

*Шестопа́л О.Г., к. філол. н., ассист.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев*

СТРАТЕГИИ НАРРАТИВИЗАЦИИ ПАМЯТИ В РОМАНЕ МАНУЭЛЯ РИВАСА «КАРАНДАШ ПЛОТНИКА»

В статье рассматриваются повествовательные стратегии репрезентации индивидуальной и коллективной памяти о событиях Гражданской войны и эпохи франкизма в испанской современной прозе на примере романа галисийского писателя Мануэля Риваса «Карандаш плотника» (1998).

Ключевые слова: *память, нарративная техника, метафора «говорящей детали», постмодернизм.*

*Shestopal O., assist.,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

STRATEGIES OF MEMORY NARRATIVIZATION IN MANUEL RIVAS NOVEL “THE CARPENTER’S PENCIL”

The article deals with the narrative strategies of the individual and collective memory representation of the Civil War events and the franquism epoch at the contemporary Spanish literature in novel the “The Carpenter’s pencil” by Manuel Rivas in particular.

Key words: *memory, narrative technique, metaphor of speaking detail, postmodernism*

УДК 821.111 (73)

*Шимчишин М. М., д. філол. н., проф.
Київський національний лінгвістичний університет*

КУЛЬТУРНЕ ВИРОБНИЦТВО ТА МИТЕЦЬ (РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЕВЕРЕТТА «СТИРАННЯ»)

У статті проаналізовано роман Персиваля Еверетта «Стирання» (2001) у контексті культурного виробництва пізнього капіталізму. Сьогодні мистецька продукція інтегрована в товарне виробництво. Відтак економічні зиски детермінують природу літературних текстів. Трансформації у сфері культури, зумовлені логікою пізнього капіталізму, а також кризою ідеології, спричинили виникнення естетичного попиту та стирання меж між високою та комерційною культурою. Роман Персиваля Еверетта «Стирання» яскраво ілюструє функціонування культурної індустрії. Автор змальовує і виробництво, і споживання масової літератури.

Ключові слова: *пізній капіталізм, літературне виробництво, роман «Стирання», культурна індустрія.*

Сьогодні написати роман про долю афро-американського митця справа надто ризикована з огляду на кілька факторів. По-перше, широкого розголосу набули гучні заяви Кеннета Воррена [11] про вичерпаність потреби у сконструйованому на вимогу часу продукті під назвою «афро-американська література»; по-друге, упродовж

майже усього XX століття питання негритянської естетики та ролі митця займали чільне місце у літературному й критичному дискурсі США. Так, дискусія про завдання чорношкірого письменника становила одну з провідних тем Негритянського відродження початку XX століття, розділивши митців на тих, які свято вірили у політичну місію красеного письменства (В. Дюбуа, Л. Г'юз), та тих, які вважали, «що расове мистецтво – це вигадка політичних еліт» (Дж. Скайлер, К. Каллен, З. Н. Герстон) [2]. Зрештою, дискусія лише ще раз підтвердила, що відповідь на питання про завдання мистецтва та митця залежить від реалій конкретної суспільно-політичної доби і що виникає така дискусія за умов самовизначення будь-якої спільноти. Згодом від середини до майже кінця минулого століття расо-центричний тип письма із меланхолійною закоханістю часів рабства і роз'ятрюванням ран колективного минулого визначав творчість провідних чорношкірих письменників. І нарешті політика мультикультуралізму з настановою віддавати належне тим, хто, за словами К. Маркса, «не можуть промовляти за себе», начебто мала вирішити проблеми самовираження митця, який є голосом колишніх упосліджених. Однак ситуація культурного виробництва за умов пізнього капіталізму змінила акценти у дискусії про місію афро-американського письменника. Найперше з огляду на кризу парадигми ідеології загалом. Сьогодні культурне виробництво апропрійоване глобальним капіталом, а ідеологічні заангажування, переконання й протистояння поступилися місцем економічному зиску. Творчість митця суттєво залежить радше від економічної складової, аніж від його ідеологічних чи світоглядних переконань. Як стверджує В. Майклз, сьогодні, у час постісторизму, політичні протистояння замінені економічною вигодою. За таких умов расова риторика набуває нового звучання.

Виробництво культури, як і будь-яке інше виробництво орієнтоване на прибуток, експлуатує ті теми, проблеми, образи і стилі, що користуються попитом у масових реципієнтів. Сьогодні від митця очікують не складного експерименту (як це було за часів модернізму), а радше підтвердження очікувань читачів. Культурна індустрія вимагає від автора твору прогнозованості, передбачуваності, ефекту насолоди і відповідно формульного типу письма. Теодор Адорно, осмислюючи масову культуру, зазначав: «Нині самому життю того, хто не здатен розмовляти у приписаній манері, тобто без видимих зусиль повторювати формули, домовленості та судження масової культури так, ніби вони є його власними, загрожує небезпека: підозрюють, що він або ідіот, або інтелектуал» [4, с. 79]. Літературне виробництво орієнтоване на епатажність, провокацію, загострену чутливість, стало, за словами Ф. Джеймісона, складовою «загального товарного виробництва» [7, с. 5]. Масове продукування культури не випереджує очікування читачів, а намагається задовольнити їхні сподівання і догодити їхнім смакам. Комерціалізація нівелює автономію культури і перетворює її на звичайний предмет купівлі-продажу.

Персіваль Еверетт у романі «Стирання» розкриває нові виміри, здавалося б, усебіч обговореної теми чорношкірого митця, естетики та буття загалом шляхом осмислення проблеми літературного виробництва у добу пізнього капіталізму. Традиційно для постмодерністської літератури жанр твору синкретичний, та охоплює серед іншого щоденник, автобіографію та роман у романі. Оповідь ведеться від першої

особи, чорношкірого письменника Телоніса Еллісона. Характерний для автобіографічного модусу зачин, де оповідач визначає свою ідентичність, містить іманентний для афро-американського письменства расовий акцент. Прочитується намагання головного персонажа утвердити нестереотипний образ чорношкірого. Відтак окрім фізичних характеристик (темно-брунатної шкіри, кучерявого волосся, широкого носа) та расового минулого (нащадок рабів) усі інші складники індивідуальної самості головного персонажа підривають готові уявлення про афро-американців. Він не грає в баскетбол, слухає Густава Малера, Рая Кудера – як і слухає відомих чорношкірих музик Чарлі Паркера й Арету Франклін; він закінчив із відзнакою Гарвард, ніколи не жив на Півдні чи у міському гетто, його дід, батько, брат і сестра – лікарі. Не зважаючи на те, що Монк (друге ім'я оповідача) не вірить в ідею раси, вона відіграє значну роль у його житті. Ситуація нагадує твердження французьких генетиків, процитоване А. Дірліком: «хоча рас нема, расизм, звичайно ж, існує» [5, с. 1363].

Сьогочасна інфляція терміну «расизм» не означає його відсутності у щоденних практиках, дискурсах та репрезентаціях. Із перших сторінок роману декларується існування расистської ідеології, що підживлюється ідеологією «раси» і спирається на неї. Для оповідача «раса» – це не об'єктивна даність (колір шкіри чи структура волосся), а соціальна класифікаційна одиниця. Він зізнається: «Я не вірю у расу. Але я знаю, що є люди, які готові застрелити чи повісити мене, ошукати чи не помічати, бо вони глибоко переконані в існуванні раси, через мою чорну шкіру, кучеряве волосся, широкий ніс і предків-рабів. І нічого тут не вдіеш» [6, с. 2]. Суспільство вимагає від індивіда усталених поведінкових реакцій відповідно до його колективного приналежності.

П. Еверетт звертається до питання дисциплінарної влади спільноти над особистістю. Афро-американська колективність як продукт спочатку ідеології расизму, а згодом мультикультуралізму (у сенсі його настанови на примусове визначення спільнот задля ефективного їх менеджменту) детермінує суспільну поведінку Монка. Він згадує про роки навчання: «У коледжі я вступив до партії «Чорні пантери», нікчемної від початку, лише через те, щоб довести, що я *достатньо* чорний. В суспільстві, де я живу, деякі люди, описані як чорношкірі, стверджують, що я не *достатньо чорний*. Інші люди, яких суспільство називає білими, кажуть мені те саме» [6, с. 2]. Прокрустове ложе расової ідентичності не дає змоги Телонісу розвинути свою індивідуальність.

Расова складова визначає не лише буття головного персонажа, але й його письменницьку кар'єру, що спочатку уособлює протест проти масової літератури. Від нього вимагають писати як пише «чорношкірий», тобто звертатися до традиційних тем зубожілого нещасливого буття афро-американців. Єдина світлина на обкладинці першої книжки назавжди визначила письменницьку кар'єру Телоніса Еллісона. Важливо при цьому відзначити, що розмірковуючи про масову культуру П. Еверетт звертається до питання як її *виробництва, так і споживання*. З проникненням капіталу у сферу культури культурний продукт перетворюється на товар. Виробників цікавить передусім мінова вартість продукту, що веде до додаткової вартості, тобто прибутку. Звідси книговидавці вимагають від чорношкірого письменника стереотипних образів знедолених та принижених афро-американців, що відповідають уявленням масового читача та задовольняють його бажання. Так, на одній із вечірок агент книжкового

видавництва настирливо радить Телонісу не використовувати єврипідівські сюжети чи пародіювати французьких постструктуралістів, а «сісти і написати голу правду про важке життя чорношкірих американців» [6, с. 2]. Прикладом такого письма є бестселер Хуаніті Ма Дженкінс «Ми живемо у гетто» («We's Lives In Da Ghetto»), де розповідається про будні й негаразди бідної афро-американської родини.

У період, коли фінансовий капітал поступово поглинає надбудову, ідейно-естетичні переконання митця важать децицію. Талановитий письменник-інтелектуал Телоніс Еллісон певний час намагається протистояти вимогам, що ставлять виробники масової літератури, але зрештою змушений змиритися. В одному з листів, що отримав його книжковий агент, видавець зазначав: «Дякую, що дав мені можливість ознайомитися з останньою спробою Т. Еллісона. Ти жартуєш? Чому взагалі ти прислав мені це? Так, там прочитайте цю дурню? Вона занадто важка для ринку. Крім того, для кого взагалі він пише? Він що, живе десь у печері? Ну що це таке, роман, у якому Аристофан і Еврипід убивають молодшого і талановитішого драматурга, а тоді розмірковують про метафізику смерті? Ні, красно дякую» [6, с. 42]. Отож, художня майстерність, чи те, що Ф. Джеймісон називає неповторним порухом руки митця, у час комерціалізації культури не має жодної ваги. Вимога одна – писати так, щоб видавництво, агент та зрештою автор мали прибуток. Постмодерна культура не лише копіює логіку пізнього капіталізму, вона підтримує її. «Сьогодні, – пише Ф. Джеймісон, – мистецька продукція інтегрована у загальне виробництво товарів: божевільна гонитва за безперервним виробництвом нового (від одягу до літаків) з усе більшим і більшим товарообігом вимагає постійного естетичного експериментаторства» [7, с. 4]. Економічна система пізнього капіталізму детермінувала трансформацію царини культури, функціонування якої на сучасному етапі визначається законам ринку. Відповідно, від афро-американського митця вимагають типу письма, що продаватиметься й приноситиме прибуток, тобто письма, що не порушує те, що Чарльз Міллз називає «расовим контрактом» [10].

Книжковий маркетинг теж послуговується расовою стратифікацією. Завітавши до книжкового супермаркету «Border's», головний персонаж із сумом згадує про маленькі книгарні, поглинуті нині величезними торгівельними мережами. Далі, очевидно, він починає шукати власні твори і розчаровується ще більше. «Я вирішив подивитися, чи у магазині продаються мої книжки, хоча їх наявність у жодному разі не змінила б мого ставлення до самого магазину. Я підійшов до відділу «Художня література», але не побачив там своїх творів. Тоді я завітав у відділ «Сучасна художня література», але й там мене не було. Проте ступивши кілька кроків назад, я надібав відділ «Афро-американські студії», і там рівненько, читайте «у мертвому спокої», в абетковому порядку тулилися мої чотири книжки, серед яких і «Перси», де єдиною начебто афро-американською складовою була моя світлина на обкладинці» [6, с. 28]. Класифікація за расовою приналежністю надзвичайно роздратувала Телоніса, адже його роман не мав жодного стосунку до теми життя чорношкірих. Традиційне уявлення про те, що афро-американський митець творить лише расове мистецтво тримає в полоні і видавців, і маркетологів, і покупців та зрештою самих авторів.

Окрім процесу виробництва масової літератури, П. Еверетта цікавить і її споживання. Як зазначає Террі Ловелл: «Споживча цінність або вартість – це здатність продукту задовольняти якісь людські потреби» [8, с. 476]. І далі: «Культурні продукти – це артикульовані структури почуття та чутливості, що закорінені у сфері спільного колективного досвіду, а також у бажаннях індивідуума» [8, с. 513]. Відтак виробники повинні враховувати бажання споживача задля того, щоби мати прибуток. Телоніс із відразою ставиться до примітивного роману Хуаніти Дженкінс, він не розуміє, що так сильно приваблює у ньому читачів. Намагаючись досягнути секрет популярності її твору, він розпитує знайомих чи друзів про їхній читацький досвід. Усі ж одногласно стверджують, що їм імпонує змалювання справжніх реалій негритянського життя або ж легкий сюжет роману. Публіка з готовністю приймає традиційне зображення зубожілих чорношкірих у міських нетрях. Така художня правда задовольняє усіх споживачів масової літератури. Афро-американці задоволені з того, що їхній статус знедоленої соціальної групи, що терпляче долає труднощі й смиренно приймає усі перипетії долі, залишається непорушним. Білих також заспокоює незмінність ситуації: вони готові співчувати расовому Іншому, компенсувати його страждання пошануванням та співчуттям. Тобто те, що низькопробний роман підтверджує непорушний статус чорношкірих, які давно погодилися з тим, що вони «гнані і голодні» (Ф. Фанон) і така їхня доля, важить більше, ніж його естетична цінність.

В одній із рецензій у престижному часописі Телоніс читає: «Хуаніта Ма Дженкінс написала шедевр афро-американської літератури. У романі звучить голос її народу, який прокладає свій шлях через терни, що властиві лише Чорній Америці» [6, с. 39]. Що ж так приваблює читача у романі Хуаніти, де описано життя бідної афро-американської родини у невідомому міському гетто? Як зазначає рецензент, це – образ Шаронди, п'ятнадцятирічної дівчини, яка втретє вагітна від третього чоловіка, живе з наркозалежною матір'ю, і після загибелі молодшого брата, вирішує стати професійною танцівницею. Короткочасний успіх Шаронди поступається місцем черговим невдачам. Масовий читач із готовністю приймає змалювання бідних чорношкірих, їхню примітивну поведінку та негритянську англійську. Індустрія культури прищеплює та нав'язує хибну думку, що умови «расового контракту» залишаються незмінними. Роман Хуаніти Ма Дженкінс узгоджується із культурними міфами та стереотипами щодо расового поділу. Шаблонне мистецтво задовольняє масового споживача, який без зайвого клопоту та напруження осягає його зміст. Телоніс вражений тим, що читацька аудиторія втратила «критичну відстань» при сприйнятті культурного артефакту. Індустрія культури, через засоби реклами, не дає змоги споживачам стати осторонь і критично оцінити продукт.

Стереотипні образи бідних афро-американців, розтиражовані масовою літературою, цілком затьмарюють існування чорношкірих, які належать до середнього класу. Вдивляючись в обличчя Хуаніти Ма Дженкінс на обкладинці журналу «Time», головний персонаж зізнається: «Біль пронизав мої ступні, пройшов через ноги до хребта і далі до мозку. Я пригадав уривки із «Сина Америки», і «Кольору пурпурового», і «Амоса й Енді», і мої руки почали тремтіти, світ шов обертом, коріння дерев заворушилося, тривожачи земну поверхню, люди на вулиці вигукували *dint, ax, fo, screet*

and *fahvre!* усе моє єство протестувало проти цього, мені було дуже прикро, бо я розмовляв інакше, моя мама розмовляла інакше, мій батько розмовляв інакше...» [6, с. 61-62]. Телоніс протестує проти расової ідеології, бо вона прописує його в уявну спільноту бідного неосвіченого класу чорношкірих.

Головний персонаж твору Еверетта розповідає про інших афро-американців, освічених, тих, які розмовляють вишуканою англійською, мають власне житло, кар'єру та ведуть інтелектуальні дискусії. Проте вони не цікаві масовому читачеві, який почуватися спокійніше, якщо упевнений у тому, що умови расового контракту не порушено. Намагання представити афро-американця, який не відповідає стереотипу, зазнає фіаско і через реалії доби пізнього капіталізму, в умовах якого культурна індустрія, залежна від капіталу, орієнтується на смаки та сподівання масових читачів. Як наголошує Ф. Джеймісон, за умов фінансового капіталізму гроші відділяються від сфери, де вони початково накопичувалися, вони пов'язані з іншими грішми, їх вкладають у детериторіалізований гіперпростір фінансових ринків. Більш того, вони охоплюють території, що до цього часу залишалися поза їхньою владою, зокрема сферу культури. Відтак проблема афро-американського митця релокалізується зі сфери політичної у сферу економічну. І це, вважаю, пов'язано із загальною ситуацією сьогочасного суспільства, коли стирається межа між класичною базою та надбудовою. Проникнення економічного зиску та логіки у царину культури нівелює будь-яку автономію культури, а митець змушений підкорятися законам ринку і зрікатися будь-яких світоглядних переконань.

У стані розпачу та матеріальної скрути Телоніс зрештою пише так би мовити «технічний роман», що став бестселером, не зважаючи на естетичну низькопробність. Радше для самого митця це не мистецький твір, а «дієвий засіб, ... предмет, що позначає, пересторога, надгробний пам'ятник» [6, с. 208-209]. Телоніс, кажучи словами В. Беньяміна, «механічно відтворює» відомий роман Р. Райта «Син Америки», але при цьому додає сюжетної динаміки та замість суду вводить сцену із телешоу. Спроба Телоніса протистояти ідеології масової культури та ідеологемі «неотесаного негра» спрацювала навпаки. Значення, зартикульоване письменником, артикулюється масами з відмінним акцентом. Провокативно назвавши свій роман «Fuck», Телоніс сподівався на обурення читацької публіки, натомість отримав захоплену підтримку. Відтак продуктивний акт читання (Грамі) не збігся із наміром митця. Один із кінорежисерів пропонує три мільйони доларів за право знімати фільм за сюжетом роману. Крім того, відоме видавництво «Random House» тут же погоджується видати книжку.

Цікаво, що низькопробний роман відразу після публікації стає популярним і його номінують на престижну премію «The National Book Association Award». Водночас сам автор соромиться навіть підписати твір своїм прізвищем і натомість видає його під псевдонімом Стегг Лі. Персиваль Еверетт змальовує процес розгляду та оцінки книжок, що подаються на присудження нагороди. Літературна премія – це ще один з інструментів культурної індустрії. За іронією долі Телоніса запрошують бути членом журі, і він погоджується, оскільки ще naïвно сподівається змінити напрям руху американської літератури. Проте і тут він безсилий. Не зважаючи на його стриману позицію, роман «Fuck» усе ж отримує нагороду. В одній із рецензій критик

зазначав: «Роман такий чесний, близький до життя, простий, справжній, що говорити про об'єктивність не доводиться. Розглядати цей текст на такому рівні – це те саме, що порівнювати народну медицину індіанців Амазонки і найновіші досягнення біомедицини. Цей роман потрібно розглядати окремо, це «штучка чорношкірих» [6, с. 260]. Очевидно з цього покликання те, що расо-центрична естетика, визначальна для майже усього ХХ століття, насправді виконала місію не лише визнання мистецького таланту афро-американських письменників, їхньої унікальності, але й стала структурою їхнього уярмлення, сформувала їхнє мистецьке гетто, лягла в основу окремої системи оцінювання та відбору їхніх творів. І згодом економіка пізнього капіталізму лише використала усе це у процесі культурного виробництва.

Так само, як і Хуаніта Ма Дженкінс, Стег Лі (Телоніс Еллісон) потрапляє на відоме ток-шоу про книжкові бестселери. Ведуча Кенія Дансон використовує однакові фрази для позірного вихваляння обох романів. Як зазначає Адорно і Горкгаймєр у праці «Діалектика Просвітництва» [3], елементи масової культури взаємозамінні, уривки з того чи іншого культурного продукту можна без вагань використовувати при виробництві іншого. Фрази-кліше, заготовлені питання із передбачуваними відповідями, примітивні жарти ведучої незмінні під час розмови про два романи. Її фамільярний тон під час звертання до кожного з учасників свідчить про те, що насправді вона вважає себе інтелектуально й соціально вищою за чорношкірих «писак». Згадка про наклад та реалізацію, читання найепатажніших фрагментів – усе це перетворює обговорення книжки на звичайний маркетинговий прийом, мета якого – збільшити продаж. Кількість проданих примірників, розмір гонорару становлять основу телешоу про книжки. Ведуча не лише заохочує публіку купувати низькопробні романи, вона формує літературний смак масового читача.

Реципієнт надав текстові Телоніса мистецької вартості – іншими словами, легітимізував його як мистецький артефакт. П. Еверетт вдається до осмислення того, що таке мистецтво, яка роль митця і споживача у сфері виробництва культури. Він апелює до модерністського дискурсу: «Окремі люди переконують нас у тому, що Дюшан довів, що мистецтво можна створити з будь-чого, що нема нічого особливого у *objet d'art*, що робить його тим, чим воно є; єдине, що важливо – це те, що ми дозволяємо йому бути мистецтвом. Твердження «це – мистецький твір» – досить дивне перформативне висловлювання... І навіть, якщо те, що названо мистецтвом, викинуто з музею, воно все ж залишається мистецтвом, мистецтвом, якого відщуралися, поганим мистецтвом, мистецтвом, яке залишилося незрозумілим, репресованим мистецтвом, мистецтвом, що шокує, втраченим мистецтвом, мертвим мистецтвом, мистецтвом, що випереджає свій час, мистецтвом неестетичним, але все ж мистецтвом» [6, с. 226-227]. Після виходу твору в світ митець вже не може вплинути на його подальшу долю, артефакт стає власністю реципієнта, політичного режиму, ідеології і нарешті ринку. Відтак мистецтво – це те, що споживач сприймає як мистецтво. Як зазначає Джон Сторі, тлумачачи неограмшанський підхід до масової культури, «культуру, комерційно створену культурною індустрією, перевизначають, перенаправляють і модифікують стратегічні акти вибірного споживання та продуктивні акти читання й

артикуляції – і часто таке споживання розбігається із намірами виробників, ба навіть непередбачене ними» [1, с. 172].

Відтак у підсумку зазначимо, що предметом уваги цього дослідження було культурне виробництво епохи пізнього капіталізму. У романі П. Еверетта «Стирання» показано як низькопробний роман набуває визнання та високої оцінки лише через те, що відповідає стереотипним уявленням масового читача, експлуатує примітивний образ расового Іншого та узгоджується з умовами «расового контракту». Автор продемонстрував, як працює індустрія культури, і як з її допомогою читачі перетворюються на масу, що позбавлена критичної візії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сторі Джон. Теорія культури та масова культура. – Переклад з англ. С. Савченка. – Акта, 2005. – 357с.
2. Шимчишин М. М. Гарлемський ренесанс. – Тернопіль: «Підручники і посібники», 2010. – 320с.
3. Adorno Theodor, Horkheimer Max. Dialectic of Enlightenment. – Stanford University Press, 2007. – 304p.
4. Adorno Theodor. The Schema of Mass Culture// The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture/ – London: Routledge, 1991. – 224p.
5. Dirlík Arif. Race Talk, Race, and Contemporary Racism// Publication of the Modern Language Association of America. – Vol. 123. # 5. – P. 1363 – 1380.
6. Everett Percival. Erasure. – Hanover and London: University Press of New England, 2001. – 265p.
7. Jameson Fredric. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism (Poetics of Social Form). Verso Books, 1992. – 449p.
8. Lovell Terry. Cultural Production// Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/ Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – 680p.
9. Marcuse Herbert. One Dimensional Man. – London: Sphere, 1968. – 260p.
10. Mills Charles. The Racial Contract. Ithaca: Cornell UP, 1999. – 188p.
11. Warren Keneth. What was African American Literature. – Harvard University Press, 2012. – 192p.

Прийнято до друку 25 жовтня 2017 р.

Shymchyshyn M., PhD.

National Linguistic University of Kyiv

CULTURAL PRODUCTION AND AN ARTIST IN ‘ERASURE’ BY PERCIVAL EVERETT

The article deals with Percival Everett's 'Erasure' (2001) in the context of cultural production of late capitalism. Today's aesthetic production has become integrated into commodity production. Therefore, economic necessities also define the nature of literary texts. The transformation of the sphere of culture according to the logic of late capital system, as well as the crisis of ideology contributed to the emergence of aesthetic populism and the dissolving of frontier between high culture and commercial culture. Percival Everett's novel «Erasure» is a vivid example of how culture industry works. The author shows the process of production and consumption of mass literature.

Key words: late capitalism, literary production, the novel «Erasure», culture industry.