

УДК 81.42

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ О ПОСТМОДЕРНИЗМЕ, ДЕКОНСТРУКЦИИ, СЕКСУАЛЬНОСТИ, МЕТАМОДЕРНИЗМЕ

*Н. Ф. Щербак*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

Спорность возможности формирования новой эстетической парадигмы очевиден, тем не менее, определенные тенденции перехода постмодернизма на новый этап развития обоснованы и могут определяться как метамодернизм, диджимодернизм, посттысячелетний сдвиг. Обнаружение литературоведами и теоретиками искусства исторических предпосылок появления определения модернизма и его границ послужило началом формирования нового этапа в развитии теории искусства, обозначаемого как постмодернизм. Споры в отношении терминологии и философских позиций получили развитие в фундаментальных работах по истории сексуальности, определении контуров трех основных эпистем (М. Фуко), идеях о деконструкции (Ж. Деррида). Появление нового этапа развития искусства и культуры представляется обоснованным, хотя это обоснование опирается на неустойчивые термины и метаязык.

Ключевые слова: постмодернизм, деконструкция, сексуальность, социальные практики, метамодернизм, диджимодернизм, посттысячелетний сдвиг

POSTMODERNISM, DECONSTRUCTION, SEXUALITY, META-MODERNISM, CONTEMPORARY LITERARY THEORY

*Nina F. Scherbak*¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation

The arguable nature of the formation of a new aesthetic paradigm is obvious, though the apparent shift to what is called metamodernism, digimodernism, post-millennial shift is also present concerning theories on literary studies and art criticism. Certain historical events as well as major works on literary criticism and art allowed for the appearance of the term post-modernism, that came in place of modernism and replaced a former paradigm, with new definitions and dimensions given by M. Foucault and his ideas about episteme and sexuality,

as well as such object of knowledge as madness, and works by J. Derrida and his views of deconstruction, difference and writing. The interdependence of all the theories is also evident and influential and concerns major research on the history of literature and art.

Keywords: post-modernism, deconstruction, sexuality, social practices, metamodernism, digimodernism, post-millennial shift

Спорность возможности формирования новой литературной (или эстетической парадигмы) очевидна для одних исследователей и менее очевидна для других. Со времен Томаса Куна и его работы «Структура научных революций» (1962), как и со времени споров вокруг трудов Мишеля Фуко и его определения эпистемы, говорить однозначно о новой парадигме чревато разногласиями. Тем не менее, определенные тенденции перехода постмодернизма на новый этап развития обоснованы, и последнее время могут определяться как метамодернизм, диджимодернизм, посттысячелетний сдвиг. Подобные термины возникают даже не в силу того, что они являются определяющими, а потому, что однозначно описать новые тенденции развития парадигмы или теории бесконечно сложно, если она не до конца заявила о себе, не до конца сформирована. Используются старые термины для новых тенденций, или старым терминам приписываются новые значения. Мнения прошлого о том, что постмодернизм и постструктурализм несопоставимы и считаются разными эстетическими программами (или относятся к разным научным сферам) сегодня не столько актуальны, поскольку именно гетерогенность, совмещение несовместимого, размытость границ стали основными характеристиками новых направлений, эстетических программ или областей знаний.

В свое время обнаружение литературоведами и теоретиками искусства исторических предпосылок появления термина «модернизм» и его границ послужило началом формирования нового этапа в развитии теории искусства, обозначаемого как постмодернизм. В дальнейшем, и это, пожалуй, самое интересное, многие исследователи (как, например, литературовед, доцент СПбГУ В. Г. Тимофеев [1; 2]) стали утверждать, что понятия модернизм и постмодернизм не имеют существенной разницы вовсе.

Целью данной статьи, таким образом, становится не столько нанесение контуров и очертаний намеченной парадигмы или литературоведческой теории, а описание обуславливающих ее философских, культурологических предпосылок, которые автор определяет, как этап формирования постмодернизма, этап деконструкции метафизики и «формирования» постструктурализма, возможных трансформаций сексуальности в качестве объекта знания, этап мета-модернизма и его возможных манифестаций. На наш взгляд,

проблематичным и новым является как раз совмещение этих предпосылок, этапов развития. Соотнесение идей философского, лингвистического и общекультурологического плана необходимо для формирования нового представления. Помещение сексуальности в один ряд с вышеперечисленными направлениями как «объекта знания» (в терминах М. Фуко) обусловлено тем, что споры в отношении терминологии и философских позиций получили развитие в фундаментальных работах по истории сексуальности, где намечены контуры трех основных эпистем (М. Фуко), и в работах, где изложены идеи деконструкции (Ж. Деррида). Итак, появление нового этапа развития литературы и культуры представляется обоснованным, хотя это обоснование опирается на неустойчивые термины и метаязык, порой противоречивые представления, понятия, идеи, практики разного порядка, масштаба и сферы влияния¹.

Постмодернизм

Американский архитектор Ч. Дженкс в свое время декларировал, что постмодернизм начался 15 июля 1972 года, когда система зданий Пруитт Айго в Миссури, была взорвана. День разрушения здания, спроектированного по проекту Минору Ямасаки (архитектора, построившего Башни-Близнецы), стал важной датой — датой смены эпохи модернизма, его очевидного разрушения и перехода на новый этап развития в эпоху постмодернизма.

Эволюция постмодернизма интересна и многопланова. Это своеобразная концовка модернизма и его продолжение, это развитие марксизма и полное отречение от марксистских теорий. Постмодернизм является в некотором роде левым движением, и одновременно движением нео-консерваторским, то есть характеризуется радикальностью, и, в некотором роде, является реакционным, так предполагает полное разрушение от предыдущих доктрин, отречение от традиционного или, так называемого «исторического», «широко охватного» нарратива (*grand narratives*).

Термин «постмодерн» употреблялся значительно чаще, чем термин «постмодернизм», как в теории, так и на практике. В 1950–60-е годы термин стал общеупотребимым, особенно в обсуждениях и дискуссиях в отношении «антигуманистической поэзии» Чарльза Ольсона (Charles Olson) и французского нового романа (French New Novel). В своих работах, посвященных популярной литературе, Лесли Фидлер (Leslie Fiedler) предположила, что постмодер-

¹ Ряд данных положений изложены, например, в книге Щербак Н.Ф. Немного тени на желтом песке: курс лекций «Современные лингвистические, литературоведческие, психолингвистические учения: точки соприкосновения и тенденции развития». Чехов: ЦОИНК, 2017. 228 с.

низм можно рассматривать, как насильственное прерывание связи с модернизмом единственным возможным способом, благодаря которому иерархия в отношении эстетических ценностей (которые были определены модернизмом) могли быть сломаны и ликвидированы. Результатом стало создание литературной формы, которая разрушает любую систему, зависящую от четко очерченных оппозиций, от четкой разницы между классическим и популярным искусством. Таким образом, вместо скрытой глубины идей модернизма постмодернизм предложил ощутимые поверхностные эффекты, а искусство в новой эстетике превратилось во всеобъемлющее единство или в «ничто», так как стало частью процесса трансгрессии и вышло за привычные рамки дозволенности, значения и формы.

Джон Барт предлагает порвать с «литературой усталости», изобрести ироничный тон, самореферирующий, единственно приемлемый для послевоенного времени. В начале 1970-х годов Вильям Спанос (William Spanos) перевел понятие постмодерна из контекста англоязычных стран на мировую арену, определяя его как исследование неоднозначностей важных и неоднозначных знаний в отношении природы вещей (онтологии), с целью создания и поддержания диалога между человеком и природой, диалога, которого в эпоху модернизма фактически не было.

Ричард Палмер (Richard Palmer) поддерживает идеи В. Спаноса, хотя его утверждения в отношении постмодернизма являются еще более неоднозначными и открытыми. По Палмеру, постмодернизм настаивает на фрагментации и скептическом понимании исторической правды, так как исследует новые модальности сознания, фрагментированное время, многочисленные нарративные проекции и точки отсчета. Во многом работы Палмера можно рассматривать как пограничные для постмодернизма, так как с появлением в печати его текстов начинается ментальное движение из эстетической, литературной сферы в более философские области.

В середине-конце 1970-х годов постмодернизм стал модным словом, которое использовалось для определения искусства, которое было уже не реалистичным, но и не модернистским. Само слово стало своеобразным манифестом контркультуры, формой антиискусства, которое отражало послевоенные изменения в «структуре чувства». Искусство, таким образом, будь то живопись, архитектура, музыка или литература стало антиэлитарным, антигосударственным, и антиэстетическим. В то же самое время такие критики как Фрэнк Кермоде и Джеймс Меллард (Frank Kermode, James Mellard), соглашаясь с термином «постмодернизм» и идеями в отношении пост-апокалиптического направления и ощущения конца, вовсе уже не были готовы остаться приверженцами модернизма. Так, Джеймс Меллард писал о том, что «если язык, миф, архетип будут разрушены, как это стало возмож-

ным благодаря модернистам, авторам придется обратиться непосредственно к субъекту, то есть непосредственно к самому акту создания художественного произведения» [3, с. 99].

Участие И. Хассана в дебатах постмодернизма стало важным и поворотным моментом. Хассан привнес большое количество не главных, а негласных течений и трендов, определив постмодернизм как антиформальный анархизм. Постмодернизм, по Хассану, — это желание отрицания и снятия масок, праздник молчания и манифестации другого/иного, всегда присутствовавшего, но репрессированного в Западной культуре. Для Хассана, как и для Дерриды, постмодернизм является импульсом децентрирования, создания онтологических и эпистемологических сомнений в процессе нашего познания, принятия и знакомства с хаосом.

Публикация доклада Лиотара о знании (The Postmodern Condition), по мнению критики, завершила картину перехода в эпоху постмодернизма. Для Лиотара постмодернизм — это легитимация кризиса в метанарративах, которые предоставляли для всеобщего обозрения схемы человеческого понимания. Взамен тоталитарного соглашения, Лиотар настаивает на важности понятия языковых игр.

Если, по мнению П. Во, модернизм — это литература траура, литература, которая сокрушается по поводу трагической потери золотого века всеобщности и принадлежности, то для постмодернистов, литература — это ностальгия об одном и обо всех. Модернизм, в этом случае, — лишь манифестация идеализма и ненужная сентиментальность. Потеря единства и единения не следует воспринимать как трагедию: это тот факт истории и те изменения, которые нужно праздновать. Таким образом, постмодернизм есть декларация независимости, признание того, что в отношении методов и тем все было испробовано, и все было сказано.

Деконструкция метафизики и постструктурализм

Деконструкция не подчиняется правилам и четким разъяснениям. Возможно, так происходит благодаря широте интересов Дерриды, и, возможно, по причине того, что философское вдохновение Дерриды происходит из определенной традиции, которая на момент ее возникновения не была достаточно известна английской и американской аудитории и любителям герменевтики. Многие исследователи (например, Николас Ройл (Nicolas Royle) в эссе «Двойник» (The Double))² задавались вопросом о сущности деконструкции.

² Впоследствии произведение переиздавалось как фрагмент книги «Странный» (Uncanny).

В «Письме японскому другу» (Letter to Japanese friend, 1982) Деррида, комментируя свои работы, пояснил, что не считает термин «деконструкция» чем-то особенным или исключительно важным, тем более, суммирующим его работы. В книге «Психика. Изобретение другого» (Psyche. The inventions of the Other, 1987) Деррида замечает, что «деконструкция ничего не потеряет, если признается, что она является невозможностью, то есть «опытом невозможности» [4, с. 143].

Поскольку деконструкция отрицает не только философскую, но и историческую предопределенность, трудно однозначно определить деконструкцию. В качестве бесконечного процесса перечитывания любого текста, деконструкция «говорит», прежде всего, о «сопротивлении» любого текста интерпретации. Одним из основных положений Дерриды является новое понимание времени и игнорирование предыдущего дробления на прошлое, настоящее и будущее. Следуя этому положению, достаточно трудно найти истоки деконструкции, несмотря на то, что большинство критиков сходятся в том, что деконструкция черпает свои силы из отчаянной критики модернизма и структурализма.

Литературная критика часто игнорировала и не принимала во внимание тот факт, что Деррида писал о феноменологии Э. Гуссерля. Она ассоциировала его работы со структурализмом, несмотря на то, что Деррида как раз протестовал против структурализма и активного его критиковал.

И в работе «О грамματοлогии» (Of Grammatology, 1967), и в книге «Письмо и различие» (Writing and Difference, 1967) содержатся примеры критики структурализма, мнение о том, что индивидуум изобретает и создает наделенный структурной миф о самом себе. По мнению Дерриды, структурализм в свою очередь становится одной из форм создания мифа и не может избежать определенной степени релятивизма.

Структурализм оказывается запутавшимся в сети предположений, концептов, отношений к миру, которые Деррида называет «метафизикой». Положения Дерриды вскрывают суть структурализма: в желании уйти от философии, найти точку отсчета для анализа, структурализм упрощает сложную и неоднозначную природу мира и литературного произведения. Критика Дерриды иногда направлена даже не на структурализм, а на «жест структурализма», который одинаков и свойственен, в принципе, любой теоретической и философской мысли. Привилегированные статические системы и философия всегда упрощали мир для того, чтобы его объяснить.

По мнению многих критиков, Деррида, без всякого сомнения, — единственный мыслитель, который осмелился до такой степени критиковать философию. В лице Дерриды XX век нашел автора теории, в которой идеи рациональности, независимости философии, ее прозрачности подверглись

жесткой критике. С другой стороны, определенная зависимость Дерриды от Фридриха Ницше, Мартина Хайдеггера, Зигмунда Фрейда, возможно, сохраняется, а, возможно и переоценивается: каждого из трех великих мыслителей, Деррида часто упоминает и признает их связь с деконструкцией. Само слово «деконструкция» Деррида употребляет впервые для перевода одного из понятий Мартина Хайдеггера.

Желание Хайдеггера отказаться от истории метафизики для Дерриды связано с желанием вернуться обратно к истокам. Интерес Дерриды к истории и метафизике (не только философии, но другим областям знания, которые соотносятся с миром) поддерживается желанием «увидеть» возможность чего-то, что сопротивляется попытке философии — философии в лице Хайдеггера, Ницше, Фрейда, а также традиционной классической философии Платона, Аристотеля, Декарта — завершиться.

Деконструкция Дерриды, таким образом, нацелена на преодоление метафизических смыслов, содержащихся в тексте. Деррида образно сравнивает деконструкцию с волшебной дверью в Алисино Зазеркалье, где начинается путаница смыслов и измерений. С его точки зрения западноевропейское мышление не может выйти из единожды выбранного круга проблем, отказаться от попыток отвечать на одни и те же вопросы, решить одни и те же задачи. Философия Западной Европы обусловлена предшествующими идеями и способами их выражения и обоснования. Это проявляется в философских категориях, в системе их субординации. Единственное средство выйти за пределы навязанных смыслов — их деконструкция с помощью глубинного анализа языка. Это откроет возможность спонтанного мышления, свободной комбинаторики категорий, обретения смыслов в процессе философствования. Деконструкция направлена на уничтожение «привнесенного», связанного с исторической и культурной традицией.

Сексуальность и «ненормальность»

По мысли Мишеля Фуко, культура играет главенствующую роль в формировании социума и общества. Культура в трудах Фуко понимается как «интероперационные знания, власть и дискурс» [5, с. 23]. Фуко рассматривает иерархичную модель власти. Такого рода концептуализация, как утверждает ученый, противопоставлена идеям Фрейда и психоанализа. Идея первого тома Мишеля Фуко «История сексуальности» (1976) — обратить внимание на ошибки рассмотрения прошлого, как более или менее «репрессированного» или «либерализированного», по отношению к настоящему. Следуя этой логике, можно сделать вывод о том, что настоящее не может быть в большей или меньшей степени «сексуализировано», чем прошлое. Считать, что секс

и сексуальность были репрессированы или запрещены — это значит игнорировать тот факт, что сексуальность всегда присутствовала в культурном и политическом контексте, социальных практиках.

Анализ истории последних трех веков, проведенный Фуко, позволяет сделать предположение, что произошел своеобразный дискурсивный взрыв. Церковь и государственные институты инициировали развитие дискурсов и дискурсивных практик, которые связаны с сексом и сексуальностью, властью и знанием. Одним из основных аргументов Фуко против психоанализа становится утверждение о том, что власть находит свое отражение не только в действии институтов, но в опосредовании бесконечного множества «отношений власти», связанных с контролем и запрещением. Не существует бинарной или «какой-либо другой оппозиции между правилами и управляемыми». «Власть всегда участвует в механизме производства, практиках, связанных с мировоззрениями такого института как семья, как и в жизнедеятельности любого другого социального института» [6, с. 12].

Если бы секс был запрещен или «репрессирован» (по умолчанию, или по запрещению), сам факт того, что индивидуум говорит о сексе, стал бы примером «появления определенной трансгрессии». Способ, каким образом индивидуум и общество думают и пишут о сексе и сексуальности, их культурном и индустриальном, то есть материальном контексте, претерпел значительные изменения. Если сексуальный субъект начала XX века в сексологии или медицинском дискурсе позиционировался как гетеросексуальный или гомосексуальный, здоровый или патологичный, то в последние двадцать лет такие «квир» (queer) отклонения или перверсии были устранены. Цель — покончить с гендерными нормами, приветствовать сексуально-гендерные различия, устранить гетеросексуальные нормативы. В то же самое время медицинские и квазинаучные тексты находились в поисках четких определений нового сексуального субъекта. В этом отношении художественная литература имела большое количество примеров: Оскар Уайльд и его метафора сексуальной трансгрессии; Рэдклифф Холл и Вирджиния Вульф и их амбивалентные сексуальные субъекты; новеллы Е. М. Фостер, в которых сексуальность связана с английским и имперским (роман Maurice был опубликован только в 1971 году). Художественные произведения, в которых сексуальный субъект рассматривается вне привычной бинарной оппозиции, включают романы и повести Дж. К. Аккерлея (J. R. Ackerley), В. Катер (W. Cather), Дж. Коллетт (J. Colette), Н. Коварда (N. Coward), Т. Манна (Th. Mann), М. Пруста (M. Proust), К. Винсло (Ch. Winsloe).

Фуко предполагает, что сексуальность не является естественным выражением внутренних процессов индивидуума. Дискурсы о сексуальности связаны с функционированием власти в человеческих отношениях, а также явля-

ются определяющими в создании индивидуальности. Фуко утверждает, что сексуальность является чем-то вписанным или написанным на теле, следовательно, имеющим текстовые характеристики. Многочисленность и плюралистичность знаков, которые структурируют, каким образом сексуальность воспринимается, предполагает, что ни один знак адекватно не передает и не раскрывает значение сексуальности. Сексуальность может быть пересмотрена и переписана, а в некоторых случаях находится за пределами текста.

Фуко вводит понятие «эпистемы» — исторически обусловленного культурно-когнитивного априори; совокупности правил и отношений, формирующих в конкретном месте и в конкретное время условия существования исторических форм культуры и знания. «Эпистема — это совокупность всех связей, которые возможно раскрыть для каждой данной эпохи между науками, когда они анализируются на уровне дискурсивных закономерностей» [7, с. 17]. Если опираться на идеи Фуко, то получается, что в зависимости от того, что говорят в конкретную эпоху о «норме», само понятие «норма» будет трансформироваться.

Вот, например, как оно трансформируется в отношении понятий «безумие», «нормальность», «сумасшествие» и различные пограничные состояния. В своей книге «Безумие и неразумие. История безумия в классическую эпоху» (1961) Мишель Фуко пишет о трансформации понятия «сумасшествие» или «безумие» и подвергает анализу социальные представления, идеи, практики, институты, искусство и литературу, существовавшие в западной истории и имевшие отношение к формированию в ней понятия безумия. Фуко начинает свое описание с эпохи Средневековья, обращая внимание на практику социального и физического изгнания прокаженных, принятую в обществе того времени. Автор утверждает, что с постепенным исчезновением проказы именно безумие занимает эту освободившуюся нишу. Очевидным свидетельством являются «корабли безумия», на которых в открытое море отправляли сумасшедших в XV веке. В XVII же веке имел место процесс, который Фуко называет «великим заключением»: на смену «кораблям безумия» приходят «дома умалишенных» — специальные институционализированные учреждения, в которых содержатся признанные душевнобольными граждане. Фуко поясняет, что изоляция возникла как явление европейского масштаба, порожденное классической эпохой и ставшее ее характерной приметой: «Огромные богадельни и смиренные дома — детища религии и общественного порядка, поддержки и наказания, милосердия и предусмотрительности властей — примета классической эпохи: подобно ей, они явление общеевропейское и возникают с ней почти одновременно» [8, с. 9]. До XVIII века не конкретизировалось понятие «неразумия». Поэтому в число безумцев, или неразумных, включались преступники, тунеядцы, извращенцы, больные венерическими заболеваниями и, наконец, поме-

шанные. Основанием для детализации представлений о состоянии неразумия стала практика исправительных работ. В следующем столетии сумасшествие начинает рассматриваться как противоположность Разуму; то есть медицинское знание оказывается способным сформулировать представление о безумии лишь к концу XVIII века. И, наконец, в XIX веке безумие стало рассматриваться как психическое расстройство. Безумцы стали постепенно превращаться в больных. Автор изучает научные и «гуманные» подходы к лечению сумасшествия. Правда, в своей фундаментальной работе Фуко заявляет, что эти методы носят характер контроля, как в предыдущие века. Фактически Мишель Фуко лишает традиционную психиатрию права на обладание объективным знанием о безумии, так как она априорно связана с одной из крайностей — с позицией врача. Психиатрия оказывается лишь наукообразным выражением нравственного и социального опыта безумия. Таким образом, психиатрия с самого начала является «идеологической» наукой, «выражающей интересы» врачей (или даже класса врачей) и игнорирующей страдания класса безумцев.

Исследования, которые были проведены лингвистами в рамках программ создания социальных теорий языка и анализа дискурса³ выявили смысловые и речевые различия в практиках общения врачей с пациентами (например, в том, как врач разговаривает, ставит «на место», «советует», «выносит приговор», «оберегает» пациента, показывая (или наоборот, тщательно скрывая), что власть, жизнь и решающее слово находятся в его руках⁴.

Именно тело оказывается у Фуко противоположностью власти. Оно оказывается тем, чем власть стремится овладеть. На тело в конечном счете направлена согласованная стратегия всех многочисленных, казалось бы, действующих в собственных интересах инстанций власти. Стремясь овладеть телом, власть подчеркивает сексуальность человека, глубину и силу его сексуальных побуждений, демонстрирует постоянную тревогу по поводу возможных отклонений в реализации сексуальных желаний, жестко указывает на их несовместимость с нормами нравственности и социальными требованиями. Следовательно, оппозиция власти и тела у Фуко может рассматриваться как вариант древнейшей философской дилеммы естественного и искусственного, природы и культуры.

Чтобы продемонстрировать, как понятия «нормальность-сумасшествие», функционируют в тексте приведем далее несколько примеров из литературы. Ярким событием XIX века стал выход книги М. Шелли «Франкенштейн» —

³ Исследователи пытались понять и продемонстрировать, каким образом один институт, например, больница или Министерство здравоохранения, может оказывать влияние на человека посредством речи.

⁴ Работы по анализу дискурса и критическому анализу дискурса были созданы Н. Феаклафом, Г. Крессом, Ван Льювином, Ван Дейком.

произведения, которое совершенно удивившего, просто сразившего Д. Г. Байрона⁵. Еще один пример — пример создания и развития образа Шерлока Холмса А. Конан Дойла. Холмс — очень странный персонаж, мизантроп. В одной из первых повестей («Этюд в багровых тонах») А. Конан Дойл говорит о своем герое нелюбезные вещи, часто ссылаясь на то, что Шерлок Холмс мало образованный человек. (Например, пишет о том, что у Шерлока Холмса знание литературы — ноль, знание философии — ноль, знание астрономии — ноль, знание политики — слабое). И лишь со временем известный сыщик приобретает черты положительного героя. Так, в повести «Знак четырех» Холмс становится по истине очаровательным, трогательным, весьма рафинированным (любящим к искусству и играющим на скрипке) героем.

Примечательно, что Конан Дойл принес в редакцию рукопись «Знака четырех» в одно и то же время с О. Уайльдом, воплощением эстетизма и декаденства, предложившему издателю рукопись «Дориана Грея». XIX век вдруг открыл незримые просторы для «особости» или даже «странности», или даже «ненормальности». С одной стороны, XIX век — это время Дарвина, время многочисленных научных открытий, колониальных завоеваний, а, с другой стороны, — это время абсолютного господства иррационального (в первую очередь, — психоанализа). Достаточно вспомнить идею «готического романа», где появляются многочисленные демонические женщины и сверхчувствительные к духам дети (романы Т. Харди, Ш. Бронте, Э. Бронте, Г. Джеймса).

Трансформация (то есть изменение) значения понятия «безумие» в разные эпохи особо заметна при анализе понятия «сумасшествие», которым активно пользовалась немецкие писатели начала XX века. Для Т. Манна и Г. Гессе, к примеру, сумасшедшие — это художники, поэты, люди искусства (своего рода тоже Шерлоки Холмсы), которые могут и призваны ставить под сомнение истины, шевелить, будить, оказать эмоциональное воздействие, тем самым, спасать души. Это те, на ком держится бессознательное, иррациональное; кто понимает мир своим внутренним опытом и силой переживаний. В известном романе Г. Гессе «Степной волк» в самом начале повествования герой видит надпись на двери заведения, куда он и заходит. Надпись гласит: «Вход только для сумасшедших». Художник или сумасшедший становятся новыми героями, придерживающимися отличных от общепринятых устоев жизни, а иногда и морали.

⁵ Поэт заметил, что произведение было поразительным для автора — девятнадцатилетней девушки, продемонстрировавшей диалектическое мышление: чудовище было одновременно и жертвой, и палачом. Открытия Франкенштейна свидетельствовали и о его разуме, и о его ограниченности.

Метамодернизм

Метамодернизм – понятие, которое показывает те изменения в состоянии культуры, которые произошли с начала 1990-х годов и пришли на смену парадигме постмодернизма. Термин был введен И. Вермюленом и Р. ван ден Аккером в эссе «Заметки в отношении Метамодернизма». Знаковым является также манифест, опубликованный Л. Тернером в 2011 году «Манифест метамодерниста». Автор утверждает, что колебания есть естественный миропорядок, движение реализуется путем колебаний между положениями диаметрально противоположных идей, и признает ограничения, присущие всякому восприятию и движению. Роль искусства становится исследование его собственных парадоксальных амбиций (чаще путем присутствия, то есть манифестации, в отличие от отсутствия, обозначенного в философии Ж. Дерриды и Ж. Делеза). Моден прагматичный романтизм, не скованный идеологическими устоями. Метамодернизм определяется как переменчивое состояние между и за пределами иронии и искренности, наивности и осведомленности, релятивизма и истины, оптимизма и сомнения в поисках несоизмеримых и неуловимых горизонтов. Идеологи метамодернизма вводят понятия «новая искренность», «прагматический романтизм», «новая структура чувства», отмечая с их помощью конец условной эпохи кинофильмов К. Тарантино, романов У. Эко, сериалов South Park и The Simpsons. Это – конец принципов, заложенных в произведения искусства, характерные для постмодернистского мироощущения. Метамодернизм, по утверждению авторов программной статьи «Заметки о метамодернизме», расположен «эпистемологически «с» (пост) модернизмом, онтологически «между» (пост) модернизмом, и исторически «за» (пост) модернизмом» [9, с. 1]. По мнению Т. Вермюлена и Р. ван дер Аккера, эти особенности уже ясно проявляются в культурных феноменах последних лет. Среди деятелей искусства, произведения которых отмечены такими характерными чертами — живописцы К. Доначи и Д. Торп, писатели Д. Фостер Уоллес и Х. Мураками, кинематографисты У. Андерсон и М. Гондри.

На фоне растущего недовольства современными социальным, политическим и экономическим порядками, ставится под сомнение традиционный «гранд-нарратив» (grand narratives). Для объяснения подобного феномена Вермюлен и Аккер (Vermeulen and Akker, 2010, 2015) говорят о метамодернизме, как о поиске «неоромантического ощущения».

В этом отношении интересна тенденция развития исторической художественной прозы в современной британской литературе. Так, по словам Х. Прието-Арранс, возникновение подобной исторической прозы (в частности, творчества Х. Мантел) объясняется реакцией против постмодернизма

и постструктурализма, отрицающих традиционный нарратив (grand narratives) и являющихся в некотором роде возвращением к истории (Boccardi, 2009).

Так называемый «посттысячелетний сдвиг» (post millennial shift) отрицает относительность постмодерна и в отношении политических доктрин. В англоязычной литературе (Anglophone literatures) наблюдается отчетливый акцент на многонаправленности вектора развития образа памяти, кросс-референции, заимствований. Используется либо непрямой метод описания событий, либо подробный личный и автобиографический (или псевдоавтобиографический) нарратив, который исследует напряжение, созданное между частными субъектами и целыми институтами, или индивидуальной, частной историей и общепринятыми точками зрения. С. Буракова приводит пример двух англоязычных новелл, в которых по-разному воссозданы исторические реалии, связанные с холокостом⁶.

По словам В. Сербинской, метамодернизм — это не философия, не движение, не план или программа, не художественная заметка, не визуальный концепт, не литературный прием или троп. Это — структура чувства: «Когда мы произносим „структура чувства“, то намереваемся сказать, что это восприятие, которое распространено достаточно для того, чтобы называться структурой. Или как историк культуры Бен Кранфилд недавно перефразировал в своей речи о „новом в искусстве“ в Университетском колледже Лондона — „чувство, которое структурирует“⁷, что на настоящий момент невозможно свести к единому концепту» [10, с. 2].

Метамодернизм — это структура чувства, то есть «не проект с уже готовой идеей, а скорее, проекция, предпосылка для появления новых проектов» [11, с. 3]. Данная структура чувства находит свое воплощение, по мнению В. Сербинской, в разных номинальных языках, которые были подробно описаны учеными как: «новая искренность», «причудливость», «фрик-фолк», «новый романтизм», «новый материализм», «спекулятивный реализм». Начало XXI века — определяющий период для перехода от постмодернизма к метамодернизму (точно так же, как 1960-е стали периодом перехода от модернизма к постмодернизму).

Еще одним термином, предложенным литературоведами, становится термин «диджимодернизм» (digimodernism) [11]. Данный термин может обозначать тенденцию в культуре, которая пришла на смену постмодернизму, заменив иро-

⁶ Речь идет о «Темной комнате» английского автора Р. Сейферт (The Dark Room by R. Seiffert, 2001), в которой автор использует не прямое вмешательство в события и описывает их как поствоенные мемуары, в отличие от книги «Добрые» американского автора Дж. Литтлз (The Kindly Ones by J. Littells, 2009), в которой повествование ведется от первого лица, и автор претендует на большую достоверность.

⁷ Фрагмент неопубликованного доклада, сделанного на конференции 2015 г.

нию и скептицизм на инфантилизм, серьезность, бесконечность и очевидность реальности. При этом любой текст, созданный в этой эстетике, по определению, является незаконченным, так как подразумевает участие в его создании нескольких лиц, или имитацию подобного процесса генерации текста.

Спорность возможности формирования новой эстетической парадигмы очевидна, тем не менее, определенные тенденции перехода постмодернизма на новый этап развития кажутся очевидными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (Часть первая) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 1. 2014. С. 92-100.
2. Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (Часть вторая) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 2. 2014. С. 45-58.
3. *Mellard J.* The exploded form: the Modernist novel in America. Urbana: University of Illinois Press, 1980. 208 p.
4. *Derrida J.* Psyche: Inventions of the Other, Volume I (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford: Stanford University Press. 1987. 460 p.
5. *Chouliaraki L.* and Fairclough N. Discourse in late modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. 224 p.
6. *Fairclough N.* Media discourse. London. 1995. P. 80-92.
7. *Foucault M.* The order of things. The archeology of human sciences. New York: Vintage books edition. 1994.
8. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб: Университетская книга, 1997. 576 с.
9. Заметки о метамодернизме. [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (дата обращения: 01.01.2018).
10. Сербинская В. На пути к литературе метамодернизма. 25.03.2017. Журнал о метамодернизме. [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/literature-metamodernism> (дата обращения: 01.01.2018).
11. Modern literary theory. A Reader. Ed. by Ph. Rice and P. Waugh. Bloomsbury Academic, 1989. 512 p.

REFERENCES

1. *Timofeev V. G.* Termin i ponyatie «modernizm» v anglo-amerikanskome literaturovedenii (CHast' pervaya) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya.

- Vostokovedenie. ZHurnalistika. Vyp. 1. 2014. S. 92-100.
2. *Timofeev V. G.* Termin i ponyatie «modernizm» v anglo-amerikanskom literaturovedenii (CHast' vtoraya) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. Vostokovedenie. ZHurnalistika. Vyp. 2. 2014. S. 45-58.
 3. *Mellard J.* The exploded form: the Modernist novel in America. Urbana: University of Illinois Press, 1980. 208 p.
 4. *Derrida J.* Psyche: Inventions of the Other, Volume I (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford: Stanford University Press. 1987. 460 p.
 5. *Chouliaraki L.* and Fairclough N. Discourse in late modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. 224 p.
 6. *Fairclough N.* Media discourse. London. 1995. P. 80-92.
 7. *Foucault M.* The order of things. The archeology of human sciences. New York: Vintage books edition. 1994.
 8. *Fuko M.* Istoriya bezumiya v klassicheskuyu ehposu. SPb: Universitetskaya kniga, 1997. 576 s.
 9. Zametki o metamodernizme. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (data obrascheniya: 01.01.2018).
 10. *Cerbinskaya V.* Na puti k literature metamodernizma. 25.03.2017. ZHurnal o metamodernizme. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://metamodernizm.ru/literature-metamodernism> (data obrascheniya: 01.01.2018).
 11. Modern literary theory. A Reader. Ed. by Ph. Rice and P. Waugh. Bloomsbury Academic, 1989. 512 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Ф. Щербак — канд. филол. наук, доц.; alpha-12@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nina F. Scherbak — Cand. Sci. (Philology), Ass. Prof.; alpha-12@yandex.ru