

Научная статья
УДК 82.02(470), УДК 1751
doi: 10.17223/23062061/36/3

КОНЦЕПТ «ГЛУБИНА» В МОДЕРНИЗМЕ И МЕТАМОДЕРНИЗМЕ. ОТ «ЗАСТЫВШЕЙ ЛАВЫ» МАРСЕЛЯ ПРУСТА К «ШТУКАТУРКЕ» АЛИ СМИТ

Светлана Глебовна Горбовская¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
vard_05@mail.ru

Аннотация. В статье поднимается вопрос изучения глубины в литературе «новой искренности». Новым в данной статье является сравнение двух способов демонстрации глубины – у М. Пруста (в литературе модернизма) и у А. Смит (в литературе метамодернизма). Авторы, исследующие глубину в литературе «новой искренности», не обращаются к примерам из творчества Пруста, что является, на наш взгляд, серьезным упущением при анализе причин «исчезновения аффекта» и «стертости глубины» в литературе постмодернизма.

Ключевые слова: модернизм, метамодернизм, глубина, аффект, Пруст, Али Смит

Для цитирования: Горбовская С.Г. Концепт «глубина» в модернизме и метамодернизме. От «застывшей лавы» Марселя Пруста к «штукатурке» Али Смит // Текст. Книга. Книгоиздание. 2024. № 36. С. 35–50. doi: 10.17223/23062061/36/3

Original article

THE CONCEPT “DEPTH” IN MODERNISM AND METAMODERNISM. FROM MARCEL PROUST’S “FROZEN LAVA” TO ALI SMITH’S “PLASTER”

Svetlana G. Gorbovskaya¹

¹ St Petersburg University, St. Petersburg, Russian Federation, vard_05@mail.ru

Abstract. The article raises the question of studying the concept “depth” in the literature of metamodernism or “new sincerity”. A lot of research has been devoted

to the literature of metamodernism itself in the last ten years, mainly in foreign literary criticism (Akker, Vermeulen, Constantinou, Gibbons, Timmer). In Russian literary criticism, there are very few such studies, in contrast to the study of metamodernism in philosophy (Pavlov), art history, and psychology. The topic is thus very relevant and insufficiently studied. The subject of the article was the question of depth. Depth is one of the three (apart from affect and historicity) most important (highlighted by foreign authors) concepts on which metamodernism in general, and the literature of metamodernism in particular, is based. The main drawback of foreign studies is the small number of examples from the literature of modernism (and in general of the 19th century), which is referred to by authors who study the literature of metamodernism and consider it, to some extent, to revive some ideas and techniques of literature of the 19th century, primarily modernism. The author of this article has not found any attempts to compare the works of contemporary authors (Wallace, Smith, Beigbeder, Schmitt, Musso), for example, with the works of Marcel Proust. However, if one analyzes “depth” in the works of Ali Smith (first of all), it is simply, in the author’s opinion, necessary to look back at Proust and his searches in the unconscious, at his immersion in himself. Proust’s text is a bottomless depth, which he juxtaposes with the revelation of something ancient buried under a layer of ash in Pompeii (*Sodom and Gomorrah*) (in addition to comparing Paris under the bombs of the First World War with the eruption of Vesuvius in Pompeii). The secrets of the human subconscious, something repressed, forgotten, resemble a world buried under a layer of black ash. The secrets of the human subconscious, something repressed, forgotten, resemble a world buried under a layer of black ash. Until this ash is erased, the world will not manifest. For Proust, the tool for erasing such a layer was the recollection reflex, evoked by taste, sound, tactile associations. Ali Smith has the same effect. Only instead of ash (something natural, involuntary) a layer of plaster appears in her works. Man (postmodern man) himself has erased antiquity, does not want to look back, wants to forget history. Metamodernism is the revival of history, the revival of forgotten feelings, emotions, someone’s long-forgotten stories. This is an attempt to overcome postmodernism as something that makes a person forget something intimate, something important (connected both with the whole History and with the small stories of individual people), forget, in a sense, himself.

Keywords: modernism, metamodernism, depth, affect, new sincerity, Proust, Ali Smith, Akker, Vermeulen

For citation: Gorbovskaia, S.G. (2024) The concept “depth” in modernism and metamodernism. From Marcel Proust’s “frozen lava” to Ali Smith’s “plaster”. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing.* 36. pp. 35–50. (In Russian). doi: 10.17223/23062061/36/3

В монографии «Метамодернизм: аффект, историчность, глубина после постмодернизма» (2017) [1] Р. ван дер Аккер и Т. Вермюлен выделяют три концепта, на которых, по их мнению, выстраивается литература «новой искренности» и неоромантизма, а также в целом поздняя культура

четвертой стадии капитализма. Это аффект, историчность и глубина. Третий концепт – наиболее красочный, буквальный, даже «визуальный».

Т. Вермюлен сравнивает модернизм с глубиной, а постмодернизм – с поверхностью, которая затянута и скрыла под собой глубину (это напоминает озеро, пруд в безветренную погоду). Сравнение нам кажется не совсем точным, ниже будет пояснено, почему. Метамодернизм же в данном случае занимает позицию «между». Здесь, по мнению авторов монографии, срабатывает значение префикса «мета-» именно как «между», а не как «после» или «вместо»¹ [1. С. 60–65]. Это состояние попытки проникнуть под поверхность, пробить поверхность и попасть в глубину (здесь может возникнуть ассоциация с крючком удочки, которая цепляет рыбу на глубине и тянет ее на поверхность). Это именно состояние попытки – колебания от поверхности к глубине. Или попытки «вытянуть глубину на поверхность» с помощью какого-нибудь приема (как вспомогательного инструмента). Благодаря этому состоянию колебаний между поверхностью и глубиной, данное явление Т. Вермюлен называет не глубиной, а «глубиноподобием», стремлением пробраться в глубину и попытаться вырвать затем это глубинное на поверхность. Это не глубина сама по себе, а ее ощущение, «реконструкция глубины», ее предчувствие.

Прежде всего это рвение оглянуться на «глубинность» литературы XIX в. Но именно только оглянуться. Писать совершенно по-новому, но используя основные критерии, концепты литературы XIX в.: учитывать историчность, чувственность, эмоции (аффект) и каждую деталь, каждый символ, каждое произнесенное в диалоге слово делать не «поверхностным», а глубинным (то есть заключающим в себе множество скрытых на первый взгляд смыслов – выражать невыразимое). Т. Вермюлен отмечает в связи с этим огромное значение, которое придают символам и деталям авторы в литературе метамодернизма. Мы бы назвали это метамодернистским или крайним интертекстуальным символизмом.

Метамодернистская глубина – это особая категория, кульминационная. Она сводит воедино и аффект, и историчность, и саму же глубину. Глубина (помимо семантической «потусторонности») предполагает исторический, чувственный, эмоциональный скрытый потенциал текста и его деталей.

В качестве предмета анализа «глубиноподобия» в монографии Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера выбран роман Али Смит «Как быть двумя» (2014) [2]. Этот анализ осуществляют И. Губер и В. Функ [1. С. 356–386]. Благодаря этому исследованию выделяются основные параметры

1 По мнению Р. ван ден Аккера и Т. Вермюлена, префикс в термине «метамодернизм» может быть интерпретирован в трех вариантах: между, вместо и после.

«глубины» в литературе метамодернизма, на которые следует ориентироваться в дальнейшем при изучении других текстов.

В романе идея глубины заложена как основная, она звучит уже в самом названии – речь идет о том, что кто-то представляет собой двоих, то есть за одним скрывается кто-то еще. Али Смит выстраивает на концепции глубины весь свой сюжет, точнее, наслаивающиеся друг на друга два сюжета, за которыми скрываются целые анфилады других, более мелких сюжетов. Это напоминает метод палимпсеста (написание одного текста на стертом другом).

Один большой сюжет связан с далекой историей XV в., с Италией. Второй – с нашим временем, с Британией. В романе действуют две героини с мужскими именами (художник, скрывающий, что он женщина, Франческо дель Косса, и девочка Джордж), но они как бы слиты в одного Франчешчо (женщину в мужской одежде, составленную из изображения юного гермафродита с фрески Франчески дель Коссы и двух французских певиц 1960-х гг. (Сильвии Вартан и Франсуазы Арди), изображение которых наслоилось на фреску Коссы, одна из певиц похожа на девочку Джордж). В романе два повествования, сливающихся в одно. Али Смит прибегает к методу супергибридности, свойственному изобразительному искусству метамодернизма, она применяет этот метод в литературе (в литературе супергибридность проявляется в слиянии разных стилей и жанров, разных текстов, написанных как бы разными людьми, в поддержании темы глобализма или мондиализма, темы протосинтеза, темы бигендерности и т.д.). Через все эти соединения несоединяемого она показывает, что под каждым из описываемых явлений или персонажей находится нечто другое, невидимое: под мужчиной – женщина, под слоем штукатурки – фрески эпохи Ренессанса, под Францией – Италия, под французенкой – англичанка, под болезненной увлеченностью матери Джордж фресками Франчески дель Коссы скрывается настоящая болезнь, от которой она в итоге умирает, и т.д.

Большое значение имеет в романе А. Смит тема гендерной неопределенности. Она тоже вписывается в концепцию супергибридности. В Италии времен Ренессанса речь идет о положении женщины из простого народа (отец Франческо – каменщик) как нечто несуществующего (несубъекта). В те времена были исключения (например, Кристина Пизанская), но это касалось только женщин из высших социальных кругов, аристократок, детей придворных. Чтобы стать художником, талантливой девушке из простой семьи нужно притвориться мужчиной (именно отец-каменщик дает ей подобный совет). Этот образ напоминает папессу Иоанну, которой удалось (согласно легенде) в образе мужчины сначала

стать нотариусом, затем кардиналом и, наконец, папой Иоанном VIII. В Европе (Англии, Италии) сегодняшнего дня все наоборот. Джордж пытается разобраться в своей гендерности. Она похожа на мальчика, хотя понимает, что является девочкой. Она пытается разобраться, кто она. Для нее нет социальной проблемы – кем быть (женщиной или мужчиной), для нее есть психологическая проблема – кем себя принять. Примером сексуальных отношений становятся для нее отношения матери с ее подругой. Мужчина же (отец) выступает в роли пьяницы (о чем Джордж постоянно вспоминает, пытаясь вытеснить его образ, но он, как наваждение, не уходит). Эта тема неоднократно повторяется в творчестве А. Смит (например, в романе «Осень» [3]).

На примере данного произведения А. Смит видно, как идея глубины объединяет в себе концепты историчности и аффекта. Как отмечалось выше, для литературы метамодернизма большое значение имеют детали-символы. Подобной деталью становится в данном случае штукатурка. Она ассоциируется с постмодернизмом. Постмодернисты как бы покрыли штукатуркой нечто, что скрывается внутри. А. Смит показывает, как из-под штукатурки появляются старинные фрески, а с ними – далекая история, скрывающаяся, например, жизнь и творчество прекрасного забытого художника / художницы Франчески дель Коссы. Благодаря тому, что штукатурка (ложная поверхность) стирается, миру открываются чья-то забытая жизнь и прекрасные фрески. И. Губер и В. Функ называют это слияние глубины с историчностью «бездонной глубиной прошлого на поверхности стен настоящего» [1. С. 384] или «бездонной пропастью формы» [1. С. 377]. Смысл или содержание внутри этой формы при этом неизменно пребывает в процессе сотворения. Историческое открытие (судьба забытого всеми художника эпохи Возрождения), вытянутое на поверхность, влечет за собой массу чувств, эмоций, переживаний, скандалов, даже смерть матери Джордж, что является уже неизбежным (после открытия глубины) проявлением аффекта.

Вот здесь, как нам видится, в этом самом моменте возникает противоречие, связанное с интерпретацией префикса в слове «метамодернизм». Возникает момент, с которым мы не согласны. «Мета-» здесь не только «между», но и «после». В этом вся суть префикса. Он представляет собой «подвижную» категорию. Он и уникален тем, что демонстрирует уже самим термином феномен колебаний (осцилляций). Вытянув все, что скрывалось на поверхности, автор анализирует то, что удалось вытянуть, эти нематериальные «артефакты» глубины. Автор позволяет и читателю интерпретировать то, что удалось выявить. Здесь проявляется наиважней-

шая суть метамодернизма – контактность, реляционность (о ней в монографии Р. ван ден Аккера и Т. Вермюлена пишет Н. Тиммер). Автор, демонстрируя, сопереживание двух героинь друг другу, побуждает и читателя сопереживать им, пробуждает в читателе интерес к глубине, скрывающейся под поверхностью.

Штукатурка и фрески перекликаются, на наш взгляд, у А. Смит с другой наслоившейся на глубину поверхностью и другими фресками, намного более ранними. Речь идет о фресках из Помпеи, с которыми М. Пруст в романе-эпопее «В поисках утраченного времени» сопоставляет свое стремление найти в глубинах памяти отдаленные фрагменты своих детских переживаний (эти фрески были открыты как раз в тот момент, когда Пруст подрастал, а затем и писал свое великое произведение)¹. На это сопоставление обращает внимание Ж.-И. Татье в книге «Неведомое озеро: между Прустом и Фрейдом» (2012) [4]. Он сравнивает психоаналитический метод Фрейда и тот метод воспоминания, который описывает в «Поисках» М. Пруст. Этот «метод» очень напоминает погружение в бессознательное, постепенное извлечение из забвения давно утраченных переживаний. Хотя З. Фрейд и М. Пруст не были знакомы, нет достоверных сведений, что М. Пруст знал о З. Фрейде, идеи психоанализа уже распространялись, и М. Пруст, общаясь, например, с Ж.М. Шарко (одним из учителей З. Фрейда и другом Адриена Пруста), вполне мог быть осведомлен о последних изысканиях в этой области. «Пруст и Фрейд не встречались, не разговаривали, не читали друг друга (заключает Ж.-И. Татье), но следовали одному и тому же приему: “Лучше понять будущее, погружаясь в источники прошлого, чтобы осветить их и в некотором смысле очистить их”» [4. Р. 175].

Больше всего обращений к образу извержения Везувия (сопоставляемого Шарлю с войной и бомбардировками Парижа) можно обнаружить в «Обретенном времени» [6]. Также в самом названии романа «Содом и Гоморра» (1921–1922) [7] прослеживается явный намек М. Пруста на погребенный город, подразумевающий старый мир в целом, а также человеческую память, которая покрыта слоем пепла, т.е. забвением, в частности. Сон и забвение отделяют человека от каких-то давно забытых событий этапами, напоминающими слои. Память открывается постепенно, как фрески, найденные в Помпеях, когда-то покрытых слоем пепла из-за извержения вулкана, и являющиеся миру день за днем. У М. Пруста

¹ Начиная систематические раскопки в Помпее археолог Джузеппе Фиорелли (с 1870 г.), фрески на стенах домов Помпеи начал классифицировать немецкий археолог Август Май в 1882 г.

скрывающий информацию слой – это пепел, напоминающий слою штукатурки. В случае с Содомом и Гоморрой речь идет о «священном огне», посланном Богом, чтобы уничтожить эти города, погрязшие в грехе. Этот огонь вполне может восприниматься как извержение вулкана, как пепел, покрывший толстым слоем землю.

Для М. Пруста большое значение имеет критерий естественности, благотворно воздействующий на бессознательное. Память оживает благодаря соприкосновению человека с чем-то живым, искусственным. К примеру, в «Содоме и Гоморре» он говорит о пагубном воздействии на память снотворного (т.е. искусственного способа уснуть). После употребления снотворного из памяти ускользают очень важные детали. Он приводит в пример слова А. Бергсона, адресованные философу Бурту, о профессоре, читавшем курс по истории Древней Греции. Профессор забывает цитаты на греческом языке после того, как принимает перед сном снотворное. Употребляя снотворное, он постепенно теряет связь с древней историей человечества, что символизирует утрату вечной памяти, угрозу потерять нечто глобальное под воздействием искусственного. Искусственный способ засыпания постепенно губит мозг. «Я замечаю, что каждому изменению состояния мозга соответствует частичная смерть» [5. С. 385].

В том же абзаце Пруст упоминает Ш. Бодлера, подразумевая, по всей видимости, его «искусственный рай», сон под воздействием наркотика и обращение к творчеству англичанина Томаса де Куинси. Сам же Марсель (как герой своего произведения) нередко, чтобы уснуть, пьет красное вино. Оно же спасает его (якобы) от астмы. Вино, таким образом, естественное лекарство для улучшения сна. Тот же А. Бергсон в «Содоме и Гоморре» отмечает, что естественный сон на память никак не влияет, не разрушает ее. Видимо естественный сон (по Бергсону в интерпретации Пруста) помогает человеку соединиться не только со своей вытесненной детской памятью, но с памятью до жизни, памятью души, памятью глобальной, общечеловеческой [5. С. 385]. Яркой картиной значимости всего природного, искусственного для М. Пруста стала сцена лицезрения яблонь. Пруст говорит о том, что ни на одной картине яблони не выглядят так прекрасно, как на полотне живой природы: «...как будто всю эту живую красоту искусственно создал некий любитель экзотики и красок. Но она трогала до слез, потому что до каких бы эффектов утонченного искусства она ни доходила, чувствовалось, что она естественна, что эти яблони стоят здесь в открытом поле, словно крестьяне на какой-нибудь из больших дорог Франции» [5. С. 164]. Что касается лавы Везувия, он сравнивает с ней немецкие полки, приближающиеся к Франции. Газовые

атаки, бомбардировки он сопоставляет с воздействием газа и пепла, которые вырываются из проснувшегося вулкана. Полчища солдат придут и заполнят собой города, стирая память о былом, меняя жизнь людей, изменяя устои. Они напоминают ему потоки лавы («la lave de quelque Vésuve allemand») [6. С. 113]. Подобное сопоставление вдвойне живое: лава Везувия – естественный, стихийный слой, покрывающий землю, уничтожающий все на своем пути. Солдаты – тоже есть однородная масса – полки – живых людей. И лава, и полки губят ту землю, куда они стекаются, но они такие же естественные, живые, как все, кто с ними соприкасаются. Живое уничтожает живое. Происходит пусть жестокий, но естественный контакт: кипят эмоции, бушует боль, слышатся крики, плач.

У Али Смит же речь идет о кирпичной стене или штукатурке, под которыми живет память. Память замурована, закрашена. Ее словно нет, раз ее затерли (как говорит мать Джордж): «Но что появилось сначала?.. Изображение внизу или...на поверхности? Первым появилось изображение внизу... Но первым, что мы видим... является изображение на поверхности. А если так, то это, может, означает, что оно появилось раньше всего? И не означает ли это, что другое изображение, если мы о нем даже ничего не знаем, может вообще не существовать?» [2. С. 289]. А. Смит говорит о существовании этого мира, который может не существовать под штукатуркой или стеной, этот мир напоминает рыбу, которая попала на крючок, и мы с трудом вытягиваем ее: «...если, конечно, рыбу можно поймать сквозь стену кирпичную в шесть футов толщиной...» [2. С. 3]. Эта кирпичная стена, по мнению исследователей метамоде­рнизма, символизирует солипсизм постмоде­рна и постмоде­рнизма, закрытость, желание подменить все живое – искусственным, сделать человека частью текста, подражать компьютеру, быть неживым, утратить память о вечных ценностях, об истории, ибо она якобы ассоциируется с тиранами прошлого, с насилием, с утратой свободы. Но А. Смит и ее героиня Джордж хотят пробить эту кирпичную стену, хотят прорваться сквозь штукатурку. Она не усматривает в прошлом лишь власть тиранов и угрозу снова утратить свободы. Она просто хочет вернуть «живую жизнь». Маленькую и одновременно огромную жизнь отдельного человека – личности, несправедливо забытой людьми. Более того, она приводит множество примеров того, как именно современный, якобы свободный человек полностью утратил свободу. Он зависим от всего, что его окружает: от правительств, от законов, от власти толпы, от всевозможных абсурдных установлений современной жизни. Он не принадлежит себе. А. Смит хочет вытянуть ту забытую, стертую жизнь, как рыбак рыбу, – на поверхность. Освободить ее из тюрьмы. Она и ее герои хотят ощущать жизнь, хотят погрузиться в живой, подлинный океан бытия.

И Пруст, и Смит, таким образом, стремятся к одному и тому же – к избеганию или преодолению искусственного, к жизни, полной чувств, эмоций, страстей и бездонной, нескончаемой глубины смыслов. Пруст, уходя от всего искусственного, косвенно предупреждал о возможности постмодерна, Смит призывает бежать от постмодерна, преодолевать его всеми силами, чтобы оставаться именно живым человеком. При этом живое – это вовсе не материальное, предметное, а именно одушевленное, одухотворённое, речь идет о вытягивании из-под штукатурки души человека, а у Пруста – о стремлении защитить душу от поползновений всего сверхматериального, мертвого, заменяющего неживым все живое.

Отличие между лавой / пеплом М. Пруста и штукатуркой у А. Смит – в искусственности штукатурки и природном происхождении пепла. Память имеет естественное свойство отесняться (как бы слоями) – день за днем. Штукатурка напоминает искусственное желание писателей постмодернизма (ибо штукатуркой фрески покрылись в XX в. – веке постмодерна) затереть историю, забыть по собственной воле, объявить все историчное неживым, несуществующим, ненастоящим. Х.Л. Борхес, например, говоря о времени как о «саде расходящихся тропок», настаивал на том, что каждый вариант человека в его бесконечном повторении – неживой, практически текстуальный. Каждое повторение есть отражение. А отражение – нематериально. Его привидения – неживые. У Френсиса Фукуямы также речь идет о конце истории, ибо, если оглядываться назад, открывается множество версий пережитого. И неясно, какая из версий истинная. А. Смит же говорит через образ открывающихся из-под слоя штукатурки фресках – именно о жизни, о давно забытой судьбе живого человека, страдающего, преодолевающего препятствия на пути к осуществлению мечты. Необходимо, чтобы о нем помнили. Потому что он живой. Он вовсе не умер. Смерти нет, если речь идет о жизни души, которая преодолела все физическое и телесное, так сказать, «не прибилась гвоздями к телу» [8. С. 51], как говорил перед смертью Сократ в диалоге «О душе» Платона.

Выводы, к которым приходит А. Смит, в каком-то смысле совпадают с выводами физиков, занимающихся проблемой квантовой механики. Если до 1980-х гг., квантовые миры считались (даже в самой науке – Бор, Эйнштейн) несколько фантастическими, относительными, непредсказуемыми, а значит – не реальными, то в 1980-х гг. это было опровергнуто опытами Алена Аспе. Он заявил, что этот квантовый мир – непредсказуемый, непросчитываемый, невидимый – и есть сама реальность [9. С. 104].

С выводами А. Смит перекликается в каком-то плане и спекулятивная философия, а именно – теория мира после конечности Квентина Мейясу [10. С. 191]. Он, проанализировав философию от Лейбница и Канта до Ницше, утверждает, что мир стоит на грани перехода в стадию «невозврата», и считает (несколько утопически или идеалистически), что пока еще не поздно, нужно вернуться к рассмотрению мира до Лейбница, а именно – к Декарту и Галилею, к рационализму, основанному на принципе дуализма – гармоничного соединения материального с трансцендентным, души с телом, физического с психическим. Подобные тенденции прослеживаются и в заявлениях некоторых европейских и американских общественных деятелей и движений (Greenpeace, Flight Shame, Грета Тумберг, Эд Милибэнд).

Важной деталью, на наш взгляд, является то, что у А. Смит фрески тоже обнаруживаются в Италии, как и у М. Пруста (для М. Пруста Италия – один из наиболее важных культурологических символов). Для европейцев Италия – символ Римской Империи, символ древнего могущества, источник духовной силы. Вполне естественно, что именно там они оба ищут источник изначальной памяти. Только у М. Пруста речь идет о памяти личной, психологической, перетекающей в итоге в глобальную, а у А. Смит – о памяти всеобщей, рассматриваемой через жизнь художника. А. Смит изначально ищет не себя (точнее не только себя), она ищет затерянную историю, живую летопись времен, правду о живых людях. М. Пруст же, осуществляя поиск своих собственных воспоминаний, пробивается в зыбкую жизнь до жизни (в жизнь души), а также к глобальной памяти, к памяти человечества, к истории как материальной, так и духовной. Через поиски своего утраченного времени М. Пруст произвольно породил целый сонм писателей, заикленных на своих внутренних проблемах, не интересных никому извне, да и сами они не интересуются ничем и никем, кроме себя внутри собственных психологических лабиринтов (именно в этом, возможно, Ф. Джеймсон и видит «исчезновение аффекта в постмодернизме») [11. С. 1–54].

М. Пруст одним из первых использует «нейтральный» метод письма, который Р. Барт называет «смертью автора»¹ (хотя эта тенденция просле-

¹ Именно С. Малларме и М. Пруста Р. Барт в эссе «Смерть автора» (1967) приводит в пример как первых писателей, создавших текст, лишенный какого-либо авторского воздействия на мнение читателя, «самоговорящий текст», «нейтральный текст». Р. Барт называл авторов подобных текстов «волшебниками», «шаманами», ибо их дискурс как бы самопроизводится. Воображение интерпретатора дополняет и словно дописывает текст. Потенциальная глубина текста имеет важнейшее значение.

живалась еще до Пруста во французской и вообще в европейской литературе). Он также показал путь внутрь себя, путь от мира внешнего, объективного, в лабиринты внутреннего мира. Этот путь и создал постмодернизм с его крайней погруженностью каждого писателя в свой мир. На наш взгляд, это парадокс М. Пруста. Ведь он явно стремился, как можно тщательней вспомяв жизнь своих тела и души, приблизить нечто далекое и общее, перейти на уровень глобальный, уровень для всех, – именно через естественные источники поиска. Однако итогом, на наш взгляд, стала ложная интерпретация его намерений. Многие авторы эпохи постмодернизма, отталкиваясь от Пруста и его метода, создали тексты закрытые, замкнутые, даже близкие к тому, что можно назвать искусственным дискурсом («автоматическое письмо»¹, роман и драма абсурда, электронное письмо, подражание искусственному интеллекту). То есть они учитывают либо «нейтральное письмо» Пруста (воспринимая этот метод как возможность свободы от множества самых разных условных тиранов), либо берут в расчет его поиски в личном бессознательном. Метамодернизм же с его попыткой вытянуть глубину на поверхность пытается воссоздать, вернуть человеку глубину всего мира, всей истории, естественных человеческих чувств, знакомых каждому, объединяющих человечество. Именно к этому – сквозь поиск в личном бессознательном – и шел М. Пруст. Франчешчо у А. Смит – это боль, кровоточащая рана из прошлого. Он или она есть XV в. в миниатюре, целая эпоха в одном взгляде, проступающем из-под штукатурки, а все фрески – целый затерянный, но живой мир. Ибо этот мир был рожден руками живого человека, художника, который жил, страдал, претерпевал трудности. И, несмотря ни на что, его снова вспомнили спустя пять веков забвения.

Важно отметить, что именно в искусственной штукатурке – суть отличия поверхности, скрывающей глубину у М. Пруста и у А. Смит. Ошибка Т. Вермюлена и его соавторов, как нам кажется, в сравнении поверхности постмодернизма с водной гладью. В том все и дело, что эта поверхность – не природного (естественного) происхождения, а искусственного – «стена шести футов толщиной». Штукатурка фигурирует не только у А. Смит, она появляется в произведениях Д.Ф. Уоллеса [12], о ней пишет и Ж. Бодрийяр [13]. Если даже и сопоставлять поверхность с гладью

У М. Пруста она возникает благодаря бесконечному погружению в бессознательное, в вытесненные временем воспоминания.

¹ Именно не «поток сознания», наполненный эмоциями и чувствами, а «автоматическое письмо», близкое к спонтанным действиям машины.

воды, то это нечто очень густое, заиленное, болотистое, а то и загрязненное (искусственно), через которое трудно пробираться, внутри такой глубины практически ничего не видно. Это не чистый водоем, чье дно видно без усилий.

Аспект глубины порождает свои привидения (так же, как и аффект). Но, в отличие от аффекта (где привидения становятся плодом воображения того, кому недостает общения), в глубине привидения имеют свойство обитать в зоне колебания, в зоне «между» (поверхностью и глубиной). Подобные привидения связаны и с историчностью. Это посланники из прошлого, которые хотят что-то донести до обитателя поверхности (или настоящего). Т. Вермюлен приводит в пример образ «тени отца Гамлета» у У. Шекспира. Она пришла, чтобы донести до поверхности сигнал о своей неутраченной боли. У А. Смит – это образ насильника-отца, который постоянно всплывает в памяти Джордж. Он не уходит. Это как бы тень отца Гамлета наоборот. Не над ним совершили насилие, а он совершил насилие и приходит к своей жертве (дочери, которая ощущает себя сыном). В этой тени тоже чувствуется двойственность, перевернутость. К тому же отца заменила подруга матери. Джордж постоянно пытается вдумываться – кто она? По сути эта женщина как бы заменяет отца, а также представляет собой то, что сейчас во многих странах на Западе принято называть родителем – нечто нейтральное – не отец, но и не мать. Она тоже нечто вроде привидения, но это уже «аффективное привидение» (выдача желаемого за действительное или подмена желаемого тем, что есть или наоборот), как, например, «розовая дама» у Э.-Э. Шмитта [14]. У М. Пруста фигура отца тоже постоянно давит на главного героя. Марсель все время боится отца, думает о нем, сопоставляя себя с Исааком, а его с Авраамом, готовым в любой момент принести сына в жертву. Даже когда отца нет в повседневной жизни (он человек занятой), он незримо присутствует и влияет на Марселя.

У А. Смит есть и другое глубинное (а также историческое или историапластичное) «привидение» – это оживший «голос» или сущность Франческо дель Коссы и части Франчешчо, состоящей из изображения юного гермафродита под слоем штукатурки. Сам или сама Франчешчо – это призрак, некий дух, который является рассказчиком. Оно хочет донести до поверхности рассказ о своей судьбе. Бесполое и бестелесное Франчешчо – это призрак, пришедший из глубины веков и глубины слоев краски и штукатурки, соединяясь с поверхностью из штукатурки и фотографии. Первая часть – гермафродит (соединение мужского с женским) – в глубине, под штукатуркой. Вторая часть Франчешчо (поверхностная – французская певица, похожая на девочку Джордж) ловит этот сигнал из

глубины. Таким образом Франчешчо становится квинтэссенцией – синтезом и символом метамодернистского колебания. Она (или он), а в целом – оно, соединяет в себе глубину и поверхность, прошлое и настоящее. Подобное Франчешчо явление исследователи называют «парадоксом формы» или «двусторонней формой». У М. Пруста подобной двойной или бигендерной фигурой можно назвать Альбертину Симоне – у нее множество прототипов – и мужских, и женских, Марсель подозревает ее связь с Жильбертой Сван и т.д.

И. Губер и В. Функ, анализируя творчество Смит на предмет присутствия в нем метамодернистской глубины, говорят о метареференции. Она выдвигает на первый план эффект «двойственной противоречивости». Через метареференцию происходит реконструкция аутентичности реальности. Это соединение объективного и субъективного, реального и виртуального. Ведь все реальное относительно, а все виртуальное может быть реальным. Как было сказано выше, здесь метамодернисты основываются на «метаксисе» Платона (состояние между двумя крайностями), а также на тезисе Л. Витгенштейна о «выражении невыразимого» или молчании о невыразимом («Логико-философский трактат», 1921). И. Губер и В. Функ говорят также о принципе «а что, если...». То есть автор предлагает нам представить, что под поверхностью (любой поверхностью) скрывается бездонная, бесконечная глубина или кто-то «другой» (если речь идет о человеке). Это также напоминает прием в методе К.С. Станиславского, который называется «предлагаемые обстоятельства».

Для того чтобы показать реконструкцию глубины, необходимо использовать крайне «нечитаемый текст» (подобный текст местами наблюдается у самой А. Смит, а также в произведениях Д.Ф. Уоллеса). Это вспышки эмоций, аффектов, невозможность выразить нечто важное, потому что человека переполняют чувства. Подобный текст наполнен чем-то, что напоминает мутность при взбалтывании воды – там вибрируют различные частицы водорослей, рыб, насекомых, ракообразных. Но невозможно что-то вытянуть на поверхность, не взбаламутив пространство между глубиной и поверхностью. Когда глубина вытянута на поверхность, то происходит ее реконструкция, очищение или возрождение (точнее, возрождение того, что в ней запечатано или скрыто).

Главной целью метамодернизма становится реконструкция смысла, реконструкция постмодернистских руин, превращение нечитаемого текста в читаемый. То есть «нечитаемый текст» в метамодернизме лишь видимость. На самом деле – это лишь операция по распечатыванию или оживлению герметичного постмодернистского дискурса, в котором (ве-

роятно) латентно скрывается модернистский чувственный дискурс. Нечитаемое и плоское должно стать более понятным и выпуклым. Но невозможно воссоздать внешнее, не погрузившись в мутные (зачастую крайне субъективные) лабиринты глубины, всего сновиденческого, фантазийного, виртуального, невидимого внешнему глазу. Но в итоге – реальность заново рождается. Открывается всем, благодаря совмещению внутреннего и внешнего, объективного и субъективного. Это некоторые исследователи метамоде­рнизма называют «смертью смерти автора», «концом конца истории», «возрождением глубины», «новым романтизмом», «новой искренностью» и т.д. И. Губер и В. Функ в этой связи сравнивают книгу с «артефактом» – чем-то, что должно подвергнуться после создания (нахождения) или подвергается внутри (во время создания, т.е. между бытием и небытием) анализу или реконструкции. Т. Вермюлен имену­ет это воссоздание правды или это вытягивание чего-то скрытого на поверхность «правдоподобием». Именно не правдой, а подобием правды, как глубину он имену­ет не глубиной, а лишь колебанием «между», мутным подобием глубины. Ибо метамоде­рнизм – это еще не возрождение чувственности, романтизма, искренности и глубины, а лишь попытка воссоздания всего этого на руинах постмодернистской поверхности. Это процесс вытягивания – вечно колеблющийся, вибрирующий, нечеткий. Возрождение, ясность либо возникнет, либо не возникнет – позднее.

Итак, основными критериями глубины в метамоде­рнистском тексте являются: 1) признаки поверхности (под которой скрывается нечто бесконечное, «пропасть формы»); 2) метареференция – двойственность героя или явления, о котором идет речь (под ложным одним (единым) может скрываться нечто иное (множественное)); 3) призраки прошлого или глубинного; 4) крайняя сложность текста, которая создается не для того, чтобы текст остался нечитаемым и скрытым, а наоборот, чтобы самодешифроваться, реконструировать свой собственный первоначальный смысл (содержание или форму); 5) состояние колебания – либо при описании происходящего, либо через фигуру рассказчика, либо через действующих лиц; 6) применение метода супергибридности; 6) уход в поисках глубины от субъективного к объективному, всеобъемлющему. Данные критерии, выявленные в процессе анализа концепта глубины в модернистских и метамоде­рнистских текстах (на примере творчества М. Пруста и А. Смит), дают перспективу для дальнейшего изучения данного концепта в произведениях других авторов, чье творчество можно отнести к литературе метамоде­рнизма. Кроме того, данное исследование способствует в целом изучению литературы метамоде­рнизма, определе-

нию ее принципиального отличия от литературы постмодернизма и пост-постмодернизма, а также ее устремленности к возрождению ключевых параметров литературы XIX в. (глубины, историчности и аффекта).

Список источников

1. Аккер ван ден Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. Метамоде́рнизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / пер. В.М. Липки. М. : Рипол-Классик, 2019. 494 с.
2. Смит А. Как быть двумя / пер. А. Яновской. М. : Фабула, 2018. 336 с.
3. Смит А. Осень. М. : АСТ, 2016. 88 с.
4. Tadié J.-Y. *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*. Paris : Gallimard, 2012. 188 p.
5. Пруст М. Содом и Гоморра / пер. А.В. Федорова. М. : Художественная литература, 1938. 552 с.
6. Proust M. *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1927. 214 p.
7. Proust M. *Sodome et Gomorrhe. À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1924. 337 p.
8. Платон Федон, или О душе // Полн. собр. соч.: в 1 т. М. : Альфа-книга, 2018. 1311 с.
9. Гриббин Дж. В поисках кота Шредингера. Квантовая физика и реальность. М. : Рипол-Классик, 2019. 352 с.
10. Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2017. 194 с.
11. Jameson F. *The Cultural Logic of Late Capitalism*. In *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London ; Brooklyn : Verso, 1991 [1984]. P. 1–54.
12. Уоллес Д.Ф. Короткие интервью с подонками. М. : АСТ, 2020. 352 с.
13. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии. М. : Рипол-Классик, 2019. 319 с.
14. Schmitt E.-E. *Oscar et la Dame rose*. Paris : éd. Albin Michel, 2002. 100 p.

References

1. Acker, R., van den, Vermeulen, T. & Gibbons, E. (2019) *Metamodernizm. Istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism]. Translated from English by V.M. Lipki. Moscow: Ripol-Klassik.
2. Smith, A. (2018) *Kak byt' dvumya* [How To Be Both]. Translated from English by Ya. Yanovskaya. Moscow: Fabula.
3. Smith, A. (2016) *Osen'* [Autumn]. Translated from English. Moscow: AST.
4. Tadié, J.-Y. (2012) *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*. Paris: Gallimard.
5. Proust, M. (1938) *Sodom i Gomorra* [Sodom and Gomorrah]. Translated from French by A.V. Fedorov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
6. Proust, M. (1927) *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.
7. Proust, M. (1924) *Sodome et Gomorrhe. À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.

8. Plato. (2018) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Collection]. Moscow: Alfa-kniga.

9. Gribbin, J. (2019) *V poiskakh kota Shredingera. Kvantovaya fizika i real'nost'* [In search of Schrödinger's cat. Quantum physics and reality]. Translated from French. Moscow: Ripol-Klassik.

10. Meillassoux, K. (2017) *Posle konechnosti. Esse o neobkhodimosti kontingentnosti* [After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency]. Translated from French. Ekaterinburg; Moscow: Kabinetnyy uchenyy.

11. Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London; Brooklyn: Verso. pp. 1–54.

12. Wallace, D.F. (2020) *Korotkie interv'y u s podonkami* [Brief Interviews with Hideous Men]. Translated from English. Moscow: AST.

13. Baudrillard, J. (2019) *Fatal'nye strategii* [Fatal Strategies]. Translated from French. Moscow: Ripol-Klassik.

14. Schmitt, E.-E. (2002) *Oscar et la Dame rose*. Paris: ed. Albin Michel.

Информация об авторе:

Горбовская С.Г. – доктор филологических наук, доцент кафедры французского языка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: vard_05@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

S.G. Gorbovskaya, Dr. Sci. (Philology), associate professor, Department of French Language, Philological Faculty, St Petersburg University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: vard_05@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 02.11.2022;
одобрена после рецензирования 14.09.2023; принята к публикации 31.10.2024*

*The article was submitted 02.11.2022;
approved after reviewing 14.09.2023; accepted for publication 31.10.2024*