

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ОСМЫСЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ (ПО РОМАНУ ДЖ. ХАЙНСА «РАССКАЗ ЛЕКТОРА»)

© 2007 В.А. Белоглазова

Нижегородский государственный педагогический университет

Возникнув в результате потребности человека в эстетическом осмыслении окружающей действительности, литература сразу вступила в сложный диалог с реальностью. Отношения между ними не были статичными, они модифицировались в процессе изменения как самого словесного искусства, так и человека и мира.

Диалог, в который вступает литература с действительностью, мы называем онтологическим, имея в виду, что возможность его ведения является ее сущностным свойством, впрочем, как и любого другого вида искусства.

Классическое литературоведение, восходящее к «Поэтике» Аристотеля, определяет отношения между литературой и реальностью через понятие «мимесис», традиционно переводимое как «подражание». Такой взгляд на словесное искусство не исчерпал себя и до наших дней, и на нем основываются хрестоматийные определения литературы.

Однако уже со второй половины XVIII века возникают мысли, что назначение литературы не сводится к тому, чтобы отсылать к чему-то внешнему по отношению к художественному произведению. Переосмысления мимесиса еще не происходит, но наблюдается смещение акцентов: главным становится «представление о том, что литература должна «нравиться»» [11, 360]. Иными словами, осознается самоценность и самодостаточность произведения как эстетического объекта, литература становится целью в себе.

В конце столетия такое понимание литературы доводится до некоего предела романтиками, отделившими словесное искусство от повседневной действительности и рассматривавшими его как единственное подлинное бытие: «Художественное произведение непременно должно как бы декларировать, что оно не является природой и не претендует на это» [17, 126].

В XIX веке отношение к литературе как самоцели привело к тому, что художественное

произведение начинает рассматриваться как объект ремесла, качественно сделанная вещь. Литература должна приносить эстетическое удовольствие, и возникновение у читателя чувства наслаждения становится онтологически значимым критерием для словесного искусства. Знаковой фигурой в этот период становится Г. Флобер, который, пожалуй, впервые начал рассматривать литературу как сферу профессиональной деятельности; соответственно, сочинительство превращается для Г. Флобера в труд, нередко доводивший французского писателя до физического истощения. Его усилия были направлены на поиски «правильного слова», безупречной формы, а мечтой писателя становится «книга ни о чем», с абсолютно незначительным сюжетом, которая «держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля» [13, 230]. Интересно отметить, что Г. Флобер определил путь развития литературы именно через усложнение и утончение формы и упрощение сюжета, содержания.

Осознание литературы как изделия привело в первой половине XX столетия к переосмыслению понятия «мимесис», возникает мысль о том, что он «изначально вообще не относится к подражанию, что многовековая рефлексия об отношениях литературы с реальностью <...> опиралась на это понятие в силу недоразумения и неверного понимания его смысла» [3, 121]. Огромное влияние на литературную теорию здесь оказали структурная лингвистика и семиотика Ф. де Соссюра, сосредоточившего внимание на относительной независимости означающего от означаемого в знаке. Выводы, сделанные этим ученым, легли в основу литературного анализа русской формальной школы, англо-американской New Critics, французского структурализма, которые объединяет во многом «лингвистическое» отношение к художественному тексту, то есть подход к произведению как к замкнутому на себе целому, самоценной структуре, не отсы-

лающей ни к чему, помимо себя. Соответственно, акцент делается ими не на содержании, а на форме: «...форма из средства выражения содержания превратилась в условие, детерминирующее это содержание, по существу порождающее содержание» [4,67]. Природа исключается из литературного произведения, которое замыкается на самом себе, сюжет воспринимается как игра автора с абстрактными схемами, не имеющими к действительности никакого отношения, а мимесис толкуется не как подражание, а как создание референциальной иллюзии. В поле зрения исследователей оказывается акт «делания» произведения, о чем говорят уже названия их работ: «Как сделана «Шинель» Гоголя» (Б.М. Эйхенбаум), «Как сделан «Дон Кихот»?» (В.Б. Шкловский).

Во второй половине XX века в рамках постструктурализма литература осознается сотканной из цитат, то есть, опять же, сделанной. Но если до появления теории постструктурализма литература осмысливается как картина (классическая живопись или авангард), то во второй половине прошлого столетия она воспринимается как коллаж, который «автор творит почти бессознательно, механически аккумулируя все предшествующие художественные приемы» [2,614]. Постструктурализм, к которому в качестве теоретической основы обратится постмодернизм, вообще отказывает объективной реальности в праве на существование: человек постигает мир через призму текстов, перед ним всегда предстает уже иллюзия, копия, вторичная реальность: «...нет ничего, существующего вне текста» [1,15]. Текст, таким образом, размыкается в мир других текстов, что обозначается постструктуралистами через понятие «интертекстуальность»: «...любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [5,167]. Правомерно обозначить такое отношение литературы к реальности через термин «вторичный мимесис»: если аристотелевский мимесис – это подражание природе, то «вторичный мимесис» – это мимесис мимесиса, подражание подражанию, копия копии. Постструктурализм предлагает другую точку зрения, отличающуюся от многовековой классической: литература подражает литературе.

Разумеется, все эти изменения в осмыслении феномена литературы и ее отношений с реальностью основываются на тех модификациях, которые претерпевает само словесное искусство в период от античности до наших дней. Если со времен Аристотеля и приблизительно до середины XVIII века литература отражает объективную реальность, то, что было или могло бы быть,

и целью автора является доведение до читателя некоей истины, знаний, то уже такой писатель, как Ф. Рабле, создает произведение, которое совершенно не соотносится с этими требованиями. «Гаргантюа и Пантагрюэль» представляет скорее игру с читательскими стереотипами, пародию, увлеченность собой как самоцелью, нежели подражание природе, несущее в себе истину. Необычными, с точки зрения аристотелевской «Поэтики», являются романы «Дон Кихот» М. де Сервантеса и особенно «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна. В XX веке эти три произведения будут названы ранними образцами метапрозы, представляющей собой «род саморефлективного повествования, которое повествует о самом процессе повествования» [6,72], или *fiction about fiction*. Иными словами, это первые художественные произведения, в которых осмысливается не столько окружающая действительность, сколько феномен литературы.

Выше мы уже говорили о сакральном отношении к искусству романтиков, которое, конечно, не могло не оказать влияния на их обращенность к форме своих произведений; мы также отметили сосредоточенность на технике Г. Флобера. К этому можно добавить осознание искусственной природы литературы классицистами, подчинившими свои сочинения жесткому канону с целью создать совершенное с точки зрения формы произведение.

Процесс отражения литературной реальности литературой усложняется к XX веку, когда принципиально изменяется картина мира человека: естественнонаучные открытия, философия Ф. Ницше, I Мировая война, изобретение оружия массового уничтожения сделали невозможным прежнее гуманистическое отношение к человеку. Провозглашенное Р. Декартом «*cogito*», легшее в основу бытия картезианского субъекта, лишается прежнего значения, потому что именно разум становится пугающей, сокрушительной силой, способной уничтожить своего носителя.

Как следствие, литература оказывается освобожденной от основной функции, прописанной Аристотелем, – воспитательной, поскольку представляется невозможным воспитать личность в мире, лишившемся моральных устоев, ранее казавшихся незыблемыми. Возникает потребность в том, чтобы скрыться от пугающей, непонятной действительности. И своего рода «пристанищем» становится искусство, как это уже было в эпоху романтизма, с той принципиальной разницей, что для романтиков искусство было «отсветом божественной гармонии» [10,10], а для человека XX века

оно само становится Богом. Соответственно, искусство лишается каких бы то ни было этических оценок, а на первое место ставится не содержание, а форма, которая становится «основным носителем смысла» [8,258], причем эта направленность все усиливается: так, если в «Дублинцах», несмотря на воплощение основных идей модернизма, Дж. Джойс создает образ социума, «Портрет художника в юности» написан в традициях воспитательного романа, то незавершенные «Поминки по Финнегану» представляют собой сплошной эксперимент с формой.

Об этой особенности символизма, модернизма как «новой» литературы образно писал Х. Ортега-и-Гассет. Он обозначил основную тенденцию искусства конца XIX – первой трети XX века как «дегуманизация», то есть расчеловечивание, уход искусства от изображения привычных нам реальности, чувств, характеров. Суть способов дегуманизации сводится к изменению перспективы взгляда: «Пусть читатель вообразит, что <...> мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло <...> и остановился на цветах и листьях. <...> Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, – это расплывчатые цветные пятна...» [9,492]. Иными словами, дегуманизация – это сосредоточение внимания на художественной, а не содержательной стороне произведения.

Ожидаемым следствием данного процесса становится появление «нового романа» А. Роб-Грийе, Н. Саррот, Ф. Мориака, согласно идеям которых художник может видеть смысл своей деятельности «лишь в создании форм» [12,234]. В «новом романе» полностью утрачивается представление о сюжете, характере, герое, социальной обусловленности повествования, он представляет собой эксперимент, игру с традиционными литературными штампами и читательскими стереотипами: «This kind of fiction tends to be experimental and breaks with the traditional story-telling methods and form of the novel» [19,48]

Постмодернизм еще более углубляет эту тенденцию. Собственно, если мир являет собой текст, то любое произведение отражает исключительно текстовую, литературную реальность. Именно в эпоху постмодернизма наиболее ярко проявляет себя метапроза, классическими примерами которой можно назвать «Заблудившись в комнате смеха» Дж. Барта, «Одинокая жена Вилли Мастерса» У. Гасса, «Если однажды

зимней ночью путник» И. Кальвино, «Бледный огонь» В. Набокова, «Пушкинский дом» А. Битова, в которых «стиль, язык и прочие атрибуты книжного бытия делаются <...> чуть ли не главными героями» [18,199]. Литературная реальность находит отражение не только в метапрозаических сочинениях. Ведь для постмодернизма в целом характерны фрагментарность, интертекстуальность, игра с языком, литературными клише, ирония над традициями, пародирование и самопародирование: постмодернистские произведения отличаются «высокой степенью теоретической саморефлексии <...>. Порой этот процесс превращается <...> в главный предмет изображения» [16,265] Установка на отказ от ангажированности писателя, от истины, реальности делают литературную игру единственным содержанием художественного произведения.

Разумеется, мы не хотим сказать, что литература рубежа веков не способна к выходу на уровень социальных обобщений и представляет собой исключительно интеллектуальную игру, интересную только профессионалам. Однако литературный пласт представлен сегодня в литературе очень ярко. Известно, что постмодернистский роман допускает любую трактовку своего смысла и даже признание читателем его полного отсутствия. Соответственно, произведение вполне допустимо читать и без учета литературного слоя. Однако, конечно, умение увидеть эту игру придает произведению большую интеллектуальную насыщенность, оригинальность и расширяет границы его интерпретации.

Роман современного американского писателя Дж. Хайнса «Рассказ лектора» (2001) ярко отражает эту особенность онтологического диалога между литературой и реальностью – осмысление литературой собственных внутренних процессов. Анализ данного произведения позволит наглядно представить литературную игру, которая ведется с читателем.

С точки зрения жанровой принадлежности «Рассказ лектора» – университетско-филологический роман, в равной степени сочетающий в себе признаки университетской и филологической прозы. В рамках настоящей статьи мы остановимся только на чертах жанра филологического романа в анализируемом произведении.

Рождение жанра филологического романа следует отнести ко второй половине XX века. Исследователи расценивают его появление как попытку преодоления угрозы культурного разложения, противостояния массовому искусству. Термин «филологический роман» на

Западе не используется, поскольку чаще всего англоязычная литература представлена именно университетско-филологическими романами, и исследователи относят их к жанру университетской прозы (трилогия Д. Лоджа, «Голубой ангел» Ф. Проуз, «Рассказ лектора» Дж. Хайнса). В отечественной же литературе жанр университетского романа не сформировался, поэтому филологическая проза представлена у нас в более «чистом» виде («Пушкинский дом» А. Битова, «Сентиментальный дискурс. Роман с языком» В. Новикова, «Довлатов и окрестности» А. Гениса, «Голубое сало» В. Сорокина). Утверждение этого понятия как термина принадлежит В.И. Новикову: «Филологическим <...> можно считать такой роман, где филолог становится героем, а его профессия — основой сюжета» [7,195].

Дж. Хайнс избирает местом действия своего произведения факультет английской литературы университета Мидвеста. Главный герой романа — филолог Нельсон Гумбольдт.

Остановимся коротко на сюжете «Рассказа лектора». Роман начинается с «черной полосы» в жизни Нельсона. Герой — внештатный лектор, и ему сообщают об увольнении. С тяжелыми мыслями о том, как ему кормить семью, Гумбольдт выходит на университетскую площадь, где студенты празднуют Хэллоуин. Герой спотыкается, и спицами проезжающего велосипеда ему отрезает указательный палец правой руки. В этот момент Нельсон слышит тринадцатый бой часов, видит склонившийся над ним серебряный овал лица и слышит голос: «Чем могу служить, профессор Гумбольдт?» [15,17] Палец удается пришить, и вскоре Нельсон понимает, что он обрел магическую силу — подчинять своей воле всякого, кого коснется. Герой начинает использовать эту власть, сначала испытывая муки совести, а потом уже безжалостно, Нельсон устраняет со своего пути всех соперников и становится деканом факультета. В конце романа герой терпит поражение: он является виновником пожара в библиотеке, смерти единственного друга, разрушает свою семью, остается посредственным ученым. «Рассказ лектора» заканчивается тем, что в жизни Гумбольдта наступает новый период, в котором ему предстоит все начинать сначала.

В соответствии с требованием жанра, в романе оказываются весьма ярко отражены проблемы современной литературы и литературоведения, филологический пласт является самым объемным в анализируемом произведении. Так, Нельсон Гумбольдт совершенно буквально проходит в своем становлении путь, по которому шло развитие англоязычной литературы

от средневековья до наших дней; отрезанный палец героя символизирует собой уход воспитывающей литературы из жизни современного человека; система образов «Рассказа лектора» представлена враждующими «лагерями» профессоров, причем споры между ними за власть и за тот или иной литературоведческий подход к тексту оказываются равнозначными. В романе ведется чрезвычайно тонкая и интересная литературная игра с читателем: отдельного внимания и исследования заслуживают аллюзии, цитаты, пародии, эпиграфы. Дж. Хайнс иронически осмысляет жанры воспитательного, готического романов; писателю удается излагать и обыгрывать сложнейшие филологические проблемы в художественной форме, так, что роман остается интересным не только для специалистов, но и для читателя, не разбирающегося в вопросах филологии.

Мы рассмотрим более подробно одну из филологических проблем «Рассказа лектора», связанную с «превращением» реальности в текст и, как следствие, с подчинением человека литературе. Тема литературы и власти, которой уделяется пристальное внимание в философии постмодернизма, занимает одно из центральных мест в романе Дж. Хайнса.

В известной работе М. Фуко «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы» анализируются эволюция форм власти, возникновение «идеальной» для современного нам общества техники контроля над каждым индивидом. Выводы, сделанные французским исследователем, Дж. Хайнс вводит в художественную канву романа, что позволяет писателю наглядно показать, какую силу, власть приобретает литература. Ученые-литературоведы оказываются в «Рассказе лектора» живущими в условиях наиболее развитой и эффективной с точки зрения надзора тюрьмы — Паноптикона, но одновременно Дж. Хайнс показывает в романе и нечто новое для современных условий: литература в «Рассказе лектора» обретает не просто идеологическую, но физическую власть над человеком — власть монарха, казнящего и пытающего тело подданного. Таким образом, автор еще ярче акцентирует подчиненность человека литературе. Утрирование мыслей М. Фуко, доведение их до «материального» воплощения в сюжете подчеркивает иронию писателя по отношению к литературоведению и литературоведам, «доведшим» литературу до жажды мести.

Сравним организацию пространства, в котором живут герои романа Дж. Хайнса, и архитектурную композицию Паноптикона. Университетский городок имеет выраженный центр — старое здание библиотеки, часовую

башню. Вид на библиотеку открывается из любой точки университета: «Часовая башня Торнфильдской библиотеки вздымалась над голыми сучьями...» [15,43]; «За окном он видел башню Торнфильдской библиотеки...» [15,327]. В этой библиотеке хранятся устаревшие научные труды, книги, исключенные из учебной программы. Следовательно, башня оказывается открытой для посещений, но они чрезвычайно редки, так как фонды не востребованы. Башня представляет собой центр, не замечаемый героями, что создает весьма благоприятные условия для осуществления наблюдения за каждым «обитателем» университета: с башни просматриваются кабинеты, центральная площадь, все шесть этажей нового книгохранилища.

Это пространство повторяет основные принципы Паноптикона: «... по периметру – здание в форме кольца. В центре – башня. В башне – широкие окна, выходящие на внутреннюю сторону кольца. Кольцеобразное здание разделено на камеры...» [14,290]. Для того чтобы наблюдаемые не могли видеть наблюдателя, в Паноптиконе предусмотрены решетки на окнах; эту же защиту от постороннего взгляда использует и американский писатель: «Он взглянул на пыльное стекло и <...> увидел ржавую железную решетку» [15,189].

Автор романа не останавливается на передаче внешнего сходства Мидвеста и Паноптикона. Дж. Хайнс переносит на страницы «Рассказа лектора» принципы осуществления надзора и наказания, применяемые в такой тюрьме.

Наиболее эффективная власть, с точки зрения М. Фуко, давшего ей название «дисциплинарной», основана на воздействии взгляда: «Совершенный дисциплинарный аппарат должен обеспечить способность видеть постоянно все «одним взглядом». Центральная точка должна быть <...> совершенным глазом, от которого ничто не ускользает, и центром, притягивающим к себе все взгляды» [14,253]. Именно такой надзор осуществляет за каждым преподавателем и студентом призрак, обитающий в библиотеке. Его местонахождение позволяет предположить, что это «дух хаоса, раздора, некий дух отмщения за отринутых писателей» [15,392], то есть призрак порожден литературой или даже является ею.

Обозначенная выше форма власти представляет собой результат длительной эволюции: физическая власть суверена над телом осужденного (пытки, публичные казни) через юридические реформы XVIII века сменяется в XX столетии дисциплинарной властью, муштрующей тела, оставляющей в них следы в виде привычек. Организованное по жесткой

модели пространство Паноптикона позволяет контролировать каждый жест и поступок наблюдаемого, вносить постоянные коррективы в его действия с помощью поощрений и наказаний, воздействовать на него посредством ненасильственной власти взгляда. Тем самым любому индивиду, находящемуся под надзором такого рода, можно привить необходимую форму поведения.

Рассмотрим, каким образом осуществляется контроль над героями «Рассказа лектора». Каждый из них является представителем того или иного направления в литературоведении: традиционного, постмодернистского, феминистского и прочих. Соответственно, каждый рассматривает литературу с точки зрения избранного подхода: Антони Акулло «переписывает» Дж. Мильтона, Пенелопа О анализирует сексуальные предпочтения писателей, Марко Краевич деконструирует тексты, Мортон Вейссман пишет многотомное академическое издание. Иными словами, герои видят в литературе объект, который можно трактовать, объяснять, оценивать. Но при этом нельзя не отметить, что все они, обозначив жесткие рамки для литературы, сами оказываются заключенными в них: Виктория Викторинис и Джилиан, выбравшие феминистскую критику, ведут непрекращающуюся интеллектуальную войну с коллегами-мужчинами, Марко Краевич представляет собой человека-цитату (он может говорить, одеваться, мыслить, жить только цитатно), Вита Деонне, сфокусировавшая свое внимание на проблемах тела и пола, сама превращается в «истерийное» тело, не может вырваться за границы телесности. По сути, каждый герой представляет собой материальное воплощение собственной теории и повторяет ее путь. Например, Вейссман, представитель традиционного литературоведения, стареет на глазах читателя и оказывается не в состоянии отстаивать свои позиции, ему совершенно непонятна современная литературная ситуация. Этот герой еще входит в «Большую Тройку» Мидвеста, но не занимает никакой должности, а на традиционный праздник к Мортону давно приходят по привычке и из жалости.

Каждый преподаватель Мидвеста заключается литературой-наблюдателем в некую нишу, капсулу и становится объектом манипулирования. Интересно отметить, что их замкнутость имеет в романе «территориальное» воплощение в виде отдельных кабинетов, местоположение которых строго зафиксировано: чем выше должность, тем выше этаж. «Сколько камер-клеток, столько и театриков одного актера», – отмечает М. Фуко [14, 292].

Как уже было отмечено выше, дисциплина Паноптиконе поддерживается системой поощрений и наказаний. Главные из них – повышение или понижение социального и профессионального статуса, и именно таким образом контролируется поведение героев «Рассказа лектора». Однако, в отличие от остальных персонажей, Нельсон Гумбольдт подвергается телесному наказанию, травме, лишению органа, причем это событие происходит на площади, публично, как во времена монарха-суверена. На наш взгляд, это акцентирует внимание на изменении онтологического статуса литературы, свидетельствует о росте ее влияния и власти.

Рассмотрим, что предшествует этому наказанию. Нельсон, выросший на классике, пытается найти свой собственный подход к литературе, некий средний путь, синтез между традиционным литературоведением и постмодернизмом, то есть превратить ее в объект. Это поощряется литературой-субъектом, уже выработавшей способы подчинения: «Еще в бытность свою ассистентом Нельсон ненадолго поднялся аж до пятого этажа» [15,11]. С целью получения постоянной должности герой пытается набрать публикации; добиться этого, как кажется Гумбольдту, можно только одним способом – «найти Хоггу более современное применение» [15,41]. Нельсон разбирает «Исповедь оправданного грешника» различными методами: с помощью психоаналитического прочтения, историологического, постколониального, гей/лесбийского истолкования и так далее. Литературное произведение подвергается «невиданной» объективации, герой обращается с ним как с вещью, предметом, причем самого Нельсона невозможно подчинить избранному им методу, потому что ни на одном из них он не останавливается. Герой использует литературу для достижения своих целей, покушается на нее. Ни потеря научного статуса, ни увольнение не останавливают Гумбольдта – тогда он подвергается телесному наказанию.

С точки зрения М. Фуко, публичные казни и пытки осужденного – прерогатива монарха, имеющего божественное право на телесное подчинение подданного. Данная форма власти является достаточно простой, в чем-то даже примитивной, основанной на физической силе. Дж. Хайнс показывает нам, как литература от дисциплинарной формы контроля переходит к физической, телесной. Можно отметить, что отсечение указательного пальца представляет собой метку, клеймо, обличающее преступление. Если человеку, покушавшемуся на жизнь

царя, отрубали руку, то Нельсона Гумбольдта, указывающего на литературу, лишают пальца.

Итак, Дж. Хайнс воплощает в романе территориальную и идеологическую модель Паноптикона, проанализированную М. Фуко в работе «Надзирать и наказывать», и переносит ее на литературную почву. Хотелось бы отметить, что автор «Рассказа лектора» поднимает в романе не только литературные, но и философские, социальные, культурные проблемы конца XX века, однако все они даются сквозь призму литературы, на которой сосредоточено пристальное внимание американского писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z / Р. Барт. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
2. Гиленсон Б.А. История литературы США: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / Б.А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
3. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / А. Компаньон. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
4. Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии): Монография / Г.К. Косиков. – М.: Изд-во «Рудомино», 1998. – 192 с.
5. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
6. Липовецкий М.Н. Эпилог русского модернизма: Художественная философия творчества в «Даре» Набокова / М.Н. Липовецкий // Вопросы литературы. – 1994. – №3. – С. 72-95
7. Новиков В.И. «Филологический роман». Старый новый жанр на исходе столетия / В.И. Новиков // Новый мир. – 1999. – №10. – С. 193-205
8. Новикова В.Г. Очерки по истории зарубежной литературы XX века: Учеб. пособие / В.Г. Новикова, Т.А. Шарыпина. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. – 316 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
10. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа: Монография / Н.В. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.
11. Тодоров Ц. Понятие литературы / Ц. Тодоров // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 355 – 369

12. Трущенко Е.Ф. Французский «новый роман» в современном контексте / Е.Ф. Трущенко // Современный роман: Опыт исследования. – М.: Наука, 1990. – С. 232-245
13. Флобер Г. Письма 1831 – 1854 / Г. Флобер // Собр. сочинений: В 8 т. – М., Л.: Государственное изд-во художественной литературы, 1933. – Т.7. – 442 с.
14. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М.: Ad Marginem, 1999. – 479 с.
15. Хайнс Дж. Рассказ лектора: Роман / Дж. Хайнс. – М.: ООО «Издательство АСТ», ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 412 с.
16. Черниченко Л.Л. «Черный юмор» как форма модернистского романа / Л.Л. Черниченко // Современный роман: Опыт исследования. – М.: Наука, 1990. – С. 245-255
17. Шлегель А.В. Из «Берлинского курса» / А.В. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейский романтиков. – М.: Изд-во Московского университета, 1980. – С. 125-134.
18. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
19. Cuddon J.A. The Penguin dictionary of literary terms and literary theory / J.A. Cuddon. – London: Penguin books, 1979. – 1051 p.

Рецензент – В.В. Хорольский.

Статья принята к печати 30.01.2006.