вдохновив его на создание серии романов-сказок, адресованных именно им. Роман «Поющие камни», зародившийся в тот же период, был закончен автором практически сразу, однако публикация состоялась лишь через десять лет.

Темы, затронутые в произведении, и нестандартная форма его подачи, ориентированная на постмодернистские эстетические принципы, стали

причиной запрета на публикацию. Лишь в 1997 году цензура была снята. На волне успеха романа «Поющие камни» автор представил читателям «Сны окаянных» и «Другой океан», которые образуют единую сюжетную линию с предыдущей работой.

Н.Л. Лейдерман [71], анализируя литературу этого периода, отмечает ее разнообразие и некую неструктурированность. Вместе с тем, он видит ее ключевой чертой драматизм, являющийся следствием всеобъемлющего духовного кризиса.

Социально-реалистический подход в искусстве оказался недостаточно актуальным в данных условиях. Напротив, популярность получили художественные направления, ориентированные на модернистские принципы. По всей видимости, растущее понимание социального и метафизического хаоса находило более точные отражения в этих литературных системах. Именно в 1970-е годы зародился русский постмодернизм, а процессы смешения различных художественных парадигм получили мощный импульс.

Этот цикл можно охарактеризовать как апокалиптический и эсхатологический. Автор, А. Жаксылыков, использует интермедиальные изобразительные приемы, создавая образы эко-хоррора. Он рисует картину мира, где радиация исказила природу, породив из обычных организмов чудовищных врагов человека. В этом новом мире пространство населено кровожадными ядовитыми осами, а под землей разрастается разумная раса крыс, стремящихся к уничтожению человечества и установлению власти Крысача. Интересно наблюдать, как образ крысача через аллюзии соприкасается с фигурами соцреалистических лидеров прошлого.

В 1989 году полигон был закрыт. За сорок лет функционирования полигона ни один из соседних населенных пунктов не подвергся дезактивации. Жители региона долгие годы находились в информационном вакууме, что обострило проблему, поскольку они вынуждены были использовать воду из зараженных источников и потреблять зараженную рыбу. Жаксылыков описывает это "простодушное незнание" жителей, показывая, как военные, уходя из города, увозят с собой технику, лекарства и научное оборудование. Дети, оставшиеся без присмотра, радуются обильной воде, считая ее гарантией выживания, не осознавая ее потенциальной опасности.

Е.Н. Проскурина охарактеризовала пагубные последствия извращения идеи социализма [72]. О. Шпенглер предупреждал о деградации цивилизации [73].

Особый прием для понимания постмодернистского художественного текста кроется в установлении его границ. Понимание является фундаментом интерпретации любого экзистенциального аспекта реальности, независимо от того, является ли это сущностью, явлением или вещью. Мартин Хайдеггер в своем эссе «Исток художественного творения» утверждает, что интерпретация сводится к процессу постижения смысла. Понимание, по его мнению, заключает в себе потенциал для выявления различных возможностей, которые затем обретают свое развитие. Позиция Хайдеггера, выраженная в утверждении

«Главное не в расширении круга понимания, а в правильном его освоении» [74, с. 482], находит свое подтверждение в нашем предположении о необходимости четкой дифференциации герменевтического контекста как фундаментального условия для толкования произведений искусства.

Важно помнить, что контекст, хотя и важен, не может полностью заменить понимание самого текста. Текст, являясь первоначальным эмпирическим источником, сам по себе требует осмысления. Как продукт культурного развития он представляет собой сложную структуру, требующую интерпретации. Текст тесно связан с историческим контекстом и автором, однако его основная цель – вызвать отклик у читателя. Взаимодействуя с многочисленными контекстуальными слоями, текст при этом сохраняет свою самобытность. Хайдеггер говорит о возможности наброса «сетки возможностей» как о процессе, где понимание открыто для множества интерпретаций. Гадамер подчеркивает, что даже автор произведения, создавший его, не может претендовать на роль единственного, признанного толкователя [75, с. 241].

Согласно В.И. Карасику [76], экспликация скрытого значения осуществляется в рамках герменевтического дискурса, где действуют устоявшиеся типы текстов. Для построения модели смысла используются три ключевых компонента: информация, постижение и толкование.

В.И. Карасик выделяет три типа знаний: ориентационное, субстанциональное и процедурное, при этом он подчеркивает, что ориентационное знание, отличающееся своей узконаправленностью и поверхностностью, служит основой для фундаментального. Важно отметить, что знание, будучи способным существовать в форме культурных артефактов, отделено от индивидуума. Понимание же, напротив, всегда тесно связано с психикой человека, с его сознанием, которое интерпретирует и присваивает смысл полученному знанию, как утверждает В.З. Демьянков [77].

Для толкования художественного произведения необходимо учитывать как индивидуальные смыслы, которые оно несет для читателя, так и его собственное содержание.

Чтобы понять, как люди сходным образом воспринимают художественный текст, О.И. Валентинова предлагает использовать понятие доминанты. Она выделяет три типа доминант (дотекстовые, текстовые и послетекстовые), каждая из которых играет свою роль в формировании единого понимания [78]. Авторская интенция, заложенная в основу произведения, как правило, зафиксирована в предварительной фазе его создания. Это могут быть наброски, черновики, философские размышления и другие промежуточные материалы. Например, А. Жаксылыков, автор цикла «Сны окаянных», в сборнике «Труд писателя и творческий процесс» изложил свое видение замысла произведения, обозначил главную задачу, которую ставил перед собой, и попытался прояснить некоторые неоднозначные моменты.

Появление текста маркирует момент, когда доминанта обретает независимость. В воплощении в тексте она становится движущей силой,

пронизывающей его целиком, подчиняя и управляя всеми его частями. Таким образом, доминанта полностью освобождается от влияния творца.

В третьей фазе, названной "послетекстовой доминантой", интерпретация текста происходит уже в сознании читателя. По мнению О.И. Валентиновой, три доминанты тесно взаимосвязаны и влияют друг на друга. Это находит отражение в идее Гадамера о невозможности для автора быть беспристрастным толкователем своего произведения. Для понимания текста важно учитывать контекст, в котором он существует, и множество других сопутствующих факторов.

Текст, по своей сути, представляет диалектическое единство. Идея о его внутренней целостности, о тождестве самому себе оказывается условной и не может игнорировать его дискурсивную природу, открытость для восприятия адресата и зависимость от многомерного контекста, включающего философские, социально-культурные, идеологические и другие факторы.

В рамках филологической герменевтики, которая занимается интерпретацией художественных текстов, выделяют два ключевых подхода: традиционный и модернистский.

В рамках «негативной герменевтики», берущей свое начало в трудах Августина Блаженного, понимание текста рассматривается как диалог между автором и читателем, двумя индивидуальными сознаниями, существующими в разном времени и пространстве. Цель такой интерпретации заключается в стремлении постичь замысел автора, который признается как главный и единственно важный аспект прочтения.

В рамках конструктивной герменевтики интерпретация литературных текстов приобретает многогранный характер. При этом авторское видение не выступает как незыблемая отправная точка для анализа. Расстояние во времени между автором и читателем, которое может насчитывать столетия, открывает возможность обогащения интерпретации новыми знаниями, недоступными автору, но имеющимися у современного читателя.

Новая герменевтика носит диалогический характер, расширяя понятие диалога за пределы взаимодействия текстов и охватывая взаимодействие культур.

Читатель «путешествует» по широкой области значений и образов, которая может быть охарактеризована как семиосфера. Ю.М. Лотман утверждает, что значение текста формируется не изолированно, а в контексте всей совокупности культурных текстов [79].

Такой подход к пониманию смысла делает интерпретацию не просто многомерной, но и постоянно развивающейся. Лотман рассматривает текст как динамичную систему, которая генерирует и трансформирует значения. Мы находим здесь сходство с идеей «далекого контекста», предложенной М.М. Бахтиным, которая подчеркивает значимость широкого культурного фона для понимания литературных произведений. Понимание, охватывающее отдаленные временные рамки, в отличие от узкого, ограниченного современностью автора и его недавним прошлым, способно растянуться во времени.

По словам И.А. Есаулова, именно в рамках большого промежутка времени происходит возрождение и переосмысление исходных значений [80].

Принимая во внимание справедливость положений конструктивной герменевтики, важно подчеркнуть необходимость ее сбалансированного использования. Нельзя позволить, чтобы применение этих принципов привело к разрушению целостности текста, что свойственно постмодернистской парадигме. Поэтому герменевтический анализ должен быть оправданным и соответствовать целям исследования.

Литературные произведения своей открытой природой предоставляют читателю обширные возможности для интерпретации. Умберто Эко отмечает, что произведение, будучи завершенным, одновременно обладает бесконечной глубиной. Каждый элемент, будь то эпизод или слово, может находить множество связей с другими частями текста. От того, как мы понимаем один фрагмент, формируется наше восприятие всего остального [81, с. 95].

Искусство выступает зеркалом мира, но отражает его не без искажений, а через призму неповторимого восприятия каждого художника. Как подчеркивает Ф. Шеллинг [82], настоящее произведение искусства таит в себе множество смыслов, что открывает возможность для бесконечного многообразия интерпретаций.

Понять художественное произведение, избавиться от множества возможных толкований позволяет соответствие формы и содержания - изоморфизм. Желание быть правильно понятым толкает творца на усиленную работу над формой воплощения своей идеи. Только кропотливый труд над формой текста дает автору возможность запечатлеть в нем самое существенное, что эстетически ценно. Это ядро благодаря особой обработке сохраняет свою ценность, не меняясь при переходе произведения в различные исторические, культурные или индивидуальные контексты.

Понимание художественных произведений может варьироваться в зависимости от близости или отдаленности контекста, как отмечает М.М. Бахтин. И.А. Есаулов подчеркивает влияние православной культуры, которая питает русскую литературу специфическими ценностными измерениями. И.В. Гюббенет [83], в свою очередь, предлагает концепцию вертикального контекста, состоящего из взаимосвязанных исторических, культурных, социальных, философских и мировоззренческих слоев.

Каждый из представленных типов контекста обладает своими преимуществами в зависимости от поставленной исследовательской задачи. В рамках нашего исследования мы предлагаем использовать два определения: контекст смыслообразующий и контекст герменевтический.

Автор, погружая свое творение в смыслообразующий контекст (как его называет Ю. Кристева), «оживляет» его [84]. Писатель может выявлять эти связи (например, прецедентные имена, описания событий) или же закодировать их в тексте (используя аллюзии, неявные сравнения, реминисценции и т.д.), тем самым превращая его в своего рода палимпсест. Палимпсест представляет собой сложную многоуровневую структуру. В его словесном, наиболее заметном и

поверхностном слое, скрыты остатки предшествующих текстов – «реликты претекста», которые могут проявляться в виде персонажей, мотивов и других элементов.

Цикл А.Ж. Жаксылыкова сформировался под влиянием ряда идей и корпуса текстов, которые послужили его основой:

1) мифы, охватывающие хтонические образы и темы (генеалогические и эсхатологические), где заложены фундаментальные принципы тенгрианства, а также целая серия эсхатологических повествований о существах наподобие Левиафана, Уробороса и Ермунганда;

2) мифологические повествования, отражающие этнокультурные особенности (такие, как история путешествий Коркыта в поисках места, где смерть не властвует над человеческим духом);

3) религиозные писания, систематизированные по времени создания и географическому происхождению (включая Алмазную Сутру, Ветхий и Новый Заветы, Коран и другие

4) легенды о жизни деятелей культуры (такие, как «гумилево-ахматовский миф»);

5) в число значимых литературных произведений входят «Дон Кихот» Сервантеса, «Отелло» Шекспира, «Учение» Дона Хуана, изложенное К. Кастанедой);

6) идеи, связанные с философией жизни;

7) размышления о культурном контексте.

Автор выделяет каждый из этих смысловых уровней, используя примеры, которые служат простыми иллюстрациями (например, Инь, Ян, Айдахар, Сарасвати, Будда Шакьямуни, Дон Карлос, Дусен-баксы, Дон Кихот и т.д.). Благодаря этому каждый уровень можно рассматривать как самостоятельный пласт, несущий свою собственную смысловую нагрузку.

Важно отметить, что предмет исследования выходит за рамки этой литературной сферы, охватывая обширное смысловое пространство, включающее все упомянутые уровни. Конкретный ракурс анализа, который мы обозначим как герменевтический контекст, будет определяться самим исследователем, устанавливающим и границы этого контекста.

Русская литература представляет собой обширный пласт культурного наследия, который прошел эволюцию, сформировав уникальные жанры, темы, мотивы и литературные образы. Хотя внутрилитературные связи во времени тесно переплетены, наше исследование не охватывает произведения, созданные в эпоху активного распространения христианства на Руси, средневековья, правления Петра I и классицизма (кроме отдельных стихотворений Г. Державина, на которые ссылается Жаксылыков).

Герменевтический контекст охватывает период от эпохи русского романтизма, с началом творчества Пушкина, до середины XX века, но не включая произведения соцреализма и постмодернистской направленности.

Цикл «Сны окаянных» демонстрирует тесные связи с постмодернистской эстетикой, проявляющиеся в игровых формах, апокалиптических сюжетах и

использовании характерных литературных образов. Важно отметить, что этот цикл, несмотря на свою постмодернистскую направленность, развивался параллельно с другими текстами, а не изолированно. Например, роман «Поющие камни», первый в цикле, предшествует таким известным произведениям, как «Андерграунд» В. Маканина и работы Пелевина.

Такой подход обусловлен широким распространением деконструктивизма в литературе 70 – 80-х годов, эпохи, которая характеризовалась ощущением конца, упадка и утраты традиционных ценностей. Исследование данной тематики не только актуально, но и заслуживает внимания, поскольку позволяет проследить авторскую рефлексию на исторические события в сравнении с другими стилями авторского высказывания. Тем не менее, оно нуждается в строгом соблюдении собственных аналитических принципов и, как следствие, в тщательном отборе материала.

Наше исследование также опирается на герменевтический контекст, который охватывает период от Золотого века до Серебряного. Мы считаем необходимым расширить его границы до середины прошлого века. Важность этого временного отрезка для нашего анализа трудно переоценить.

Девятнадцатое столетие, эпоха расцвета романтизма и рождения реализма, знаменует собой перемены в литературе. Классицизм с его учением о служении государству постепенно теряет свою силу. В центре внимания реализма оказывается Человек в его многогранности как внутреннего, так и внешнего мира. Русский реализм складывается, соединяя в себе черты романтизма: лиричность, сопереживание людям, стремление к духовному идеалу. По словам В.С. Баевского, романтизм оказывает влияние на русскую реалистическую литературу [85, с. 16].

В рамках классической русской литературы сформировались устойчивые направления, среди которых выделяются классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, символизм, модернизм и постмодернизм. Эти течения оказывают влияние не только на литературу, но и на философию, а также на общественную и культурную сферу.

Развитие любого художественного метода – это процесс, где переплетение традиций и их преодоления ведет к появлению новых форм. Иногда этот процесс приводит к «гибридизации» метода, когда в нем сливаются черты разных направлений. Например, реализм породил магический реализм, который заимствовал элементы романтизма, символизма и экспрессионизма.

На наш взгляд, цикл Жаксылыкова можно отнести к «альтернативно-реалистическому» направлению, основываясь на ряде аргументов. К ним относится, прежде всего, постоянное появление в его романах автопометок, которые устанавливают связь данного текста с другими ключевыми работами этого жанра, такими, как произведения Борхеса, Маркеса, Кастанеды и многих других.

Для нашего исследования важно понятие «магический реализм», введенное исследователем Ф. Роо, которое характеризует художественное течение, возникшее после экспрессионизма. Роо считал его явлением, где

живопись отходит от традиционных канонов, искажая пространство и его обитателей, что приводит к утрате реалистичности. Идея "нового метода" впервые появляется в литературной теории в 1928 году. Тогда же в итальянском журнале «Новеченто» были опубликованы теоретические работы, обосновывающие этот метод, а также произведения авторов, которые его практиковали.

По мнению А.А. Гугнина, эпитет «магический» указывает на существование скрытого мира, недоступного обычному взгляду [86]. В русской литературе его истоки можно проследить в произведениях таких классиков, как Пушкин, Гоголь и Лермонтов. В двадцатом веке А. Платонов, с его романами «Чевенгур» и «Котлован», стал одним из самых значительных мастеров этого метода. Кислицын в своей работе [87] определяет ряд ключевых особенностей метода, которые наглядно иллюстрируются циклом Жаксылыкова.

В произведении А.Ж. Жаксылыкова присутствуют два измерения реальности, которые тесно переплетаются и дополняют друг друга. Автор создает реалистичную, правдоподобную основу повествования, но вводит в нее элемент чудесного. Герои А.Ж. Жаксылыкова существуют в двух измерениях: материальном, воплощенном в череде реальных событий, и духовном, где их сознание погружается в лабиринт сновидений, воспоминаний, трансцендентных переживаний.

Наличие магического «сверхсодержания» проявляется в искажении восприятия пространства и времени, которое выходит за рамки обыденного жизненного опыта. Сновидение в этом контексте рассматривается не как отклонение от нормы, а как доступ к скрытой реальности. Ключевой тезис цикла – «истина во сне», где сновидение выступает как непосредственное переживание в мире, отличном от привычного.

В романах А.Ж. Жаксылыкова время предстает субъективным и относительным, освобождаясь от рационалистических рамок и устремляясь к интуитивному, поэтическому восприятию действительности. Линейность времени здесь нарушается, его движение приобретает спиральный характер, а переходы между временными сферами осуществляются посредством металепсисов, то есть авторских комментариев. Фиксированная хронология как последовательность событий сознательно размывается автором. Вместо нее формируется хрономодель, где все события цикла словно происходят одновременно.

В произведениях А.Ж. Жаксылыкова встреча происходит между двумя типами мировоззрения: урбанистическим, связанным с образованием и цивилизацией, и генетическим, примитивным, естественным. Это столкновение выступает ключевым моментом в развитии сюжета. Героями, представляющими урбанистическую систему ценностей, являются как главные персонажи (Жан, Журналист), так и второстепенные, которые дополняют и компенсируют их образ (Айнур, Арман, Редактор и т.д.). Вторая ценностная парадигма формируется вокруг многогранных образов древнего мира: шаманов, обладающих магической силой (Дусен-баксы), мифических существ с

хитроумными способностями (трикстеров), мудрых Наставников, вечно одержимых одиночеством, и могущественных тотемов. Слияние различных планов бытия провоцирует ментальное преображение главного героя.

Герой и автор обладают уникальным даром воспринимать действительность с необычной точки зрения и вести диалог с различными типами когнитивных схем: мифологической, мистической и реалистической. Например, дети-отказники существуют за рамками обыденной истории, ориентируясь на мифы о Золотом веке, что свидетельствует о преобладании мифологического мышления в их восприятии мира.

Жаксылыков А.Ж. рассматривает войну не как исключение, а как неотъемлемую часть эволюционного процесса, повторяющуюся циклично на уровне макросоциума. Его взгляд на мир обретает антиутопический оттенок, когда он рисует апокалиптическую картину, где человечество уступает место крысам, которые, по его мнению, становятся высшей стадией эволюции. Такое видение мира демонстрирует его антипрагматизм, поскольку предполагает неизбежность катастрофического конца для человечества.

Художественное пространство А.Ж. Жаксылыкова организовано вокруг концепции «мифопорождающего устройства», как ее определяет Ю.М. Лотман [88]. Это означает, что вся повествовательная структура подчинена круговращению времени. В своей работе «Происхождение сюжета в типологическом плане» Лотман отмечает, что тексты подобного рода выходят за рамки традиционных категориальных схем и не могут быть однозначно отнесены к «сюжетным». Их отличительная черта – отсутствие четко выраженных границ начала и конца. Произведение словно вступает в резонанс с ритмами природы, а судьба человека в нем не следует прямолинейному вектору.

Начало повествования может быть выбрано произвольно, поскольку оно выступает как отправная точка для конкретной интерпретации вечного и безграничного Текста [88, с. 224].

В романе «Поющие камни» Жан обнаруживает себя в унылом осеннем дне. Этот мотив увядания отражает сюжетный этап мифологической концепции «Жизнь – Смерть – Жизнь», где прошлое, подобно поздней осени, отцветает, уступая место забвению (зиме) и последующему возрождению (весне). Третий том серии, «Другой океан», в свою очередь, открывается картиной «вечного вселенского дня», где человеческая жизнь, словно мгновение, течет непрерывно, сливаясь с безграничностью Вечности.

В мифологических текстах часто встречается тенденция объединения разных персонажей в одно целое. Автор отмечает, что, несмотря на различия между ночью, зимой и смертью, их слияние не является метафорическим, а отражает сущность единого начала, которое проявляется в различных формах. Принцип проявляется в цикле А.Ж. Жаксылыкова через путешествие Жана, который проходит множество метаморфоз, начиная от простого зернышка и кончая всеобъемлющим полем, от земной пыли до звездных небес, от образа Охотника до роли Жертвы. В центре внимания – дети, сознание которых сплетено в единое целое, а также система двойников, всегда сопровождающих

главного героя. Мир, созданный в мифологическом тексте, не разделен на отдельные, изолированные элементы.

Ключевое назначение такого текста заключается в конструировании мировоззрения и установлении связей между разрозненными областями знания.

Мифологические тексты благодаря специфике их пространственно-топологической организации демонстрируют преобладание гомеоморфных структурных законов. Они устанавливают соответствия между устройством небесных тел и частями человеческого организма, структурой года и жизненным циклом человека и т.п. Такая организация порождает семиотическую ситуацию, где любое сообщение нуждается в интерпретации и перефразировании при переходе на другой уровень знаков. Внутренний мир человека и окружающий его космос рассматриваются как единое целое, поэтому рассказы о личном опыте могут восприниматься слушателями как глубоко личные и затрагивающие их собственные переживания. Как утверждает Ю.М. Лотман [88, с. 225], миф не просто история, он всегда отражает индивидуальное "я".

В тексте с множеством героев нарратив расщепляется на составные части. Циклическая структура часто приводит к появлению в сюжете группы «спутников-парадигм», то есть двойников. В романе «Поющие камни» Жаксылыков использует гроздевой (или кластерный) принцип для организации субъекта произведения. Каждый значимый персонаж – это определенная проекция главного героя, лирического субъекта. Он словно существует в системе своих отражений, которая, при всей своей сложности, имеет четкие границы. Несмотря на то, что место действия меняется, количество главных персонажей неизменно – всего три. В городе Жан встречается с Арманом и Айнур, в пустыне – со стариком-китайцем и Пастушком, а в селении, где Жан/Пастушок провел юность, его окружают родители.

Согласно Ю.М. Лотману, когда мир героев в тексте приобретает исключительную однородность, это указывает на его сближение с мифологической структурой, которая является основополагающей для организации повествования [88, с. 229].

С учетом того, что творчество А.Ж. Жаксылыкова имеет черты магического реализма, мы видим возможность для поиска смысловых связей с классической русской литературой, которая также широко использовала этот художественный метод, прежде всего с работами А. Платонова.

Анализ может быть направлен на жанровую специфику произведения. Некоторые ученые (М.Н. Дарвин, И.В. Фоменко, О.Г. Егорова, Ю.Б. Орлицкий и другие) считают, что прозаический цикл представляет собой наджанровое образование, объединяющее произведения, каждое из которых выступает как часть единой системы. Хотя каждый текст в цикле самостоятелен, они логически связаны благодаря повторяющимся мотивам, персонажам и общей авторской идее.

Прозаический цикл формируется под воздействием ряда активных факторов, среди которых выступают совпадение центральных тем, сходство сюжетных линий и конфликтных ситуаций, единый художественный стиль и

авторская позиция. К жанровым особенностям цикла относятся общая эмоциональная окраска, присутствие сквозных образов и мотивов, вариативное раскрытие тем, специфическая структура пространства и времени, объединяющая новеллы и очерки, а также лейтмотив, пронизывающий повествование.

Хотя цикл обладает общей тематической направленностью, его отдельные произведения можно рассматривать как относительно независимые единицы. Это открывает возможность сравнительного анализа произведений цикла с романами русской классики.

На следующем уровне интерпретации важно рассмотреть мотивную структуру текста. Мотив, будучи семантически насыщенным элементом, тесно связан с общей идеей произведения, хотя и не совпадает с ней полностью (В.Е. Хализев). По мнению В.Е. Хализева [89], мотивы могут проявиться в тексте разными способами, но неизбежно присутствуют в любом произведении. Выражение различных мотивов может проявляться как в отдельных словах, так и в более общих идеях. Это проявление может быть явным или скрытым. Ученый подчеркивает, что мотивы представляют собой элементы произведения, несущие в себе подтекст, который способен уловить лишь внимательный читатель и специалист по литературоведению. Ключевой особенностью мотива является его неполная реализация в тексте.

Важным теоретическим аспектом мотива является его динамичность, умение адаптироваться и меняться в процессе индивидуального творчества. При этом сохраняется его семантическое сердцевина, константа, которая определяет «генетическую сущность» всей макроструктуры мотива.

Таким образом, мотив выступает как залог будущей интерпретации читателем, побуждая сознание к диалогу с другими произведениями искусства, где этот же мотив играет роль ключевого сюжетного элемента. В рамках цикла Жаксылыкова прослеживаются значимые для русской литературной традиции мотивы: странничество, образ «слезинки ребенка», противопоставление «войны и мира» и другие. По мнению И.В. Силантьева, мотив можно рассматривать как интертекстуальный элемент, что позволяет определить его сферу действия. Однако заключенный в едином тексте мотив обнаружить в его целостности невозможно [90].

Литературный типаж как особый феномен заслуживает отдельного анализа. В лингвистике и литературоведении уже существуют термины, которые частично совпадают с нашим определением. Н.И. Николаев выделяет ряд таких коррелятов: герой, персонаж, образ человека, личность, индивидуальность, субъект, характер [91]. По его мнению, героем можно назвать фигуру, которая выступает как «центр инициативного и ответственного действия», вне зависимости от мнения автора, читателей или субъектов художественного мира.

Литературный типаж представляет собой обобщенный персонаж, художественное воплощение, объединяющее как индивидуальные особенности, так и общие черты, присущие определенной социальной группе. Типичность в этом случае раскрывает ключевые поведенческие особенности людей,

принадлежащих к данной группе, в конкретном историческом контексте. В русской словесной культуре представлено множество литературных типов, которые охватывают широкий спектр образов, начиная от романтических странников и заканчивая лишними людьми, "маленькими людьми", антигероями ("подпольным человеком"). Литературный типаж, подобно собирательной точке, объединяет черты, заложенные в нем различными художественными произведениями. Именно поэтому он может служить индикатором традиций и преемственности в творчестве авторов разных времен и культур.

Хронотоп выступает ключевым элементом, воплощающим в себе два фундаментальных онтологических понятия – время и пространство. Именно хронотоп формирует образ человека в литературных произведениях. Исследование пространственно-временной структуры, по мнению Н.А. Николиной, позволяет выявить сюжетные архетипы, такие, как встреча или разлука [92, с. 152]. На основе хронотопа определяются главные локальные пространства (топосы), играющие важную роль в тексте.

В мифологических романах пространство не имеет четких границ между составляющими частями. Герой способен преодолеть разделяющие их барьеры, в отличие от других персонажей, которые, подобно статичным элементам, функционируют как неотъемлемые атрибуты этого мира.

В «Поющих камнях» право пересекать границы принадлежит исключительно Жану. В «Снах окаянных» и «Другом океане» такую возможность имеют лишь Журналист и Странник. Посещение Москвы оказывается фатальным для старого Баксы, который выходит за рамки привычной ему среды. Айнур и Арман, герои романа «Поющие камни», тесно связаны с городом, олицетворяя собой городское мировоззрение. Старик-китаец привязан к пустыне. Возможность свободно пересекать границы выступает как сюжетный механизм, который переводит мифологический нарратив в повествовательное пространство.

Каждый роман трилогии «Сны окаянных» представляет собой своеобразный вход в мир герменевтических интерпретаций, охватывающий эпохи Серебряного и Золотого веков русской литературы. В этом контексте романы воплощают сложную иерархию литературных явлений: от направлений и жанров до мотивов, хронотопов и литературных типов.

2.2 Поэтика прозы А.Ж. Жаксылыкова

Ввиду того, что наше исследование основывается на концепциях межлитературного диалога и интертекста, нам важно сформулировать ключевые исследовательские подходы к этой проблематике.

М. А. Лагода [6] утверждает, что в основе большинства литературоведческих исследований лежит аксиома о тесной взаимосвязи текста и культурного контекста. Она утверждает, что любой текст не существует изолированно, а всегда отсылает к другим текстам, являясь своего рода репликой в диалоге. Ученый стремится прояснить взаимосвязь двух явлений: диалога и

интертекстуальности. Исследователь рассматривает диалогизм и интертексуальность как свойства текста, склонного к взаимодействию с другими произведениями. М.А. Лагода обоснованно отмечает, что эти отношения можно охарактеризовать как гипер-гипонимические.

Диалог, который М.М. Бахтин [14] рассматривает как фундаментальную основу человеческого существования, подразумевает взаимодействие нескольких самобытных сознаний в совместном создании смысла. В этом взаимодействии, где ключевой единицей становится синтез двух или более высказываний, и рождается единое целое. Художественное произведение выступает в роли реплики в культурном диалоге, ожидая и предполагая ответную реакцию со стороны слушателей или читателей.

Произведение как элемент коммуникативного процесса находится в непрерывном взаимодействии с другими высказываниями. Оно не только реагирует на предшествующие тексты, но и порождает собственные «ответы». Вместе с тем, каждый текст, словно отдельная реплика в диалоге, обладает самостоятельностью и четко обозначенными границами, разделяющими его от других высказываний. В этом проявляется уникальность авторской позиции. «Чужое слово» не просто механическое воспроизведение, а творческое усвоение, авторская трактовка, представляющая собой «опыт самопознания через восприятие чужого» [93, с. 184]. Это понятие тесно связано с диалогом и идеей «участвующего» сознания, где границы «я» и «ты» размываются.

В то время как М.М. Бахтин исследует взаимодействие сознаний, Ю. Кристева через семиологическую модель рассматривает взаимосвязь текстов. По ее определению, текст, состоящий из множества цитат, трансформируется в "парадигму бессознательного", то есть интертекст. Здесь, противопоставляя персонализированный подход Бахтина, Кристева предлагает имперсональную концепцию интертекста.

Лагода отмечает, что, хотя "диалог" у Бахтина охватывает более широкий спектр смысловых значений, понятия "диалог" и "интертекстуальность" все же имеют точки соприкосновения. Он считает, что интертекстуальность можно рассматривать как одну из составляющих диалога.

Интертекстуальность основана на простой комбинации имеющихся кодов, диалог предлагает иной взгляд.

Традиция, рассматриваемая в контексте диалога, выступает как динамичная и живая составляющая культуры. Интертекст же, с другой стороны, функционирует как площадка, где различные тексты встречаются и взаимодействуют друг с другом, порождая новые смыслы. Именно синтез герменевтического и семиотического подходов позволяет наиболее полно раскрыть потенциал анализа художественного произведения. В этом контексте возникает вопрос: какое значение имеет интертекст в процессе взаимодействия текстов?

По мнению Н.А. Фатеевой [7], диалогичность, прослеживаемая в тексте, свидетельствует о стремлении автора выйти за рамки собственного, личного мировоззрения. Автор создает пространство, где сосуществуют различные

субъекты высказывания, каждый из которых привносит свою уникальную художественную систему.

Интертекст представляет собой парадигматическое явление, объединяющее тексты, которые, будучи неоднократно переосмыслены и интерпретированы, вышли за рамки индивидуального авторства и вошли в сферу общекультурного значения. Интертекстуальность же – это способность текста устанавливать связи с другими текстами. Для читателя интертекстуальность означает возможность глубинного осмысления произведения, его разбора на уровне скрытых смыслов, как утверждал Ю.М. Лотман, или же разрешения возникающих при чтении неточностей и парадоксов, как считает Н.А. Фатеева.

Понимание взаимосвязей между текстами невозможно без учета «принципа интерпретанты», предложенного М. Риффатером. Риффатер утверждает, что интертекстуальность обретает смысл и текстуальность лишь тогда, когда переход из одного текста (Т1) в другой (Т2) осуществляется с участием интерпретанты, то есть посредника, который осуществляет интерпретацию текста через призму интертекстуальности. Риффатер считает, что связь между текстом и интертекстом не является односторонней, не похожей на передачу от одного объекта к другому. Взаимодействие текстов, по его мнению, не сводится к простому заимствованию или влиянию. В процессе интерпретации происходит динамический обмен смыслами, который трансформирует оба текста.

М. Ямпольский считает, что настоящая художественная эволюция происходит вокруг выдающихся произведений и авторов, которые по-особенному взаимодействуют в рамках интертекстуальности [94, с. 136]. В их творчестве цитаты не являются отклонениями, требующими коррекции, а скорее служат скрытыми указателями эволюционного диалога с предшественниками. Цитирование в этом контексте приобретает парадоксальный характер, становясь способом подчеркнуть оригинальность произведения.

Однако, как верно подмечает Н.А. Фатеева, внимание поэтов и прозаиков с Серебряного века и по настоящее время концентрируется на сравнительно узком круге авторов. Изучение произведений по хронологии их создания лишь подчеркивает эту тенденцию, демонстрируя преобладание одних и тех же имен. Такой подход обусловлен диалоговым характером авторской интертекстуализации, где автор, обращаясь к своим предшественникам и современникам, создает иллюзию диалога, перенося его из сферы личных размышлений в более широкую плоскость.

Творческий процесс художника тесно связан с пониманием того, насколько полно читатели смогут воспринять созданные им тексты. Ключевым фактором здесь выступает «общая память», которая формирует взаимопонимание между автором и аудиторией. Именно общность «диалекта памяти» определяет уровень эллиптичности текста и позволяет автору выбрать подходящего собеседника-адресата.

Вопрос о классификации компонентов интертекстуальности, являющегося недостаточно исследованной областью, остается актуальным.

Исследователи определяют метакоммуникацию как установление связей между текстовыми фрагментами в рамках художественного произведения. В ходе метакоммуникации формируются метатексты. Исследователь, применяя предложенную методику, должен обнаружить взаимосвязь между анализируемым текстом и исходным текстом (прототекстом), а также определить ее актуальную функцию в контексте произведения. Важной концепцией в этой теории является понятие интекста – фрагмента текста, смысл и назначение которого раскрываются посредством двух или более интерпретаций.

Категоризация текстов включает:

А) механизм интеграции метатекста с прототекстом;

Б) степень соприкосновения (очевидную или неявную);

С) характер стыковки с соседним текстом: наличие фрагментов или же целостность.

Ж.Женетт предлагает классификацию, которая отражает следующие формы интертектуальности:

1) понятие интертекстуальности, выражающееся в слиянии различных текстовых пластов в едином произведении;

2) использование чужих идей, выражений или целых отрывков без должного указания источника;

3) проявление паратекстуальности в связи между текстом и его заголовком;

4) проявление метатекстуальности в способности текста комментировать и, порой, подвергать критическому анализу сам себя или другие тексты;

5) использование гипертекста в форме насмешки или пародии на что-либо;

6) рассмотрение архитектоники в контексте жанровых взаимосвязей в текстах [95].

Н. Фатеева в своей работе «Интертекст в мире текстов. Контрпункт интертекстуальности» предлагает исчерпывающую классификацию интертекстуальности. В рамках данной системы автор анализирует проявление интертекстуальности через ряд ключевых компонентов:

1. Текст может включать различные встраиваемые конструкции, такие, как: цитаты, которые могут быть сопровождены указанием источника или нет; аллюзии; центонные тексты, представляющие собой фрагменты, заимствованные из других текстов.

2. Элементы, расположенные вне текста, но влияющие на его восприятие: a) заголовки, оформленные как цитаты; b) эпиграфы.

3. К метатекстуальным единицам относятся: 1) перефразирование исходного текста; 2) различные интерпретации и разработки исходного содержания; 3) продолжение уже существующего текста; 4) использование элементов претекста в игровой, ироничной или парадоксальной манере.

4. Использование гипертекста может принимать форму пародии.

5. Сходства в архитектонических элементах рассматриваются как мостик между жанрами в текстах.

6. Приемы и выразительные средства языка.

7. Тропы, применяемые в межтекстовом контексте.

8. Компоненты интертекста, связанные с звучанием и слоговыми структурами, а также морфемы [7].

Учитывая изложенные положения, можно утверждать, что любой интекст, будучи вставным элементом, неизменно относится к прецедентному порядку. Прецедентный текст не просто общеизвестен кругу общения автора, но и обладает для него существенным познавательным и эмоциональным значением, поскольку каждый прецедентный феномен порождает собственную, неповторимую систему ассоциаций.

Ю.Н. Караулов рассматривает семиотический "способ существования" прецедентного текста как возможность использования целых художественных произведений в качестве единиц обозначения. В сознании говорящих эти произведения сохраняются в виде схем, включающих ключевые элементы: сюжет, конфликты, характеры персонажей и т.д. Взаимодействие с произведением осуществляется посредством набора коррелирующих с ним знаков: цитат, имён героев, описаний ситуаций и т.п. При этом адресаты, воспринимая новый стимул, "свертывают" (редуцируют) имеющиеся у них представления о тексте и затем "расширяют" (эксплицируют) их в соответствии с контекстом [96].

Прецедентные тексты являются фундаментом общечеловеческой культуры, знакомя нас с ее глубинными ценностями и традициями. Владение знаниями о них свидетельствует о высоком уровне развития культурной осведомленности человека. Можно сказать, что корпус прецедентных текстов представляет собой основу базовых знаний, которыми обладает лингвокультурное сообщество. Подобно мифам, они задают нравственные ориентиры и формируют культурное сознание [97].

Чтобы лучше понять нашу точку зрения, вернемся к роману «Поющие камни». Его главный герой, Жан, по определению автора, напоминает печально известного Дона Кихота. Используя образ Дона Кихота, мы возвращаем к жизни его многоплановые значения: это и романтик, стремящийся к подвигам, но не всегда уместный в действительности, и самоотверженный защитник абстрактных идеалов добра. Важно помнить, что в романе Сервантеса сплетаются три повествовательных плана: мир рыцарских романов, внутренний мир Дона Кихота и реальность Испании XVII века. Герой, плененный возвышенными идеалами и эмоциями, пытается придать реальности свой отпечаток. Это приводит к тому, что окружающие видят в нем неординарного, необычного, а порой и безумного человека. Благодаря этому, образ Жана обогащается новыми интерпретациями: он предстает перед нами как мечтатель, идеалист, оригинальный персонаж и т.д.

Мы намерены назвать совокупность текстовых прецедентов, охватывающих всё разнообразие от прецедентных имен до прецедентных ситуаций, текстуально-прецедентной сетью [98]. Исследуя романы А.Ж. Жаксылыкова, мы постараемся проследить контуры этой сети,

взаимодействующей с русской классикой при помощи особых сигнальных маркеров: цитат, реминисценций, аллюзий и пропозиций.

Проверим наши гипотезы, обратившись к текстуальному анализу.

Перед тем как погрузиться в поэтику романа, изучив все ее грани, остановимся на его основных сюжетных линиях (если, конечно, это уместно в рамках постмодернистской концепции). Затем попытаемся расшифровать этнокультурный код, который автор вложил в текст.

Роман повествует о Жане, гениальном интеллигенте, преподавателе университета и талантливом поэте, который живет в браке с очаровательной Айнур и дружит с успешным Арманом. Хотя в академических кругах его уважают, Жан испытывает душевную боль от цинизма и лицемерия городской жизни. Трагический поворот судьбы настигает его, когда жена изменяет ему с самым близким другом. В результате Жан оказывается изгнанным из общества, вынужденный скитаться и зарабатывать себе на жизнь у старика-китайца, довольствуясь скудным пропитанием. Роман заканчивается (и начинается) тем, что изнуренный Жан оказывается в стенах госпиталя, где обретает внутренний покой.

Разрыв с прежней средой воспринимается Айнур как катастрофическое падение социального статуса, тогда как для Жана он становится символом свободы. Как одно и то же событие, вписанное в единую систему координат, вызывает такие противоположные реакции у супругов, принадлежащих, по видимости, к одной культурной и социальной группе?

Произведение противопоставляет два начала, две системы ценностей и взглядов на мир: урбанистический и этногенетический. Айнур и Арман олицетворяют первое, в то время, как второе представлено группой персонажей: Жаном, Дусеном-баксы, Пастушком, коке и матушкой.

Произведения, созданные на рубеже веков, как и роман А.Ж. Жаксылыкова, часто отходят от исторического подхода, преодолевая рамки материального мира. Они стремятся раскрыть вечные основы, заложенные в глубинах человеческого бессознательного. А.Я. Эсалнек полагает, что константные черты Души берут начало в праистории и проявляются в течение ее развития через архетипические сюжеты, переживания, образы и мотивы [99].

Писатели, сознательно или подсознательно, предлагают материал для такого рода интерпретации, создавая персонажей, подобных Блюму из «Улисса» Джойса или Гансу Касторпу из «Волшебной горы» Манна. Эти герои в поисках вечных, философских ответов олицетворяют собой нечто универсальное и вечное в человеческой природе, одновременно воплощая в себе противоречивые силы, скрытые в глубинах человеческой души. Это ведет к отказу от внешних проявлений, от явных событий и переключению внимания на внутренний мир, на размышления и медитацию, которые порождают то, что называют «потоком сознания». [99, с. 571] Благодаря потокам сознания все участники цикла устанавливают связь друг с другом.

В творчестве А.Ж. Жаксылыкова герои переживают расщепление сознания, примеряют на себя различные маски и хранят воспоминания о чужом

жизненном опыте. Такие приемы, которые можно обозначить как «субъектный неосинкретизм» (С.Н. Бройтман), находят свое воплощение в тексте посредством игры с модусом повествования. Автор мастерски переключается между «Я-повествованием», «рассказом от третьего лица» и «Ты-повествованием», создавая эффект наложения субъективных точек зрения. В итоге мы наблюдаем субъектную синтагматику, напоминающую непрерывный поток метаморфоз. Сознание персонажей переплетается, словно текучая масса, и они будто бы испытывают чужие жизненные перипетии. При этом это пространство, где происходит взаимодействие, пронизано всеобъемлющим повествовательным духом, голосом автора, присутствующим повсюду.

В романе «Поющие камни» автором создана тесная связь между сознанием главного героя Жана и образом Пастушка, который олицетворяет собой стихийные и космические силы. Эта синхронизация сознаний приводит к частичному слиянию их жизненных историй. Можно предположить, что детство и юность Пастушка отражают аналогичные этапы в жизни Жана. Однако, поскольку детство в тексте представлено анахронистическими эпизодами, то есть нелинейно и фрагментарно, четкое разделение фабул двух биографий оказывается весьма проблематичным. Для более глубокого понимания некоторых моментов анализа мы прибегнем к двойной номинации "Жан/Пастушок", поскольку личность Пастушка раскрывается и осмысляется исключительно в контексте трансперсонального опыта Жана.

Художественный текст, будучи отражением действительности через призму культуры [100], позволяет исследовать в нем национально-характерные черты вербального и невербального общения. Именно через понимание негативного «социального сценария» Жана, превратившегося в «счастливого бича», нарративная линия приобретает логическую обоснованность. В первую очередь, мы сталкиваемся с национально-психологической проблемой, которую И.Ю. Марковина и Ю.А. Сорокин обозначили как лакуну [101]. Понимание и преодоление этой лакуны возможно лишь при опоре на лингвокультуру, ставшую основой для создания данного текста, то есть лингвокультуру казахского народа.

Для анализа лингвокультуры нам следует иметь в виду труды А.А. Зализняка [102], Г.М. Алимжановой [103], Ж.К. Каракозовой и М.Ш. Хасанова, [104], Г.К. Наурызбаевой [105], М. Элиаде [106], П. Волковой [107]. Представляют также интерес идеи Р. Кайуа [108].

Рассмотрим архетипы в творчестве А.Ж. Жаксылыкова. Архетипы можно рассматривать как транслятивные концепты, как это определено В.И. Карасиком. Их особенность заключается в том, что они легко распространяются, проникают в сознание людей и воспринимаются без критического анализа.

Распространение идей происходит через «содержательно насыщенную коммуникацию», где понимание сказанного выходит за рамки самого высказывания и нуждается в дополнительном анализе со стороны слушателя [109, с. 4]. Архетип, являясь первоначальным паттерном, выступает как результат накопленного опыта многих поколений, зафиксированного в

мифологических историях и образах. Архетипический концепт, наполненный ценностными и символическими смыслами, как правило, не подвергается критическому анализу. Вместо этого он часто выступает в роли стержневой идеи, определяющей сюжет в художественной сфере, где некритическое восприятие служит основой для эффективного взаимодействия образов.

Роман А.Ж. Жаксылыкова «Поющие камни» развивается вокруг центральной идеи конца света, которая выступает ключевым архетипом произведения. Эта серия произведений, посвященная памяти жертв ядерных испытаний, создана в духе постмодернизма, с его характерными чертами: сложной структурой, изменчивым хронотопом, стиранием границ между реальностью и фантазией, а также многомерностью авторского сознания.

Роман «Поющие камни» можно отнести к философской прозе. Сюжет романа не сводится к простой фабуле, поскольку повествование разворачивается в двух сферах бытия: реальной и той, что рождается в сознании рассказчика. Благодаря этому автор конструирует многомерное восприятие действительности, противопоставляя объективную реальность субъективному опыту. Такой подход делает текст полифоничным и референциальным, способствуя прямому взаимодействию с читателем.

Роман повествует о казахстанском интеллигенте, который и является его главным героем и рассказчиком. Он принадлежит к «потерянному поколению» 70-х годов, чья судьба сложилась неудачно. Центральные события – семейные конфликты, измена супруги, предательство близкого друга, последующие скитания и пребывание в госпитале – отражаются в сознании героя, обретая новую форму в виде потока мыслей и переживаний. В романе именно эта тема позволяет нам заглянуть вглубь души героя, проследить его духовное развитие. Тема одиночества обозначается уже в самом начале повествования, как только рассказчик обращается за помощью к медсестре, называя ее «Сестра, сестричка».

Смысл слова «сестра» здесь выходит за рамки профессиональной идентификации и приобретает более глубокий, философский оттенок. Медицинская сестра предстает как символ духовного родства, напоминающий о всеобъемлющей любви и поддержке, заложенной в основе человеческого бытия.

Внимательное изучение всего контекста, окружающего описанную ситуацию, позволяет разглядеть еще один, весьма искусно продуманный план фрагмента. Встреча сестры Сауле с героем и читателем происходит на фоне живописных природных описаний, где ключевую роль играют свет и дождь.

Ее образ полностью пронизан светом: от имени (Сауле переводится как «свет») до деталей портрета, где сияют «влажные чистые глаза», а кожа «окутана теплым, волшебным мерцанием», до нежно-розового оттенка ногтей на тонких белых пальцах.

Пронзительный взгляд чистой, влажной девочки-олененка пробивается сквозь иллюзии его сна, рассеивая при этом пугающие образы и мрак.

В описанной сцене свет выступает ключевым мотивом, тесно связанным с тематикой романа. Свет воплощается в образах «угасания», «лучей», «отсветов», «мерцания», «помрачения», а также в более абстрактных понятиях «свет

сознания» и «свет тихого удивления». Использование термина «свет» охватывает как физические явления, так и психологическое состояние внутреннего мира и мысли главного героя.

Тема ливня, слез и дождя («багряный ливень», «слезы, текущие по лицу», «дождь, стучащий по стеклу») создает еще один слой в природно-психологической иконографии произведения. Сестра Сауле, находящаяся вблизи окна, залитого светом и звуками дождя, словно окутана световым ливнем. Это обращение к символике дождя как источнику очищения и обновления приобретает особый смысл в контексте появления девушки перед героем. Марина Цветаева в своем эссе, посвященном книге Бориса Пастернака «Сестра моя жизнь», сравнила его творчество со «световым ливнем». В произведении А.Ж. Жаксылыкова автор обращается к сестре Сауле, которая становится олицетворением самой Жизни, подобно тому, как в понимании Цветаевой Пастернак воплощает жизнь в своих стихах.

Жан обращается к медсестре, и этот призыв, повторяющийся на протяжении всей истории, становится символом его постоянного обращения к Жизни, что подчеркивает значимость Сауле как ключевого образа романа. Она противопоставляется Айнур, супруге главного героя, и представляет собой олицетворение жизненной силы.

Хотя Жан охвачен отчаянием, он все же сохраняет стремление к жизни. Это противостояние, отраженное в его внутреннем мире, напоминает роман Набокова «Отчаяние», где автор глубоко исследует темы двойничества, безумия и невостребованного таланта. Жан, подобно героям Набокова, оказывается в ситуации выбора между жизнью и смертью. Но в его случае воля к существованию побеждает, и он не становится жертвой немецкой бритвы, как это могло бы случиться.

Его духовное путешествие проходит по тонкой грани между реальностью и онейрическим миром. В романе различия настолько стираются, что даже рассказчик не может ясно различить, что является действительностью, а что – плодом воображения.

Мы считаем, что деструкция сознания героя во многом обусловлена его взрослением на фоне ландшафтных и исторических особенностей Семипалатинского полигона, где он постоянно сталкивался с испытаниями.

Согласно Ж.Х. Салхановой, национальный мир представляет собой целостную систему, где человек тесно взаимосвязан с исторически сложившейся природной средой, которая оказывает существенное влияние на формирование социальной психологии народа [110, с. 295].

По мнению Н.К. Сарсекеевой, герои современных казахстанских прозаических произведений испытывают влияние исторических потрясений и катастроф. Их переживания и душевные мучения тесно переплетены с историческим наследием, воспоминаниями о «родовом прошлом» [111, с. 302].

Данный взгляд на прошлое обладает глубоким архетипическим значением. Мальчик, воспитывавшийся в атмосфере ядерных испытаний, не осознавал их

суть, но текст негласно соединяет архетипы детства и конца света, противопоставляя их друг другу.

Использование инклюзивного местоимения «мы» объединяет всех детей, выросших вместе с главным персонажем. Предложение, где глагол «догадывался» выражен в отрицательной форме («никто из нас не догадывался»), создает образ невинных жертв, не ведающих о происходящих ядерных испытаниях, страданиях и гибели людей.

Изображение страдающих и умирающих детей в тексте напоминает эстетику натурализма, где акцент делается на точном описании реалий («кровотечение, сыпи, экземы»). Образы детей воссозданы в художественном пространстве, несущем идею деградации. В русской литературе, например, в творчестве И.А. Бунина существует тесная связь между образами героев и художественным пространством [112].

Жан, проживающий в небольшом поселке, и Пастушок, взрослеющий в другой деревне, живут в замкнутых пространствах, подобно миру, созданному Буниным. Эти деревни словно отрезаны от цивилизации, изолированы от крупных городов. Общим для обеих историй является тема увядания, исчезновения рода, сопровождающаяся потерей памяти предков. В «Поющих камнях» умирают как старики, являющиеся корнем этноса, так и дети, надежда на продолжение рода.

Жизнь в «поселке» А.Ж. Жаксылыкова окрашена такими же темными тонами, как и в бунинском произведении «Деревня». Драки, рукоприкладство, предательства и оскорбления – обыденные явления. В грязных жилищах, пропитанных запахом разврата, царит атмосфера постоянных пьяных драк, ругани и сплетен.

Деревня А.Ж. Жаксылыкова, подобно многим уездным городкам, описанным в классической русской литературе, лишена собственного имени. Авторы часто прибегали к обобщенным обозначениям, таким, как "C", "N", или же использовали названия, которые сами по себе являлись характеристикой, например, «Уездное» из трилогии Замятина, «Горюхино» Пушкина или «Дурновка», где название становится синонимом самого образа деревни, отражая ее внутреннюю сущность – хаотичную и жестокую.

Образ русской глубинки, ставший классическим в литературе, был создан многими авторами: Гоголем, Гончаровым, Салтыковым-Щедриным, Чеховым, Замятиным, Шмелевым и другими. У.К. Абишева подчеркивает, что провинция в восприятии художников предстает как пространство духовного упадка, место, где люди погружены в физическую и нравственную грязь, где царят застой и невежество. По ее мнению, обывательская среда, обладающая агрессивной сущностью, поражена духовной леностью, упадком и разрушением нравственных устоев [113].

В.Ш. Кривонос определяет провинцию по таким признакам, как самодостаточность, склонность к хаосу, отсутствие значимых событий и мифологизированность пространства [114].

Жаксылыков А.Ж. в своей картине «глубинки» использует традиционную «пунктирную» манеру, избирательно подчеркивая определенные аспекты. Он сохраняет ощущение замкнутости и изоляции поселения, однако численность его жителей существенно уменьшена. Театрализованной толпы, заполняющей базарные площади провинциальных городов, здесь нет. Отсутствует и сердце торговых отношений – рынок. Вместо оживленных торговых площадей художник изображает пустые, пыльные «улицы», хотя понятие «улицы» в данном контексте весьма условно, поскольку дороги и тропы не обозначены.

В поселке самым значительным объектом является кладбище. Хотя сплетни и конфликты тоже играют роль в коммуникации, коллективная ритуальность, как отмечалось ранее, угасает. Жаксылыков А.Ж. сохраняет лишь мрачные моменты: похороны, ссоры, измены. Даже позитивное событие в жизни Пастушка, повторяющееся с определенной регулярностью – праздник, связанный с открытием сундука с угощениями и праздничным нарядом матери, – неизменно омрачается появлением бригадира.

Жаксылыков А.Ж. отходит от традиции портретного подхода и обращается к образу маски. Важно подчеркнуть, что маска по своей сути является более архаичным художественным приемом, чем портрет. Все герои в его произведениях предстают именно в образах масок. Охваченный упадком военный поселок, страдающий от близости к опасной территории Полигона, обречен Жаксылыковым стать призрачным городом.

В романе А.Ж. Жаксылыкова трагедия детей связана с событиями, происходящими на полигоне, который автор называет айдахаром. Это метафора, отсылающая к мифическим существам. Айдахар, подобно Урборосу, Левиафану и Ермунганд, символизирует разрушение и катастрофу, предвещая глобальные угрозы и конец света.

В расцвете своей силы Айдахар бушевал в глубинах семипалатинских холмов, разрушая все на своем пути. Его жаркое дыхание иссушало подземные источники, а грозный загривок сдерживал обрушение радиоактивных пещер. Внутри него кипела вулканическая ярость. Космический свет ему был ненавистен, он также презирал тех, кто стремился приблизиться к его могуществу. Никто не должен был вырваться из его орбиты страха, из объятий вечной тьмы.

Согласно исследованиям Л. Флубистера [115], в германо-скандинавском пантеоне фигурирует могущественная богиня зла Ёрмунганд, представляющая собой угрозу. Один изгоняет Ёрмунганд в мировое море. В безбрежных водах она достигает гигантских размеров, настолько великих, что обвивает земной шар своим могучим телом. В необъятных просторах мирового океана змей проводит большую часть своего существования до самого Рагнарёка – судьбоносного момента, когда боги Асгарда встретят свою гибель. Когда же он покидает свои пределы, его яд оскверняет небо и землю.

Гностики считали Змея (Дракона, Урбороса) символом ограниченности материального бытия. В гностическом тексте «Pistis Sophia» дракон описывается

как одна из основ мироздания [116]. Эта фигура также олицетворяла разрушение мироздания.

А.Ж. Жаксылыков формулирует концепцию «апокалиптического сценария», где образ детей, обреченных на гибель, переплетается с архетипом Змея, олицетворяющего разрушение и конец всему сущему. Важно отметить, что синонимическая связь «Айдахар – Дракон – Чудовище – Земной Червь» подчеркивает непосредственную ассоциацию с темой смерти.

Согласно исследованию Ш.Т. Адибаевой, произведения современного искусства используют природу как инструмент для отражения душевных переживаний человека [117]. Исследователь отмечает, что взгляд А.Ж. Жаксылыкова на природу радикально отличается от традиционных концепций и уходит корнями в мифологические представления. По ее мнению, актуальность проблемы преодоления глобального отчуждения человека от природного мира стала ключевым мотивом для возникновения постмодернистской философии панэкологизма, которая стремится выявить и сохранить духовные ценности.

Главный герой проводит юность в окружении разрушенной среды, где страх становится постоянным спутником, что неизбежно оставляет свой отпечаток в его жизни.

Детство его омрачилось ранней смертью младшей сестры, ее беззаботной натуре не суждено было состариться. К неизбежности погребений в его селении он привык, старики там встречались редко, а вот могил становилось все больше. Он рос слабым ребенком, всегда с тревожным взглядом и ощущением страха в груди. Ночная тьма внушала ему ужас, дневной шум вызывал дискомфорт. Он боялся активных людей, громких речей, резких телодвижений. С самого раннего возраста он словно ощутил свою судьбу – быть одиноким на протяжении всей жизни.

Жан предстает как выдающийся ученый и талантливый поэт. Жан способен на самоанализ. В романе воссоздан характерный эпизод, в котором Жан смотрит на себя в зеркало и видит черты дегенеративной «человекообезьяны». Чтобы осмыслить данный отрывок, рассмотрим символику зеркала с точки зрения его способности отражать не только внешность, но и внутренний мир. Зеркало в этом контексте выступает как метафора рефлексии, как инструмент самопознания.

В некоторых культурах зеркала воспринимались как хранители душ человека. Из-за этого те, кто не видел своего отражения в зеркале, были объявлены проклятыми, будто бы заключившими с дьяволом сделку.

В разных культурах и верованиях подчеркивается мистическое единство между отражением и тем, кто в нем смотрится. Древние египтяне считали, что отражение – это не просто изображение, а дубликат человека, его Душа, ставшая видимой, и называли его «Ка».

В индийской традиции зеркало олицетворяет истину. В средневековом европейском контексте зеркало ассоциировалось с процессом созерцания и познания себя, оно сравнивалось с глазом, способным отражать внутренний мир.

Суфийская мысль использовала метафору зеркала, способного отражать множество предметов без изменения самих себя, чтобы объяснить концепцию единства и многообразия Вселенной. В этом контексте мир и божество сравнивались с двумя зеркалами, которые отражают друг друга.

Параллельно зеркало рассматривается как источник искажений, оно создает кривые отражения и аберрации. Полученное изображение не соответствует действительности, будучи либо поверхностным, либо неполным.

Анализ символов в произведении позволяет проникнуть в глубины душевного мира героя. Жан оказывается рабом у пожилого китайца, но его стремление к поиску не угасает. Тема отражения в зеркале продолжает играть важную роль в данном эпизоде. Она помогает нам разглядеть символический строй эпизода как противопоставление истинного и ложного, правдивого и искаженного. Внешний мир реагирует на Жана искаженно, не понимая его подлинных побуждений. В то же время Жан обращается к собственному внутреннему миру, где находит истину (он осознает утрату собственного «Я», поэтому стремится к самопознанию).

Автор использует номинацию «таракан», вызывающую параллель с раскольниковской «вошью», которую нужно уничтожить. Такой подход предстает осуждением человека как неполноценной сущности. Но Жаксылыков А.Ж. предлагает и альтернативный взгляд: он связывает образ героя с буддийской концепцией безболезненного отречения от эго. «Стирая личную биографию», герой, по сути, приступает к духовному обновлению. Взгляды Жана (Человеческой Души) на мир носят монистический характер, объединяя в себе духовные ценности различных культур и религий.

Жан выступает защитником всеобъемлющей истины, которая проявилась в многообразии языков, культур и религий. Он верит в нераздельность человечества, независимо от его этнической принадлежности. Его сущность представляет собой двойственность: он и творец, и сам творение.

В романе утверждается, что человек, являясь духовным существом, неразрывно связан с природой и вселенной, выступая ее земным проявлением.

В романе выражена идея панвитализма, философского учения, утверждающего всепроникающую силу жизни в мире.

В окружающем нас мире нет неживых существ. Каждое явление, будь то звезда или атом, пронизано жизненной энергией. Вселенная течет и дышит благодаря Мировой Душе – силе, воплощающей женское начало Бога, и Мировому Духу – творческой, познавательной и управляющей силе, являющей собой мужское начало Бога. Панвитализм утверждает, что материя сама по себе обладает душой и жизнью.

По мысли А.Ж. Жаксылыкова, человек создан для познания души и жизни как основных смыслов реальности. В романе А.Ж. Жаксылыкова акцент смещен на внутренний мир героя, на его индивидуальной истории. Мы приходим к выводу, что Жан олицетворяет воплощение гуманистических идей автора [118; 119].

2.3 Архетипика как базис постмодернистского текста: роман Н. Веревочкина «Зуб мамонта»

В казахстанской литературе последних десятилетий заметно прослеживается метафизический поворот. Произведения, созданные в эпоху независимости, все чаще обращаются к экзистенциальным темам, акцентируя внимание на вопросах бытия, души, теме стремления к единству с вселенским сознанием. Классические жанровые рамки постепенно стираются, наблюдается смешение различных литературных направлений. В творчестве авторов все ярче проявляется синтез этнических и глобальных мировоззрений.

Разнообразие художественных направлений обогащает творческий потенциал казахстанских авторов. Писатели, освободившись от догм прежних литературных течений, теперь располагают широким набором инструментов для воплощения самых разнообразных идей: от исследования этнокультурных корней до постижения эстетических и экзистенциальных глубин, от поиска нравственных ценностей до их осмысления.

Исследователи современной казахстанской литературы (Ш. Елеукенов, А. Арцишевский, О. Абишева, Л. Сафронова, В. Савельева, Б. Джолдасбекова, Н. Сарсекеева и другие) дифференцируют ряд ключевых черт. Среди них – сочетание генеалогических жанровых традиций с жанровой смежностью, стремление к объединению разнородных идей с одновременной консолидацией центральных культурных ценностей.

Казахстанская литература демонстрирует яркую этническую самобытность и обладает архетипической глубиной. Среди ключевых тенденций отечественной литературы можно выделить сакрализацию в творчестве С. Елубая, экокритическое осмысление реальности, характерное для романов А.Ж. Жаксылыкова, поиск идентификации, отраженный в произведениях Г. Бельгера. Кроме того, необходимо отметить дестабилизацию и десакрализацию вечных смыслов в экспериментальных текстах Н. Веревочкина.

Современная казахстанская литература осмысляет взаимоотношения между городом и его жителями с новой силой. В период с конца 1990-х до начала 2000-х годов развивается жанр урбанистического романа.

Архетип можно охарактеризовать как концентрированное выражение коллективной памяти, представляющее собой типовой, повторяющийся сценарий психических реакций человека на окружающую действительность. Архетип – ретранслятивный концепт, который является фундаментальным: он отражает общие представления общества о мире («свои», «наша общность», «отечество», «планета» и т.д.). В литературных произведениях архетип не просто репрезентирует определенный художественный образ, но и создает целостную картину общества, населяющего определенную территорию. Так, архетип «свой круг» охватывает различные сферы человеческого бытия. Он может воплощаться в материальной форме (жилье, географическая локация), в экзистенциальной (Дом = Человек и его окружение) и онтологической (= Мир, Вселенная) плоскостях.

Художественное разрушение архетипа ярко проиллюстрировано в произведениях Н. Веревочкина, таких, как «Зуб мамонта. Летопись мертвого города» и «Гнездо из полыни. Гнездо из окурков». Социологически «город» определяется здесь как замкнутая община, изолированная от внешнего мира стенами. В таких масштабных поселениях утрачиваются тесные связи и дружеские отношения, свойственные более мелким общинам.

Возникновение городов связано с экономическим этапом развития частной собственности, которая нуждалась в защите от внешних посягательств. Города стали символом внутрисоциальной фрагментации, когда единое общественное целое расчленяется на изолированные единицы, каждая из которых функционирует в своей собственной замкнутой системе. Город первоначально выполнял защитную функцию, выступая крепостью и ограждая жителей от угроз со стороны. Эта роль способствовала развитию науки и искусства в стенах городов. Параллельно с этим городской образ жизни формировал изолированную среду, которая постепенно дистанцировалась от традиционных, «естественных» моделей существования человека. В итоге город и деревня (сельское поселение) стали воплощением противопоставления цивилизации и природы.

Концепция города заключает в себя как стремление к гармонии, так и потенциал разрушения.

Возрождение рассматривало город как модель идеального общества. Его планировка должна была воплощать совершенную геометрическую форму, а сама идея – символизировать перестройку мира. Примерами такого подхода служат «Утопия» Мора, «Город Солнца» Кампанеллы, Телемская обитель Рабле и «Новая Атлантида» Бэкона, где авторские видения городов отражают стремление к идеальному обществу.

Впоследствии город приобретает статус определяющего фактора в литературе. Символисты, как например, Э. Верхарн в «Городах-спрутах» и А. Белый в «Петербурге», обращаются к теме притяжения городов, которая ассоциируется с «бездной». В классической литературе образ города как места инфернального пространства воплощается в творчестве А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского и М. Горького. Художественные произведения убедительно демонстрируют противоречивую природу городов, где идеалы рая и реальность ада сплетены воедино.

В урбанистических рассказах Веревочкина образ города играет заметную роль. Важно отметить, что города в «Летописи» Веревочкина выступают скорее как аллегории и символы, чем как реальные географические пункты. Алматы, представленный в тексте через систему аллюзий, несомненно, вписывается в контекст локальной алматинской культуры. Но наша цель заключается в интерпретации городов, в том числе и Алматы, как элементов архетипического пространства.

Анализируя город как структурную часть архетипического комплекса в творчестве Н. Веревочкина, важно отметить, что авторская художественная вселенная обладает инвертированным, нелинейным, по сути, искаженным

характером. В его произведениях используется техника «перекодирования смыслов», проявляющаяся в карикатурной организации образов. Яркими примерами служат повесть «Жертвенный осел» и роман «Белая дыра». Персонажи произведений этого автора обитают в переходных зонах, где сливаются реальность и иллюзия, разум и стихии безумного. К таким героям относятся, например, городской леший, лишившийся способности творить стихи, и Прокл, известный также как Тритон Охломонович, которому судьба подарила абсолютную власть после неудачной попытки самоубийства. Часто их жизнь протекает в условиях бездомности и отчуждения («Человек без имени», «Зуб мамонта»). Они обладают божественной сущностью, одновременно вызывающей отвращение в духе Сартра («Белая дыра» с ее обитателями Преддырья, крысособакой и прочими).

Можно выделить авторскую стратегию, основанную на секуляризации ключевых понятий, заложенных в заголовках произведений. Примером могут служить такие тексты, как «Человек без имени», «Страна без негодяев», «Железная дверь без ключа», «Городской леший, или Ероха без подвоха».

Иногда отсутствующий элемент концепции изначально накладывает на нее негативную окраску (например, отрицательные персонажи, чье отсутствие создает иллюзию утопической картины мира). Но в итоге именно этот упущенный аспект оказывается ключевым для создания целостности художественного мира, поскольку нарушение баланса между противоположностями (добро и зло, высокое и низкое, трагедия и карикатура) нарушает авторское мировоззрение.

Город, символ прогресса и цивилизации, противопоставляется деревне или провинции, которые воспринимаются как регресс. В произведении Н. Веревочкина поднимается вопрос о Боге, и автор использует слова своего персонажа: «Бог, если он есть, обитает в глубинке…». Город является ключевой темой во всех произведениях Н. Веревочкина, формируя особый тип литературного текста, который можно назвать «городским». Этот текст обладает уникальной системой кодов, мифопоэтической глубиной, характерными типами персонажей и специфической эстетикой городского бытия. Примечательно, что сам автор, несмотря на свою писательскую деятельность, прежде всего определяет себя как карикатуриста, причем не только в изобразительном искусстве.

Художник мастерски играет с масштабами, деталями, используя гротескное смешение цветов. Это создает эффект, при котором изображаемое теряет привычную реальность и обретает глубину экзистенциальной сатиры. В качестве примера можно привести гигантского мамонта, чьи шаги потрясают яблоневый город. Мамонт затем неожиданно уменьшается до размеров крошечного муравья, а вслед за ним – и весь мир, и планета, и Вселенная сжимается, превращаясь в замкнутый мир, что вызывает у главного героя ощущение клаустрофобии. Несмотря на скромные размеры комнатки в саманном доме, она наделяется эпитетами, которые подчеркивают ее всеобъемлющую пустоту и безысходность, словно это бездонная пропасть или могильный склеп.

Роман Н. Веревочкина открывается не эпиграфом, а камертоном, что само по себе уже указывает на особый подход к восприятию произведения. Камертон, как известно, служит для определения точной высоты звука, и в литературе он символизирует эталонную высоту читательского понимания. Автор убежден, что вся глубина смысла заключена не в самих словах книги, а в восприятии читателя.

Мамонт, воплощение древнего, хтонического зла, олицетворяющего конец света, вызывает у главного героя первобытное отвращение и страх, его запах сравнивается с гнилью. Небоскреб, являющийся постоянным мотивом в сновидениях героя, возвышается над ландшафтом, словно могучий замок, и построен из самана – материала, получаемого путем смешивания глины, навоза и соломы. Автор называет эту саманную конструкцию «башней», что неизбежно ассоциируется с легендарной Башней из слоновой кости. Мы считаем, что создание гротескной параллели в художественной сфере не является случайностью.

Башня из слоновой кости выступает как интертекстуальная метафора, многогранно интерпретируемая в литературном контексте. В «Песне песней» она олицетворяет красоту и безгрешность, в романтических произведениях европейских авторов – путь Поэта к единоличью чувств. В XIX веке метафора высоты стала символом духовного возвышения, стремления к истине и самоотверженного служения искусству. Это выражено в стремлении подняться "на самую последнюю ступеньку", к самому верху, где дух обретает свою свободу»

Роман предоставляет читателю башню, возвышающуюся над костями исчезнувших существ. Ночью ее возводят безжизненные души, и темы смерти, застоя, кладбищенского тумана сплетаются в единое целое, превращая Башню в символ умирающего мира. Она становится воплощением смерти не только для Степноморска, но и для Алма-Аты, всего Казахстана, а в конечном итоге – для всей Земли.

Наступит время, когда земля превратится в единый мегаполис, спланированный и оптимизированный до мелочей. Все будет подчинено разуму. Однако в этом городе не найдется места живым людям. Вместо них будут обитать двуногие машины, объединенные в единую Всемирную сеть. Они будут одинаково логичны и предсказуемы. Конфликт уже начался. И люди с их непредсказуемостью, чувствами, страстями и дикой природой обречены на исчезновение в своих несовершенных поселениях.

Николай Веревочкин в своей саманной башне создает еще один образ, который бросает вызов общепринятым нормам и ценностям современного мира. В. Савельева [120] отмечает, что роман затрагивает актуальные для современности вопросы: отношения между поколениями; распространение наркомании; бедность и социальное неравенство; кризис веры в вечные нравственные и правовые устои; стремление к постоянным ценностям и стабильности; вынужденная миграция; смерть и тема кладбища; экзистенциальные поиски смысла жизни и ее конечности, а также экологические проблемы, которые всегда были важны для Н. Веревочкина. В мире

Веревочкина, где все подчинено принципу инверсии, привычные представления о доме и его сакральном значении оказываются постоянно под угрозой разрушения.

Роман повествует о судьбах целого поколения людей, чьи жизни тесно переплетены с ключевыми моментами нашей истории. Истории Н. Веревочкина – о заброшенной деревне, мамонте, бродившем по городу, о людях, столкнувшихся с невероятным – составляют единое целое в художественном мире автора. В них проступают и ностальгия по «малой родине-городу», и трепетное отношение к нему, и беспокойство за его настоящее и грядущее.

Веревочкин творит произведения, полные парадоксов. Его роман повествует о гибели города. Город словно застыл во времени, его населяют лишь «живые трупы» – люди, находящиеся на разной ступени нравственного и социального упадка. Единственным живым свидетелем этого мира выступает автор, последний, кто сохранил способность видеть реальность во всей ее трагической полноте. Термин «живой», примененный к автору, приобретает оттенок обреченности: истина, объективность, способность постичь мир во всей его глубине недоступны обычным людям.

Главный герой, Руслан Козлов, по своей природе отличается повышенной восприимчивостью к окружающему миру, что характеризует его как жизнелюбивого человека. Но реальность таит в себе угрозу. Город Алматы в романе предстает как пространство, окрашенное негативными коннотациями. Его образ создается с помощью целой гаммы деталей: от мрачной палитры осенних цветов (багровые, черные, серые) до удушающего запаха отбросов и трупного разложения. Ощущение опасности усиливается благодаря осязательным деталям: битому стеклу, использованным шприцам и прочим предметам, свидетельствующим о разрушении и безрассудстве.

Город изначально предстает перед нами как неживой, что прямо указано в заглавии. В начале романа, в главе «Небоскреб из самана», именно Алматы, куда Руслан возвращается после пребывания в Степноморске, изображается как мертвый город, наполненный бесчувственными предметами. В трамваях едут люди, лишенные души. Вместо книжных магазинов возводятся банки, клубы и салоны красоты – символы мира, где материальные ценности вытесняют духовные. Город медленно гниет, его сердце умирает.

Тема увядания и разрушения пронизывает текст, воплощаясь в многочисленных изобразительных приемах, которые создают неповторимую атмосферу произведения. Изображения, как материальные, так и нематериальные, составляют в тексте особую систему, обладающую глубоким смысловым значением. Автор, выделяя из описываемого мира те или иные объекты, наделяет их символической силой.

В жилище Руслана, построенном из саманных кирпичей, можно обнаружить обгорелую гитару, изношенные ботинки и лыжи, укрытые чехлами, которые писатель уподобляет мертвецу. Каждый из этих предметов красноречиво свидетельствует о душевной боли и истощении героя, который ощущает, будто мир его поглощает. В романе однокомнатная квартира

именуется казармой не только из-за ее скромной обстановки, но и потому, что она воплощает идею общежития, где границы личного пространства размыты. Как и казарма, она представляет собой промежуточное пространство, лишенное индивидуальности и уюта, не предлагающее ощущения безопасности и стабильности. Этот эффект подчеркивается и внешним видом здания. На фоне багряных осенних красок появляются зрительные галлюцинации. Но на самом деле это обычные горожане, принявшие необычные, почти фантастические обличья: фигура с картиной, медленно проходящая по двору; закутанная в бинты мумия, бегущая галопом. Использование этих и других символов приводит к созданию сюрреалистических и карикатурных контекстов.

Путь главного героя пролегает мимо морга, в окрестностях которого витает приторный аромат разлагающихся тел (вновь возвращается тема распада). Морг как особый топос разрушает священный ореол смерти, её загадочность: рабочие, выполняя свои обязанности, извлекают золотые коронки у умерших.

В самом сердце Мертвого города возвышается исполинский дуб, который является своеобразной карикатурой на мировое дерево. Мировое древо воплощает не только космогоническую вертикаль, но и непрерывный поток жизни, свойственный как природе, так и человечеству. В центре Мертвого города дуб олицетворяет смерть, конец жизни. Эпитеты, атрибутирующие символ, однозначно указывают на смерть, деградацию: сломанные ветви, пожелтевшие листья, железная кора, дуб, покрытый снегом, зимний дуб. Дупло зимнего дуба запечатано бетоном. Кроме того, дуб символизирует надгробный памятник, служащий усыпальницей для Жульки, собаки, чья душа, по словам автора, подобна душе Павлика-наркомана.

Образ «березы-виселицы» из Степноморского городка ярко демонстрирует нам пример гротескной реконструкции архетипа мирового древа. Береза, подобно дубу, символизирует ось мира, но ее образ гораздо более многогранен. В ее символике присутствуют и благородные ассоциации: сила, семейные узы, нравственность. В то же время образ березы несет в себе и трагические мотивы: печаль, связь с загробным миром, смерть. Примечательно, что в христианской традиции береза ассоциируется с непорочностью, поскольку, по преданию, отторгла Иуду, пытавшегося на ней повеситься.

Примечательно, что в инверсированном мире Веревочкина березу используют самоубийцы. Важно подчеркнуть, что висельники Мертвого города не являются грешниками. Напротив, им присущи качества, которые считаются положительными: чистота, невинность, отзывчивость. Среди них художник Гофер и Булат Мухамеджанов.

Гофер, обладатель исключительного дара художника, словно пришелец с другой планеты, оказался среди обычных людей. Как и многие жители Мертвого города, он носит фамилию, имеющую глубокий символический смысл. Гофер, как повествует Книга Бытия – это название древесной породы, из которой был создан ковчег Ноя; дерево, стойкое к гниению и олицетворяющее вечность. Фамилия Гофера отражает его сущность, словно являясь его зеркальной репрезентацией. Несмотря на жизненные трудности, семейные конфликты и

ограниченность пространства, Гофер живет полной и радостной жизнью, обретя свой собственный рай в этом необычном городе. Имя жены Гофера, Рая, само по себе симптоматично. Но Веревочкин, мастер художественных образов, играет с ожиданием читателя. Вместо традиционной гурии супруга предстает как гарпия, воплощение древней мифологической силы. Гофер, в отличие от других героев, не терпит человеческих пороков.

Гофер, подобно героям древних легенд, открывает правду "в пиве". Алкоголь пробуждает в нем поэтическое озорство, позволяя ему воспринимать мир с импрессионистической глубиной. Город оставляет свой след в его душе. Художник видит Степноморск не целостно, а как набор отдельных, иногда неприглядных деталей. Подаренная Козлову картина с радугой, олицетворяющей божественное обещание не повторять потоп, становится символом надежды. Яркие метафоры Гофера, напоминающие работы импрессионистов, несут глубокий смысл.

Житель Мертвого города Гофер, известный своим пессимистичным, но при этом светлым взглядом на жизнь, оказывается неспособным справиться с грубой реальностью и ее неприятными проявлениями. Получив известие о том, что его дочь Ирина, имя которой переводится как «мир», стала «падшей женщиной» в другом «мертвом городе» Москве, Гофер совершает самоубийство. Не выдержав известия о том, что его дочь стала жертвой пороков большого города, он выбирает уход из своего потерянного земного рая.

Булат Мухамеджанов, или, как его называли, Булат-младший, выбрал смерть, покинув мир, наполненный обманом. Его уход, произошедший под срубленной березой, символизирует неразгаданную мощь и огромный потенциал, который он мог бы реализовать, изменив свою жизнь. Тридцать три года Булат, как и Илья Муромец, провел в неподвижности, словно застыв в ожидании важных событий. Это возраст распятого Христа.

Имя Булат, несущее в себе ассоциации с прочностью и крепостью, как будто намекает на будущий подвиг, на его великие деяния, способные изменить мир. Но Мухамеджанов, имя которого само по себе отсылка к великому Пророку, встает с постели с совсем иной целью: навсегда отказаться от мира лжи. Он верит, что каждое произнесенное слово – это ложь. Ведь если бы существовало истинное слово, то и язык был бы единым и истинным.

Береза в Степноморске воплощает символику русских обрядов, где она становится символом скорби и перехода в иной мир. Для славян береза представляла связующее звено между земным и загробным миром. Именно береза была выбрана Гофером для самобийства. Булата выбрал березовый пень в качестве места для самоубийства.

Характерно, что в Степноморске березовые доски применяются для изготовления гробов и лодок – вещей, предназначенных для перехода в иной мир. Это подчеркивает многогранность медиаторной роли березы, которая проявляется как в символическом, так и в практическом плане на протяжении всего повествования. Руслан наблюдает, как березы распространяются по Оторвановке, занимая все больше территории. Деревья вторгаются в дома

людей, прорывая стены и пол, выламывая окна. С каждым новым побегом число жителей Мертвого города уменьшается. Руслан с отцом ежедневно слышат новости о новых жертвах: дед Григорий, Буколов, ушедший под воду Хохол, юный Костя Шумный – лишь малая часть тех, кто стал добычей этого зеленого нашествия.

В романе танатический план строится на образах героев, несущих идейно-позитивный заряд, в отличие от явно негативных персонажей, которые остаются в состоянии духовного застоя.

В произведении развивается тема упадка и разрушения. С каждым годом угроза нависает над Степноморском все сильнее: трещина в плотине, разрастающаяся от взрывов жадного кладоискателя, грозит катастрофическим прорывом. Жители, словно предчувствуя апокалипсис, живут в постоянном страхе. Аналогичное ощущение предчувствия конца света испытывает и Руслан, находясь вдали, в Алматы. Его тревожит мысль о скором разрушении мира, он словно предчувствует масштабную катастрофу. Степноморск однако не обычный город, он вечен, но вечен как некрополь. Смерть и кладбищенская атмосфера пронизывают повествование от начала и до конца.

Тема прошлого является одной из центральных в произведении. В старину верили, что кости обладают магической способностью к регенерации, сохраняя в себе неистребимую жизнь [121]. В подтверждение этого Бивень утверждает, что из костей воскресают души. Город Степноморск, возведенный на месте некрополя, сам обретает черты кладбища. Козлов видит в этом возмездие со стороны возмущенной силы – мамонта, останки которого он обнаружил и вновь захоронил во время строительства Недоскреба. Это – возмездие за забытые корни и историю. Каждая кость, подобно древним руинам, – это вещественное напоминание о прошлом, заслуживающее уважения. Отсутствие руин – отсутствие истории.

Тема будущего отражена в произведении. Жизнь не получает развития в городах. Есимом Байкиным город превращается в живой сад, где зеленые посадки, разбросанные по всему пространству, служат своеобразными пролептическими маркерами. Байкин, желая превзойти даже Алма-Ату по озеленению, вдохновляет жителей Степноморска на посадку деревьев с именными табличками и датами. Однако эти саженцы ассоциируются с могильными крестами над надгробными табличками.

Рождение Степноморска ознаменовалось затоплением Ильинки. Не каждому жителю затопленной Атлантиды удалось выстоять и переселиться в новый мир, созданный в угоду прогрессу. Атлантида воплощает идею цветущей цивилизации, но вместе с тем она является олицетворением гордыни ее жителей, которая стала причиной их гибели. В отличие от Атлантиды хронотоп Ильинки не несет в себе тему гармоничного развития. Этот локальный символ тесно связан с концепцией покаяния, воплощенной в мифе о золотом колоколе. Легенда гласит, что колокол был создан раскаявшимся преступником. Стремясь искупить свои грехи, приказал отлить из награбленного золота колокол,

предварительно обтянув его медью, чтобы оградить священный предмет от осквернения.

Образ колокола у одних людей связан с идеей спасения. У других золотой колокол вызывает жажду наживы.

В произведении воссозданы персонажи, отличающиеся нравственной чистотой, преданностью традициям предков и отзывчивостью (Надежда Мамонтова и ее род, баба Вера, дед Григорий). Подобно мамонтам, они исчезают.

Образ мамонта, тотемический и многозначный, пронизывает хронотоп романа, объединяя образы Мамонтовых с их говорящей фамилией, Бивня, Грача, который мечтает обладать шкурой мамонта. В числе положительных героев Мэлс, шумливый Василий, опытный Кузьмич, юный Костя.

Образ Степноморска вызывает в памяти печальную судьбу городов: Жанатаса, Аркалыка, Приозерска и Асу-Булаку, разбросанным по безлюдной степи. Эти города пострадали от рыночных реформ, так как жизнь в них по сути остановилась.

Автор рисует картины деградации города, используя гротеск и карикатуру. В художественном мире города воссозданы карикатурные топосы. В Степноморске, например, когда-то процветал театр на Поганке. Река Бурля, протекающая здесь, столь ничтожна, что ее легко и птице преодолеть вброд. Театр на Поганке – ироничная отсылка к Театру на Таганке, образ местной речки – отсылка к творчеству Гоголя.

В романе воплощена тема социального каннибализма. Оторвановка с домами-каннибалами наглядно демонстрирует этот феномен. Не менее яркой является метафора с щукой, внутри которой прячется другая, меньшая щука, а та, в свою очередь, содержит полупереваренного линя. Хотя хищники своего вида обычно не поедают друг друга, в этом мире, лишенном моральных ориентиров, подобное поведение становится аллегорией на деструктивные социальные связи.

Хронотоп в романе пронизан темой разрушения жилища. Здания опустошены и заброшены. Черные глазницы окон, словно отражение безысходности, устремлены в пустоту, и ничто не может прогнать отсюда мрак бесприютности.

Во сне Руслан видит саманный небоскреб, увенчанный сияющим золотым колоколом. Это символ разрушения города. Мамонт, источающий зловоние разложения, тоже символ только крушения существующего порядка.

В четвертой главе романа рассматривается тема путешествия героя в потусторонний мир. Путешествие в загробный мир, которое мы трактуем метафорически, традиционно в мифологии предстает как рискованное и сложное испытание, катабасис. Подобный мир, как правило, скрыт в отдаленных уголках: в безжизненных пустынях, под землей или на морском дне; его окружают огненные преграды, реки и другие сверхъестественные барьеры. Преодолеть эти препятствия и покинуть его пределы возможно лишь после прохождения инициации.

В качестве примера можно привести историю Руслана, который пытается покинуть Степноморск и отправиться в Алматы, но вынужден вернуться, столкнувшись с «существами», которые требуют плату за проезд. Рядом с главным героем всегда присутствует его психопомп, духовный проводник. В образе Козлова, человека, лишенного собственных детей, но жаждущего отцовской любви, он и обретает своего проводника.

Руслан укрепляет духовное единство с отцом, проявляя заботу о семейном благополучии. Чтобы создать уют в холодном жилище, он решает пожертвовать своей электрогитарой и приобрести печь. Квартира становится домом для не только для людей, но и для необычных соседей: мыши Машки, пеликана Петьки и кота Снежка. Эти животные, словно мосты между мирами, создают особую атмосферу связи мира человека и природы. Кроме того, мышь символизирует тему воспоминаний, смерти и бытия; сбившаяся с пути птица олицетворяет временную потерю духовной гармонии; кошка выступает в роли проводника из потустороннего мира.

После совершения ритуального суицида и прохождения инициации главный герой воспринимает себя как обитателя иной реальности. Руслан, стоя на краю моста, загадывает желание о счастье, осознавая, что переход на противоположный берег станет переломным моментом и навсегда изменит его судьбу.

Возвращение Руслана сопровождается символичным полетом Петьки-пеликана, который, подобно ангелу, расправляет свои крылья и улетает, олицетворяя освобождение от земных привязанностей и пороков. Но даже в этом символе присутствует элемент противоречия: «неправильная птица» выбирает неверный путь. Возможно, это указывает на то, что путь героя еще не завершен, его внутренний поиск продолжается, и он обречен блуждать в лабиринтах собственного непознанного «я».

Любовь к Свете, воплощению Эроса, становится для Руслана источником возрождения. Его любовь к Свете чистая, благоговейная, возвышенная.

В Степноморске и его пригородах Руслан переживает незабываемое летнее время, наполненное радостью и счастьем. Лето здесь выступает особым топосом, местом гармонии и счастья. Лето объединило Руслана, семью Мамонтовых, Пушкина, Грача, Козлова, Индейца и других положительных героев.

Когда Мамонтовы уезжают в Заполярья, а Руслан лишается отца, он принимает решение вернуться в Алматы, чтобы завершить начатое им дело – спасение других. Его будоражат воспоминания о приближающемся мамонте – символе неизбежного и вечного. Каждый день он совершает свой путь по опустевшему Алматы, в сердце своем храня огонь жизни. Он становится спасением для заблудших душ, подобных Семеновичу и его сыну Пашке, ограждая их от нравственной пропасти и духовного угасания.

Герой, прозванный автором «трещиной в плотине», представляет собой угрозу существующему порядку. Его появление может привести к радикальным переменам, к разрушению старого мира и рождению нового. Главный герой,

живущий в опустевшем городе, выступает символом пробуждения и воплощением новых взглядов на жизнь.

Таким образом, творчество Н. Веревочкина представляет собой инвертированную вселенную. В романе ключевые образы получают «перевернутое» значение.

Результаты нашего исследования романа Н. Веревочкина послужат не только для изучения постмодернистских текстов, но и для осмысления классической литературы. С учетом сказанного для нашего исследования актуальны работы казахстанских литературоведов Л.В. Сафроновой [123], [124], А.А. Джундубаевой [125], А.С. Демченко, Б.У. Джолдасбековой и других ученых о постмодернизме [126].

Интерес представляют также работы казахстанских ученых В.В. Бадикова [127], Б.У. Джолдасбековой, А.Ж.Жаксылыкова [128], С.В. Ананьевой, В.В. Савельевой [129], А.Б. Темирболат [130]. Необходимо указать новейшую статью казахстанских авторов [131]. В нашей статье представлен анализ художественного пространства и времени в современной литературе [132].

Определимся с понятием целостности литературного произведения. Д.С. Лихачев полагает, что художественному миру литературного произведения присуще внутреннее единство, которое определяется общим стилем литературного направления или «стилем эпохи» [133].

М.М. Гиршман утверждает: «Обобщающим выражением содержательного единства целого является художественная идея, а по отношению к ней как «свое другое» выступает формообразующий принцип, организующий целостность и завершенность произведения» [134 с. 20].

Труды Ю. Б. Борева [135], А.Н. Андреева [136], А.В. Рогожкина [137] и других ученых содержат описание различных форм целостного анализа литературных произведений.

Важно также в ходе формирования представлений о целостности литературного произведения иметь в виду доминанты поэтики произведения [138]. Знание этих доминант дает возможность увидеть целостность художественного произведения.

Выводы по второму разделу:

Казахстанский постмодернизм представляет собой уникальное явление. В современной литературе казахстанский постмодернизм проявляется как синтетический феномен, сочетающий в себе отторжение соцреалистических канонов и усвоение достижений западной постмодернистской акмеистики.

Отсутствие у казахстанского постмодернизма этапа модернизма дало ему возможность обратиться к корням традиционной казахстанской культуры, богатой политеизмом, смысловой многоплановостью, фольклорными мотивами и неомифологическими элементами.

В то время как соцреалистическая эстетическая традиция в этом контексте подвергается деконструкции, фундаментальный традиционный культурный пласт, наоборот, становится противовесом: он обращается к гармонии, а не к хаосу.

Креативные стратегии постмодернизма обнаруживаются в казахстанском художественном дискурсе, в частности в романе-пенталогии А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных».

Произведения А.Ж. Жаксылыкова – это яркий пример синтеза различных художественных традиций. Философская многогранность произведений писателя берёт начало в экзистенциализме, философии жизни, буддизме, панлогизме и панэкологизме, а также в древнегреческой философии Гераклита об изменении материальных и духовных основ бытия.

Цикл произведений А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных» имеет сложное строение, их сюжеты содержат систему отсылок и мотивов. Произведениям А.Ж. Жаксылыкова присуща многозначность художественных кодов, что делает его произведения уникальным явлением в современной казахстанской прозе. Жаксылыков А.Ж., сознательно отказываясь от канонов соцреализма, формирует многослойную семантическую реальность.

Сюжеты произведений Н. Веревочкина основаны на гротескном осмыслении системы архетипов. Художественное разрушение архетипов воссоздано в романе Н. Веревочкина «Зуб мамонта. Летопись мертвого города».

Анализ образа города как структурной части архетипического комплекса в творчестве Н. Веревочкина показал, что художественный мир его романа «Зуб мамонта. Летопись мертвого города» обладает инвертированным, нелинейным характером.

В творчестве Н. Веревочкина используется техника «перекодирования смыслов», проявляющаяся в карикатурной организации образов.

3 ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ИХ ЦЕЛОСТНОСТИ

3.1 Констатирующий срез

Методика изучения произведений постмодернизма в вузе должна опираться на психолого-педагогические и методические основы, обеспечивающие эффективность обучения. Педагогический эксперимент состоит из констатирующего среза, формирующего обучения, итогового среза. Это основные этапы опытно-экспериментальной работы.

Первый этап педагогического эксперимента – это проведение констатирующего среза. Задача констатирующего среза состоит в выявлении уровня знаний и умений студентов, которые им предстоит использовать в процессе анализа произведений постмодернизма. Роль констатирующего среза значительна, так как он служит для определения и выбора эффективных методов экспериментального обучения.

Цель формирующего обучения заключается в необходимости последовательного развития у студентов знаний о литературе постмодернизма и их аналитических компетенций. Итоговый срез позволит определить эффективность разработанной нами системы формирующего экспериментального обучения.

Далее опишем процесс проведения констатирующего среза, который был проведен в сентябре 2021 г. Общее количество участников эксперимента – 82 студента 3 курса, которые осваивали образовательные программы бакалавриата «Русский язык и литература в школах с нерусским языком обучения», «Русский язык и литература», «Русская филология» в вузах, указанных в структурном элементе диссертации «Обозначения и сокращения».

Студенты были распределены в экспериментальную (41 студент) и контрольную группу (41 студент). Мы разработали следующие задания для констатирующего среза.

1) Охарактеризовать постмодернизм как культурную парадигму. Приведите конкретные примеры из произведений художественной литературы постмодернизма.

2) Охарактеризовать интертекстуальность как элемент поэтики постмодернизма. Приведите конкретные примеры из произведений художественной литературы постмодернизма.

3) Выделить и охарактеризовать основные образы (концепты, символы, архетипы) постмодернизма. Приведите конкретные примеры из произведений художественной литературы постмодернизма.

4) Охарактеризовать проблематику литературного постмодернизма. Приведите конкретные примеры из произведений художественной литературы постмодернизма.

5) Проанализировать на конкретном примере произведение постмодернизма как целостность.

Выбор такого рода заданий продиктован необходимостью определить объем знаний и уровень аналитических умений студентов, которые они будут применять в ходе изучения произведений постмодернизма.

Перечислим литературоведческие умения:

1) определить основные черты природы постмодернизма;

2) охарактеризовать функцию интертекстуальности;

3) анализировать основные образы (концепты, символы, архетипы) постмодернизма;

4) понимать проблематику произведения литературного постмодернизма;

5) видеть целостность произведения постмодернизма.

Оценки были выставлены за каждое задание. Работы студентов оценивались следующим образом:

90 – 100 баллов (отлично),

70 – 89 (хорошо),

50 – 69 (удовлетворительно),

0 – 49 (неудовлетворительно).

Определим и кратко охарактеризуем основные критерии выполнения задания констатирующего среза.

Оценка «отлично» предполагает полное раскрытие темы задания, наличие творческого подхода к освещению научных проблем, выражение самостоятельной точки зрения, знание текстов литературных произведений.

Оценка «хорошо» предполагает раскрытие темы задания, выражение самостоятельной точки зрения, знание текстов литературных произведений.

Оценка «удовлетворительно» предполагает частичное раскрытие темы задания, знание текстов некоторых литературных произведений. Если тема не раскрыта, студент не знает текстов литературных произведений, такая работа получает «неудовлетворительно».

Руководствуясь указанными выше критериями, мы проверили работы студентов.

Далее проанализируем качество выполнения студентами экспериментальной и контрольной групп заданий констатирующего среза. Приведем сначала количественные показатели констатирующего среза в ЭГ (таблица 1).

Таблица 1 – Количественные результаты констатирующего среза в ЭГ

Задание среза	Количество студентов	Выполнение заданий (%)
1	10	24
2	10	24
3	10	24
4	10	24
5	10	24

Затем изложим количественные показатели констатирующего среза в контрольной группе (таблица 2).

Таблица 2 – Количественные результаты констатирующего среза в КГ

Задание среза	Количество студентов	Выполнение заданий (%)
1	9	22
2	9	22
3	9	22
4	9	22
5	9	22

Необходимо сравнить результаты констатирующего среза в экспериментальной и контрольной группах (рисунок 1).

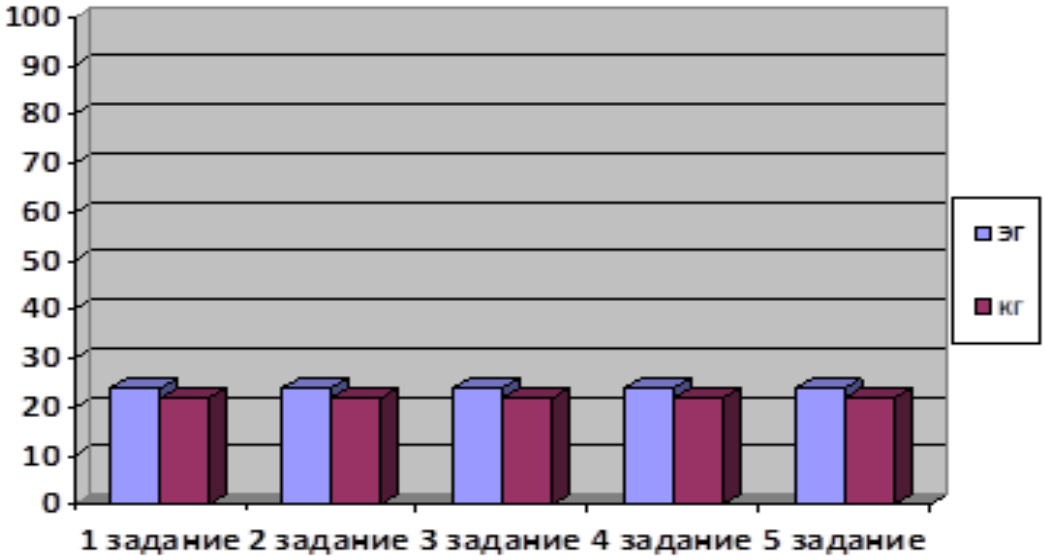


Рисунок 1 – Количественные результаты констатирующего среза в ЭГ и КГ

Далее осуществим качественный анализ работ студентов экспериментальной и контрольной групп. Мы выявили, что большая часть участников эксперимента не смогла четко и обстоятельно охарактеризовать постмодернизм как культурную парадигму. Они не имеют глубоких знаний о его литературе, философских и эстетических чертах и свойствах. Без этих базовых знаний и умений студенты не смогут глубоко понимать поэтику и проблематику произведений постмодернизма.

Большинство участников эксперимента испытало затруднения в своих попытках охарактеризовать интертекстуальность как элемент поэтики постмодернизма. Эти студенты не смогли выявить функции интертекстуальности. Между тем, интертекстуальность представляет собой одну

из важнейших черт постмодернизма, поэтому недопустимо, чтобы студенты не разбирались в этой проблеме.

Большая часть участников эксперимента не смогла перечислить и охарактеризовать основные образы (концепты, символы, архетипы) литературы постмодернизма. У постмодернизма свой смысловой язык, поэтому студенты должны его знать, что важно для чтения и понимания произведений постмодернизма.

Большинство участников эксперимента не справилось с четвертым заданием среза, так как не охарактеризовали проблематику литературного постмодернизма. Знание проблематики постмодернизма дает читателям возможность понимать темы и идеи произведений, написанных постмодернистами.

Большая часть участников эксперимента не проанализировала на конкретном примере произведение постмодернизма как художественную и тематическую целостность. Этот результат закономерен, так как студенты в своем большинстве не владеют знаниями об основных признаках постмодернизма. Не имея четких и глубоких представлений такого рода, они не смогли проявить своих аналитические компетенции.

Необходимо отметить, что ответы тех студентов, которые смогли раскрыть темы заданий среза, нельзя назвать глубокими, конкретными. Их работы написаны не на доказательной базе. Свои ответы данная группа студентов написала в форме сухой констатации, перечисления определенных литературных признаков и черт. Ответы этих студентов – скорее всего результат их стихийной начитанности, личной инициативы.

Таким образом, у большинства студентов, которые приняли участие в нашем педагогическом эксперименте, не сформирована готовность:

1) выявить и описать основные черты постмодернизма;

2) определить функции интертекстуальности;

3) исследовать основные образы (концепты, символы, архетипы) постмодернизма;

4) анализировать тематику и проблематику произведения постмодернизма;

5) понимать целостность постмодернистского произведения.

Как известно, умения базируются на сумме теоретических знаний. Это определяет актуальность формирования у студентов следующих знаний о постмодернизме.

Постмодернизм переосмысливает природу текста, отказывается рассматривать его как замкнутую, самодостаточную структуры. Текст в постмодернистском контексте становится частью более широкого семиотического поля, где ключевым элементом является интертекстуальность.

Обращение к интертекстам выступает ключевым элементом модернистской эстетики и поэтики.

Представления о концепции «Мир как текст» важны для понимания природы постмодернизма.

Теория постмодернизма о невозможности полного завершения диалога приводит к идее взаимодействия различных текстов, сотрудничества читателя с автором.

Важно сформировать у студентов представления о постмодернистской парадигме, которой свойственны следующие черты:

– отказ от классических культурных ценностей;
– отказ от принципа дихотомии;
– синтез жанров;
– языковая игра;
– отказ от принципа однозначного толкования текста;
– сатира как форма критики иных литературных систем;
– децентрализация текста.

Имеет смысл сформировать у студентов представления о системе литературных героев постмодернизма, о своеобразии его художественной антропологии. Кроме того, следует сформировать у студентов теоретико-литературные представления о постмодернизме, его мировоззренческих основах и эстетике.

Результаты констатирующего среза побудили нас изучить реальное состояние изучения постмодернизма в вузах. Анализ силлабусов по русской и зарубежной литературе, умкд, посещенных занятий, бесед с преподавателями вузов убеждают в том, что высшая школа нуждается в новых учебных, методических пособиях и рекомендациях по изучению постмодернизма.

3.2 Методика анализа произведений постмодернизма в вузе

Для создания методики изучения постмодернизма в высшей школе требуется разработка психолого-педагогических и методических основ, обеспечивающих эффективность и качество обучения. Важно учитывать положения психологии, раскрывающей особенности процессов познавательной деятельности. С.Л. Рубинштейн утверждал, что качественное обучение возможно при условии деятельности обучающихся [139]. А.Н. Леонтьев рассматривал деятельность как важное условия формирования сознания и личности [140]. В.В. Давыдов полагал, что обучение должно носить развивающий характер [141]. Необходимо учитывать концепцию П.Я. Гальперина о поэтапном формировании познавательных действий [142].

Обучение должно носить инновационный характер, которое обеспечивает становление самостоятельности студентов в ходе их учебной и познавательной деятельности. Только в ходе осмысленной и последовательной познавательной деятельности возможно развитие субъектности студентов. Становлению субъектности студентов способствуют различные образовательные технологии. В.П. Беспалько [143], М.В. Кларин [144], Г.К. Селевко [145] и другие ученые исследовали проблемы технологизации преподавания.

Г.К. Селевко принадлежит следующее определение термина «педагогическая технологи»: «Педагогическая (образовательная) технология –

это система функционирования всех компонентов педагогического процесса, построенная на научной основе, запрограммированная во времени и в пространстве и приводящая к намеченным результатам» [146, с. 37].

В методической науке идеи технологизации также нашли свое отражение. С.П. Лавлинский [147], М.А. Алексеева [148], А.Н. Архангельский., А.А. Новикова [149] разработали технологические подходы к преподаванию литературы. Н.Е. Беляева [150], Т.Л. Воробьева [151], Е.О. Галицких [152], В.А. Грошенкова [153], С.А. Теплова, Н.А. Горлова [154] исследовали проблемы повышения качества чтения на основе применения эффективных образовательных технологий.

Интерактивные образовательные технологии являются эффективной формой обучения студентов. В педагогической литературе исследованию интерактивных технологий уделяется большое внимание. Ю.В. Гущин [155], Е.Л. Макарова [156], Т.Г. Мухина [157], С.Б. Ступина [158], Л.Ю. Сафонова [159] и другие ученые разрабатывают интерактивные методы и технологии обучения.

Казахстанские исследователи А.Е. Абылкасымова [160], Г.К. Ахметова [161], Б.А. Жетписбаева [162], Г.Ж. Менлибекова [163], А.К. Мынбаева [143], Ш.Т. Таубаева [165], другие ученые изучают вопросы эффективного обучения.

Проблемы эффективного обучения литературе освещают ученые-методисты О.М. Буранок [166], А.Ф. Галимуллина [167], А.М. Каторова [168], С.О. Муминов [169] и др.

В методической науке представлены труды об изучении постмодернизма в школе и вузе. С.С. Орищенко [170], И.В. Калёнова [171], Л.Е. Баянова [172], О.С. Кирдяшова [173] в своих диссертациях разработали методики и практики анализа произведений и культуры постмодернизма.

При проведении формирующего обучения необходимо учитывать целостность произведений постмодернизма [174]. Методика целостного анализа произведения охарактеризована и разработана в науке [175].

Разработка модели методики анализа произведений постмодернизма в высшей школе необходима для комплексного решения основных методических задач (см. таблицу 3).

Эта модель ориентирует преподавателя в его деятельности, позволяет определить основные направления обучения студентов анализу произведений постмодернизма на постоянной основе. Указанные в таблице методы и технологии обучения анализу произведений постмодернизма образуют основу эксперимента. Таким образом, эта модель выступает базой для конкретного применения методической системы изучения произведений постмодернизма в высшей школе. Отметим, что в названной модели отражены литературоведческие и методические компетенции студентов, которые необходимо развивать в процессе опытно-экспериментальной проверки выдвинутой нами системы изучения произведений постмодернизма в высшей школе.

Таблица 3 – Модель методики анализа произведений постмодернизма в высшей школе

Принцип обучения – междисциплинарный подход с опорой на достижения философии, эстетики, культурологии, литературоведения, психологии, педагогики, методики преподавания литературы	
Цель – разработка методики анализа произведений постмодернизма в высшей школе	
Литературоведческая основа – постмодернизм как умонастроение и литературная практика	
Методическая основа – методы анализа произведения прозы, инновационные методы обучения	
Технологии и практики обучения	
Методы обучения	активные, интерактивные, эвристические, проблемные методы
Компетенции	
Литературоведческие компетенции – умения анализировать произведения постмодернизма в аспекте целостности	Методические компетенции – обучение студентов профессиональным компетенциям как будущих учителей литературы

Работа над изучением произведения постмодернизма проводится в определенной последовательности. Перед изучением творчества А.Ж. Жаксылыкова и Н. Веревочкина необходимо предложить студентам самостоятельно прочитать их произведения. Рекомендуется прочитать произведения А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных», роман Н. Веревочкина «Зуб мамонта» [176].

Затем студенты самостоятельно изучают материал по жизненному и творческому пути писателей. Следующий этап работы – это формирование исходных теоретических представлений, необходимых для анализа постмодернистского произведения. Анализ произведения является основным этапом работы над его освоением. Систематизация знаний студентов способствует формированию у них представлений о целостности постмодернистского произведения.

Студенты самостоятельно прочитали роман А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных», а также подготовили кейсы по биографии и творчеству писателя. Студенты выступили на занятии с сообщениями о жизни и творчестве А.Ж. Жаксылыкова.

В ходе проведения формирующего эксперимента студентам было предложено проанализировать роман-трилогию А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных» с точки зрения его постмодернистской поэтики, включая такие параметры, как интертекстуальность, жанровая специфика, хронотоп, субъект/кластерная организация субъектов, нарратив, деконструкция константных (вечных) образов.

Эффективной формой развития исходных литературоведческих понятий, необходимых для анализа произведений постмодернизма, является

теоретический тренинг. Перед началом серии занятий, посвященных данному сверхтексту, студенты самостоятельно должны были ответить на вопросы:

1. Какие специфические особенности несет в себе постмодернизм как литературное явление?

2. Что такое категория жанра?

3. Что представляет собой действующий субъект произведения? Что такое субъектная организация текста?

4. Что такое хронотоп?

5. Что такое интертекстуальность?

6. Что представляет собой категория нарратива?

Лекция в формате беседы способствует активизации мышления студентов. В процессе лекции-беседы, посвященной рассмотрению романа-трилогии А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных», удалось прийти к пониманию его жанровой природы.

Хотя нельзя однозначно назвать цикл «Сны окаянных» антиутопией в полном смысле дефиниции, его стилистика, характерные образы и поднимаемые вопросы демонстрируют явные отголоски этого жанра. Жаксылыков А.Ж. рассматривает концепцию «общего блага», подвергая ее идейной реконструкции с учетом различных аспектов.

В результате чтения лекции были сформированы следующие опорные тезисы. Студенты принимали активное участие в работе.

1. Ключевой проблемой выступает утрата витальности (бесчеловечное уничтожение ослов; истребление воробьев у китайской границы; испытательный полигон).

2. Через попытки человека подчинить себе природу явно прослеживается идея враждебности человека универсуму.

3. Разрушение микро- и макросоциальных структур (ради общего блага) привело к уничтожению семейных связей. Это наносит непоправимый ущерб не только отдельным людям, но и самому этносу.

4. Жаксылыков А.Ж. вплетает в повествование кальки советских клише из соцреализма, одновременно переосмысливая модель советской действительности в контексте нового «общества» – расы крыс.

Студенты отмечают, что смысловую атмосферу цикла формирует сатира, которая, по сути, представляет собой эстетическое осмысление неполноты индивидуального «Я» в структуре мироздания. Здесь автор выступает в роли критика, иронично высмеивая абсурдные реалии.

В описаниях Светлого будущего, Великого Вождя, Голубой Расы прослеживается язвительный тон, граничащий с иронией. Заседания Коров, Быков и Свиней, в частности, выдержаны в этом же саркастическом ключе.

Каждый компонент текста несет определенную функциональную нагрузку: образ «расцветающих ликов» (выраженный в возвышенном стиле, отсылающем к религиозным и художественным традициям) противопоставляется грубым «воплям» (в разговорной лексике). Такое стилистическое смешение создает насмешливо-ироническую атмосферу.

Железный монумент, олицетворяющий власть, пытается заменить людей настоящими ценностями. В одной из сцен, изображающей «строй», счастливая женщина, кормящая ребенка, стремится влиться в строй марширующих.

Марширующие с линейными ногами символизируют позитивистское учение о «линейном прогрессе», которое привело к ложной идее исторического оптимизма, вере в счастливое будущее. Эта концепция породила образ «нового человека», воплощенного в недокормленном, но улыбающемся младенце.

Явление людей-сурков и людей-барсуков, то есть существ, обладающих чертами животных, не случайно. Инстинкт человечности, как и другие подобные ему, не является врожденным, а развился в ходе истории. Его легко могут заместить более примитивные инстинкты.

Студенты отмечают, что в первой части цикла, повествующей о Жане, бывшем интеллигенте, читатель наблюдает его трагический путь дегуманизации. Разбитый предательством возлюбленной и лучшего друга, Жан, имя которого с казахского переводится как «душа», отрекается от цивилизации и становится странником. Его поиски сосредоточены вокруг фигуры Дюсена-баксы, шамана, который, по легенде, владеет тайными знаниями и может провести ритуал инициации, даруя Жану новую жизнь - духовную и физическую.

Вместо ожидаемого Жан оказывается в подчинении у пожилого китайца, который подвергает его изнурительному физическому труду. Отсутствие свободы, утрата человеческого достоинства и внешнего облика – все это указывает на полную десоциализацию и дегуманизацию Жана.

Ярким примером этого служит сцена с зеркалом: Жан видит свое унылое лицо. Его лицо похоже на морду обезьяны. Эта гротескная деталь символизирует деградацию Жана. Хотя Жан страдает от голода и жестокого обращения, его внутренний мир претерпевает значительные изменения: душа героя обретает спасение.

Поэтапная работа над романом-пенталогией А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных» способствует формированию у студентов глубоких знаний. Методика работы над произведением состоит из трех этапов.

Первый этап – это составление теоретического комментария для понимания того, что представляет собой постмодернистский текст.

Второй этап – иммерсия или погружение. Это процедурный этап, когда осуществляется анализ литературного произведения.

Третий этап – рефлексия. На этом этапе студенты формируют свои выводы.

Первый этап. Когда мы приступаем со студентами к разбору постмодернистского текста, мы должны вооружить их необходимым теоретическим минимумом знаний, который позволит им приступить к этапу иммерсии. В первом блоке мы в сжатом виде даем все необходимые сведения о направлении постмодернизма, его философских и литературных предпосылках. Обозначим теоретический блок как «Обзор литературы»:

Обзор литературы. Несмотря на то, что понятие «постмодернизм» активно вошло в научный, художественный и философский дискурс уже в 80-е годы

прошлого столетия, его терминологический статус (в частности, объем дифференциальных признаков) продолжает уточняться. В первую очередь, важно отметить, что сама концепция постмодернизма как нового взгляда на реальность начинает складываться на базе постструктуралистских теорий европейских философов, а также тезисов постфрейдизма. Постмодернизм дал целому поколению представителей культурного «поля» стимул к осмыслению возникающих феноменов современности, в частности, поп-арта, цитатности, полиинтерпретативности объектов искусства и многих других.

Когда Л. Фидлер в статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы» призвал свою аудиторию к сближению полярных, казалось бы, стилистических пространств – языка модернизма с языком масслита, произошел тектонический сдвиг: искусство вышло за рамки элитарных дискурсов и стало доступно не только интеллектуальному читателю, но и широкому рецептивному полю. С этого времени беллетристика (отношение к которой было, скорее, уничижительным) стала элементов нового направления в литературе. Смешение дискурсов дало литературе возможность выйти за рамки жанровой системы и канонических направлений в литературе. Большое влияние на становление постмодернизма оказали идеи Деррида, а также концепции, популяризируемые журналом «Октобер».

Отличительными чертами постмодернизма стала идея о конечности и исчерпанности истории и цивилизации как ее составляющей. Отсюда – кристаллизация тезиса о том, что мир движется к Хаосу. Временные оси перестали существовать как координантная плоскость диахронии и синхронии. Время стало восприниматься в модусе без- и надвременья. Жанровая система испытала на себе ряд мутаций: началось взаимопроникновение жанров. Ранее табуированные, периферийные темы, прежде не обсуждаемые литературой, выдвинулись на передний план.

Усилился ряд тенденций, которые начали формироваться в конце столетия: классические тексты культуры были деканонизированы; на смену бинарным оппозициям пришли антиномии; границы личности стерлись, «Я» и «Другой» контаминировались; жанры прошли через этап гибридизации. Кроме того, особую роль получили карнавализация дискурса и метаязыковая игра, а также игра в Хаос. Интенсифицировалась позиция полиинтерпретативности текста, не детерминированного фигурой автора; произошла кооперация Автора с Читателем.

Это не могло не сказаться на особенностях постмодернисской поэтики, внутри которой произошла «пересборка» жанров, их мутация, усилилась пастишизация, тенденция к парцелляции текста и созданию коллажей, к интертекстуальной игре, пародии, иронии и самоиронии. Главным объектом стал Текст как метасущность, главной пресуппозицией – отказ от единой Истины. Мир, согласно концепции постмодернизма, иллюзорен, наполнен симулякрами, а потому фиктивен. Он алогичен и дискретен. Личность нестабильна, адаптивна. Текст же, напротив, безграничен и всеобъемлющ, а потому весь мир уместно расценивать как Текст.

Важная черта постмодернистского художественного дискурса – масочность не только героев произведения, но и самого автора, который скрывается за конвенциональными и неконвенциональными «личинами», намеренно затрудняя читательское восприятие.

М. Липовецкий выделяет такие признаки постмодернизма, как диалогизм, насыщенная культурогенность текста, семионтологизм. Отдельное исследование, посвященное онтологии постмодернизма, принадлежит С. Сулейману. Исследователи С.А. Кошарная и Т. Григорьянова пишут об особом параметре постмодернистского текста – его интертекстуальности, под которой понимается зависимость смысла текста от ранее созданного текста, который принято называть прототипическим. Эта позиция близка Д. Аллену, который отмечает, что дискурс вбирает в себя множество исторических и социокультурных факторов, репрезентируясь в языке, который объединяет их в единый конгломерат семиотического порядка.

Преподаватель сообщает студентам, что важно помнить: автор намеренно ломает читательские ожидания в зависимости от избранной им стратегии кооперации с читателем. Следовательно, настройка читательской рецепции изначально должна быть адекватной.

На этапе иммерсии – читательского погружения – мы рассказываем студентам об истории создания цикла и особых техниках его функционирования. Цикл романов А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных» исследователи и критики называют «прорывом в будущее». Это многоуровневый сверхтекст, насыщенный аллюзиями и реминисценциями; его отличительная черта – поликодовость. Намеренно отходя от традиций социалистического реализма, Жаксылыков создает усложненную семиотическую реальность, которая, по замыслу автора, должна восприниматься читателем как выход в дремучий лес. По нашему убеждению, данная метафора очень уместна.

Согласно теории архетипов, пространство, изначально окружающее человека, делится на «свое» и «чужое». К «своему» пространству изначально относится архетип «Дом». Лес, напротив, выступает репрезентантом «чужого» пространства: это место испытаний и инициации, куда мифический «тысячеликий герой» отправляется в поисках своей счастливой доли. Главная черта такого пространства – в его способности к трансформации каждого, кто вступает в его пределы. Согласно замыслу автора, его текст должен трансформировать читателя, привнеся в его сознание новые аксиологемы. Блуждая по «дремучему лесу» романного пространства, читатель должен не только обрести новые смыслы, но и столкнуться с собственной архетипической Тенью – подавляемой частью Эго-комплекса, находящейся на периферии осознаваемого.

Студенты получают задание – нарисовать карту перемещений главного героя и обозначить пути трансформации его личности в каждом из заявленных топосов. Работа над указанной картой послужит для систематизации представлений студентов о сюжете произведения.

Важно сформировать у студентов представления о тематике произведения.

Цикл «Сны окаянных» был задуман как цикл романов-сказок о детях и для детей. Его созданию предшествовала реальная встреча автора с детьми-сиротами, оставшимися на попечении государства после ряда испытаний, проводимых на Семипалатинском полигоне.

Отметим на занятии, что метатекстовый комплекс цикла интерпретативно значим: раскрывая внутреннюю форму субстантивированного элемента «окаянные», мы возвращаемся к имени первого в истории человечества убийцы – Каина. Именно его история становится началом всех братоубийственных войн в истории человечества, и мы понимаем, что все герои романного пространства, названные «окаянными», не сумели избежать печати каинового греха. Мотив греха в романе актуализирован не только на уровне макротемы «экологическое бедствие»; он реализован в самой системе социальных отношений, внутри которой люди находятся в состоянии перманентной борьбы за выживание, используя все средства для достижения своих прагматических целей.

Некоторые из них, «лишние люди» в подобном социальном контексте, не в силах вынести лицемерия и несправедливости. Осознавая себя элементами квазиреальности, лишенной ценностных смыслов, они пытаются вернуть своему внутреннему миру гармонию и изначальный покой. Однако города-спруты, если воспользоваться метафорой Верхарна, не позволяют сделать это безболезненно. Героям остается бегство – и в этом они наследуют черты романтических героев классической русской и европейской литературы.

Таков Жан, протагонист «Поющих камней». Блестящий интеллигент, подающий надежды поэт, он сталкивается с предательством и теряет почву из-под ног. Отныне смыслом его жизни становится поиск легендарного Дюсена-баксы – мудреца, способного раздвинуть грани восприятия жизни. В поисках баксы Жан, чье имя переводится с казахского как «Душа», оказывается далеко от дома, на границе с Китаем. Однако путь его инициации полон перипетий – вместо баксы становится рабом китайца, день за днем теряя человеческий облик.

После проведенного анализа студенты приходят к следующим выводам.

Учитывая, что в произведении воссоздан не просто главный герой, но и его душа, его путешествие закономерно рассматривать как инициацию и преображение внутреннего мира. С этой точки зрения остальные герои романа, в частности, лучший друг Жана, Арман, жена Айнур, Пастушок и старик-китаец – рассматриваются нами не как отдельные субъекты нарратива, но как часть комплекса единой структуры, каждый элемент которой выполняет собственную функцию. Так, Арман, антагонист Жана, становится его двойником, реализуя мотив черного человека и отсылая нас к классическим произведениям-претекстам – «Тени» Г.Х. Андерсона и «Двойнику» Ф.М. Достоевского, а также к «Черному человеку» С. Есенина.

Имя «Арман» также дает нам герменевтический стимул к пониманию того, что перед нами квазиреальность. Переводимое с казахского как «Мечта», это имя обретает черты иллюзии и, по сути, становится симулякром. В отличие от Жана, Арман богат и успешен. Выступая апологетом «темных инстинктов», он знаменует собой наступление «царства зверя» (неслучайно его поведение,

описанное в романе, атрибутировано характеристиками, апеллирующими к животному началу, такими, как «хищно прищурился»).

Арман выступает в романе в роли искусителя: соблазняя жену главного героя, Айнур, он вовлекает ее в «первородный грех» лишения изначальной невинности. Айнур («Лунный свет») - также говорящее имя. Свет луны, неверный и изменчивый, олицетворяет сделанный героем неверный выбор. Женившись на первой красавице курса, Жан утрачивает связь с собственной инстинктивной природой, превращаясь, по формулировке постструктуралистов, в «желающую машину». Этот путь ведет его и к нравственной, и к социальной гибели. Для того, чтобы продолжить бытийствовать в мире, герою требуется духовное перерождение. Падение на социальное дно сопряжено для него с прозрениями и озарениями.

Роман «Поющие камни» (своего рода пролог к циклу «Сны окаянных») – одно из знаковых произведений постмодернистской литературы Казахстана. Его постмодернистская поэтика не только знаменует идею о том, что бытие есть текст (данное произведение является текстом-в-тексте, что позволяет нам говорить о цикле как о метаромане), но и позволяет читателю выйти за рамки восприятия героя как реальной личности. Герой оказывается частью бессознательного пространства; его закономерно интерпретировать как Душу, идущую по пути инициации. Частью этой души становятся и остальные герои романа, выступающие ее теневыми аспектами.

Составление лингвокультурного комментария – это эффективная методическая деятельность. Студентам предлагается проанализировать текст произведения постмодернизма с точки зрения его лингвокультурных особенностей.

Казахстанское лингвокультурное пространство отличается своей многогранностью и своеобразием, что обусловлено как историческим контекстом, так и неповторимой языковой картиной мира, отражающей ценности и взгляды на мир различных культур.

Языковая реальность Казахстана характеризуется наличием двух доминирующих языков, которые можно представить как координатные оси. Первая ось, казахский язык, отражает генетическую основу казахского этноса и его историческое развитие. Вторая ось, русский язык, стал доминирующим в синхроническом (и в некоторой степени ретроспективно-синхроническом) контексте. Каждый человек, как точка на этой координатной плоскости, одновременно связан с обеими осями, что свидетельствует о его интегрированном языковом сознании. Лингвистическая и культурная картина Казахстана дополняется разнообразием языков, которыми владеют различные этнические группы.

Этот феномен побудил к появлению особых культурных явлений, одним из которых стала деятельность писателей-билингвов, в число которых входит Аслан Жаксылыков. Как носители своего родного языка, они создают произведения на языке усвоенном(русском). Интересно, что автор сознательно отдает предпочтение русскому языку. Это открывает перед ним широкие

возможности для использования богатого художественного потенциала русской языковой и культурной традиции, одновременно позволяя перенести в эту среду национальные образы мира и таким способом установить связь между двумя различными системами значений.

Для Аслана Жаксылыкова русский язык, на котором он написал роман «Поющие камни», стал инструментом, позволившим ему глубже понять и осмыслить свою родную культуру, а также четче обозначить границы «своего» и «чужого».

В тексте можно наблюдать интересную языковую особенность: герой Жан, приняв в сновидении облик Пастушка, обращается к матери как «матушка», что указывает на особое к ней отношение. В то же время, обращение к отцу «коке» не имеет прямого аналога в русском языке. В «Грамматическом словаре русского языка» А.А. Зализняка «матушка» определяется как уважительная форма слова «мать» [102].

Отношение героя к матери, выраженное таким образом, указывает на коммуникативное расстояние в их взаимоотношениях, отсутствие теплоты и доверия. Сюжет также подкрепляет эту мысль: мать демонстрирует сыну холодность, часто наказывает его и игнорирует его попытки проявить любовь.

В итоге она покидает его, прикованного к постели в больничной палате, без намерения возвращаться. Традиция казахского народа, гласящая о безусловном уважении к старшим, обязывает проявлять почтение к матери независимо от ее поступков. В данном контексте русское слово «матушка» выполняет двойную функцию: оно выражает этнокультурное предписание уважения и одновременно указывает на «чужеродность» матери.

Отход матери в мифопоэтическом ключе не является случайным событием. Он воплощает сценарий, где женское символизирует преходящее, хаотичное и конечное. Аналогично поступает и жена Жана, выбирая покинуть его ради его лучшего друга.

В древнетюркской мифологии, как отмечают студенты, женщина ассоциировалась с Хаосом, царством подземного мира. Замужнюю женщину часто отождествляли с Эрлиг-ханом, одним из божеств-создателей, который вместе с Тенгри формировал вселенную. Эрлиг-хан представлялся как хитроумный, непредсказуемый и переменчивый дух, воплощающийся в образе уродливого старика или женщины. Слово «Эр-лиг» переводится как «жена», что подчеркивает связь этого божества с женским началом. Тема измены, воплощенная в поведенческом коде мифа, неоднократно встречается в романе. Автор демонстрирует ее в трех ключевых эпизодах: любовная связь Матушки Пастушки/Жана с бригадиром, предательство матери и измена жены героя с его другом.

Эрлиг-Хан, олицетворение темных сил Подземного царства, противостоит Верху, небесным началам. Человек, вступив под его власть в земном мире, несет тяжкую цену: ухудшение здоровья, озлобленность и, в конце концов, смерть.

На занятии выясняется, что отношение маленького Пастушка/Жана к отцу представлено в необычной форме: он использует только слово «коке», избегая

русского слова «отец». Г.М. Алимжанова указывает, что лингвокультурологический вокатив «коке» несет в себе значение как уважения, так и ласковости [103].

Примечательно, что семантика этого обращения сохранила связь с его внутренней формой (по А. Потебне) – прилагательным «кок», означающим синий или голубой цвет. Голубой цвет в контексте цветосимволики традиционно ассоциируется с небом и олицетворяет божество Тенгри, занимающее центральное место в этнокультурном мировоззрении многих народов. Важно отметить, что хотя исторические записи не содержат прямого описания Тенгри как «демиурга» (творца космоса), тюркские племена, а также алтайские татары и якуты именуют его именно Творцом.

Согласно исследованию М. Элиаде, слово "тенгри", обозначающее как высшие божества, так и богов второго порядка, представляет тюрко-монгольскую лексическую единицу с семантическим ядром "бог" и "небо". Эта единица широко распространена на территории Азии. В древних письменных источниках этого бога именуют "высшим", "небесным", "вечным", приписывая ему могущественную "силу". На одной из Орхонских надписей, составленных на тюркском языке, говорится о том, что после создания синего неба и плодородной земли появились люди.

Студенты получают представление о Тенгри. Тенгри, воплощая божественность, не привязан к какой-либо конкретной форме, он всеобъемлющ и невидимо присутствует повсюду. Но в контексте традиционного миропонимания этот высший концепт обретает материальную проекцию, распадаясь на ряд образов-представителей: Тенгри-батыр (герой), Тенгри-аншы (охотник/пастух), Тенгри-баксы (ведущий обряды, целитель, поэт).

Напоминая легендарного батыра, он одновременно обладает способностью к гармонизации. Например, в актуализации образа чабана, объединяющего стадо и задающего ему границы перемещений.

В казахском мировоззрении Тенгри воплощается в образе баксы, шаманов, которые выполняют роль посредников между тремя сферами бытия: небесным, земным и подземным мирами. Более того, баксы выступают как творческие силы, гармонизирующие и формирующие мир, подобно демиургам. Это наглядно продемонстрировано в мифах о Коркыте, который создал кобыз – музыкальный инструмент, олицетворяющий первоначальное творение.

В романе образ коке воплощает в себе аллюзию на божество Тенгри. Его гигантский рост, могучий голос, напоминающий гром (Тенгри-гром – один из аспектов Тенгри), и широкие, энергичные жесты подчеркивают эту связь. Неотъемлемым атрибутом коке является камча, символ творения, что также ассоциируется с Тенгри. Большую часть времени он проводит в горной местности, что усиливает его связь с божественным началом. Для юного Пастушка/Жана образ отца и величественных голубых гор сливаются в единую, непостижимую сущность.

Отец Пастушка, или Жана, ведет жизнь, совмещающую в себе профессии чабана и охотника. Чаще всего он находится на пастбищах, а также ставит

ловушки для дичи. В свободное время он играет на кобызе. Благодаря системе атрибутов мы можем составить представление о "метафизическом облике" отца героя и проследить скрытые в нем смысловые связи. Тихий чабан, отец юного героя, питает к нему безграничную любовь. Когда его сын попадает в больницу с тяжелой травмой головы, от горя отец умирает.

В связи с образом отца имеет смысл обратить внимание студентов на тему смерти в произведении. Понимание образа коке невозможно без анализа мотива смерти. Понятие «отец» тесно переплетается с образом тотема-смерти. В родовых структурах тотем выступает в роли предка всего рода, а в дородовых обществах он олицетворяет жреца, совершающего жертвоприношение тотема-зверя, божества смерти. В этом контексте тотем приобретает статус божества. Жаксылыков трансформирует конкретный, реалистичный портрет отца (коке), возводя его в ранг метафизического символа. В этом процессе он реконструирует этногенетическую мифологическую структуру, охватывающую темы зарождения, смерти (инициации) и возрождения.

В то время, как мать символизирует хаос, отец выступает для Пастушка/Жана олицетворением порядка и единства с вселенской силой.

Осиротев, лишившись обоих родителей, юный Пастушок, или Жан, оказывается в положении, где ему приходится столкнуться с абстрактным, еще не сформированным миром, лишенным опоры и связи с прошлым.

Важно отметить, что казахское слово «Жан» переводится как «Душа», что открывает возможность рассматривать сюжет на двух уровнях: внешнем, связанном с общественной жизнью, и внутреннем, где проявляется личность человека (Е. Эткинд).

В казахском мировоззрении Душа – это многогранный феномен, пронизывающий все аспекты человеческого существования. Подобно Вселенной, она проявляется на трех уровнях: телесном, воплощенном в физическом теле (ет-жан); духовном, соединяющем человека с космосом, памятью предков и родовым духом (рухи-жан); и посредническом, соединяющем материальное и духовное, – шыбын-жан.

Все эти и другие концепты находят отражение в глоссарии, который разрабатывали студенты.

Роман отличается оригинальной, полицентрической структурой, не имеющей аналогов в казахстанской прозе. Его композиция напоминает расходящиеся круги, где каждый последующий круг возникает как следствие предыдущего, словно его индуктивное развитие. Такая круговая организация сюжета созвучна национальному музыкальному жанру кюю.

Кюй характеризуется смешанной метрикой, которая проявляется в разнообразных вариациях, начиная от импровизационных напевов и заканчивая многочастными композициями, построенными по типу рондо. Его сложные формы представляют собой многократное (как минимум трижды) возвращение главной темы, переплетающееся с разноплановыми эпизодами. Такой же принцип, основанный на цикличности, лежит в основе романа «Поющие камни».

Уже сама структура произведения отражает специфику национального мышления – целостного, циклического, обобщающего и созерцательного.

В национальном мировосприятии время течет циклично, следуя чередующимся циклам рождения, смерти и возрождения. Мир рассматривается как динамичная система, где хаос эволюционирует в гармонию, а гармония, разрушаясь, порождает новый хаос, но уже в измененном виде. По мнению Ж.К. Каракозовой и М.Ш. Хасанова, такая концепция времени обусловлена историческим опытом кочевых народов, проживавших на степной территории [104].

Божественная сила пронизывала степь, ее всеобъемлющая природа была очевидна. Бесконечность пространства становилась символом божественного величия. Для кочевых казахских племен земля представляла собой вращающийся шар, поскольку их путь следовал по замкнутому кругу: от летнего стойбища (жайляу) к осеннему месту откочевки (куздеу), оттуда к зимнему убежищу (кыстау), далее к весеннему пастбищу (коктеу) и, наконец, обратно к джайляу. Циклическое движение, определяющее жизнь номадов, стало первым шагом в понимании мира кочевниками-казахами.

Роман в своем композиционном строении воплощает суть кюя, аутентичного жанра, отличающегося трехчастной структурой. Начинается он с жоктау, поминального плача. Акын, мастер импровизации, постепенно поднимает тему вверх, словно музыкальный поток, и завершает свой рассказ в финале, возвращаясь к исходной точке.

В казахской музыкальной традиции завершение каждой темы обязательно должно было соответствовать форме круга. Такая композиционная структура, как считали древние казахи, создает ощущение гармонии, умиротворения и внутреннего баланса.

Роман «Поющие камни» повествует о катастрофическом падении героя, который сталкивается с чередой трагедий. Сюжет развивается от разрушения привычного мира аула, осквернённого испытаниями на ядерном полигоне, до личных потерь и страданий. Смерть сестры, постоянные болезни, страх и вынужденная адаптация к городской среде – все это лишь начало его мучительного пути. Измена любимой и предательство друга, рабство, госпиталь – эта цепь несчастий окончательно ломает героя.

Достигнув совершеннолетия, молодой человек переезжает в город, где ему удается поступить в высшее учебное заведение и посвятить себя научной деятельности. Кроме того, он пробует силы в поэзии.

Его поступки, начиная с брака с загадочной Айнур и заканчивая «неловкой» дружбой с расчетливым Арманом, можно интерпретировать как попытки бегства от собственной Тени.

Автору романа небезразлична символика имен. «Айнур», что означает «лунный свет», тесно связана с темой тьмы и стремлением вернуться к хаосу. Имя «Арман», означающее «мечта» или «иллюзия», служит ключом к пониманию романа, намекая на иллюзорность жизни Жана и его стремление обрести что-то подлинное.

В романе выделяется следующая ключевой сцена. Жан, охваченный предчувствием беды, поднимается на второй этаж дома Армана. Сцена, представшая его глазам, оказывается настолько разрушительной, что Жан теряет сознание. В казахской культуре "падение вниз" символизирует полную потерю ориентиров и погружение в хаос, поскольку мировоззрение народа строится на вертикали, соединяющей три мира. Человек, существуя в промежуточном состоянии, обязан устремляться к более высокому уровню бытия, иначе его постигнет вечный покой в преисподней. Путешествие Жана приводит его в безжизненную пустыню, где он становится рабом старика-китайца, обитающего в русле пересохшей реки. Для кочевников рабство равнозначно смерти, но для Жана оно становится ритуалом перерождения, необходимым этапом для достижения полноценного сознания.

Жан проживает свою жизнь, воплощая сценарий, где он становится избранным. Ранний опыт смерти, чувство всеобъемлющей пустоты и ощущение единения со всем сущим, как верят тюрки, указывали на то, что духи определили его судьбу – стать шаманом, баксы, проводником между миром людей и духов.

Г.К. Наурызбаева в своих исследованиях утверждает, что ребенок, обладающий шаманскими способностями, с самого рождения отличается от обычных людей [105]. Его душа, по представлениям шаманизма, была похищена духами и воспитана ими в ином, потустороннем мире, где находится мировое дерево. Духи постоянно подталкивают его к своей цели – стать шаманом и приблизиться к ним. В какой-то момент избраннику предстоит совершить ритуальное путешествие – инициацию, которая перенесет его в тот мир, который уже знаком его душе. На время визионер, погрузившись в бессознательное, скитается по безлюдным просторам, отрешенно игнорируя людей, или же вынужден лежать прикованным к кровати, в плену галлюцинаций, не распознавая тех, кто его окружает.

Путь Жана в мифологическом контексте разворачивается поэтапно. Жан оказывается в среде, чуждой и непривычной, и сознательно отказывается от общения. Он погружается в состояние сновидения, бреда, трансперсонального переживания. Важно подчеркнуть, что речь не идет о превращении героя в реального баксы, целителя-отшельника, связующего миры. Образ Жана выступает скорее как символ человеческой души, отражающий ее глубины.

Поскольку повествование фокусируется на вопросах бытия, внутреннего мира и духовного развития, образ баксы функционирует как архетип психики, воплощение Анимуса, побуждающее к личностному росту. В связи с этим, преодоление испытаний, предложенных культурным мифом, должно привести к восстановлению целостности личности героя и первоначальной целостности символа.

Студенты отмечают, что путь к мистическому познанию часто начинается с глубокого внутреннего кризиса, который можно назвать своеобразным испытанием для неофита. Это своего рода инициация, неотъемлемая часть любого шаманского посвящения. В процессе посвящения кандидат в шаманы

неизбежно отстраняется от общества и сталкивается с физическими и психологическими трудностями.

Жан отторгает навязанную ему роль лицедея, мечтая вернуться в свою прежнюю жизнь, где он был простым, наивным ребенком с добрыми глазами.

Случай и время развили в нем исключительное чутьё на ложь во всех её проявлениях. К тридцати годам, достигнув материального благополучия, уважения в научном сообществе и заручившись поддержкой влиятельных друзей, он сам стал мастерски прибегать к лести, подхалимству, лжи и хитростям, оправдывая свои поступки сложными философскими рассуждениями о компромиссах. Постоянно осознавая обман, совершенный им, он мучится от стыда, ощущая внутри себя противоречие между своим нынешним "я" и первоначальным, детским взглядом.

Это состояние свидетельствует о явном личностном кризисе, который можно преодолеть, восстановив утраченную первозданную чистоту.

В ходе анализа романа студенты рассуждают об эпизоде встречи Жана и «мудрого» учителя. В безжизненной пустыне, на границе двух миров, Жан встречает своего учителя – мудрого старика-китайца. Старик, прозванный «Старым лисом», берется обучать Жана, посвящая его в тайны своего жизненного пути. Инициация Жана нелегка: он вынужден изнурять себя под палящим солнцем, собирая редкие окатыши-нефриты в русле давно высохшей реки. Любое непослушание или ошибка караются хлестким ударом камчой. За свой тяжкий труд Жан получает скромную награду – немного хлеба и вина.

Однажды Жан обнаруживает необычный камень, идеально круглый и украшенный двумя удивительными изображениями. На одной стороне – символ Инь-Ян, а на другой – изящный женский профиль. В буддизме Инь-Ян символизирует вечные противопоставления: свет и тьма, мужское и женское, вечность и изменчивость. Это древний символ, отражающий космогонические принципы. По мнению исследовательницы П. Волковой, он представляет собой воплощение всеобъемлющего потенциала [107, с. 89]. Ян ассоциируется с Небом, светом и силой оплодотворения, а Инь – с Землей, женской природой. Их слияние хранит в себе суть Вселенского космического напряжения и безграничность Метаморфоз, которые представляют собой нескончаемые превращения жизненной силы мироздания.

Знак Ин-Янь несет в себе священное значение, воплощая идею совершенства, включая совершенство жизни, ее завершенность в данный момент. Обретение этого символа означает наступление момента Перехода. В буддизме смерть не признается. Переход понимается как погружение в безвременье и бесформенность Абсолютного, чтобы вновь обрести форму [107, с. 90]. Старик понимает, что это предвещает начало трансцендентного пути. Он заботливо готовит Жана к церемонии Ухода, словно готовит к великому путешествию: омывает, одевает, кормит. После ритуала Очищения, символизирующего очищение от земного, старик вручает Жану бритву, которая олицетворяет решительный отказ от земного бытия. Но Жан выбирает иной путь

– путь духовного преображения. Камень Ин-Янь, оставаясь символом метаморфоз, теперь указывает на трансформацию на уровне души и духа.

Инициация Жана подталкивается стариком-китайцем, воплощением синтезированного сознания, где уживаются различные религиозные и философские системы. Несмотря на свою китайскую этническую принадлежность, которая заставляет его поощрять Жана к добровольному Уходу, старик также исповедует ислам и, вероятно, языческий шаманизм.

Таким образом, мотив Выбора можно интерпретировать как мотив Искушения, что согласуется с представлениями ислама и христианства. Старик выступает и в роли баксы. Важно отметить, что герой на протяжении всего сюжета ищет настоящего Дусена-баксы. Старик же здесь действует как компенсаторный образ. Он – трикстер, отражение главного героя, действующее в противовес ему, порой жестоко и неумолимо. Но за этим внешним противоречием нет злого намерения: трикстер – это сила вселенной, которая стремится к гармонии.

Студенты анализируют концепт баксы. В древнетюркской традиции баксы олицетворяли творческую, конструктивную сторону Единого. В древних общинах их основная роль заключалась в исцелении, охватывающем как духовную, так и физическую сферы. Баксы воспринимались как покровители людей, защищающие их от злых сил (отсюда и включение в их атрибутику различных видов оружия: копий, мечей, луков, стрел, камч и т.д.).

Преподаватель сообщает студентам, что в традиционной верованиях многих кочевых народов шаманы (баксы) считались связующими звеньями между материальным и духовным мирами. Коркыт, почитаемый как покровитель шаманов, отправился в далекое путешествие, стремясь отыскать легендарную землю, где смерть не властвует. Его поиски, охватившие все четыре стороны света, оказались безуспешными. В отчаянии Коркыт приносит в жертву свою волшебную верблюдицу, из кожи которой создал уникальный музыкальный инструмент – кобыз.

Считается, что кобыз обладает волшебной силой воспроизводить любые звуки, исходящие как от живых существ, так и от неживой природы. Коркыт, благодаря музыке, победил смерть.

Старик, подобно баксы, обосновался на границе, где течет река Хоргос, разделяющая Казахстан и Китай. Он предпочитает уединенную жизнь, как предписано обычаем, и каждое его появление – это целое действо. Рассказчик называет его мастером перевоплощений, актером, который с огненной страстью жестикулирует перед собравшимися, словно зачарованными зрителями. Такое театрализованное общение служит своеобразным связующим звеном между баксы и их слушателями.

В народных сказаниях повествуется о том, что баксы совершает путешествие в потусторонний мир, чтобы просить Эрлиг-хана о процветании общины. Однако ему запрещено раскрывать все увиденное в деталях. Вместо этого баксы передает свои впечатления через мимику, пляску, вращение, музыку.

Именно поэтому весь магический дискурс, где участвует баксы, приобретает карнавальный характер.

Старик подвергает Жана физическим страданиям и насилию, заставляет его погрузиться в глубины собственного подсознания. Он убеждает Жана, что его внутренний мир пребывает в темнице собственного бессознательного.

Айдахар, воплощение дракона в китайской культуре, символизирует вечность и бесконечность. Важно отметить, что это значение имеет культурную специфику, тесно увязанную с китайской космологией и образом старика-китайца. В отличие от него Айдахар-змей, описанный Жаном, ассоциируется с энтропией и разрушением. Крот, обитающий в подземном мире, принадлежит к роду Эрлиг-Хана, существа, сотворенного божеством подземных глубин. Согласно космогоническому мифу тюркских народов, творение мира началось с Мирового океана. Затем Эрлиг-хан, принявший форму утки, принес в мир кусочек глины, которая и послужила основой для создания всего сущего. В связи с этим Эрлиг-хан почитается как один из творцов наряду с божеством Тенгри.

Согласно мифологической картине мира, когда человек умирает, его душа отправляется в подземный мир. Там, как повествует легенда, баксы совершают ритуальное путешествие, неся с собой богатые дары для правителя загробного царства. Особую ценность представляют вина, которые должны опьянить и расположить к себе Властелина Преисподней, побудив его освободить душу и не навлечь беды на род. В контексте этого мифа вино, полученное Жаном за его труды, выступает как дар-откуп Эрлиг-Хану. Его предназначение – освободить сознание героя и обеспечить его душе путь к свободе.

Другой способ толкования дихотомичного символа «вино и хлеб» связан с христианским обрядом Причастия. Посредством вкушения «крови и плоти» Христа человек достигает нравственной чистоты и становится ближе к Богу. Этот смысл не исключает предыдущего, а дополняет его: оба культурных контекста ведут к духовному освобождению и сближению с божественным.

С каждым днем, наполненным испытаниями, Жан приближается к озарению. Его сознание погружается в сновидения, переживает экстатический опыт, возвращаясь к воспоминаниям детства. Там он постигает истину: Страх, долгие годы терзавший его, на самом деле – это призыв к единству с Жизнью.

Согласно идеям М. Элиаде, финальный этап инициации характеризуется смертью в ином измерении. Визионер может стать жертвой духов, которые поглощают его, разрушают на части и затем, собрав кости, воссоздают его тело, покрыв его новой плотью. То же самое может проделать с человеком и божество.

В ходе очередного погружения Жан предстает в облике свирепого асуры и бросает вызов богине Сарасвати, чья мощь воплощается в пламенеющей ваджре. Это столкновение, где мифология тюркских народов переплетается с индийскими религиозными образами, демонстрирует, что сюжетная линия неизменно движется вперед. Несмотря на поражение в духовном мире, Жан воскресает на земле, но уже с измененными качествами.

В душе Жана разливается волна благодарности, угасает тяга к вину, и он постигает Вечность через глубины своего сознания. Его сознание переполняется

экстазом, где сливаются образы Пастушка, почившего отца Коке, Коке-Творца, Всевышнего. Это слияние – символ вселенского единства, источник гармонии в мироздании.

На реке Хоргос, где проходит граница, Жана обнаруживают пограничники и доставляют в медицинское учреждение. Супруга навещает его, но теперь она олицетворяет собой мир, который остался в прошлом. Жан воспринимает Айнур отчужденно, видя в ней скорее актрису, исполняющую роль «самоотверженной» супруги. По мнению Р. Кайуа, подобные игры всегда служат сигналом вымышленного поведения, призванного соответствовать общественным нормам [108].

Далее студенты анализируют концепт маски. Маска в разных культурах воспринимается как священный символ, значение ее выходит за рамки простой имитации реальности. Она служит инструментом трансформации, связующим звеном между мирами в традиционных шаманских культурах. В древнегреческом театре маска воплощает высшую степень драматического воздействия.

А. Жаксылыков обращается к Маске, используя при этом традиционный или мимикрический подход, уходящий корнями в античность, в частности, в традиции Древнего Рима. Этот концепт позволяет понять не только неискренность поведения Айнур, но и выявить связь маски с древнеримскими погребальными ритуалами.

Социальное поведение римлян, отмеченное публичностью, театральностью и игрой, нашло свое отражение и в ритуалах погребения. Маска, являвшаяся неотъемлемой частью жизни, тесно переплеталась с похоронными обрядами; именно с масок начинается традиция портретной живописи, что находит свое подтверждение в сравнении Айнур с картиной. Маска, по сути, воплощала факт существования человека в обществе, его историю. Римляне, переняв этот обычай у этрусков, украшали масками близких жилища. Маска символизирует уход человека в иной мир. Жан замечает «масочное» поведение Айнур, он констатирует, что жена осталась в их прошлой жизни, от которой отказался.

Таким образом, анализ лингвокультурного пространства текста открывает студентам путь к пониманию глубинных мотивов героя, которые лежат в основе жизненного пути и приводят его к обретению свободы.

В завершение работы над произведением целесообразно подвести студентов к следующему важному выводу. В финале романа «Поющие камни» сюжет достигает логического завершения. Тем самым оформляется целостность произведения.

При выполнении заданий студенты могут найти материал для изучения произведений казахстанской литературы. В современном литературоведении активно исследуется современная проза Казахстана [177]. Проза Н. Веревочкина также проанализирована в труде казахстанского автора [178].

Далее охарактеризуем методику анализа романа Н. Веревочкина «Зуб мамонта».

Изучение романа Н. Веревочкина «Зуб мамонта» предваряется сообщениями студентов о жизни и творчестве писателя. Затем в формате эвристической беседы осуществляется разбор текста романа.

1. Что такое архетип?

2. Почему архетип – это концентрированное выражение коллективной памяти?

3. Почему архетип – это типовой, повторяющийся сценарий психических реакций человека на окружающую действительность?

4. Почему изучение образов городов в романе Н. Веревочкина «Зуб мамонта» можно осуществить в рамках архетипического противопоставления концептов «город» и «деревня»?

5. Почему образ города является важной структурной частью архетипического комплекса в творчестве Н. Веревочкина?

6. Какое содержание несет образ Мамонта?

7. Почему Мамонт как воплощение древнего, хтонического зла, олицетворяющего конец света, вызывает у главного героя отвращение и страх?

8. Охарактеризовать архетипическое наполнение образа Мамонта.

Эта беседа позволяет сформировать у студентов представления об архетипах города, деревни, Мамонта.

При изучении романа «Зуб мамонта» важно проанализировать образ его главного героя Руслана Козлова. Целесообразно провести беседу:

1. Кто является главным героем романа Н. Веревочкина «Зуб мамонта»?

2. Какова жизнь Руслана Козлова в городе Алматы?

3. Какую роль в романе играет образ города Алматы?

4. Почему писатель наполняет образ города Алматы семантикой распада, деградации?

Далее следует анализ художественных деталей, несущих идею распада и деградации. Студенты приводят следующие примеры: обгорелая гитара, изношенные ботинки и лыжи, укрытые чехлами, которые сравнивается с мертвецом; однокомнатная квартира называется казармой; зрительные галлюцинации (горожане, принявшие необычные, фантастические обличья: фигура с картиной, медленно проходящая по двору; закутанная в бинты мумия, бегущая галопом).

Студенты отмечают, что эти образы ассоциируются со смертью, неизменностью. Автор осмысливает реальность как пространство абсурда, рисуя сюрреалистические, карикатурные образы горожан и предметов.

Студенты анализируют образ морга, отмечают приторный аромат разлагающихся тел (поднимается проблема распада). Морг как особый топос разрушает загадочность, сакральность смерти: рабочие извлекают золотые коронки у мертвых, отбирая у них последний символ земной жизни.

Необходимо обратить внимание студентов на образ дуба, воссозданного в романе Н. Веревочкина. Студенты читают описание дуба. В этом описании реализуется идея постмодернизма, согласно которой мир есть текст. Ветви дуба, искривлённые временем, словно старые письмена, устремлены к небесам.

Студенты определяют особенности архетипа дуба. Дуб, как и любое дерево, – символ космической оси, проходящую через три измерения бытия. Мировое древо отражает не только космогоническую вертикаль, но и непрерывный поток жизни. В нем сливаются природные стихии: корни уходят далеко в землю и воду, а кроны поднимаются в воздухе к солнцу.

Студенты отмечают, что в мифологии дерево – это символ цикличности жизни, где смерть и воскресение божеств выражаются в появлении свежей листвы. Студенты проводят связь романа с образом дуба в романе Л.Н. Толстого «Война и мир».

В романе Н. Веревочкина модель мирового древа, по мнению студентов, получает форму мифологического дуба. Дуб, растущий в центре Мертвого города, одновременно вещий и могущественный, предстает как перевернутый символ, приобретая негативные коннотации. Студенты констатируют, что образ дуба не отражает духовные прозрения, а скорее воплощает деградацию, безумие, заменяя обновление пустотой и застоем. Студенты анализируют эпитеты, указывающие на смерть, деградацию: сломанные ветви, пожелтевшие листья, железная кора, дуб, покрытый снегом, зимний дуб.

Студенты отмечают, что дуб не избавляется от сухих листьев, не готовится к новой жизни. Другая деталь – его дупло замазано бетоном. Эта деталь отражает противоестественный синтез природы и цивилизации.

Студенты утверждают, что дуб символизирует надгробный памятник, его подножие служит могилой для собаки Жульки, чья душа, по словам автора, подобна душе Павлика-наркомана. Студенты приходят к выводу: Мертвый город, в центре которого растет старый дуб, становится осью смерти, что свидетельствует о приближении мироздания к хаосу, а не к гармонии. Образ дуба предвещает появление чудовища – мамонта, осмысленного автором как символ разрушения и хаоса.

Привлечение образа «березы-виселицы» из Степноморского городка дает возможность реконструкции архетипа мирового дерева. Рощу вырубили, но осталась береза, которую выбрали самоубийцы для ухода из жизни. Береза, как и дуб, символизирует ось мира.

В ее мифологической символике отражены светлые ассоциации: сила, семейные узы, нравственность. В то же время березе мифологией приписаны трагические мотивы: печаль, связь с потусторонним миром, смерть.

Студенты приходят к выводу, что в инверсированном мире произведения Веревочкина береза ассоциируется не с жизнью, а со смертью. Самоубийцы Мертвого города не являются, как в Новом Завете, грешниками. Напротив, им свойственны положительные качества: чистая душа, невинность и отзывчивость. Студенты выделяют наиболее духовно развитых героев Веревочкина – художника Гофера и Булата Мухамеджанова. Они анализируют образы этих и других героев.

В произведении изображены герои, отличающиеся нравственной чистотой, преданностью традициям, отзывчивостью (Надежда Мамонтова и ее род, баба Вера, дед Григорий), которые, подобно мамонтам, исчезают в

отдаленных уголках мира, словно вымирающий вид. Образ мамонта, тотемический и многозначный, организует сюжет романа, освещает не только Мамонтовых с их говорящим именем, но и Бивня, Грача, который мечтает об уединении в глухой тайге. Студенты отмечают Мэлса, Василия, Кузьмича и Костю. Далее студенты анализируют жизнь Руслана, его характер, поступки.

В процессе изучения творчества Н. Веревочкина развиваются представления о целостности произведения. В ходе коллективной деятельности (беседы, работы в группах) студенты обосновывают: 1) целостность системы литературных героев произведения, 2) фабульное единство произведения, 3) тематическое единство произведения, 4) целостность сюжета произведения.

Предметом анализа выступают также интертекстуальность романа, идея мира как текста, архетипы, смысловая игра, ирония, сатира, процесс деградации мира и человека.

Эффективная беседа по следующим вопросам:

1 Какую роль играет сатира в романе?

2 Почему в романе использован гротеск?

3 Почему роман – это произведение постмодернизма?

Для уточнения представлений студентов о произведениях А.Ж. Жаксылыкова и Н. Веревочкина проводится работа в группах. Студенты сравнивают романы А.Ж. Жаксылыкова и Н. Веревочкина. Первая группа осуществляет сравнение способов изображения героев в романах. Вторая группа сравнивает тематику и проблематику романов. Третья группа сравнивает поэтики романов.

При изучении литературы постмодернизма использование кейс-метода дает студентам возможность глубоко погрузиться в материал. «Кейс-метод (англ. case-study) – это метод активного обучения на основе реальных ситуаций, где ученики ищут пути решения сформированной проблемы с помощью кейса» [179, с, 60].

Этот метод имеет поисковый характер. «Для решения проблемы, не имеющей однозначных ответов, учащимся необходимо провести исследование, предполагающее анализ информации. Метод кейсов можно сравнить с «судебным делом» – папкой, где находятся все доказательства и улики, на основе которых выносится вердикт» [179, с, 60].

Студенты самостоятельно разработали кейс по тематике, связанной с постмодернизмом. Это были кейсы, посвященные романам А.Ж. Жаксылыкова и Н. Веревочкина. Темы данных кейсов – «Почему роман А.Ж. Жаксылыкова «Поющие камни» является произведением постмодернизма?», «Почему роман Н. Веревочкина «Зуб мамонта» – это произведение постмодернизма?».

Студенты могли самостоятельно выбрать тему для разработки кейса. Указанные две темы способствуют формированию у студентов представлений о целостности данных романов. Кейс должен включать материалы, отражающие это понимание.

В процессе изучения постмодернизма использовался метод веб-квеста. «Веб-квест (web-quest) в педагогике – проблемное задание с элементами ролевой

игры, для выполнения которого используются информационные ресурсы Интернета [179, с, 80].

Этот метод удобен для развития литературоведческих компетенций студентов. «Для веб-квеста по литературе характерны следующие роли: биографы, литературоведы, фольклористы, критики, искусствоведы, сказочники, чтецы, режиссёры, продюсеры, дизайнеры, декораторы, детективы, следователи, адвокаты, журналисты, следопыты, путешественники и т. д. Иногда ученику можно предложить выбрать одного из героев художественного произведения, чтобы от его лица изучить поставленную проблему» [179, с, 80].

Студенты выполняли обязанности биографов, литературоведов, режиссеров. Биографы собирали материал о биографии писателей-постмодернистов, литературоведы писали доклады и статьи о постмодернизме. Режиссеры предлагали свои идеи по экранизации произведений постмодернизма. Работа над веб-квестами по данным темам помогает студентам сформировать представления о целостности произведений постмодернизма.

Прием «корзина» идей также служит для поиска и систематизации информации по творчеству постмодернистов. Преподаватель записывает на доске все предложенные студентами идеи и решения, которые исправляются или углубляются в ходе коллективного обсуждения. Например, в этой коллекции студенческих идей оказались интересные и глубокие мысли о сюжете, проблематике, поэтике произведений постмодернизма.

«Письмо по кругу» – это один из эффективных приемов работы в группах [179, с, 94]. Студент записывает на листке бумаги свои соображения по поводу произведения постмодернизма и передает его по кругу.

Этот обмен мыслями и мнениями способствует формированию навыков работы в группах. Данный прием логично использовать для обсуждения проблем постмодернизма.

Например, студентам предлагались следующие проблемы для письма по кругу: «Почему в казахстанском постмодернизме сильно влияние реализма?», «Почему экологическая проблематика является актуальной для казахстанского постмодернизма»? Для подготовки к занятиям мы рекомендовали студентам нашу статью [180].

Результативность активного использования охарактеризованных выше методов и приемов изучения художественных текстов постмодернизма обеспечивается последовательным применением цифровых технологий и интернет-ресурсов (сайтов, порталов, электронных библиотек, образовательных платформ).

Таким образом, формирующее обучение носит эффективный характер, так как позволяет вооружить студентов необходимыми знаниями и умениями. Целенаправленное формирование у студентов литературоведческих компетенций послужило глубокому анализу произведений постмодернизма на занятиях в вузе.

3.3 Итоги опытно-экспериментального обучения

При разработке заданий срезов, при выявлении уровня сформированности литературоведческих компетенций студентов мы учитывали труды Н.Д. Молдавской [181], В.Г. Маранцмана [182], Н.Б. Берхина [183], О.И. Никифоровой [184], Л.Г. Жабицкой [185], Г.Н. Кудиной [186], Г.А. Иоффе [187].

Задача итогового среза состоит в выявлении уровня знаний и умений студентов, необходимых для анализа произведений постмодернизма. Итоговый срез послужил для определения эффективности системы формирующего экспериментального обучения. В ходе формирующего обучения студенты получили представления о постмодернизме, опираясь на работы литературоведов, в том числе на нашу статью [188].

Далее опишем процесс проведения итогового среза, проведенного в апреле 2021 г. Общее количество участников контрольного эксперимента 82 студента третьего курса, осваивавших образовательные программы бакалавриата «Русский язык и литература в школах с нерусским языком обучения», «Русский язык и литература», «Русская филология» в вузах, которые указаны в структурном элементе «Обозначения и сокращения».

Формирующий эксперимент проходил в рамках изучения элективной дисциплины «Литература постмодернизма». Напомним, что студенты были распределены в экспериментальную (41 студент) и контрольную группу (41 студент). Для проведения итогового среза мы взяли в качестве основы задания для констатирующего среза с некоторыми изменениями и дополнениями:

1) Охарактеризовать постмодернизм как культурную парадигму. Приведите конкретные примеры из произведений казахстанских писателей.

2) Охарактеризовать интертекстуальность как элемент поэтики постмодернизма. Приведите конкретные примеры из произведений казахстанских писателей.

3) Выделить и охарактеризовать основные образы (концепты, символы, архетипы) постмодернизма. Приведите конкретные примеры из произведений казахстанских писателей.

4) Охарактеризовать проблематику литературного постмодернизма. Приведите конкретные примеры из произведений казахстанских писателей.

5) Проанализировать на конкретном примере произведение постмодернизма казахстанских авторов как целостность.

Выбор указанных выше заданий позволит определить сформированность готовности студентов к самостоятельному анализу произведений постмодернизма. Перечислим литературоведческие умения, которые послужат студентам в ходе самостоятельного изучения литературы постмодернизма. Студенты должны уметь:

1) определить основные черты постмодернизма как художественно-смысловой парадигмы;

2) охарактеризовать назначение интертекстуальности;

3) анализировать ключевые образы литературы постмодернизма (концепты, символы, архетипы);

4) понимать тематику и проблематику постмодернистского произведения;

5) рассматривать постмодернистское произведение как художественно-смысловую целостность.

Далее следует анализ качества выполнения студентами экспериментальной и контрольной групп заданий итогового среза. Изложим количественные показатели итогового среза в экспериментальной группе (таблица 4).

Таблица 4 – Количественные результаты итогового среза в ЭГ

Задание среза	Количество студентов	Выполнение заданий (%)
1	38	93
2	38	93
3	38	93
4	38	93
5	37	90

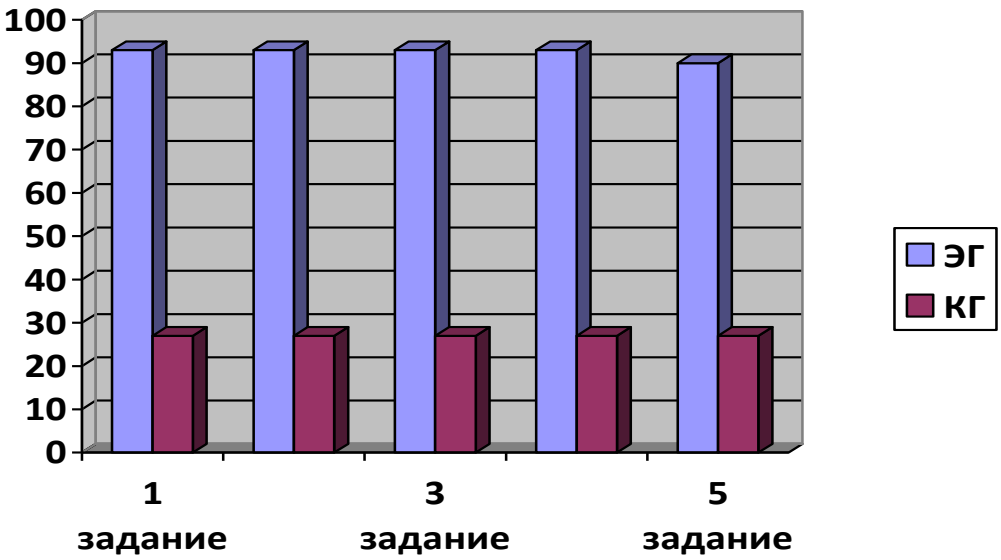
Изложим далее количественные показатели итогового среза в контрольной группе (таблица 5).

Таблица 5 – Количественные результаты итогового среза в КГ

Задание среза	Количество студентов	Выполнение заданий (%)
1	11	27
2	11	27
3	11	27
4	11	27
5	11	27

Сравним количественные результаты итогового среза в экспериментальной и контрольной группах (см. рисунок 2).

Рисунок 2 – Количественные результаты итогового среза (ЭГ и КГ)



Необходимо провести качественный анализ работ студентов КГ. Большинство студентов КГ не справилось с первым заданием. Эти студенты не смогли охарактеризовать постмодернизм как культурную парадигму.

Большая часть студентов КГ не раскрыла тему второго задания. У них не сформирована готовность охарактеризовать интертекстуальность как элемент поэтики постмодернизма.

Большая часть студентов КГ не смогла раскрыть тему третьего задания. У этих студентов не сформирована готовность выделить и охарактеризовать основные образы (концепты, символы, архетипы) постмодернизма.

Большая часть студентов КГ не смогла раскрыть тему четвертого вопроса. У них не сформирована готовность охарактеризовать проблематику литературного постмодернизма.

Большая часть студентов КГ не смогла раскрыть тему последнего вопроса. У них не сформирована готовность проанализировать произведение постмодернизма как целостность.

Студенты КГ в своем большинстве не привели примеры из конкретных произведений казахстанских писателей. Знания и аналитические умения студентов КГ, к сожалению, остались на исходном уровне, зафиксированном в ходе констатирующего среза.

Приступим к анализу работ студентов ЭГ. Практически все студенты ЭГ глубоко раскрыли тему первого задания. Они охарактеризовали постмодернизм как культурную парадигму. Студенты правильно отметили, что постмодернистская парадигма характеризуется критикой классических культурных ценностей; отказом от дихотомий; исчезновением различий между индивидуальностью и окружающим миром; слиянием идентичностей "Я" и "Другой", трансформацией жанров; процессом карнавализации; игрой с языком, идеей хаоса; взаимосвязью текстов; отказом от однозначного толкования текста, признанием роли активного участия читателя в приумножении смыслов произведения. Студенты привели примеры из произведений казахстанских писателей А.Ж. Жаксылыкова, Н. Веревочкина, других авторов.

Студенты ЭГ показали, что у них сформирована готовность охарактеризовать интертекстуальность как элемент поэтики постмодернизма. Они указали в своих работах, что в литературе постмодернизма наблюдается синтез жанров, усиление пародийной и имитационной игры, фрагментация и коллажирование текстов, а также воплощение интертекстуальных связей. Студенты утверждали, что постмодернистский текст характеризуется интертекстуальностью. Постмодернистская литература получает вдохновение не из реальности, а из других текстов и интермедиальных явлений. Включение в текст постмодернизма вставных элементов (интекстов) акцентирует асимметрию языкового знака, где соответствие между значением (денотатом) и его выражением (сигнификатом) разрушается. Денотативное поле текста обогащается цитатами из прецедентных текстов, что приводит к расширению и углублению первоначальных смыслов. Студенты привели конкретные примеры из произведений казахстанских писателей А.Ж. Жаксылыкова, Н. Веревочкина и других авторов.

Студенты ЭГ показали, что владеют умением выделить и охарактеризовать основные образы (концепты, символы, архетипы) постмодернизма. Студенты констатировали, что архетипы, являющиеся фундаментальными схемами коллективного бессознательного, пронизывают все слои текстов постмодернизма. Архетипы получают свое воплощение как в традиционных мифологических нарративах, так и в современных неомифологических контекстах. В отличие от классической литературы, где архетипы служат основой художественной системы, постмодернизм может подвергнуть их трансформации, вплоть до инвертирования их первоначального смысла.

Участники эксперимента уверенно подтверждали свои мысли примеры из произведений казахстанских писателей А.Ж. Жаксылыкова, Н. Веревочкина, других авторов.

Студенты ЭГ продемонстрировали готовность охарактеризовать проблематику литературного постмодернизма. Студенты написали, что проблематика постмодернизма разрушает грани между высоким и низким, прекрасным и безобразным, нравственным и безнравственным. Литературный постмодернизм поднимает проблему безобразного. В литературе постмодернизма возрастает роль симулякров, концептов, заимствованных из постструктурализма, так как мир рассматривается как текст, поддающийся деконструкции и переосмыслению. Студенты смогли привести примеры из произведений казахстанских писателей А.Ж. Жаксылыкова, Н. Веревочкина, других авторов.

Анализ ответов студентов показал, что у них сформирована готовность проанализировать произведение постмодернизма как художественно-смысловую целостность. Студенты понимают, что система литературных героев, проблематика и поэтика образуют целостность произведения постмодернизма. Авторская позиция в итоге определяет целостность текста произведения.

Укажем общие показатели выполнения заданий итогового среза – 92,4 % (ЭГ), 27% (КГ).

Экспериментальное обучение позволило значительно повысить уровень понимания студентами постмодернизма как литературного течения. Студенты ЭГ продемонстрировали положительную динамику в процессе обучения анализу и интерпретации постмодернистских текстов. Они научились: 1) применять литературоведческие инструменты при чтении произведений; 2) объективно оценивать текст и определять авторское мировоззрение; 3) выявлять в произведениях сочетание традиционных элементов и новаторских идей писателя, находить общие черты между произведениями разных эпох и стилей (сравнивать, сопоставлять, делать выводы); 4) интерпретировать постмодернистские произведения с учетом их художественных особенностей; 5) понимать основные направления развития современной литературы.

Совокупность перечисленных факторов подтвердила рабочую гипотезу и эффективность предложенной методики анализа произведений постмодернизма.

Выводы по третьему разделу:

Анализ реального состояния знаний и умений, необходимых для изучения произведений постмодернизма, показал, что у студентов не сформирована готовность к освоению их поэтики и проблематики.

Разработка эффективной системы методов изучения произведений постмодернизма в высшей школе послужила для формирования у студентов умений анализа их художественного своеобразия и смысловых контекстов.

Указанная система основана на синтезе достижений и положений следующих наук: литературоведения, философии, культурологии, эстетики, психологии, педагогики и методики преподавания литературы.

Методика изучения произведений постмодернизма в высшей школе должна пройти опытно-экспериментальную проверку в условиях преподавания в вузе.

Опытно-экспериментальная проверка подтвердила эффективность разработанной нами методики изучения произведений постмодернизма в высшей школе.

Методика изучения постмодернистской прозы реализуется в процессе поэтапного усвоения учебного материала, в ходе организации эффективной учебно-познавательной деятельности, предполагающей комментированное аналитическое чтение, перечитывание текста, выявление реминисценций, аллюзий и установление их функций, определение авторских оценок, авторской позиции и замысла произведения.

Методика изучения постмодернистской прозы способствует развитию литературоведческих и коммуникативных компетенций студентов.

Показали свою эффективность инновационные методы обучения: кейс-метод, веб-квест, прием «корзина», «письмо по кругу» и др.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В завершение данного исследования изложим следующие выводы. Постмодернистская парадигма, сформировавшаяся во второй половине XX в. на основе постструктуралистских идей, обозначила новый подход к тексту. В рамках концепции диалога, предложенной еще М.М. Бахтиным, текст стал восприниматься как единое поле смыслов.

Для постмодернизма не существует единого подхода к истине; истина полиинтерпретативна и субъективна. Это значимый вывод для позиции Читателя, который отныне освобожден от авторитарной фигуры Генерала – центрированного элемента читательской стратегии. Текст становится ризоматическим, растет вширь наподобие корневища, срастается с другими, зачастую гетерогенными в своей этиологии элементами ризомы, что лишает его единого центра и предзаданного вектора интерпретации.

Постмодернистская эстетика базируется на таких принципах, как диалогичность, интертекстуальность, языковая игра, пастиш, инвертирование вечных образов. Автор использует различные стратегии и тактики для кооперации с читателем, иногда вовлекая его в игру, правила которой необходимо поддерживать для достижения предполагаемого коммуникативного эффекта.

Постмодернистская литература функционирует благодаря своей двойственности, а точнее, антиномичности. В ней противоположные, часто несовместимые тенденции сосуществуют, создавая уникальное «поле сил» эстетического опыта. Постмодернизм, синтезируя ключевые особенности предшествующих литературных течений, не просто наследует их, но и подвергает их радикальной переработке, перестройке и, в некотором смысле, разрушению. Это не просто эволюция, а скорее сплетение элементов из разных эпох, что отражено в понятии панхронии. Символично, что постмодернизм часто сравнивают с «расчленением Орфея», метафорой, которая сама по себе пронизана интертекстуальностью.

Авторитетную в постмодернизме концепцию «Мир как текст» следует оценивать как новаторский подход к моделированию мироздания. В традиционных литературных системах художественное произведение представляется модель внешнего мира. В постмодернизме художественность базируется на идее интертекстуальности, что роднит его с нормативными эстетическими системами.

Постмодернизм демонстрирует сходство с нормативными культурами в понимании мира как текста, которое имеет свои истоки в сакральных текстах древности и обретает в его произведениях последовательное воплощение. Каждый текст, выступая интертекстом, стремится стать отражением и одновременно элементом вселенской структуры. В понимании постмодернизма книга является сплетением различных стилей письма, отражая природу жизни.

Интертекстуальность обнаруживает родство с мифом, так как структура мира удивительно напоминает структуру мифа. В то время как миф утверждает

идею мирового порядка, единства бытия, постмодернизм стремится разрушить логику этого единства, подвергая сомнению его целостность.

Формирование ряда постмодернистских установок, включая концепцию смерти автора, подрывает идею определяющей роли авторской позиции, которая лежала в основе модернизма. Интертекстуальность, выступая одновременно мифологизирующей и демифологизирующей доминантой, связана с мифологическим мировоззрением, но при этом она разрушает саму его семантику. В результате постмодернизм стремится к воплощению антимифологической модели миропонимания.

Русский постмодернизм, в отличие от американского и европейского, развивается по собственной логике: он преодолевает соц-арт, являясь репликой не на модернизм как таковой, а на ту реальность, которая разворачивается в жизни общества. Отсюда эстетика безобразного, чрезмерная натуралистичность, конструирование нового типа героя: человека с аберрационным сознанием.

Именно такой герой, находящийся в состоянии трансцендентного видения, представлен в образе Венички Ерофеева из поэмы «Москва-Петушки». Его алкогольное опьянение, являясь своеобразным искажением восприятия, разрушает привычные стереотипы и провоцирует переосмысление реальности. В этом произведении ярко выражен взгляд постмодернистского автора на мир, в котором воцаряется хаос.

Методика изучения произведений постмодернизма в вузе опирается на психолого-педагогические и методические основы, обеспечивающие ее эффективность. При разработке указанной методики учитывались следующие концепции психологической науки: С.Л. Рубинштейна, утверждавшего, что качественное обучение возможно при условии деятельности обучающихся, А.Н. Леонтьева, рассматривавшего деятельность как важное условия формирования сознания и личности, В.В. Давыдова о развивающем характере обучения, П.Я. Гальперина о поэтапном формировании познавательных действий.

Для нашего исследования важны также идеи технологизации преподавания, включая элементы дидактической эвристики, интерактивного, проблемного обучения. Использование указанных подходов к обучению студентов анализу литературных произведений постмодернизма способствует развитию их самостоятельности, активизации познавательной деятельности, критического мышления будущих учителей литературы.

Включение в курс современной литературы на основе последовательного изучения прозы постмодернизма представляется актуальным и значимым для развития литературоведческих компетенций студентов. Знакомство студентов с современной литературой, включая постмодернистские течения, поможет им сформировать целостное понимание эволюции русской литературы конца XX – начала XXI века.

В процессе преподавания современной литературы следует развивать у студентов навыки анализа и понимания текстов постмодернизма, формировать их эстетические вкусы и нравственные представления, учитывая универсальные

общечеловеческие ценности. Важно научить студентов уверенно ориентироваться в современном литературном пространстве.

Важно познакомить студентов с творчеством В. Ерофеева. В. Сорокина, А.Ж. Жаксылыкова, Н. Веревочкина и других писателей-постмодернистов. Эти авторы активно участвуют в литературном процессе, создавая произведения, которые не только эстетически ценны, но и поднимают важные философские вопросы, побуждая к новому взгляду на мир и переосмыслению многих эпистемологически значимых категорий.

Анализ произведений постмодернизма приобретает особую значимость при исследовании текстов, насыщенных культурными кодами и образами. Освоение анализа этого рода текстов помогает студентам развивать свои компетенции, такие, как: выявление и оценка общественных проблем, характерных для определенного исторического периода; обнаружение и толкование историко-культурных фактов, представленных в литературных произведениях; выявление типологических и индивидуальных особенностей произведений разных временных эпох путем сравнения; понимание духовного климата эпохи и авторской концепции мира.

Необходимо обучать студентов при анализе произведения постмодернизма опираться на данные и положения философии, этики, эстетики, истории. Также целесообразно практиковать культурологические комментарии, опираясь на справочные источники, энциклопедии, публикации в СМИ, музейные экспонаты и другие материалы.

Изучение постмодернистской прозы в вузе требует комплексного подхода, который должен охватывать различные контексты. Следует рассматривать произведение постмодернизма в его историко-литературном контексте, анализировать его жанровую принадлежность, композицию и ее элементы, а также пространственно-временную сферу и систему литературных героев.

Необходимо также изучать интертекстуальные связи произведения постмодернизма с другими литературными произведениями, анализировать особенности художественного языка, в том числе изобразительно-выразительные средства и их функции.

Важно уделить внимание анализу идейно-эстетической сущности произведения постмодернизма, его смысловому наполнению. Это необходимо для формирования у студентов целостных представлений о произведении постмодернизма.

Целостный анализ постмодернистского произведения в высшей школе позволяет сформировать квалифицированного читателя, который отличается развитыми литературоведческими способностями и обладает глубокими знаниями о современном литературном процессе.

В ходе формирующего обучения была проделана работа по целостному анализу постмодернистских произведений «Сны окаянных» А.Ж. Жаксылыкова и «Зуб мамонта. Летопись Мертвого города» Н. Веревочкина. В качестве ведущих методических принципов нами были выбраны: подготовка теоретического блока (установление базовых пресуппозиций чтения);

установление границ герменевтического контекста; иммерсия в художественное целое, рефлексия.

Методика изучения произведения постмодернистской прозы реализуется в процессе проведения поэтапного усвоения учебного материала (вводное занятие о постмодернизме как ведущем направлении мировой литературы; выявление специфики русского постмодернизма; монографическое изучение произведений постмодернизма с использованием различных видов анализа: герменевтического, культурологического, системно-целостного; обобщающее занятие об особенностях литературного процесса рубежа XX – XXI веков).

При изучении произведения постмодернизма важно правильно организовать эффективную учебно-познавательную деятельность студентов, включающую комментированное аналитическое чтение, перечитывание текста, выявление реминисценций, аллюзий и установление их функционального значения, определение скрытых от читателя авторских оценок, авторской позиции и замысла произведения.

При развитии литературоведческих и коммуникативных компетенций студентов их следует обучать самостоятельно формулировать в устной и письменной форме аргументированные выводы, составлять и использовать разнообразные виды комментариев, культурологические справки, осуществлять разные виды анализа и интерпретации художественных текстов.

Показали свою эффективность инновационные методы обучения. Кейс-метод дает студентам возможность глубоко погрузиться в материал. Работа над веб-квестами помогает студентам сформировать представления о целостности произведений постмодернизма. Студенты выполняли функции биографов, литературоведов, режиссеров. Биографы собирали и систематизировали материал о жизни и творчестве писателей-постмодернистов, литературоведы писали доклады и статьи, посвященные анализу прозы постмодернизма. Режиссеры предлагали идеи по экранизации произведений. Указанная работа над веб-квестами позволила студентам сформировать представления о целостности произведений постмодернизма.

Прием «корзина» идей также послужил для поиска и систематизации информации по творчеству постмодернистов. В результате коллекция студенческих идей пополнилась интересными и глубокими мыслями о сюжете, проблематике, поэтике произведений постмодернизма.

«Письмо по кругу» – это один из эффективных приемов работы в группах. Обмен мыслями и мнениями по кругу способствует формированию навыков коллективной работы.

Использование охарактеризованных выше методов и приемов изучения литературы постмодернизма предполагает применение цифровых технологий и интернет-ресурсов (сайтов, порталов, электронных библиотек, образовательных платформ).

Таким образом, формирующее обучение носит эффективный характер, так как позволяет вооружить студентов необходимыми знаниями и умениями. Целенаправленное формирование у студентов литературоведческих

компетенций послужило глубокому анализу произведений постмодернизма на занятиях в вузе.

Тема нашего исследования носит перспективный характер, так как необходимо систематизировать представления о литературе постмодернизма. Актуальны решение проблем качественного изучения постмодернизма в вузе и школе, поиск новых инновационных методов его освоения. Важно разрабатывать технологии изучения произведений постмодернизма в его связи с другими литературными системами и направлениями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Hassan I. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. – University of Wisconsin Press, 1982. – 315 p.

2 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

3 Смит Э. Национализм и модернизм: Критический обзор современных теорий нации и национализма. – М.: Праксис (серия «новая наука политики»), 2004. – 464 с.

4 Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.

5 Barth Jh. The Literature of Replenishment//The Friday Book. – London: The John Hopkins University Press, 1984. – P. 193 – 206. https://literaturacomparadaufrj.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/03/textos-curso-colombia-06-barth-the-literature-of-replenishment.pdf

6 Лагода М.А. Интертекстуальность как аспект интерпретации художественного литературного произведения: к постановке проблемы // Вестник НВГУ. – 2014. - № 4. – С. 62 – 71.

7 Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.

8 Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

9 Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.

10 McHale B. Afterword: Reconstructing Postmo-dernism // Narrative. – 2013. –Vol. 21, №3 – Pp. 357-364.

11 Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры. Избр. Статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т1. – С. 386 – 407.

12 Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

13 Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

14 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества /Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. –2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

15 Lodge D. Modernism, antimodernism and postmodernism // https://catalogue.nla.gov.au/catalog/853368

16 Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. - 160 с.

17 Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000. – С.111-540.

18 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. – Москва: Постум, 2015. - 239 с.

19 Делёз Ж., Гватари Ф. Трактат о номадологии // НК. – 2005. – № 2 (92). – С. 183–187.

20 Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. – New York: Routledge, 1988. – 567 p.

21 Suleiman S. R. Naming and Difference: Reflections on Modernism vs.Postmodernism in Literature // Fokkema, Duuwe and Hans Bertens (eds.) Approaching Postmodernism. – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ.Comp., 1986. P. 48.

22 Sim S. The Routledge Companion to Postmodernism. – London: Routledge, 2011. – 352 p.

23 Demeyer H., & Vitse S. The affective dominant: Affective crisis and contemporary fiction//Poetics Today. – 2021. – 42(4). – Pp. 541-574. doi:10.1215/03335372-9356851

24 Green J. Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium. – NY: Palgrave, 2005. – Pp. 1 – 246.

25 Кошарная С. А., Григорьянова Т. Интертекстуальность как дискурсивный феномен (от Горация до В. Сорокина) // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – 2019. – Т. 5, № 1. – С. 13-26. DOI: 10.18413/2313-8912-2019-5-1-0-2

26 Allen G. Intertextuality. – London & New York: Routledge, 2000. – 238 p.

27 Iser W. Interaction between Text and Reader // The Reader in the Text. Princeton. – New York: Princeton University Press, 1980. – P. 106-119.

28 Eco U. The Limits of Interpretation. – Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990. – 295 p.

29 Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – М.: Азбука, 2021. – 169 с.

30 Автономова Н.С. Рассудок - Разум - Рациональность. - М.: Наука, 1988. - 287 с.

31 Кравченко С.А. Социологический постмодернизм: теоретические источники, концепции, словарь терминов. – М.: Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) МИД РФ, 2010. – 397 с.

32 Melrose S. A Semiotics of the Dramatic text. – L.: Palgrave Macmillan, 1993. – 338 p.

33 Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 313 с.

34 Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва: Интрада, 1996. – 253 с.

35 Делез Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – Москва: Изд. центр «Академия», 1995. - 297 с.

36 Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. - 312 с.

37 Царева Н.А. Модернизм и постмодернизм: обзор трактовки понятий в современной литературе // Научное обозрение. Реферативный журнал. – 2016. – № 6. – С. 112-119.

38 Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. – 1993. – № 3 – С. 74–80.

39 Андреев Л.Д. Чем же закончилась история второго тысячелетия? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 292–334.

40 Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. – 2000. – № 2. – С. 63–76; № 3. – С. 67–85.

41 Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. – 1992. – № 1. – С. 109–132

42 Давыдов Ю.В. Патологичность «состояния постмодернизма» // Социологические исследования. – 2001. – № 11. – С. 8–17.

43 Дианова В.М. Постмодернизм как феномен культуры // Введение в культурологию: курс лекций / под ред. Ю.Н. Солонина, Е.Г. Соколова – СПб.: СПбГУ, 2003. – С. 276–308.

44 Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: Петрополис, 2000. – 282 с.

45 Золотухина-Аболина Е.В. Постмодернизм: распад сознания? // Общественные науки и современность. – 1997. – № 4. – С. 32–39.

46 Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – 237 с.

47 Маркова Л.Д. Постмодернизм в науке, религии и философии // Вопросы философии. – 2006. – № 2. – С. 47–54.

48 Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / под ред. И.В. Мелик-Гайказян. – М.: Научный мир, 2005. – 205 с.

49 Уваров М.С. Элитарен ли постмодернизм? // Вопросы культурологии. – 2005. – № 8. – С. 35–41.

50 Хасан И. Культура постмодернизма // Современная западно-европейская и американская эстетика. – М.: Книжный дом «Университет», 2002. – С. 115–143.

51 Харт К. Постмодернизм. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 238 с.

52 Царева Н.А. Проблема философии искусства и культуры в философии русского символизма и европейского постмодернизма. – Владивосток: ВГУЭС, 2010. – 344 с.

53 Валикова О.А. Роман-трилогия А. Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных» в контексте русской литературы: дис. ... док. PhD. – Алматы, 2015. – 157 с.

54 Валикова О.А., Бахтикиреева У.М. Роман А.Ж. Жаксылыкова «Поющие камни» в русле теории литературного домена // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2019. –Т. 24, № 4 – С. 633-648. doi: 10.22363/2312-9220-2019-24-4-633-64

55 Абишева О. Сквозь призму мифа // Простор. – 2016. – № 3. – С. 39 - 45.

56 Жаксылыков А.Ж. Сны окаянных: Трилогия. – Алматы: ТОО «Алматинский издательский дом», 2006. – 526 с.

57 Аннинский Л. Пальмы на айсберге// Иностранная литература. – 1991. – № 2. – С. 251 – 254.

58 Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинителя Умберто Эко до пророка Екклесиаста). – М.: Эпицентр; Харьков: Фолио, 2000. – 256 с.

59 Эпштейн М. Постмодернизм в России. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 608 с. – (Новый культурный код).

60 Pannwitz R. Die Krisis der europeischen Kultur. Werke. Bd.2, Nurnberg, 1917.

61 Ратников В. Постмодернизм: истоки, становление, сущность // Философия и общество. – 2002. – №4 (29). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-istoki-stanovlenie-suschnost (дата обращения: 28.11.2025).

62 Нефагина Г. Параллели и пересечения. Русская литература во времени и пространстве. – Минск: Издательство «Четыре четверти», 2017. – 458 с.

63 Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 2007. – 608 с.

64 Бокарева М. Постреализм как новая парадигма художественности // Models and Methods in Modern Science. – 2023. – № 2 (12). – С. 160–167. Retrieved from https://econferences.ru/index.php/mmms/article/view/9997

65 Ревякина А.А. Л.Г. Андреев Художественный синтез и постмодернизм // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2006. – №1//https://cyberleninka.ru/article/n/l-g-andreev-hudozhestvennyy-sintez-i-postmodernizm (дата обращения: 28.09.2025).

66 Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. – Москва: Высш. шк., 2007. – 535 с. – (Классика литературной науки).

67 Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. – М.: АСТ, 2025. – 224 с.

68 Харари Ю.Н. Sapiens. Краткая история человечества. – М.: Синдбад, 2016. – 520 с.

69 Демченко А.С. Архетип «Дом» в прозе русскоязычных писателей Казахстана: теоретические и методические аспекты исследования: дис. …док. PhD: 6D011800 – Русский язык и литература. – Алматы: КазНУ им. аль-Фараби, 2019. – 181 с.

70 Валикова О.А., Щенникова Н.В., Кулиева Ш.А. Межкультурная коммуникация в транслингвальном художественном тексте (на материале цикла А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных») // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2020. – № 6 -2. – С. 241-251.

71 Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950 – 90-е годы. Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений: в 2 т. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – Т. 2. – 688 с.

72 Проскурина Е.Н. Социализм как фашизм // Критика и семиотика. – 2013. – № 1 (18). – С. 186 – 199.

73 Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. – Айрис-пресс, 2003.- Т. 1: Образ и действительность. – 522 с.

74 Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. – М.: Академический Проект, 2008. – 528 с.

75 Гадамер Г.-Г. Истина и метод/пер. с нем.; общ.ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

76 Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла. – М.: Гнозис, 2010. – 351 с.

77 Демьянков В.З. Понимание // Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь лингвистических терминов. – М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 124 – 126.

78 Валентинова О.И. Универсальные принципы анализа вербального искусства: Спецкурс для филологов-магистров: Учеб. Пособие. – М.: РУДН, 2010. – 159 с.

79 Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: «Искусство – СПБ», 2000. – 704 с.

80 Есаулов И.А. Произведение и контекст его понимания//«Липецкий потоп» и пути развития русской литературы/ сборник научных статей по итогам Международной научной конференции/редколлегия: Строганов М.В. ответственный редактор, Кондратьев А. С., Белянин М. Ю. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2006. – С. 7 – 14.

81 Эко Умберто. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2007. – 502 с.

82 Шеллинг В.Ф.Й. Философия искусства. – М.: «Мысль», 1966. – 496 с.

83 Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. - М.: Изд-во МГУ, 1991.-205с.

84 Кристева Ю. Семиотика/ Пер. с фр. Э.А. Орловой. - М.: Академический Проект, 2013. - 285 с.

85 Баевский В.С. История русской литературы XX века: Компендиум. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 448 с.

86 Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. – М.: Институт славяноведения РАН, 1998. – 120 с.

87 Кислицын К.Н. Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. – 2011. - № 1. – С. 274 – 277.

88 Лотман Ю.М. Избр. статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. – С. 224 – 242.

89 Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.

90 Силантьев И.В. Мотив как единица художественного повествования // Русская литература XIX – XX вв.: Поэтика мотива и аспекты литературного анализа// сборник научных трудов к юбилею Л.П. Якимовой. – Новосибирск: Издательство Сибирского отделения РАН, 2004. – С. 150 – 167.

91 Николаев Н.И. К вопросу об уточнении понятия «литературный герой» // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – № 3. – С. 100 – 104.

92 Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 272 с.

93 Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания // Михаил Михайлович Бахтин / Под ред. В. Л. Махлина; Гл. ред. В. А. Лекторский; Предисл. В. Л. Махлина. – М.: РОССПЭН, 2010. – 143-163. – (Философия России второй половины XX века).

94 Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК Культура, 1993. – 464 с.

95 Genette G. Palimpsestes: La litterature au second degre. – Paris, Édition: SEUIL 1982. – 467 p.

96 Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Отв. ред. Д. Н. Шмелев; АН СССР, Отд-ние лит, и яз. –Москва: Наука, 1987. – 261 с.

97 Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: Лекц. курс. - Москва: Гнозис, 2002. – 282 с.

98 Валикова О.А. Текстуально-прецедентная сеть как показатель взаимоналожения языковых картин мира (на материале художественного цикла А.Ж. Жаксылыкова «Сны окаянных») // Полилингвиальность и транскультурные практики. - 2015. - № 5. - С. 304-309.

99 Эсалнек А.Я. Архетип // Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. – 5-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 720 с.

100 Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. –Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. 479 с.

101 Марковина И. Ю. Культура и текст: Введение в лакунологию: учебное пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Лингвистика и межкультурная коммуникация» / И. Ю. Марковина, Ю. А. Сорокин. - Москва: ГЭОТАР-Медиа, 2008. - 138 с.

102 Зализняк А.А. Грамматический словарь русского языка. Словоизменение. Русский язык. – М.: Русский язык, 1980. – С. 879 с.

103 Алимжанова Г.М. Сопоставительная лингвокультурология // Current contents// http://gendocs.ru, December 2024.

104 Каракозова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры // Евразия, вып.2, 2001. – С. 106 – 112.

105 Наурызбаева З. Казахская культура, мифология и музыка // Current contents, http://otuken.kz/index.php/mythzira/49-2010-06-20-07-04-43, 2024.

106 Элиаде М. История веры и религиозных идей: в 3 т. – М.: Критерион, 2002. – Т.3. От Магомета до Реформации. – 352 с.

107 Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн.1 / Паола Волкова. – М.: Зебра, 2014. – 304 с.

108 Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. – М.: ОГИ (Объединенное гуманитарное издательство), 2007. – 304 с.

109 Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. – 248 с.

110 Салханова Ж.Х. Лирическая экспликация образа степи в творчестве Бахыта Каирбекова// Материалы Международной научно-практической конференции «Язык – Речь – Слово в филологических исследованиях», посвященной 80-летию со дня рождения проф. Р.С. Зуевой. – Алматы, Казак университеті, 2012. – С.295 – 298.

111 Сарсекеева Н.К. Проблемы экзистенционального анализа в современной литературе // Материалы Международной научно-практической конференции «Язык – Речь – Слово в филологических исследованиях», посвященной 80-летию со дня рождения проф. Р.С. Зуевой. – Алматы, Казак университеті, 2012. – С. 298 – 302.

112 Кочеткова М. А. Художественное пространство в рассказах И.А. Бунина 1890-х-1910-х гг. и в повестях «Деревня» и «Суходол»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Ульяновск, 2005. – 183 с.

113 Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900 – 10-х годов. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 286 с.

114 Кривонос В.Ш. Миф провинциального города // Провинция как реальность и объект осмысления: Материалы науч. конф. 29.08 - 1.09.2001, Тверь / [Сост. А.Ф. Белоусов, М.В. Строганов]. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С.111 – 112.

115 Foubister L. Goddess in the Grass: Serpentine Mythology and the Great Goddess. – Linda Foubister: EcceNova Editions, 2003. – № 1. – 220 p.

116 Robertson Robin; Combs Allan. The Uroboros // Indra's Net: Alchemy and Chaos Theory as Models for Transformation. – Quest Books, 2009.

117 Адибаева Ш.Т. Поэтика мифа в художественной прозе конца XX – начала XXI веков: автореф. ... канд.филол. наук. – Алматы, 2005. – 25 с.

118 Валикова О. Архетипика романа А.Ж. Жаксылыкова «Поющие камни» // Наука и образование: Проблемы и тенденции развития: Материалы Международной научно-практической конференции (г.Уфа, 20-21 декабря 2013 г.): в 3-х ч. Часть II. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. – 412 с. – С. 313 – 317.

119 Валикова О. Мифопоэтический анализ романа А.Ж. Жаксылыкова «Поющие камни» // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2014. – № 1 (147). – С.141 – 145.

120 Савельева В. Наш современный роман как жанровый микс и некоммерческий проект // Простор. – 2012. – № 3. – С.164–177.

121 Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: София, 2006. – 496 с.

122 Демченко А.С. Методическая стратегия изучения романа Н. Веревочкина «Зуб мамонта» в вузовской аудитории // Вестник КазНУ. Серия: Педагогические науки. – Алматы: Қазақ университеті, 2018. – 4 (57). – С.75 – 86.

123 Сафронова Л. В. Автор и герой в постмодернистской прозе: монография. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2007. – 237 с.

124 Сафронова Л. В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции. - Санкт-Петербург: Петрополис, 2009. - 211 с.

125 Джундубаева А.А. Нарративные стратегии в постмодернистской прозе: дис. ... док. философии: 6D020500. – Алматы: Казахский национальный педагогический университет имени Абая, 2015. – 151 с.

126 Енсебай Г.Е., Демченко А.С., Таттимбетова К.О., Джолдасбекова Б.У. Семиотика интертекстуальности: на базе философской категории «гуманизм» в постмодернистском тексте // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2024. – Т. 15. – № 2. – С. 600–622. https://doi.org/10.22363/2313-2299-2024-15-2-600-622

127 Бадиков В. Новые ветры. Очерки современного литературного процесса Казахстана. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2005. – 336 с.

128 Джолдасбекова Б.У., Жаксылыков А.Ж., Сарсекеева Н.К., Баянбаева Ж.А. и др. Эстетическая многоплановость гуманитарного дискурса литературы Казахстана периода Независимости. – Алматы: Қазақ университеті, 2016. – 280 с.

129 Ананьева С.В., Савельева В.В. Русская литература //Современная литература народа Казахстана/ под ред. С.В. Ананьевой. – Алматы: Evo Press, 2014. – С. 70 – 158.

130 Темирболат А.Б. Тенденции развития современного романа Казахстана //Вестник КазНУ. Серия филологическая. – Алматы, 2007. – № 4 (103). – С.8 –12.

131 Мауленова Б.С., Ж.А. Баянбаева Ж.А., Муминов С.О. Поэтика малой прозы Б. Канапьянова//Керуен. – 2025. – Т. 87, № 2. – С. 153 – 164. https://doi.org/10.53871/2078-8134.2025.2-11

132 Baratov Sh., Ramazan A., Mukhatayeva K., Ospanova G., Akeshova N. The role of artistic time and space in literary narratives: a critical exploration of chronotopes. // Orbis linguarum (Езиков свят). – 2025. – № 23(2). – P. 142-153. DOI: https://doi.org/10.37708/ezs.swu.bg.v23i2.13.

133 Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения// Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74 – 87.

134 Гиршман М.М. Литературное произведение как целостность // Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. – М.: Высшая школа, 1981. – С. 6 – 29.

135 Борев Ю. Системно-целостный анализ художественного произведения// Вопросы литературы. – 1977. – № 7. - С. 119-142.

136 Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения: Учеб. пособие для студентов вузов. - Мн.: НМЦентр, 1995 - 144 с.

137 Рогожкин А. В. Целостность художественного произведения и принципы его анализа в теоретическом наследии В.Г. Белинского: дис. ... док. филол. наук: 10.01.08. - Донецк, 1986. - 183 с.

138 Федорова В.Г. Проблема целостно-выборочного анализа литературного произведения по доминантам // Вестник Ивановского

государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Вып. 1. – С. 12–20.

139 Рубинштейн С.Л. Деятельность // В кн.: Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. – М.: Педагогика, 1989. – Т.2. – С. 40–93.

140 Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность: учебное пособие. – 2-е издание, стереотипное. – Москва: Смысл: Академия, 2005. – 352 с.

141 Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения. – М.: Педагогика, 1986. – 240 с.

142 Гальперин П.Я. Методы обучения и умственное развитие ребенка. – М.: Изд – во МГУ, 1985. – 48 с.

143 Беспалько В.П. Слагаемые педагогической технологии. – М.: Педагогика, 1989. – 192 с.

144 Кларин М.В. Инновации в мировой педагогике: обучение на основе исследования, игры и дискуссии. – Рига: НПЦ «Эксперимент», 1995. – 176 с.

145 Селевко Г.К. Педагогические технологии на основе активизации, интенсификации и эффективного управления УВП. – М.: НИИ школьных технологий, 2005. – 288 с.

146 Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий: В 2 т. – М.: Народное образование, 2005. – Т. 1. – 556 с.

147 Лавлинский С.П. Технология литературного образования. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2003. – 384 с.

148 Алексеева М.А. Преподавание литературы: образовательные технологии. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 100 с.

149 Архангельский А.Н., Новикова А.А. Педагогика трансмедийного творчества. Школьный литературный канон в контексте цифровизации культуры. - Москва: Канон+, 2023. - 240 с.

150 Беляева Н.Е. Чтение художественной литературы в Интернете: изучение современных читательских практик // Вестник культуры и искусств. - 2017. - № 2 (50). - С. 47-50.

151 Воробьева Т.Л. Трансформация модели чтения в цифровой культуре // Текст. Книга. Книгоиздание. - 2021. - № 27. - С. 126-138.

152 Галицких Е.О. Чтение с увлечением: мастерские жизнетворчества. - Москва: Библиомир, 2016. - 272 с.

153 Грошенкова В.А. Методические основы формирования «талантливого» читателя (на примере уроков русского языка и литературы): монография. - Москва: РУСАЙНС, 2024. - 186 с.

154 Теплова С. А., Горлова Н. А. Эффективные технологии развития навыков смыслового чтения у обучающихся основного общего образования // Перспективы науки и образования. – 2024. – № 4 (70). – С. 350–365. doi: 10.32744/pse.2024.4.22

155 Гущин Ю.В. Интерактивные методы обучения в высшей школе//Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2012. –№ 2. – С. 1 – 18.

156 Макарова Е.Л. Интерактивные образовательные технологии в компетентностно-ориентированном учебном процессе. – М.: Изд-во "Спутник+", 2010. – 157 с.

157 Мухина Т.Г. Активные и интерактивные образовательные технологии (формы проведения занятий) в высшей школе. – Н. Новгород, 2013. – 97 с.

158 Ступина С.Б. Технологии интерактивного обучения в высшей школе: учеб.-метод. пособие. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2009. – 52 с.

159 Сафонова Л.Ю. Методы интерактивного обучения. Методические указания для преподавателей по применению интерактивных форм обучения. – Великие Луки, 2015. – 86 с.

160 Абылкасымова А.Е. Современная дидактика. – Алматы: Ғылым, 2008. – 280 с.

161 Ахметова Г.К. Система повышения квалификации педагогических кадров в Республике Казахстан. – Алматы: Қазақ университет, 2016. – 212 с.

162 Жетписбаева Б.А. Теоретико-методологические основы полиязычного образования: автореф. ... док. пед. наук: 13.00.01.- Караганды: Карагандинский государственный университет им Е.А. Букетова, 2009.- 44 с.

163 Menlibekova G. et al. Development of a quality management monitoring system for social and pedagogical educational programs //International Journal of Innovative Research and Scientific Studies. – 2024. – Т. 7. – №. 2. – С. 795-803.

164 Мынбаева А.К., Садвакасова З.М. Инновационные методы обучения, или, как интересно преподавать. – Алматы, 2012. – 355 с.

165 Таубаева Ш.Т., Муратбаева Г.А., Конырбаева С.С. Теоретические основы педагогических измерений: учеб. – Алматы: Дарын, 2023. – 285 с.

166 Буранок О.М. Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе. – Самара: Изд – во Самар. гос. пед. ун-та, 1997. – 223 с.

167 Галимуллина А. Ф. Формирование представлений о литературных традициях Древней Руси и XVIII века у студентов педагогических вузов. – Казань: Редакционно-издательский центр, 2012. – 368 с.

168 Каторова А.М. Теоретико-литературное образование студентов-филологов национальных отделений вузов. – Саранск: Изд – во Мордовского ун –та, 2004. – 300 с.

169 Муминов С.О. Изучение литературной комики Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя в школе. – Москва: Флинта, Наука, 2017. – 112 с.

170 Орищенко С. С. Литература современного постмодернизма в системе литературного образования учащихся 11 класса: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Самара: Сам. гос. пед. ун-т, 2006. – 24 с.

171 Калёнова И. В. Формирование представления о постмодернизме как художественном методе в системе школьного курса современной литературы: на примере произведений Вен. Ерофеева и В. Пелевина: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Самара: Сам. гос. пед. ун-т, 2007. - 26 с

172 Баянова Л.Е. Формирование представлений о художественной культуре постмодернизма у студентов-культурологов в педагогическом вузе: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Екатеринбург: Ур. гос. пед. ун-т, 2010. - 165 с.

173 Кирдяшова О. С. Формирование умений анализа и интерпретации постмодернистской прозы в классах с углубленным изучением литературы: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Саранск, 2012. - 180 с.

174 Княжицкая Б. Я. Пути и методы целостного анализа литературного произведения в старших классах средней школы: автореф. ... канд. пед. наук. – Куйбышев: Куйбышевский гос. пед. ин-т им. В. В. Куйбышева, 1968. - 21 с.

175 Русакова Ю. Г. Изучение литературных произведений в их художественной целостности как основа литературного образования школьников: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Москва, 1976. - 19 с.

176 Веревочкин Н. Зуб мамонта. Летопись мертвого города// https://litvek.com/books/247045-kniga-nikolay-verevochkin-zub-mamonta-letopis-mertvogo-goroda

177 Овчеренко У. Современная проза Казахстана на русском языке: основные тенденции развития: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2021. – 147 с.

178 Шанаев Р.У. Поэтика прозы Н. Веревочкина и ее интерпретация на занятиях по литературе в школе и вузе: дис. …док. PhD: 6D011800 – Русский язык и литература. – Алматы: КазНУ им. аль-Фараби, 2019. – 150 с.

179 Путило О.О., Путило А.О. Инновационные технологии в области литературного образования: учебное пособие. – Волгоград: Перемена, 2021. – 112 с.

180 Баратов Ш. Философия и эстетика постмодернизма в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки» // Eurasian Journal of Philology. Science and Education. – 2023. – № 192(4). – С. 132–141. https://doi.org/10.26577/EJPh.2023.v192.i4.ph12;

181 Молдавская Н.Д. Литературное развитие школьников в процессе обучения. – М.: Просвещение, 1976. – 224 с.

182 Маранцман В.Г. Литературное развитие школьников// В кн.: Методика преподавания литературы: в 2 ч./под ред. О.Ю. Богдановой, В.Г. Маранцмана – М.: Просвещение, ВЛАДОС, 1994. – Ч. 1. – С. 69 –110.

183 Берхин Н.Б. Литературное развитие школьников. – М.: Прометей, 1989. – 165 с.

184 Никифорова О.И. Психология восприятия художественной литературы. – М.: Книга, 1972. – 206 с.

185 Жабицкая Л.Г. Восприятие художественной литературы и личность. Литературное развитие в юности. – Кишинев, 1974. – 134 с.

186 Кудина Г.Н. Диагностика читательской деятельности школьников. – М.: Междунар. образоват. и психол. колледж: Психол. Ин-т, 1996. –117 с.

187 Иоффе Г.А. Диагностика филологических знаний старшеклассников // Литература в школе. – 1998. - № 3. – С. 115-123.

188 Баратов Ш. Постмодернизм в прозе В.Сорокина // Keruen. – 2025. – № 87(2). – С. 175–184. https://doi.org/10.53871/2078-8134.2025.2-13.

ПРИЛОЖЕНИЕ А.

Силлабус дисциплины
«Литература постмодернизма»
Образовательная программа «6В01703 Русский язык и литература»

ID и наименование дисциплины	Самостоятельная работа обучающегося (СРС)	Кол-во кредитов			Кол-во кредитов	Самостоятельная работа обучающегося под руководством преподавателя (СРС)
		Лекции (Л)	Практ. занятия (ПЗ)	Лаб. занятия (ЛЗ)		
Литература постмодернизма	4	15	30	нет	5	6

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ИНФОРМАЦИЯ О ДИСЦИПЛИНЕ				
Формат обучения	Цикл, модуль, компонент	Типы лекций	Типы практических занятий	Форма и платформа итогового контроля
Офлайн		Лекция-диалог	Интерактивные семинары	Письменный/Офлайн
Лектор - (ы)				
e-mail:				
Телефон:				
Ассистент-(ы)				
e-mail:				
Телефон:				

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Цель дисциплины	Ожидаемые результаты обучения (РО)* В результате изучения дисциплины обучающийся будет способен:	Индикаторы достижения РО (ИД)
	1. (Когнитивный) Понимать роль постмодернизма в развитии художественной литературы.	1.1 Понимает природу постмодернизма
		1.2 Умеет назвать принципы постмодернизма
		1.3 Понимает взаимосвязь культуры и постмодернизма
	2.(Функциональный) Анализировать и последовательно применять методы и приемы анализа произведений прозы постмодернизма	2.1 Умеет подобрать метод анализа произведения постмодернизма
		2.2 Умеет выбрать методы анализа целостности произведения постмодернизма
	3.(Функциональный) Аргументированно доказывать эффективность различных методов анализа связи произведения постмодернизма с произведениями других систем	3.1 Умеет эффективно использовать различные методы сравнительного анализа произведений
		3.2 Умеет эффективно использовать различные методы сравнительного анализа постмодернизма, модернизма и реализма

	4.(Системный) Уметь самостоятельно разрабатывать и внедрять в учебный процесс систему методов анализа произведений прозы постмодернизма на культурологической основе	4.1 Умеет самостоятельно разрабатывать метод анализа произведений на культурологической основе	
		4.2 Умеет самостоятельно разрабатывать систему методов исследования литературных произведений на культурологической основе	
	5. (Системный) Строить эпизоды или систему анализа произведений на культурологической основе	5.1 Умеет ориентироваться в современных методах анализа художественного текста	
		5.2 Умеет разработать систему современных методов анализа текста художественного текста	
Пререквизиты	Введение в литературоведение, теория литературы, история русской литературы, история зарубежной литературы		
Постреквизиты	Педагогическая практика, применение полученных знаний в профессиональной деятельности		
Литература и ресурсы	Литература: Основная литература: 1.Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. 2. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с. 3. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 2007. – 608 с. Дополнительная литература: 1. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинителя Умберто Эко до пророка Екклесиаста). – М.: Эпицентр; Харьков: Фолио, 2000. – 256 с. 2. Эпштейн М. Постмодернизм в России. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 608 с. Профессиональные научные базы данных 1. Доступ к ресурсу ЭБС KazNUread https://read.kz/ 2. Фундаментальная электронная библиотека http://feb-web.ru/ Интернет-ресурсы: https://feb-web.ru/ https://feb-web.ru/feb/classics/ https://nbmgu.ru/?ysclid=m0xzi25pwt935158468		

Академическая политика дисциплины	Академическая политика дисциплины определяется Академической политикой и Политикой академической честности КазНУ имени аль-Фараби. Документы доступны на главной странице ИС Univer. Интеграция науки и образования. Научно-исследовательская работа студентов, магистрантов и докторантов – это углубление учебного процесса. Она организуется непосредственно на кафедрах, в лабораториях, научных и проектных подразделениях университета, в студенческих научно-технических объединениях. Самостоятельная работа обучающихся на всех уровнях образования направлена на развитие исследовательских навыков и компетенций на основе получения нового знания с применением современных научно-исследовательских и информационных технологий. Преподаватель исследовательского университета интегрирует результаты научной деятельности в тематику лекций и семинарских (практических) занятий, лабораторных занятий и в задания СРОП, СРО, которые отражаются в силлабусе и отвечают за актуальность тематик учебных занятий и заданий. Посещаемость. Дедлайн каждого задания указан в календаре (графике) реализации содержания дисциплины. Несоблюдение дедлайнов приводит к потере баллов. Академическая честность. Практические/лабораторные занятия, СРО развивают у обучающегося самостоятельность, критическое мышление, креативность. Недопустимы плагиат, подлог, использование шпаргалок, списывание на всех этапах выполнения заданий. Соблюдение академической честности в период теоретического обучения и на экзаменах помимо основных политик регламентируют «Правила проведения итогового контроля», «Инструкции для проведения итогового контроля осеннего/весеннего семестра текущего учебного года», «Положение о проверке текстовых документов обучающихся на наличие заимствований». Документы доступны на главной странице ИС Univer. Основные принципы инклюзивного образования. Образовательная среда университета задумана как безопасное место, где всегда присутствуют поддержка и равное отношение со стороны преподавателя ко всем обучающимся и обучающихся друг к другу независимо от гендерной, расовой/ этнической принадлежности, религиозных убеждений, социально-экономического статуса, физического здоровья студента и др. Все люди нуждаются в поддержке и дружбе ровесников и сокурсников. Для всех студентов достижение прогресса скорее в том, что они могут делать, чем в том, что не могут. Разнообразие усиливает все стороны жизни. Все обучающиеся, особенно с ограниченными возможностями, могут получать консультативную помощь по телефону либо посредством видеосвязи в MS Teams Интеграция МООС (massive open online course). В случае интеграции МООС в дисциплину, всем обучающимся необходимо зарегистрироваться на МООС. Сроки прохождения модулей МООС должны неукоснительно соблюдаться в соответствии с графиком изучения дисциплины. ВНИМАНИЕ! Дедлайн каждого задания указан в календаре (графике) реализации содержания дисциплины, а также в МООС. Несоблюдение дедлайнов приводит к потере баллов.

ИНФОРМАЦИЯ О ПРЕПОДАВАНИИ, ОБУЧЕНИИ И ОЦЕНИВАНИИ

Балльно-рейтинговая буквенная система оценки учета учебных достижений				**Методы оценивания**
Оценка	**Цифровой эквивалент баллов**	**Баллы, % содержание**	**Оценка по традиционной системе**	**Критериальное оценивание** – процесс соотнесения реально достигнутых результатов обучения с ожидаемыми результатами обучения на основе четко выработанных критериев. Основано на формативном и суммативном оценивании. **Формативное оценивание –** вид оценивания, который проводится в ходе
A	4,0	95-100		

<table>
<tr><td>A-</td><td>3,67</td><td>90-94</td><td>Отлично</td><td colspan="3" rowspan="2">повседневной учебной деятельности. Является текущим показателем успеваемости. Обеспечивает оперативную взаимосвязь между о бучающимся и преподавателем. Позволяет определить возможности обучающегося, выявить трудности, помочь в достижении наилучших результатов, своевременно корректировать преподавателю образовательный процесс. Оценивается выполнение заданий, активность работы в аудитории во время лекций, семинаров, практических занятий (дискуссии, викторины, дебаты, круглые столы, лабораторные работы и т. д.). Оцениваются приобретенные знания и компетенции.
Суммативное оценивание – вид оценивания, который проводится по завершению изучения раздела в соответствии с программой дисциплины. Проводится 3-4 раза за семестр при выполнении СРС. Это оценивание освоения ожидаемых результатов обучения в соотнесенности с дескрипторами. Позволяет определять и фиксировать уровень освоения дисциплины за определенный период. Оцениваются результаты обучения.</td></tr>
<tr><td>B+</td><td>3,33</td><td>85-89</td><td>Хорошо</td></tr>
<tr><td>B</td><td>3,0</td><td>80-84</td><td rowspan="4"></td><td>Формативное оценивание (еженедельно/текущий контроль) кроме рубежной недели</td><td>балл за неделю</td><td>Суммативное оценивание (рубежный контроль и СРС)</td></tr>
<tr><td>B-</td><td>2,67</td><td>75-79</td><td>Активность на занятии</td><td>2</td><td>СРС 1, 2, 3, 4 (проектная форма)</td></tr>
<tr><td>C+</td><td>2,33</td><td>70-74</td><td>Домашнее задание</td><td>3-4</td><td>Рубежная контрольная работа 1, 2</td></tr>
<tr><td>C</td><td>2,0</td><td>65-69</td><td rowspan="2">Удовлетв.</td><td>Тестирование</td><td>2</td><td></td></tr>
<tr><td>C-</td><td>1,67</td><td>60-64</td><td colspan="3">В сумме должно составлять 200 б.
С применением коэффициента 60 б.</td></tr>
<tr><td>D+</td><td>1,33</td><td>55-59</td><td rowspan="2">Неудовлет</td><td colspan="3" rowspan="2">Экзамен 100 б.
С применением коэффициента 40б.
(методику расчета см.в конце)</td></tr>
<tr><td>D</td><td>1,0</td><td>50-54</td></tr>
</table>

Календарь (график) реализации содержания учебного курса

Неделя	Название темы	Кол-во часов	Макс. балл***
Модуль 1. Постмодернизм как парадигма культуры			
1	Л 1. Условия зарождения постмодернизма	1	
	СЗ1. Модернизм и постмодернизм	2	7
2	Л 2. Основные принципы и признаки постмодернизма	1	
	СЗ 2. Философские контексты постмодернизма	2	7

3	Л 3. Постмодернизм как литературное направление	1	
	СЗ 3. Постструктурализм и постмодернизм	2	7
	СРС 1. Постмодернизм и интермедиальность		15
	Модуль 2. Постмодернизм: художественные поиски русских писателей		
4	Л 4. Зарождение постмодернизма в русской литературе	1	
	СЗ 4. Творчество А. Битова.		6
	СРСП 2. Консультация по графику		
5	Л 5. Постмодернизм в русской литературе	1	
	СЗ 5. Творчество В. Ерофеева	2	6
6	Л 6. Жанровая система русского постмодернизма	1	
	СЗ 6. Творчество В. Пелевина	2	6
	СРС 2. Постмодернизм в контексте эстетической мысли		15
7	Л 7. Поэтика абсурда и гротеска в прозе русского постмодернизма	1	
	СЗ 7. Творчество В. Сорокина	2	6
	СРСП 3. Консультация по графику.		
8	Л 8. Постмодернизм в поэзии	1	
	СЗ 8. Творчество поэтов -постмодернистов (Т.Кибиров, **Д. Пригов)**	2	5
	Рубежная контрольная работа 1.		20
	Рубежный контроль 1.		100
9	Л 9. Постмодернизм в зарубежной литературе	1	
	СЗ 9. Роман У.Эко «Имя Розы»	2	8
	СРСП 4. Консультация по графику		
Модуль 3. Постмодернизм в казахстанской литературе			
10	Л 10. Постмодернизм в литературе Казахстана	1	
	СЗ 10. Жанр романа в литературе казахстанского постмодернизма	2	8
	СРС 3. Жанр романа в зарубежном постмодернизме		15
11	Л 11. Творчество А. Жаксылыкова	1	
	СЗ 11. А. Жаксылыков «Сны окаянных»: система образов	2	8
12	Л 12. Основные темы и идеи А. Жаксылыкова	1	
	СЗ 12. А. Жаксылыков «Сны окаянных»: система архетипов, проблематика	2	8
13	Л 13. Творчество Н. Веревочкина	1	
	СЗ 13. Роман Н. Веревочкина «Зуб мамонта»: система литературных героев	2	8
	СРСП 5. Консультация по графику		
14	Л 14. Художественные поиски Н. Веревочкина	1	8
	СЗ 14. Мифопоэтика романа Н. Веревочкина «Зуб мамонта»	2	
	СРС 4 Особенности нарратива в произведениях постмодернизма		15
15	Л 15. Постмодернизм и современная гуманитарная мысль	1	
	СЗ 15. Рассказ в творчестве казахстанских постмодернистов	2	2
	СРСП 6. Консультации		
Рубежная контрольная работа 2.			20
Рубежный контроль 2			100
Итоговый контроль (экзамен)			100
ИТОГО за дисциплину			100

Декан _____ д.ф.н., профессор Б.У,Джолдасбекова

Зав. кафедрой _____ доктор PhD, ассоц. профессор А.С. Демченко

Лектор _____ Баратов Ш.М.

Приложение Б

Акт
внедрения результатов научно-исследовательской работы в учебный процесс вуза

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени АЛЬ-ФАРАБИ

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
русской филологии и мировой
литературы, доктор PhD
А.С. Демченко

12.02. 2026 г.

УТВЕРЖДАЮ
Декан филологического
факультета
д.ф.н., профессор
Б.У. Джолдасбекова

12.02. 2026 г.

АКТ
внедрения результатов научно-исследовательской работы в учебный процесс вуза

Настоящий акт о том, что в 2024 – 2025 учебном году на кафедре русской филологии и мировой литературы внедрены результаты диссертационного исследования Баратова Ш.М. «Целостный анализ произведения постмодернизма на занятиях в вузе»

Дисциплина «Литература постмодернизма»
3 курс, «6В01703 Русский язык и литература»
Лекции - 15 часов;
Семинар - 30 часов

Тема занятия	Количество часов
Лекция 1 Условия зарождения постмодернизма	1
Семинарское занятие 1. Модернизм и постмодернизм	2
Л 2. Основные принципы и признаки постмодернизма	1

СЗ 2. Основные принципы и признаки постмодернизма	2
Л 3. Постмодернизм как литературное направление	1
СЗ 3. Постструктурализм и постмодернизм	2
Л 4. Зарождение постмодернизма в русской литературе	1
СЗ 4. Творчество А. Битова	2
Л 5. Постмодернизм в русской литературе	1
СЗ 5. Творчество В. Ерофеева	2
Л 6. Жанровая система русского постмодернизма	1
СЗ 6. Творчество В. Пелевина	2
Л 7. Поэтика абсурда и гротеска в прозе русского постмодернизма	1
СЗ 7. Творчество В. Сорокина	2
Л 8. Постмодернизм в поэзии	1
СЗ 8. Творчество поэтов -постмодернистов (Т.Кибиров, Д. Пригов)	2
Л 9. Постмодернизм в зарубежной литературе	1
СЗ 9. Роман У.Эко «Имя Розы»	2
Л 10. Постмодернизм в литературе Казахстана	1
СЗ 10. Жанр романа в литературе казахстанского постмодернизма	2
Л 11. Творчество А.Ж. Жаксылыкова	1
СЗ 11. А. Жаксылыков «Сны окаянных»: система образов	2
Л 12. Основные темы и идеи А.Ж. Жаксылыкова	1
СЗ 12. А. Жаксылыков «Сны окаянных»: система архетипов, проблематика	2
Л 13. Творчество Н. Веревочкина	1
СЗ 13. Роман Н. Веревочкина «Зуб мамонта»: система литературных героев	2
Л 14. Художественные поиски Н. Веревочкина	1
СЗ 14. Мифопоэтика романа Н. Веревочкина «Зуб мамонта»	2
Л 15. Постмодернизм и современная гуманитарная мысль	1
СЗ 15. Рассказ в творчестве казахстанских постмодернистов	2