

УДК 821.02

А.Д. Михилев, М.В. Богун

## КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Понятие художественного (концептуального) синтеза как значительного явления современного литературного процесса впервые было сформулировано Л.Г. Андреевым в его работах, относящихся к рубежу второго и третьего тысячелетий «От «Заката Европы» к «концу истории» (2000) и «Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и модернизм)» (2001). Опираясь на масштабный анализ наиболее значительных явлений мировой литературы прошлого столетия, отраженных в творчестве крупнейших писателей этого периода, Л.Г. Андреев отметил ряд характерных явлений, которые предстают как определенные закономерности.

К числу этих закономерностей, по мнению ученого, можно отнести, во-первых, «появление сложных идеологических и эстетических систем, сама классификация которых во многих случаях затруднена, то ли это реализм, то ли модернизм, то ли необарокко, то ли неоклассицизм» [1:253]; во-вторых, растущий интерес реализма и немодернистского искусства к модернизму (и постмодернизму как его разновидности, по оценке исследователя. – М.Б.) по мере того, как последний «очевидно чахнет»; в-третьих, возникновение таких своеобразных явлений, как «постмодернистский романтизм», «постмодернистский реализм», экзистенциально-реалистический синтез (пример творчества позднего Сартра, озаменованный стремлением к созданию «универсального метода познания») [см. 1:253,254].

Взятые вместе, эти закономерности подводят к пониманию того, что в художественной практике последнего полувека формируется, наряду с реализмом, модернизмом, постмодернизмом и массовой литературой, новое направление, характерной чертой которого является стремление к интеграции, своеобразному симбиозу различных повествовательных техник и мировоззренческих ориентаций с целью наиболее полного и всестороннего отражения усложняющейся действительности и человеческого удела.

Это явление, названное Л.Г. Андреевым, художественным или концептуальным синтезом, довольно отчетливо проявилось в творчестве таких всемирно известных писателей, как Б. Шоу, Б. Брехт, Т. Манн, Г. Гессе, У. Фолкнер, Л. Арагон, Ж.-П. Сартр, Г.Бель. Г. Грасс, Г.Г. Маркес, Х. Борхес, А. Карпентьер, Х. Кортасар, М. Кундера. Дж. Фаулз. У. Эко и некоторых других. Другой объединяющей эти имена чертой является озаряющий их произведения гуманизм, неизменно проступающий сквозь порой предельно усложненную поэтику, которая и порождает те трудности в интерпретации произведений последних десятилетий, о которых говорит Л.Г. Андреев.

В первую очередь это касается получивших широкую известность таких писателей, как У. Эко, Дж. Фаулз, Л. Борхес, М. Кундера, которых, по мнению Л.Г.Андреева, несправедливо, но настойчиво относят к постмодернистам [см. 2:25;318]. Добавим, что в этом же положении оказывается и один из самых известных американских писателей второй половины XX века, которого американская критика, наряду с Джо Хеллером, неизменно числит в обойме таких писателей-постмодернистов, как Дж. Берроуз, Дж. Барт, Т. Пинчон, Дж. П. Донливи, Д. Хоукс.

И хотя постмодернизм, как полагает Л.Г.Андреев, «не только шумно известен, но и популярен благодаря именно романам» этих «действительно значительных писателей» [2:318], считать их постмодернистами – значит допускать серьезную методологическую ошибку в оценке современной художественной практики. Поэтому, при оценке таких сложных и, на первый взгляд, противоречивых явлений столь важно «не путать такие понятия, как метод и прием, и, конечно, учитывать сбивающее с толку расширение границ постмодернизма до совершенно неопределенного понятия «главного направления» [2:318].

То есть речь в данном случае идет о том, что в условиях тотального постмодернизма использование писателем модернистских / постмодернистских приемов, техники повествования автоматически влечет за собой зачисление данного писателя в разряд постмодернистов. Духовно-гуманистические смыслы произведения при этом не принимаются в расчет, хотя именно они в значительной мере определяют его успех и у читателя, и у критики. А это и порождает ту ситуацию, когда гуманистически ориентированные произведения и произведения сугубо постмодернистские, создающие обездуховленный мир пустых симулякров и интертекстуальных игр, ставятся в один ряд.

На это обстоятельство в самый разгар постмодернизма обратила внимание Е.А. Цурганова, заметившая, что «степень непроницаемости действительности или степень прорыва «завороженности» ее восприятия» различна у разных писателей-постмодернистов и что именно она и определяет значимость созданных ими произведений. В силу этого, считает она, и оказываются на разных полюсах «отлично сделанное и живое произведение» «Дэниэл Мартин» Джона Фаулза и «отлично сделанная, но пустая скорлупа» романа Джона Барта «Козлоюноша Джайлс» [14:24].

На разных полюсах пребывают и произведения Дж. Хеллера и К. Воннегута и того же Дж. Барта или Дж. Донливи, чего не может не видеть американская критика, которая в силу устоявшейся традиции все неординарное приписывать постмодернизму, никак не может согласовать явные противоречивые, обнаруживаемые при конкретном анализе. Так, например, в одной из последних работ о К. Воннегута Т. Дэвиса «Крестовый поход Курта Воннегута» (2006), исследователь, придерживаясь устоявшегося мнения о писателе как постмодернисте, не может выйти из порочного методологического круга – как объяснить явный гуманизм постмодерниста Воннегута?

Т.Дэвис рассматривает и ранние, и поздние произведения писателя только в постмодернистской плоскости, о чем недвусмысленно заявлено уже в оглавлении, где первая глава, например, называется «Постмодернистская (Среднего Запада) мораль: Утверждение гуманизма в испорченном мире», а заключительная третья – «Ворчание Апокалипсиса. Справедливость постмодернизма в поздних романах». Согласно Т. Дэвису, в центре каждого романа Воннегута – конфликт между его гуманизмом и пустотой постмодернистской жизни, но, в то же время его романы, позволяя писателю усовершенствовать свою «этическую вселенную» [17:36], не несут-де на себе бремя великой классической прозы.

Противоречивость позиции исследователя приводит его к парадоксальным суждениям типа: Воннегут безусловный постмодернист, но с тем отличием, что он постмодернист, ведущий поиск, чтобы заполнить пустоту в самом сердце постмодернистского расщепления. То есть Т.Дэвис признает, что сутью, сердцевинной постмодернизма является расщепленность, пустота, нигилизм, а Воннегут – пытается эту пустоту наполнить гуманизмом. Но эстетика постмодернизма принципиально не приемлет ни гуманизм, ни какие бы то ни было поиски этических оснований. Эту принципиальную позицию постмодернизма сформулировал один из его известных теоретиков и апологетов И.Хассан в книге «Расчленение Орфея: К определению постмодернистской литературы» (1971), в которой он определил писателя-постмодерниста как «радикального скептика», который находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным всякого основания и поэтому отличительной чертой постмодернистской литературы является «...отчуждение от разумного, от общества, от истории, последовательный отказ от всех обязательств и связей с тем миром, что создан людьми, а как возможность – и вообще отказ от любой формы жизни в коллективе» [цит. по: 6:291].

Сравним с этим постулатом широкоизвестную метафору К.Воннегута о писателе как канарейке в шахте. После выхода в свет романа «Бойня номер пять» он писал: «Я много думал для чего нужно искусство. Самое лучшее, что я мог придумать, это моя теория канарейки в шахте. Согласно этой теории, художник нужен обществу, потому что он наделен особой чувствительностью. Он как канарейка, которую берут с собой в шахту: посмотрите, как она мечется в шахте, едва почуяв запах газа, а люди со своим грубым обонянием еще и не подозревают, что грядет опасность» [7:16].

Или же его слова о предназначении писателя из «Колыбели для кошки»: «Если уже человек стал писателем, значит он взял на себя священную обязанность: что есть силы творить красоту, нести свет и утешение людям» [5: 317].

Однако Т. Дэвис не находит ничего лучшего, как оставить К. Воннегута в рамках постмодернизма, твердя о «гуманизме постмодернизма», присущего писателю и о «парадоксе постмодернистского гуманизма...», который укрепляет

человеческие ценности, в то же время удерживая направление постмодерна» [17:29].

Подобные противоречия столь характерные при оценке творчества ряда известных современных писателей или их отдельных произведений, отмеченных использованием повествовательных техник, присущих постмодернизму, заставляют задуматься над природой этого противоречия и подводят к выводу: если гуманистические тенденции того или иного писателя столь отчетливы, что не вписываются в парадигму постмодернизма, то, может быть, приписываемый ему постмодернизм вовсе и не постмодернизм, а нечто другое, скажем, тот же художественный синтез?

Тем более, что художественная практика последних десятилетий, как убедительно показал Л.Г. Андреев в своих работах, изобилует примерами синтезирующего искусства, начиная с Т. Манна. Л. Арагона. Ж.-П. Сартра, Х. Борхеса и заканчивая М. Кундерой, Дж. Фаулзом, У. Эко, Дж. Хеллером, К. Воннегутом, М. Уэльбеком.

Творчеству этих и многих других писателей действительно присуще широкое и свободное использование самых разнообразных повествовательных приемов, выработанных реализмом, модернизмом, постмодернизмом, использование с целью, говоря словами Вяч. Иванова, «слияния художественных энергий в синтетическом искусстве, долженствующем вобрать в свой фокус все духовное самоопределение народа» [8:39]. Возникновение этой тенденции, столь изоморфной самой природе искусства, Вяч. Иванов относил к концу XIX века. Он считал, что она возникла как реакция на усилившуюся к этому времени критическую культуру и культурную дифференциацию, ведущую к «неизбежному соревнованию односторонних правд и относительных ценностей» [8:366], к обособлению и замкнутости художественных течений и школ, противоречащих природе искусства. И поэтому с удовлетворением отмечал «ряд симптомов, которые свидетельствовали о начинающемся тяготении к реинтеграции культурных сил. К их внутреннему воссоединению и синтезу» [8:39].

В это же время осуществленный синтез А. Белый видит в символизме, а Н. Бердяев мечтает о «синтетическом всенародном искусстве» [4:248] в книге «Философия свободы» (1911), хотя здесь же признает, что реальность далека от осуществления этой мечты, ибо «неоромантики, декаденты, символисты, мистики восстали против всякого закона, против всякого объективизма, против всякого обращения к универсальному целому; они интересуются исключительно субъективным и индивидуальным; оторванность от вселенского организма, произвольность и иллюзорность возводят в закон новой, лучшей жизни» [4:120].

И в самом деле, на том этапе идея художественного синтеза как «слияния художественных энергий» различных художественно-эстетических течений во имя создания общенародного, всечеловеческого, духовно возвышенного искусства не могла быть реализована, ибо, вопреки предвидениям и призывам

Вяч. Иванова, Н.Бердяева, А.Белого, «распластование» и «распыление» (Н.Бердяев) искусства активно продолжил модернизм. Каждое из его многочисленных течений (футуризм, дадаизм, сюрреализм, экзистенциалистский роман и экзистенциалистская драма, «новый роман» и «новый «новый роман», драма абсурда и т.п.) безапелляционно провозглашало свои принципы и художественные приемы как единственно верное и последнее слово в искусстве.

Но уже со середины XX века вновь нарастает тяга к полнокровному искусству – искусству художественного синтеза, хотя симптомы его проявились еще раньше в творчестве таких выдающихся мастеров слова, как Б. Шоу, Б. Брехт, Т. Манн. Так, Б. Шоу делает объектом художественного осмысления «фантастическую реальность» и «реальное фантастическое» кровавой и трагической действительности Первой мировой войны, а затем придает искусству импульс движения к мифологическому уровню («Назад к Мафусаилу»), соединяя единичное и общечеловеческое.

В свою очередь Б. Брехт создает «свой вариант «универсального синтеза», опирающийся на постигаемую целостность («человечество со всеми его отношениями, действиями и институтами») [2:303]. В своем творчестве он использует и широту эпических жанров, и внутренний монолог, и монтаж хроники, и перемену стиля, и ассоциативность, и диссоциацию элементов, и отчуждение, – все продуктивные художественные приемы – независимо от того, какого течения – реалистического или нереалистического – они являются.

Классический вариант обоснования необходимости художественного синтеза и его практического воплощения представляет творчество Т. Манна. По определению Л.Г. Андреева, стремление Т. Манна к такой форме искусства, которое было бы способно представить «все человеческое, как нечто единое», было обусловлено тревогой большого художника и мыслителя, уловившего в событиях своей эпохи угрозу человеку и человечеству. И в самом деле в докладе «Иосиф и его братья»(1947), являющем своего рода манифест литературы художественного синтеза, Т.Манн говорит о том, что он остро ощутил внутреннюю потребность «отхода от всего бюргерского, житейски-повседневного и обращения к мифическому», поскольку был предрасположен чувствовать и мыслить в общечеловеческом плане... чувствовать и мыслить как частичка человечества» [10:176]. Но эта потребность, «предрасположенность» явилась «продуктом нашего времени, эпохи исторических потрясений, причудливых поворотов личной жизни и страданий, поставивших перед нами вопрос о человеке, проблему гуманизма во всей ее широте и возложивших на нашу совесть столь тяжкое бремя, какого, наверно, не знало ни одно из прежних поколений» [10:176].

Именно кардинальный вопрос о человеке в условиях, угрожающих самому его бытию, и о гуманизме во всей его широте выводит Т.Манна к мысли о произведении, способном и поставить этот вопрос, и дать на него ответ. Таким, по мнению писателя, может стать только «произведение,

внушенное той заинтересованностью в человеке, которая не замыкается в рамках индивидуального, а распространяется на общечеловеческое» [10:177].

Для реализации же подобного замысла, из которого можно было бы извлечь «нечто нужное людям, какое-то внутреннее содержание» [10:173], Т.Манн считает возможным и необходимым использование всех средств современной литературы, «которыми она располагает, – начиная с арсенала идей и кончая техническими приемами повествования» [10:172].

Все это и есть, по сути, программа создания нового синтеза, который, согласно Л.Г.Андрееву, подчинялся бы логике... гегелевской триады, то есть содержал бы в себе снятие противоречия в движении от тезиса к антитезису, в конечном слиянии «художественных энергий» [2:297].

В самом деле, в изложенных выше суждениях Т.Манна четко обозначены основные элементы той художественной практики, в русле которой созданы наиболее значительные произведения самых известных писателей второй половины XX – начала XXI веков – Л.Арагона, Г. Белля, Г. Грасса, Г.Г. Маркеса, Х. Кортасара, А. Карпентьера, М. Кундеры, Дж. Фаулза, У. Эко, М. Уэльбека, Дж. Хеллера, К.Воннегута и др.

При всем разнообразии используемых ими творческих манер и повествовательных техник, все они, так или иначе, находятся в силовом поле гуманизма в широком смысле этого слова, все они неизменно ставят извечный вопрос о человеке, ищущем самого себя, вопрошающем о своем предназначении, о своем месте в обществе и в мире. И все они в той или иной мере, несмотря порой на суровую и нелицеприятную критику современного человека и созданного им алогичного социального миропорядка, стремятся внести в этот неупорядоченный мир хоть немного порядка и веры в то, что человек, говоря словами У.Фолкнера, не только выстоит, но и восторжествует.

В этом и заключается коренное отличие литературы художественного синтеза от литературы постмодернистской, которая характеризует мир как абсурдный и одновременно отлучает литературу от гуманизма, декларируя создание безликих текстов, в которых смыслы, согласно Р.Барту, «должны маячить где-то в отдалении» [3:543], заглушаемые языковым гулом, то есть пустопорожними языковыми играми.

При этом нельзя не отметить, что практика художественного синтеза у этих писателей, как правило, сопровождается их литературно-критическими работами, статьями, размышлениями и высказываниями, то есть находит теоретическое обоснование. Так, Л. Арагон, прошедший через сюрреализм и социалистический реализм, начиная с 60-х годов прошлого века, призывает к «открытому реализму» и создает свои экспериментальные романы, или «нероманы» «Гибель всерьез» и «Бланш, или Забвение», с учетом опыта модернизма, оправдывая, таким образом, синтез реализма, модернизма и неоромантизма,

О необходимости синтеза идей, как в философии, так и в литературе заявляет и крупнейший мыслитель – вдохновитель европейского

экзистенциализма и романист Ж.-П. Сартр, обосновывая необходимость тотального, целостного, всеохватывающего знания о человеке, «составными частями которого должны быть экзистенциализм, марксизм и фрейдизм» [2:306]. Таковым должен быть и роман, «роман реальной личности», способный сказать о человеке все, что можно о нем знать.

Основой литературного творчества считает художественный синтез и Г.Г.Маркес, говоривший о том, что «литература – это наука, которой нужно овладеть, что десять тысяч лет литературного развития стоят за каждым рассказом, который пишется ныне» [11:263] и что лично он «стремился к созданию всеохватывающего романа» и в «Сто лет одиночества», и в «Осени патриарха».

Интересны в этом плане и взгляды одного из известнейших современных писателей М. Кундера, собранные в его литературно-теоретических книгах «Преданные заветы» (1993) и «Искусство романа» (1995). Являясь откровенным «сторонником явного присутствия мысли в романе» [9:212], М.Кундера демонстрирует не менее явный «скептицизм по отношению к духу авангарда» [9:206]. Принимая «несистемность» романной мысли, характерной для художественной практики нового времени и как бы созвучной эстетике постмодернизма, М. Кундера видит в этом феномене отнюдь не обоснование постмодернистской хаотичности мира и абсолютного релятивизма, а, наоборот, перспективу к «громадному расширению тематического горизонта» [9:212]. Это, по его глубокому убеждению, касается в полной мере «и философии романа: философия впервые принялась размышлять не над эпистемологией, эстетикой, этикой, феноменологией духа, критикой чистого разума и т.д., но надо всем, что имеет отношение к человеку» [9:212-213].

Любопытно и его суждение о поэтике собственного художественного творчества, в котором отчетливо прослеживается синтезирующее начало отнюдь не постмодернистского толка, ибо в качестве необходимых элементов этого синтеза выступают размышление, живые персонажи, связь и конфронтация времен, романная игра, ирония и лукавая насмешка, – и все это подчинено единственной задаче – духовно-нравственного обогащения читателя.

В послесловии к брненскому изданию своего романа «Бессмертие» он так писал об этом: «Моей целью было превратить размышление (рассуждение, медитацию) в органическую составляющую романа и вести его так, чтобы это был специфически романский способ размышления (то есть ни в коем случае не абстрактный, а слитый с ситуацией персонажей, ни в коем случае не аподиктический, теоретический, серьезный, а провоцирующий, иронический, вопрошающий, возможно, и комический), радикально расширить романное время, чтобы оно могло в себя вместить «время Европы» в конфронтации с различными историческими эпохами... избавить роман от отягощающего императива правдоподобия, придать ему игривость, так, чтобы читатель, видя перед собой героев «как живых» (я не в состоянии представить себе роман без

героев, которые не запечатлевались бы в сознании читателя, и именно поэтому всегда находился в оппозиции к тенденциям так называемого «нового романа»), не забывал бы, что их живость – кажущаяся, что это фокус, искусство, элемент игры, романной игры, – и чтобы читатель умел радоваться этой игре» [цит. по: 15:260].

Размышлением о человеке и обо всем, что имеет к нему отношение, проникнуто и творчество, пожалуй, самого популярного на сегодняшний день французского писателя Мишеля Уэльбека. Один из авторитетных французских критиков, Доминик Ногез, называет его трансписателем, то есть писателем, который осмеливается работать во многих литературных и пограничных жанрах, где литература объединяется с другими видами искусства [19:14], писателем, подлинной литературной теорией которого является «жажда тотального романа наподобие «Волшебной горы» [19:15].

Эта жажда сказать все о современном человеке, который, по словам самого М.Уэльбека, живет «во времена несчастливые и беспокойные» [12:7], жажда «воздать человечеству последнюю дань уважения» [12:526], обуславливает высокую популярность его романов у международного читателя.

В этом плане показательное суждение другого французского критика, Оливье Бардолля, который, оценивая современное состояние французской литературы с господствующим в ней постмодернистскими «текстами» с их «ужасающей пустотой» [16:47], считает, что, к счастью, есть в ней один читаемый писатель, «единственный читаемый после Пруста и Селима – это Мишель Уэльбек» [16:47].

«Одним из величайших наших реалистов», который одновременно является «философом в такой же мере, как поэтом и романистом» [19:16,15] называет его и Д.Ногез.

Если учесть, что М.Уэльбек решительно не приемлет ни постмодернистское мировоззрение, ни постмодернистскую эстетику (нет ничего глупее, утверждает он, считать, что «литература – это работа над языком, целью которой является производство письма» [18:154], но при этом истинной литературной теорией считает идею «тотального романа», посвященного человеку и защите его достоинства, то, безусловно, его творчество не вписывается в постмодернистскую парадигму. Равно как и творчество Дж.Фаулза, У.Эко и даже Х.Л.Борхеса (что убедительно показал Л.Г.Андреев), Дж.Хеллера, К.Воннегута, М.Кундеры и многих других известных мастеров художественного слова.

Наличие столь значительного числа писателей мировой величины, исповедующих идею литературы как специфической художественной формы порождения смыслов и упорядочивания человеческого опыта, помогающей человеку согласно У.Фолкнеру «не просто выстоять, но восторжествовать» [13:30], и в этом стремлении идущих по пути использования всех позитивных форм и повествовательных техник ( в частности, формы тотального романа), – дает все основания не только говорить о сформировавшемся феномене



концептуального художественного синтеза, но и поставить вопрос о дальнейшем изучении и использовании его теоретико-методологических принципов.

### Литература

1. Андреев Л. Г. От «заката Европы» к «концу истории» / Л. Г. Андреев // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: сб. работ / Отв. ред. Л. Г. Андреев. – М.: «ЭКОН», 2000. – с. 240–255.
2. Андреев Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) / Л. Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : Учеб. пособие / [Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н.Т. Пасхарян и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. школа, 2001. – с. 292–334.
3. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Изд-во «Правда», 1989. – 607 с.
5. Воннегут К. Сирены Титана ; Колыбель для кошки ; Романы. Рассказы / К. Воннегут ; пер. с англ. М. Ковалевой, Р. Райт-Ковалевой ; предисл. С. Белова. – Мн. : изд-во Университетское, 1988. – 461 с.
6. Зверев А. М. Модернизм в литературе США : Формирование, эволюция, кризис / А. Зверев. – М. : Наука, 1979. – 318 с.
7. Зверев А. Сигнал предостережения / А. Зверев // Воннегут К. Бойня № 5, или Крестовый поход детей, и другие романы. – М. : Худож. лит., 1978. – с. 3–19.
8. Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вячеслав Иванов ; [Сост., вступ. ст. и прим. В.М.Толмачева]. – М. : Республика, 1994. – 428 с. [Мыслители XX века].
9. Кундера М. Творцы и пауки (из книги «Преданные заветы») / Милан Кундера [пер. с фр. Ю.Стефанов] // ИЛ. – 1997. – № 10. – с. 203–213.
10. Манн Т. Собр. соч. в 10 т. – Т.9 : О себе и собственном творчестве / Томас Манн [пер. с нем.]. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1960. – 686 с.
11. Писатели Латинской Америки о литературе : [пер. с исп., португ. и фр.]. – М. : Радуга, 1982. – 400 с.
12. Уэльбек М. Элементарные частицы. Роман / Мишель Уэльбек ; [пер. с франц. И.Васюченко, Г.Зингер]. – М. : Иностранка, 2008. – 528 с. – [The Best of Иностранка].
13. Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / Уильям Фолкнер ; [пер. с англ.]. – М. : Радуга, 1985.

14. Цурганова Е. А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в. / Е. А. Цурганова. // Современный роман. Опыт исследования. – М. : Наука, 1990. – с. 3–24.

15. Шерлаимова С. Философия жизни по Милану Кундере (Французские романы чешского писателя) / С. Шерлаимова // Вопросы литературы. – 1998. – Январь-февраль. – с. 243–280.

16. Bardolle O. La littérature á vif : le cas Houellebecq / Olivier Bardolle. – P. : L'esprit de péninsules, 2004. – 96 p.

17. Davis, Todd F. Kurt Vonnegut's Crusade / Todd F. Davis. – Albany : State U. of New York Press, 2006. – 192 p.

18. Houellebecq M. Intervention 2 : traces / Michel Houellebecq. – P. : Flammarion, 2009. – 286 p.

19. Noguez D. Houellebecq, en fait / Dominique Noguez. – P. : Fayard, 2003. – 269 p.

### **Анотація**

Міхільов О.Д., Богун М.В. Концептуальний художній синтез як феномен сучасного літературного процесу.

Стаття присвячена обґрунтуванню тези про закономірність формування в художній практиці найвідоміших письменників другої половини XX – початку XXI століть нових естетичних і оповідних принципів, відомих як концептуальний художній синтез. Простежується генеза виникнення цього поняття, аналізуються думки про природу та призначення художньої літератури таких відомих майстрів слова, як Вяч. Иванов, Б.Брехт, Т.Манн, У.Фолкнер, Г.Маркес, М.Кундера, К.Воннегут, М.Уельбек та виявляються характерні риси естетики художнього синтезу.

Ключові слова: художній синтез, симбіоз, природа мистецтва, гуманістична домінанта, світоглядна орієнтація, модернізм, постмодернізм.

### **Аннотация**

Михилев А.Д., Богун М.В. Концептуальный художественный синтез как феномен современного литературного процесса.

Статья посвящена обоснованию тезиса о закономерности формирования в художественной практике наиболее известных писателей второй половины XX – начала XXI веков новых эстетических и повествовательных принципов, известных как концептуальный художественный синтез. Прослеживается генезис возникновения этого понятия, анализируются размышления о природе и предназначении художественной литературы таких известных мастеров слова, как Вяч. Иванов, Б.Брехт, Т.Манн, У.Фолкнер, Г.Маркес, М.Кундера,

К.Воннегут, М.Уэльбек и выявляются характерные черты эстетики художественного синтеза.

Ключевые слова: художественный синтез, симбиоз, природа искусства, гуманистическая доминанта, мировоззренческая ориентация, модернизм, постмодернизм.

### Summary

Mykhylev O., Bogun M. Conceptual art synthesis as a phenomenon of modern literary process.

The article deals with the ground of the thesis about the formation mechanism of the new esthetic and narrative principles, known as conceptual art synthesis in the literary practice of the most outstanding authors of the second half of the XX-th century – the beginning of the XXI century. One may track the genesis of the origin of such conception, analyze the reflections of the nature and appropriation of the fiction by such well-known literary experts as Vyach. Ivanov, B.Brecht, T.Mann, W.Faulkner, M.Kundera, K.Vonnegut, M. Houellebecq and elicit the distinctive features of the art synthesis esthetics.

Key words: art synthesis, symbiosis, art nature, humanistic dominant, world-view orientation, modernism, postmodernism.