



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Признаки метамодернизма в современном французском романе (на примере произведений П. Модяно «Маленькое чудо», Ф. Бегбедера «Французский роман», Г. Мюссо «Бумажная девушка»)»

Исполнитель _____ Рустамов Роман Ровшанович _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ к.ф.н, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Нужная Татьяна Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующей кафедрой

_____ к.ф.н., доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Крючкова Юлия Викторовна _____

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| Введение | 3 |
| Глава I. Метамодернизм как современное художественное течение | 9 |
| 1.1. Кризис идей постмодернизма | 9 |
| 1.2. Теоретическая основа метамодернизма | 13 |
| 1.3. Характерные черты метамодернизма в литературе | 19 |
| 1.3.1. Автор, герой, читатель | 19 |
| 1.3.2. Возвращение «аффекта» | 25 |
| 1.3.3. Историчность как отрицание «конца истории» | 26 |
| 1.3.4. Постирония вместо иронии | 28 |
| 1.3.5. Человек эпохи метамодекна и субъективное повествование | 30 |
| Выводы по Главе I | 36 |
| Глава II. Метамодекнистские черты, доминантные темы, характерные мотивы и особенности повествования современного французского романа | 39 |
| 2.1. П. Модикано «Маленькое чудо» | 39 |
| 2.2. Ф. Бегбедер «Французский роман» | 48 |
| 2.3. Г. Мюссо «Бумажная девушка» | 54 |
| Выводы по Главе II | 62 |
| Заключение | 64 |
| Список использованной литературы | 69 |

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия многие литературоведы, философы и культурологи отмечали определенный сдвиг общекультурной парадигмы. Ряд известных исследователей постмодернизма, магистрального художественного и философского течения второй половины XX в., объявили о его несостоятельности и неактуальности на рубеже нового тысячелетия, и взамен предложили новую эвристическую метку – постпостмодернизм. Одним из его вариантов выступил метамодернизм – особое художественное и культурное течение, в основе которого лежит идея чувственности и искренности (благодаря чему его также называют «новой искренностью», неоромантизмом и т.д.).

Метамодернизм выделился среди множества других вариаций постпостмодернизма и стал объектом различных исследований и обсуждений. Концепцию метамодернизма предложили европейские теоретики культуры Т. Вермёлен и Р. ван ден Аккер [Vermeulen 2010]; объединившись с Э. Гиббонс, они выступили соавторами и главными редакторами монографии «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» [Аккер 2019] – ключевой и наиболее полной работы о данном течении. В русскоязычном научном пространстве ключевые работы по метамодернизму как новой культурной парадигме принадлежат А.В. Павлову [Павлов 2018; Павлов 2021], а в рамках современной литературы метамодернизм изучают, например, С.Г. Горбовская и Т.В. Нужная [Горбовская 2021а; Горбовская 2021б; Горбовская 2023; Нужная 2021; Нужная 2022].

Актуальность исследования обусловлена тем фактом, что метамодернизм – новое направление в философии и неклассической эстетике, молодое и неоформленное социокультурное явление и художественное течение. Все больше зарубежных и отечественных исследователей обращаются к анализу метамодернизма в разных гуманитарных сферах – от психологии до киноведения. На разных площадках проходят публичные лекции, разбирающие

феномен метамодернизма, и даже экспериментальные летние школы метамодернизма как писательского метода [см.: Зыченко 2023]. В данном контексте остро встает вопрос о конкретизации характеристик метамодернизма и примеров художественных произведений, в которых можно обнаружить имплементацию этих характеристик. Другими словами, необходимо проверить данное течение на эвристичность.

Цель исследования – выявить реализацию черт метамодернизма в современном французском романе (на примере произведений П. Модiano, Ф. Бегбедера и Г. Мюссо).

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. изучить работы зарубежных и отечественных авторов, в которых постулируется идея кризиса постмодернизма как ведущего течения культуры;
2. рассмотреть теоретическую основу нового художественного течения – метамодернизма, представить его обобщенное определение и характерные черты;
3. идентифицировать характерные маркеры метамодернизма в художественной литературе;
4. проанализировать выбранные произведения в соответствии с идентифицированными маркерами;
5. определить доминирующие темы, мотивы и характерные особенности повествования современного французского романа.

Объектом исследования является современный французский роман. Как справедливо отмечает Бахтин, романная форма повествования «лучше всего выражает тенденции становления нового мира» [Бахтин 2000б, с. 198], жанр романа предвосхищает будущее развитие всей литературы. **Предметом** исследования выступают характерные особенности, признаки метамодернизма в современном французском романе.

Материалом исследования стали романы П. Модiano «Маленькое чудо», Ф. Бегбедера «Французский роман» и Г. Мюссо «Бумажная девушка» в

оригинале и в переводе на русский язык. Данная выборка представляется репрезентативной, поскольку обусловлена, с одной стороны, известностью писателей, а с другой стороны – малоизученностью их творчества.

Методологической базой исследования послужили труды по авторской поэтике художественного текста и его диалогической природе (М.М. Бахтин, А. Келли, Р. Барт, У. Эко, Х.-Р. Яусс) [Бахтин 2000а; Бахтин 2000б; Барт 1994; Эко 2007; Яусс 1995; Kelly 2010], работы ключевых зарубежных и отечественных теоретиков постмодернизма (Ф. Джеймисон, Л. Хатчеон, С. Хикс, М.Н. Липовецкий, Н.М. Маньковская и др.) [Липовецкий 1997; Липовецкий 2008; Маньковская 2000; Маньковская 2022; Хикс 2022; Hutcheon 1981; Hutcheon 2002; Jameson 1991], современных исследователей метамодернизма (Р. ван ден Аккер, Т. Вермёлен, Э. Гиббонс, А.В. Павлов и др.) [Аккер 2019; Гиббонс 2019; Павлов 2018; Павлов 2021; Vermeulen 2010], а также работы по нарратологии (Ж. Женнет, Л.Е. Муравьева, В. Шмид и др.) [Муравьева 2016; Муравьева 2019; Шмид 2003; Genette 1972].

В исследовании были применены следующие **методы**:

1. рецептивно-эстетический метод, разработанный в рамках рецептивной эстетики Х.-Р. Яуссом [Яусс 1995]. В его теории фундаментальному переосмыслению была подвергнута коммуникативная природа литературного текста, а также роль реципиента, выступающего центральным методологическим конструктом концепции, в актуализации и продуцировании смыслов литературного текста. Таким образом, рецептивно-эстетическая теория Х.-Р. Яусса смещает внимание с роли созидającego субъекта-автора на диалектические отношения восприятия и производства литературы в их исторической динамике. В основу теории легла идея диалогизма текста М.М. Бахтина, к которой мы также обращаемся в рамках настоящего исследования [Бахтин 2000а]. Мы считаем, что одной из ключевых характеристик художественной литературы метамодернизма является диалогичность

отношений автора и читателя, которая обуславливает активное вовлечение читателя в процесс «создания» текста и его доверие автору;

2. культурно-исторический метод, выведенный И. Тэном [подробнее см.: Литературная энциклопедия терминов и понятий ИНИОН РАН 2001]. Данный метод подразумевает, что литература является материалом, на основе которого можно изучать человеческое общество, поскольку на автора оказывают влияние социум и эмпирическая сторона действительности [Тэн 1996, с. 30, 59]. Мы полагаем, что метамодернистские произведения репрезентируют многополярную и синкретичную действительность, в т.ч. социальную проблематику современной эпохи, явленную в кризисе института семьи, тотальном одиночестве человека и девальвации искренности;

3. нарративный, или нарратологический метод. Как пишет Л.К. Салиева, в настоящее время нарратив признан имманентным свойством человеческого мышления и соответственно «главной формой понимания и культурного опыта, организации научных исследований и образовательных технологий, социального взаимодействия» [Салиева 2012, с. 116]. Опираясь на современные нарративные концепции, мы утверждаем, что для метамодернистских художественных текстов характерна особая форма эмотивного саморефлективного повествования, способная адекватно отразить опыт и мировосприятие субъекта.

Научная новизна работы обусловлена тем, что в отечественном литературоведении насчитывается небольшое количество работ, посвященных реализации метамодернистских эстетических установок в литературных произведениях, в особенности в литературе Франции. А.В. Павлов отмечает, что только выход монографии «Метамодернизм...» на русском языке в 2019 г. поднял вопрос об этой культурной концепции на академический уровень обсуждения и позволил актуализировать его. Выбранные для анализа романы ранее не становились объектом специального исследования и не рассматривались в контексте соответствия идеям метамодернизма.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что на данном этапе отсутствует единое понимание реализации метамодернистских идей в художественной литературе. Определение характерных черт и исследование проявлений данного культурного течения позволит конкретизировать его критерии.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов в изучении современной французской литературы, при подготовке теоретических, общих и специальных курсов по таким дисциплинам, как «История мировой литературы», «История литературы страны изучаемого языка», «Филологический анализ текста» и др.

Структура работы определяется поставленной целью и задачами. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников, содержащего 72 наименования (25 – на иностранных языках).

Работа прошла **апробацию** на заседаниях кафедры зарубежной филологии и прикладных коммуникаций Института «Полярная академия» РГГМУ, а также на XV международной научно-практической конференции на английском языке «Диалог Культур» (Санкт-Петербург, 2022), всероссийской научно-практической конференции имени Жореса Алфёрова (Санкт-Петербург, 2023), всероссийской научной конференции «Философские идеи в массовой культуре» (Москва, 2023), всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологии и лингвистики: современные тенденции и перспективы развития» (Санкт-Петербург, 2024) и международной междисциплинарной конференции «Студенческие Смольные чтения» (Санкт-Петербург, 2024).

Работа была удостоена таких наград, как: диплом победителя I степени всероссийского конкурса студенческих и школьных научных работ по лингвистике и филологии «Multilang 2022» (Ульяновск, 2022), диплом III степени межвузовского конкурса студенческих работ «Литературы западной Европы: авторы, контексты, тексты» (Санкт-Петербург, 2023) и диплом призера

открытой международной олимпиады студентов и молодых специалистов «Petropolitan Science (Re)Search» (Санкт-Петербург, 2024).

Избранные результаты исследования были опубликованы в виде статьи в сборнике научных статей «Романо-германский коллегийум» (2022), индексируемом в наукометрической базе РИНЦ, статьи в международном научном периодическом журнале из перечня ВАК «Мир науки, культуры и образования» (2023, № 4 (101), квартиль – К1), а также в виде тезисов по итогам всероссийской научно-практической конференции им. Жореса Алферова (2023) и международной междисциплинарной конференции «Студенческие Смольные чтения» (2024).

ГЛАВА I. МЕТАМОДЕРНИЗМ КАК СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЧЕНИЕ

1.1. Кризис идей постмодернизма

Постмодернизм как ведущее направление мысли и искусства второй половины XX-го века на рубеже веков ознаменовался определенным кризисом. Многие исследователи и теоретики данного течения в конце 1990-х – начале 2000-х гг. признали его неактуальность. Известная канадская исследовательница постмодернизма Линда Хатчеон буквально обозначила его конец в 2002-м году: «Давайте скажем прямо: он завершен» (здесь и далее перевод наш – Р.Р.) [Hutcheon 2002, p. 166]. Хатчеон приходит к мысли, что на восприятие людьми текста сильно повлияли глобализация и цифровизация мира и что эти изменения – первые знамения «того, что придет после постмодернизма» [Hutcheon 2002, p. 181]. Исследовательница вводит термин «постпостмодернизм», намечая, но не конкретизируя изменения в культуре. Она считает понятия модерна и постмодерна эвристическими метками, необходимыми для систематизации культурных перемен и призывает современных теоретиков самостоятельно найти подобную метку для постпостмодернизма, дать ей название [Hutcheon 2002, p. 181].

Во время международного симпозиума «Современный имагинарий» (1999) многие участники, среди которых были ключевые исследователи постмодернизма, «высказывали весьма резкое неодобрение современного – постмодернистского – имагинария или просто усталость от него. Тоска по образу, по символу, тоска по этике, по прямому и сильному высказыванию – вот главное, что слышалось за всеми этими словами» [Цит. по: Спиваковский, с. 197].

В 2001-м году вышел сборник работ «После постмодернизма: введение в критический реализм», авторы которого задаются вопросом о том, что придет

на смену постмодернизму: «Звучное слово, которое в начале воспринималось как энергичная, радикальная критика, к концу XX-го в. превратилось в слово, обозначающее разлом, эклектизм, политическую апатию и интеллектуальное истощение» [José 2001].

Канадско-американский философ Стивен Хикс в книге «Объясняя постмодернизм» (*Explaining postmodernism: skepticism and socialism from Rousseau to Foucault, 2004*) пишет, что постмодернизм представлял собой «игру с ограниченным набором предпосылок» [Хикс 2022, с. 312] и отчасти изжил себя. Хикс рассматривает идеи, повлиявшие на постмодернизм, а именно работы Руссо, Гегеля, Канта и Маркса, противопоставляет постмодернизм эпохе Просвещения и отмечает, что для постмодерна характерен аполитичный пессимизм, мысль о скором конце человека как существа, однако постмодернисты «сталкиваются с миром, в котором доминируют либерализм и капитализм, наука и технологии, люди, которые все еще верят в реальность, в разум и в величие человеческого потенциала» [Хикс 2022, с. 259], живут в мире, который считали невозможным.

Хикс обозначает определенный (но не полный) кризис постмодернизма, представители которого оказались вытесненными в академию (академические пространства), в то время как «наследники Просвещения правят миром» [Хикс 2022, с. 259]. Так, Хикс выразил общую усталость от постмодернизма и пришел к выводу, что современным авторам стоит акцентировать больше внимания на позитивных тенденциях, в противовес циничности искусства XX века. Хикс отмечает, что «деструктивность современного искусства связана с общей тенденцией негативности, <...> зародившейся в модернизме» [Хикс 2022, с. 314], и необходимо отойти от этой концепции: «пора двигаться дальше» [Хикс 2022, с. 315]. Художественный прорыв, по Хиксу, способны совершить «только те, чье представление о смелости выходит за рамки экспериментов с отходами» [Хикс 2022, с. 314] (исследователь подразумевает, в частности, «Фонтан» Марселя Дюшана, яркий символ дадаистского нигилизма по отношению к

искусству). По Хиксу, необходимо по-новому взглянуть на мир и искусство, «но лишь немногие делают это на высшем уровне» [Хикс 2022, с. 315].

В эссе 2006-го г. «Смерть постмодернизма и то, что после» А. Кирби утверждает, что большинство постмодернистских произведений, которые проходятся в университете, были написаны до рождения студентов и во многом утратили актуальность, в первую очередь потому, что в них не учитывается предстоящая повсеместная цифровизация, которая станет неотъемлемой частью мироощущения общества. Кирби пишет, что и ученые, и потребители развлекательного контента «просто отказались от идей постмодернизма, от его форм» [Kirby 2006].

Помимо зарубежных исследователей, закат постмодернизма отмечали и отечественные. Советский и немецкий искусствовед и философ Борис Гройс в тексте «Как жить после постмодернизма?» отмечает, что «по всем признакам постмодернизму приходит конец» [Гройс 2017, с. 468]. Гройс кратко обозначает истоки постмодернизма, отмечая в первую очередь кризис доверия к теоретическому новаторству, размышляет над концепцией новизны, анализирует работы Сократа, Платона, Хайдеггера, Деррида и других философов. Одним из отличий эпохи постмодерна от более современной эпохи Гройс называет проблему индивидуализма – если раньше было трудно найти единство, актуальным был антагонизм «Я – Другой», то сейчас, благодаря глобализации и сглаживанию идеологий, людям трудно определить самих себя, стать отличными друг от друга, наблюдается универсализация, отход от постмодернистской фрагментарности: «Я не могу серьезно видеть в другом другого <...> ибо вижу его за всеми теми же занятиями, что и себя самого» [Гройс 2017, с. 481].

П.Е. Спиваковский высказывает мнение о том, что все меньше исследователей в XXI-м в. обращаются к изучению постмодернизма, «высказывают неудовлетворенность ортодоксальной постмодернистской теорией, находя ее слишком узкой, слишком жесткой и потому недостаточной

для описания и анализа современных культурных, в том числе дискурсивных, практик» [Спиваковский 2018, с. 197].

Отечественный исследователь Н.Б. Маньковская отмечает, что «90-е гг. отмечены спадом постмодернистской эйфории, концептуальной усталостью создателей и исследователей постмодернизма» [Маньковская 2002, с. 10]. При этом активно выдвигается идея постпостмодернизма, тесно сопряженная с виртуалистикой, технообразами, транссентиментализмом. Утверждается целый ряд новых художественно-эстетических канонов (интерактивность), появляется стремление создать принципиально новую художественную среду (в форме виртуального мира).

В «Эстетике постмодернизма» (2000) Маньковская дает подробную характеристику таким постмодернистским понятиям, как симулякры (отсылающие к Ж. Бодрийяру), иронизм деконструкции, шизоанализ искусства (отсылающий к Лакану и Джеймисону) и т.д. Как и остальные исследователи, Маньковская называет слияние элитарной и массовой культуры одним из основных признаков постмодерна: «Характерная для постмодернистской ситуации диффузия между высоким и массовым искусством, народной культурой, фольклором свидетельствовала о возникновении новой, плюралистической эстетической парадигмы. Граница между высокой и массовой культурой утратила четкие очертания» [Маньковская 2000, с. 151].

Перед заключением книги Маньковская посвящает целую главу феномену постпостмодернизма, называя его «новым этапом нон-классики в искусстве и эстетике» [Маньковская 2000, с. 307]. Постпостмодернизм, по Маньковской, развивается под началом технологий и интернета, на первое место выдвигаются технообразы (то, что последующие исследователи назовут диджимодернизмом). Классическая эстетика в эпоху постпостмодерна становится «мягкой» и податливой упаковкой искусства [Маньковская 2000, с. 309], а традиционные модели взаимодействия творца с публикой заменяются парой «мультимедиа–интерактивность».

Одной из возможных форм постпостмодернизма выступает транссентиментализм. Маньковская называет его российским вариантом постпостмодернизма, для которого характерны «новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм <...> сослагательность, “мягкие” эстетические ценности» [Маньковская 2000, с. 326–327]. Маньковская отмечает, что транссентиментализм – новое, теоретически неразработанное явление, изучение которого предстоит в будущем.

1.2. Теоретическая основа метамодернизма

Одной из первых и ключевых работ, обозначивших изменения в культуре, считается эссе американского писателя Дэвида Фостера Уоллеса «E Unibus Pluram: Телевидение и литература США» (*E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, 1993), в котором автор рассматривает влияние телевидения на подход американских писателей к творчеству. Уоллес видит в американском телевидении отражение социальной нормы и отводит ему роль «распространителя и определителя культурной атмосферы» страны [Wallace 1993, p. 155]. Одновременно с этим Уоллес отмечает его «бессодержательность, поверхностность» [Wallace 1993, p. 156] (то, что теоретики метамодернизма назовут отсутствием глубины), опасность восприятия происходящих на экране событий как реальности и несерьезного отношения к телевидению среди писателей. Основная мысль, которую хочет донести Уоллес – телевидение становится опасным, потому что кажется реальным, будучи по факту иллюзорным. В результате писатели «заменяют художественное изыскание неким подобием художественного потребления» [Wallace 1993, p. 155], вымышленным материалом, основанном на телевидении.

Уоллес считает, что революцию в литературе могут устроить «анти-мятежники», которые «посмеют отойти от ироничного взгляда» [Wallace 1993, p. 192]. Такие мятежники будут с почтением относиться к непопулярным

людским чувствам и проблемам. Таким образом, Уоллес предсказал появление нового культурного и литературного течения.

Действительно, метамодернизм станет тесно связан именно с теорией медиа, поскольку вопрос об искренности/иронии телевидения является одним из ключевых в данной области исследования. В монографии «Метамодернизм...» на примере предвыборной кампании политиков С. Брауз обозначает обращение к искренности как к мощному и честному инструменту коммуникации [Аккер 2019, с. 390–396].

Термин «новая искренность» появился именно в связи с творчеством Уоллеса в эссе Адама Келли «Дэвид Фостер Уоллес и новая искренность в американской литературе» (*David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, 2010). Келли отмечает невозможность в эпоху телевидения вернуться к форме повествования времен европейского романтизма или Достоевского, несмотря на то что Уоллес считает его прозу как раз искренней. Келли проводит параллель между подходом Уоллеса и философией Дерриды, анализирует прозу Уоллеса, приводя примеры «новой искренности» («Бесконечная шутка», «Девушка с любопытными волосами»), заключающейся в бережном отношении к «голосу персонажей» [Kelly 2010, p. 142].

С творчеством Уоллеса также связано понятие «сентиментального гуманизма», выведенное в статье П. Жилия: «взаимодействие с постгуманизмом на концептуальном уровне заставляет Уоллеса разоблачить фигуру автора и преуменьшить непосредственное значение биографии для художественного творчества. Автор становится более интересен тем, как отражает свою культуру, чем якобы исключительными качествами литературного гения» [Giles 2007, p. 329].

Термин «Метамодернизм» в рамках описания текущей структуры чувства предложили Тимотеус Вермёлен (чаще встречается транслитерация Вермюлен, однако она некорректна [Спиваковский, с. 201]) и Робин ван ден Аккер, в 2010 году опубликовав «Заметки о метамодернизме» (*Notes on*

Metamodernism) в «Journal of Aesthetics & Culture». Авторы заимствуют понятие «структура чувства» Р. Уильямса, который понимает под структурой чувства все, что пока еще не рационализировано, не систематизированные ценности поколения [Павлов 2021, с. 379]. Павлов считает, что это был очень амбициозный текст, практически манифест, предлагавший «новый язык описания нашего времени» [Павлов 2018, с. 2] и выдвигающий идею метамодернизма на обсуждение в академических кругах.

В 2011 г. английский фотограф и художник Люк Тернер опубликовал «Манифест метамодернизма», в котором провозгласил необходимость освобождения от циничной неискренности путем непрекращающейся осцилляции между полярными понятиями, которые мощными импульсами приводят мир в действие. Тернер предлагает «прагматичный романтизм», не скованный идеологией, и определяет метамодернизм как изменчивое состояние «между» и «за» пределами «иронии и искренности, наивности и осведомленности, релятивизма и истины, оптимизма и сомнения, в поисках множественности несоизмеримых и неуловимых горизонтов» [Turner 2011].

В 2015-м г. Тернер идейно продолжил манифест, написав «Краткое введение в метамодернизм». Художник утверждает, что на волне бесчисленных кризисов последних двух десятилетий – изменения климата, финансового краха и эскалации глобальных конфликтов – мы стали свидетелями появления осязаемого коллективного стремления к переменам, к чему-то большему, чем преждевременно провозглашенный «конец истории» (о котором будет сказано дальше). При этом метамодернизм не просто сигнализирует о возвращении к наивным модернистским идеологическим позициям, но и считает, что наша эпоха характеризуется колебаниями между аспектами как модернизма, так и постмодернизма: «мы видим в этом проявление осознанной наивности, прагматичного идеализма, умеренного фанатизма, колебания между искренностью и иронией, деконструкцией и конструированием, апатией и аффектом» [Turner 2015].

Несмотря на критику предлагаемых исследователями метамодернизма положений, в частности, указание на «содержательную бесплодность» [Павлов 2018, с. 13] течения, его теоретическую необоснованность и «нетотальность» (рассмотрение только некоторых видов искусства, игнорирование диджитализации и проблем эпохи), Павлов называет метамодернизм «мощным интеллектуальным движением» [Павлов 2018, с. 13] с большим потенциалом.

Вермёлен и Аккер характеризуют метамодернизм как направление, «колеблющееся между <...> самоотдачей модернизма и <...> отстраненностью постмодернизма» [Vermeulen 2010, p. 2], при этом важной составляющей метамодерна является преобладающая чувственность, вызванная неоромантическим поворотом в современной эстетике. Сама приставка «мета-» интерпретируется так: метамодернизм располагается «эпистемологически «с» (пост)модернизмом, онтологически «между» (пост)модернизмом и исторически «за» (пост)модернизмом» [Vermeulen 2010, p. 2].

Рассматривая различные интерпретации нынешнего состояния культуры, авторы не утверждают, что постмодернизм исчез полностью: «Мы же жаждем предположить, что все постмодернистские тенденции мертвы. Однако мы считаем, что многие из них приобретают иную форму, и, что более важно, новое чувство, новый смысл и новое направление» [Vermeulen 2010, p. 4].

Вермёлен и Аккер анализируют различные культурологические эссе из разных областей, например, концепцию «перформатизма» Рауля Эшельмана, и даже затрагивают архитектуру, отмечая, что современные здания пытаются балансировать между полярными течениями – именно это отражает ту «напряженность, которая не может быть описана понятиями модернизма или постмодернизма, но должна быть понята как метамодернизм, выраженный посредством неоромантизма» [Vermeulen 2010, p. 12]. «Судьбой» метамодернизма ученые называют «стремление к вечно удаляющемуся

горизонту» [Vermeulen 2010, p. 12], т.к. пространство и время в метамодернизме никогда не определены точно.

Как отмечает Маньковская, «современный эстетический вызов связан с необходимостью выработки новой эстетической теории, соответствующей фактам арт-деятельности и реалиям эстетического опыта <...> в качестве негативных референтов фигурируют кантовская незаинтересованность и универсализм. Неклассическая эстетика самоопределяется как заинтересованная, вовлеченная, ангажированная, с одной стороны, плюрикультурная, мультикультурная, кросскультурная, транскультурная – с другой. Она прокламирует конец тотальности, вытеснение всеобщего частным» [Маньковская 2002, с. 11]. Такая характеристика состояние современной эстетики вполне соотносится с идеей метамодернизма, который тяготеет к разным полюсам напряжения, но при этом ключевой чертой которого является именно заинтересованность и вовлеченность (в первую очередь, эмоциональная).

Уже в 2017 году Верлюмен и Аккер опубликовали обширную монографию работ множества ученых, посвященную вопросу метамодернизма и его черт – «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма», основные положения которой будут рассмотрены позже. Однако отметим, что выход монографии на русском языке в 2019-м г. вызвал много обсуждений среди философов, культурологов и пр. Одной из ключевых проблем метамодернизма Павлов называет «тактику уклонения от определения содержательного компонента» [Павлов 2021, с. 373], общую бессодержательность и отсутствие конкретики. Причем говоря именно о монографии, исследователь указывает на тот факт, что концепцию Аккера и Вермёлена «буквально “докручивают” другие исследователи» [Павлов 2021, с. 378], а сами авторы лишь немного расширяют свою идею семилетней давности.

А.В. Морозов справедливо замечает, что утверждения авторов концепции о повсеместности и доминантности метамодернистских установок не отражают

объективной реальности: кинотеатры не заполнены quirky-фильмами, человек не сталкивается с произведения метамодернизма на каждом шагу: «большинство из них остаются достаточно маргинальными, иными словами, краевыми явлениями» [Морозов 2019, с. 244].

Проблемой становится и зонтичность термина, который, взяв за основу осцилляцию, стремится охватить множество независимо сформулированных концепций более локального характера и даже полемизирующие между собой идеи.

Описав слабые места концепции метамодернизма (отдельные проблематичные решения, необоснованные амбиции, акцент на структуру чувства, гетерогенность частных подходов, бедный понятийный аппарат, расплывчатость и др.), Морозов все-таки отмечает, что выход монографии «может послужить значимой опорной точкой для плодотворных дискуссий о ситуации современности на русском языке» [Морозов 2019, с. 248].

По Спиваковскому, в современности «постепенно все ярче вырисовываются очертания метамодернизма как новой чувствительности, новой культурной логики, медленно, но неуклонно приходящей на смену культурной логике постмодернизма. Это намного более свободная и диалектически неоднозначная теоретическая система» [Спиваковский 2018, с. 201].

В 2019-м г. вышла монография уже самого А.В. Павлова «Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время» [Павлов 2021], в которой исследователь критикует метамодернизм за бессодержательность и предлагает более обширную вариацию нового течения – постпостмодернизм, как его назвала еще Л. Хатчеон. Уже внутри концепции постпостмодернизма, которую Павлов рассматривает не только с философской, но и с экономической и политической точек зрения, выделяются всевозможные вариации, среди которых метамодернизм является наиболее известным.

Так, на данный момент теоретические работы, посвященные метамодернизму, сильно разрознены, и сама концепция нуждается в основательной доработке. И все же внутри корпуса работ находятся интересные, стоящие внимания предположения и теории о функционировании современной культуры и, в частности, литературы. Предпримем попытку их систематизации.

1.3. Характерные черты метамодернизма в литературе

Применительно к художественной литературе, мы остановим внимание на нескольких ключевых аспектах, которые на наш взгляд являются принципиальными для литературы метамодернизма.

1.3.1. Автор, герой, читатель

Одними из художественных категорий, которые в метамодернизме претерпевают значительные изменения, являются автор текста и его реципиент, читатель. По словам А. Кирби, «где-то в конце 1990-х-начале 2000-х развитие новых технологий сильно и необратимо реструктурировало природу автора, читателя, текста и отношений между ними» [Kirby 2006]. Н.С. Лесова, размышляя о тенденциях современной французской литературы, отмечает, что современный роман вступает в постоянный диалог с читателем, «задает ему неожиданные вопросы, подвергает сомнению, казалось бы, безоговорочные истины, ставит перед нелегким выбором» [Лесова 2012, с. 137].

Литература «новой искренности» структурирована и осмыслена диалогичным обращением к суждению читателя: А. Келли выделяет писателей, которые предлагают читателям совершить «прыжок веры», т.е. всецело довериться им: «конечной точкой бесконечной шутки сознания может быть только выбор читателя» [Kelly 2010, p. 145].

Если читатель доверится автору, то будет вознагражден «даром», который «вытесняет метафизику, сохраняя при этом любовь к истине» [Kelly 2010, p. 146], т.е. читатель получает некий смысл, который разрушает невидимый барьер иронии между ним и автором. Доверительные отношения писателя и читателя, таким образом, становятся одной из черт метамодернистской литературы, на контрасте с постмодернистскими произведениям, в которых авторы зачастую намеренно обманывали читателей, недоговаривали, вели игру.

Действительно, игровая форма повествования была одной из ключевых и неотъемлемых черт постмодернистской литературы [Lewis 2001, с. 123]. Однако уже в ней роль автора претерпевает метаморфозы. Например, в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» автор отказывается от роли всевидящего творца и провозглашает самостоятельность героев. Читатель же волен выбрать одну из трёх возможных концовок текста. По выражению А. Долинина, на «освободившееся место писателя приглашается читатель» [Долинин 1985, с. 17].

Так, уже в постмодернизме автор порой утрачивает демиургический характер всезнания, однако все же эксплицитно присутствует в ткани текста, может комментировать события от своего лица, вторгаться в повествование, вводить лирические отступления, вести игру. В метамодернистском произведении присутствие автора имплицитно: он является скорее неким эстетическим импульсом, своего рода прожектором, который обращает все внимание читателя на сконструированного героя и подсвечивает именно его переживания, создавая иллюзию реальности бумажного человека (о данном особенном приеме будет сказано позже).

Это по-прежнему литературная игра, однако, важен ракурс, с которого она применяется. В постмодернизме интенцией автора является демонстрация своей интеллектуальности, попытка шокировать читателя, иногда иронично его

обмануть; авторы-метамодернисты, напротив, стремятся вызвать у читателя яркие эмоции, привязанность к героям.

В известном эссе «Смерть автора» французский структуралист Ролан Барт выступает против традиционного критического подхода, который заключается в ответе на вопрос «Что хотел сказать автор?» и интерпретации художественного произведения сквозь призму его биографии и личности. В начале эссе Барт обращается к предыдущим французским писателям, которые выражали схожую идею. В частности, он упоминает идею С. Малларме о «говорящем языке», творческий метод М. Пруста (от себя мы добавим его эссе «Против Сент-Бева», в котором Пруст критикует биографический подход к рецепции произведения) и автоматическое письмо сюрреалистов, способное выразить то, «о чем даже не подозревает голова» [Барт 1994, с. 387].

По Барту, современный текст «создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется» [Барт 1994, с. 387]. Структуралист даже предлагает новое название для автора – скриптор, т.е. исключительно тот, кто записывает. Скриптор рождается одновременно с текстом, более не существует до его начала, т.е. по отношению к нему книга не является более предикатом. Скриптор живет только в процессе чтения, а всякий текст вечно пишется здесь и сейчас. Автор лишается теологической роли, происходит разрыв понятий «авторство» и «авторитет».

Текст перестает мыслиться как гомогенное прямолинейное высказывание, выражающее единственный заложенный Автором-Богом смысл; теперь текст – это «многомерное пространство, где сочтается и спорят друг с другом различные виды письма» (постмодернистский пастиш), «текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» (интертекстуальность) [Барт 1994, с. 388]. А поскольку автор устранен, читателю открывается возможность свести воедино все штрихи, образующие текста, возможность его бесконечной интерпретации: «чтобы обеспечить письму будущее, нужно

опрокинуть, вывернуть наизнанку миф о нем [авторе] – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [Барт 1994, с. 391].

О ключевом значении читателя пишет У. Эко в эссе «Роль читателя». Эко утверждает, что «всякий текст есть некое синтактико-семантико-прагматическое устройство, чья предвидимая интерпретация есть часть самого процесса его создания» [Эко 2007, с. 25] и вводит идею о читательском сотворчестве, сотрудничестве с автором: «Читатель как активное начало интерпретации – это часть самого процесса порождения текста» [Эко 2007, с. 14].

Другими словами, текст метамодернизма «не может и не существует без физического вмешательства индивида в его производство» [Kirby 2006], фигура писателя больше не фетишизируется; писатель «более не является посредником между мирами, как в символизме; его место – в самом центре создаваемого им мира» [Цит. по: Липовецкий 2008, с. 25].

Говоря об отношении и соотношении автора и персонажа как коррелятивных моментов художественного произведения, нельзя не обратиться к классической работе М.М. Бахтина «Автор и герой», положения которой одновременно противоречат идеям метамодернизма и соотносятся с ними. С одной стороны, Бахтин утверждает, что автор «интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни» [Бахтин 2000а, с. 32] – с этой парадигмой и будет бороться метамодернизм. Другая противоречащая ему мысль заключается в избытке видения и знания автора: «сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание <...> Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он знает и видит нечто такое, что им принципиально недоступно <...> Сознание героя, его чувство и желание мира – <...> со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мира» [Бахтин 2000а, с.

39–40]. Как отмечалось выше, подобные избыток знания автора и ограниченное самосознание персонажа уже не столь характерны для современных текстов.

Бахтин продолжает: активно завершающие жизнь героя события делают его пассивным, автор пытается собрать воедино дискретные части героя, разбросанные по тексту, «собрать его и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому в нем недоступны» [Бахтин 2000а, с. 41]. Метамодернистский персонаж мыслится как уже оформленное целое, как отдельная сформированная художественная единица, не требующая внешней надстройки.

Здесь же обратимся к идеям Бахтина, соответствующим метамодернистской парадигме. Описывая три случая вневходимости автором героя, исследователь выделяет такой тип героя, который «является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой <...> самодоволен и уверенно завершён» [Бахтин 2000а, с. 47]. Можно утверждать, что герой литературы метамодернизма относится именно к такому типу.

В целом Бахтин допускает некоторую независимость героев от автора: после того, как тот вложил в них свое творческое отношение, «они стали уже независимы от него» [Бахтин 2000а, с. 35]. При этом «не только герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но и в равной степени и действительный автор-творец их» [Бахтин 2000а, с. 35]. По Бахтину автор не столько «умирает», сколько становится неким совершенно отдельным субъектом.

Можно согласиться с тезисом Бахтина о том, что человек является организующим формальным центром художественного видения. Мир художественного видения является миром организованным, упорядоченным и завершённым помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение. Именно «ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создают его эстетическую реальность» [Бахтин 2000а, с. 206].

Таким образом, одна из функций автора, по Бахтину, соотносится с идеями метамодернизма – такой автор «ориентирует героя и его познавательную-этическую ориентацию» [Бахтин 2000а, с. 40], он «единственно активная формирующая энергия» [Бахтин 2000а, с. 35]. Другими словами, в контексте метамодернизма можно интерпретировать идеи Бахтина следующим образом: автор задает эстетический импульс произведения, который воздействует на героя, однако более автор не проявляет себя, оставляя героя самостоятельно изучать свою жизнь и избирать нравственные ориентиры. Вместо того, чтобы собрать героя до целого и восполнить его, автор предоставляет персонажу свободу и возможность сделать это самостоятельно.

Нам также важно выделить тезис Бахтина о диалогизме, который становится важной частью метамодернистской эстетики: «то или иное внутреннее переживание и душевное целое могут быть конкретно пережиты – восприняты внутренне – или в категории я-для-себя, или в категории другого-для-меня» [Бахтин 2000а, с. 50]. Без этого человек не может в полной мере познать себя.

В метамодернизме происходит мифологизация авторской личности – «средство для утверждения абсолюта субъективности, лежащего в основании модернистской художественности. Именно этот принцип определил логику развития художественного языка, постоянно и радикально обновляющего себя, разрывающего с доминантными традициями (тем, что воспринимается как “общее”, коллективное), направленного на непрерывное “отстранение”, выражающего именно остро-индивидуальный взгляд на мир» [Липовецкий 2008, с. 25].

Говоря о различии между модернизмом и постмодернизмом, Джеймисон обращается к сравнению двух картин: «Башмаков» Ван Гога и «Туфель с алмазным напылением» Уорхола. Он делает это для того, чтобы выявить одну из ключевых особенностей постмодернизма: фетиш, первостепенная значимость предмета. Джеймисон утверждает, что «Туфли...» Уорхола

«больше не говорят с нами с той непосредственностью, с которой говорила обувь Ван Гога <...> вообще не говорят с нами. Ничто в этой картине не создает даже минимального места для зрителя, который сталкивается с ней на повороте музейного коридора или галереи со всей случайностью какого-то необъяснимого природного объекта [Jameson 1991, p. 8]. То есть в постмодернизме утверждается бездействие реципиента. А для метамодернизма характерно «превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания» [Маньковская 2000, с. 311].

Как заключает Горбовская, принцип доверия между читателем и писателем – «наиважнейший, ключевой в метамодернизме. Автор-герой как бы сам обращается к зрителю/читателю и зазывает его внутрь своего дискурса множеством повисающих в воздухе вопросов» [Горбовская 2021, с. 108].

1.3.2. Возвращение «аффекта»

Одной из наиболее значимых тем, посвященных литературе эпохи метамодерна, является «возвращение аффекта» (в первую очередь в современном жанре автофикшн), изученная соредактором сборника Элисон Гиббонс. Павлов отмечает, что раздел, посвященный аффекту, «более других соответствует концепции метамодерна» [Павлов 2019, с. 21], и что именно «теория литературы лучше всех подтверждает концепцию метамодерна» [Павлов 2019, с. 21].

Для постмодернизма была «характерна безучастная, отстраненная ирония – это уплощение аффекта» [Морозов 2019, с. 243]. Современные же авторы стремятся «укротить» иронию, «придав ей искренности и попытавшись выйти за пределы “солипсистского солипсизма” ощущаемой оторванности и

изоляции как от других людей и их переживаний, так и от собственных чувств» [Морозов 2019, с. 243], возвещают возвращение аффекта, чувственности.

Заимствуя понятие «аффект» у Ф. Джеймсона, Э. Гиббонс вписывает его в парадигму автофикшена – сравнительно молодого жанра, сочетающего элементы автобиографии и художественного вымысла, «описывает современный автофикшен через метамодернистский аффект» [Павлов 2019, с. 21]. Гиббонс считает, что террористические акты 11 сентября 2001 года и мировой финансовый кризис 2008 года «видоизменили аффективную чувственность <...> потрясли холодную отстранённость [постсовременности]» [Гиббонс 2019, с. 315]. Пораженный кризисами, мир перестал быть столь холодным и ироничным, авторы произведений стали чаще писать искренне, говорить о волнующих их чувствах. Анализируя романы Крис Краус «Я люблю Дика» (*I love Dick*, 1998) и Фредерика Бегбедера «Окна в мир» (*Windows on the World*, 2003), Гиббонс приходит к выводу, что данные авторы «отошли от постмодернистской формулировки фрагментированной, выдуманной, текстуальной идентичности» [Гиббонс 2019, с. 296] и сдвинулись в сторону аффекта метамодернизма. Оба романа характеризуются «стремлением признать личные чувства и межличностные связи» [Гиббонс 2019, с. 314].

Возвращение «аффекта», в частности во французской литературе, отмечает С.Г. Горбовская. Она уточняет, что аффект в понимании Джеймсона – это сама жизнь, запечатленная в литературе или изобразительном искусстве (боль, ощущение счастья, тоска, радость). Все это умерло в эпоху постмодерна или превратилось в товар, а метамодернисты пытаются аффект возродить [Горбовская 2021, с. 102].

1.3.3. Историчность как отрицание «конца истории»

В метамодернистской парадигме изменяется отношение к истории. Если в постмодернизме она «останавливалась», то «после наступления постиронии

история перестала быть самоочевидностью» [Гройс 2017, с. 482], и вместо того, чтобы пытаться остановить историю, нужно перейти к задаче продолжать ее «внеисторически» [Гройс 2017, с. 481]. О возрождении историчности во французской литературе в конце XX-го в. пишет Р. Голзен [см.: Golsan 2004].

Как утверждается в монографии «Метамодернизм...», модерн с воодушевлением глядел вперед, постмодерн ностальгически оборачивался назад, а «глашатаи метамодерна открывают заднюю дверь, но проходят в парадную» [Аккер 2019, с. 88] – обращаются к прошлому в поисках будущего.

В статье «De' but de siècle, или От пост- к прото-. Манифест нового века» М. Эпштейн пишет о том, что на исходе XX века главенствует тема конца: «Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализма и коммунизма, после идеологии и тотальных дискурсов, после колониализма и империализма Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX века, откликнулась в конце XX целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть истины». Все, что осталось современным писателям в ситуации «завершения», «истощения» литературы, по мысли исследователя, - использование таких форм, как «пародия, пастиш, эклектизм, ученая (александрийская) словесность – автокомментарий и метатекст, критика оригинального и индивидуального, эстетика цитатности и симулякра» [Эпштейн 2001, с. 196].

Метамодернизм вступает в полемику с известной концепцией «конца истории» Ф. Фукуямы. Аккер и Вермёлен утверждают, что «история, очевидно, быстро движется уже после своего поспешно объявленного конца» [Vermeulen 2010, p. 2]. Авторы уточняют, что постмодернистские мыслители отмечали конец не истории в целом, а имели в виду концепцию истории Гегеля – конец его позитивизму и идеализму [Vermeulen 2010, p. 5]. Постмодернисты были уверены, что история движется к некоему Телосу – конечной цели (один из четырех основных принципов бытия и философии Аристотеля), либо же считали, что человечество никогда не сможет исполнить своего исторического

предназначения. В целом же идея о конце как минимум европейской цивилизации часто высказывалась и в XIX, и в XX вв.

Современный метамодернистский дискурс, объединяя в себе наивность модернизма и скептицизм постмодернизма, признает, что у истории нет конца, а у человечества нет как такового исторического предназначения, однако необходимо полагать, что он на самом деле существует [Vermeulen 2010, p. 5]. Метамодернизм провозглашает движение ради движения, поиски правды, даже если они обречены на провал (а они, вероятно, обречены) – в этом просматривается позитивистский подход, а также своеобразное возрождение идеализма Гегеля. Если по его мысли тезис и антитезис должны привести к идеальному синтезу, то метамодернизм, раскачиваясь между тезисом и антитезисом, не стремится найти некий абстрактный синтез, должным образом оценивая всевозможные вариации (вероятно, осознавая, что идеала все же не существует).

В метамодернизме история рассматривается как материал для осмысления и движения вперед.

1.3.4. Постирония вместо иронии

Д.Ф. Уоллес в упомянутом ранее эссе также касается вопроса развития иронии. Благодаря двум каналам восприятия (звук и изображение) и широкой возможности телевидения к самоцитированию, оно достигло таких масштабов самоиронии, о каких «предыдущее постмодернистское искусство и мечтать не могло» [Wallace 1993, p. 159]. Связь ТВ и литературы Уоллес находит в «осознанной иронии» [Wallace 1993, p. 161], которая, неся развлекательную функцию, приводит к стагнации культуры. Деконструируя культуру, ирония не привносит в нее ничего нового.

Анализируя эссе Уоллеса, А. Павлов пришел к выводу, что писатель акцентирует внимание исключительно на негативных сторонах иронии: в эссе

«превалирует критика и не предлагается никакой альтернативы» [Павлов 2018, с. 12]. И все же заслуга Уоллеса в том, что он одним из первых выразил «усталость от иронии постмодерна и раскритиковал американскую культуру за доминировавший в ней сарказм» [Павлов 2018, с. 12]. Павлов также отмечает, что с творчеством Уоллеса в академических кругах тесно связано понятие постиронии, характерное для метамодернизма.

Постирония конвергирует постмодернистскую иронию и «новую искренность»: если для постмодернизма была характерна циничная и холодная ирония, а для «новой искренности» серьезность, неироничное восприятие, то постирония предлагает компромиссный вариант – в ней нечто абсурдное может восприниматься всерьез либо серьезность/несерьезность ситуации не является очевидной [Collins 2010]. Другими словами, суть постиронии заключается в метамодернистской осцилляции между серьезными и ироничными намерениями, в зависимости от контекста. Павлов объясняет это следующим образом: «метамодернизм – новый тип чувственности, который может обращаться к иронии, когда серьезности становится слишком много, и к наивности, когда в культуре начинает доминировать цинизм» [Павлов 2021, с. 373]. В монографии «Метамодернизм...» постиронии посвящена глава литературоведа Л. Константинову, который заявляет, что постирония пытается решить проблемы, поставленные в современной социальной и культурной жизни иронией, становится популярным ответом на «метамодернистскую структуру чувства» [Цит. по: Павлов 2021, с. 381]. Константинову выделяет четыре примера видов постиронии – «мотивированный постмодернизм, доверчивая метапроза, постироничный роман воспитания и реляционное искусство, причем любое постироничное произведение может сочетать в себе использование сразу нескольких векторов» [Цит. по: Морозов 2019, с. 246].

Как отмечает А.В. Морозов, постиронию «вернее будет описать как усилия, предпринимаемые рядом авторов по преодолению еще господствующего постмодерна, нежели “готовый”, положительный феномен,

нежели искомое новое состояние, которое, что называется, “пришло на смену”» [Морозов 2019, с. 246].

А. Келли отметил интересную особенность концепции «новой искренности»: «Если <...> писатель должен предвидеть, как его произведение будет воспринято читателями в сложной культуре, и, следовательно, сообщать то, что звучит правдиво, а не просто то, что есть на самом деле, действительно ли он до конца искренен?» [Kelly 2010, p. 135]. С одной стороны, данный парадокс указывает на незавершенность концепции – она по-прежнему оформляется, множество теоретических и методологических вопросов еще предстоит решить. С другой стороны, здесь можно усмотреть ту самую постиронию: искренность нарратора при неискренности автора обусловлена тем, что одна и та же история повторяется много раз, и нарратору необходимо «иметь искренний запал, искренне удивляться <...> тогда, как в действительности автор находится на некотором удалении от происходящего» [Зыченко 2023, с. 11].

По Зыченко, ирония в метамодернизме смещается из самого текста в другие структурные элементы произведения, нередко кроется в дистанции между наивным нарратором и циничным автором [Зыченко 2023, с. 12].

Постирония уравнивает предполагаемую для метамодернизма наивность восприятия и позволяет, учитывая тысячелетия культурно-исторического наследия и контекста, сохранять искренний «запал».

1.3.5. Человек эпохи метамодерна и субъективное повествование

Логично предположить, что для каждой эпохи характерен свой «человек» – найдется большое количество работ с названиями «Человек эпохи Возрождения», «Человек эпохи Просвещения», «Человек эпохи Классицизма», «Человек эпохи Романтизма» и т.д. Н.Л. Лейдерман отмечает, что исторически «жанр непосредственно реагирует на эстетическую концепцию личности»

[Лейдерман 2010, с. 173], зачастую на доминирующую в искусстве во взятый период («чувствительный герой» сентиментализма, «просвещенный сын отечества» эпохи классицизма, романтический герой и т.д.).

Все остальные факторы жанра действуют в сопряжении с данной концепцией, напрямую и опосредованно, что в итоге «обуславливает рождение определенного жанра (или жанровой разновидности), в которой найдет свое воплощение концепция личности, зреющая в самосознании общества» [Лейдерман 2010, с. 174]. Всеобъемлющий нарратив романа, в свою очередь, позволяет наиболее полно отразить переживания эпохи: «Любой жанр – это форма познания мира. Но почему-то именно в романе и через роман познавательная сущность жанра осознается до боли остро» [Лейдерман 2010, с. 267].

В статье П.М. Пискарева утверждается, что современность – это время новой культурной парадигмы, возникшей под влиянием глобализации. Метамодерн – эпоха «человека счастливого», *homo beatus*. Это период актуализированной личности, жизни в самостоятельно сконструированном мире, создания своих полюсов социального притяжения. Человек как бы «центр своего собственного космоса, своего мира» [Пискарев 2019, с. 51]. Человек метамодерна получает новый уровень свободы – это так называемая позитивная свобода. *Homo beatus* самостоятельно выстраивает свои идентичности, рисует своеобразную «карту идентичностей» – культурной и национальной.

И пусть мы не ставим своей задачей дать развернутую характеристику «Человека эпохи Метамодерна», мы считаем важным обозначить те его черты, которые напрямую связаны с метамодернистской литературой и отражены в жанре современного французского романа.

Важнейшая из них – центральная роль индивидуума, личности. Как утверждает Э.Н. Шевякова, основным жанрообразующим элементом современного романа является «история частной жизни и психология личности, явления общественной жизни, преломленные сознанием личности,

исповедальное самовыражение, последовательная мотивация поступков, чувств, сознания героя средой и хроникой времени, глубина и разносторонняя обусловленность противоречий внутреннего мира героя и т.д.» [Шевякова 2002].

Н.С. Лесова отмечает, что современная французская проза – это свежий взгляд на стремительно меняющийся мир. Современные авторы возвращаются к повествовательной манере, в которой не стремятся к чистому реализму и описанию, но в которой письмо всегда обращено к действию, к реальной жизни человека: «в центре традиционного романа по-прежнему остается человек в его взаимоотношениях с миром, а в основе повествования – рассказанная история» [Лесова 2012, с. 137]. По Лесовой, современная французская литература «ориентирована в первую очередь на человека, с его эмоциями, ощущениями в момент столкновения с реальным миром» [Лесова 2012, с. 140].

Д. Вийар в качестве литературной тенденции конца XX-го в. выделяет «возвращение субъекта» (Le «retour du sujet»), связывая его с возвращением историчности [см.: Viart 2001]. Отечественный исследователь А.А. Гребенюк в статье «Культурно-исторический анализ переживаний человека эпохи метамодернизма» пишет о метамодернистском эпистемологическом повороте в психологии, характеризующемся исследовательским интересом к категории переживания в транзитивном обществе.

На рубеже XX–XXI вв. мир стал непредсказуемым и хаотичным и «востребовал творчески-ответственного человека, который должен прийти на смену одномерному человеку общества потребления <...> Не модернистского революционного фанатика и не постмодернистского ироничного циника <...> а человека, проявляющего вдумчивый, гражданский интерес к объективной оценке существующих проблем и переоценке лежащих в их основе структур, с целью достижения прогрессивных изменений без нарушения и без того хрупкого системного равновесия. Личность, которая понимает, что всё в мире взаимосвязано, а значит требует к себе уважительного и бережного отношения»

[Гребенюк 2019, с. 326–327]. Метамодернизм, новая искренность, постгуманизм и другие близкие концепции выразили культурную реакцию на происходящие в мире глобальные кризисы.

Соответственно происходит и максимальная субъективизация повествования. Французский структуралист-нарратолог Ж. Женнет для обозначения повествовательной перспективы вводит термин «фокализация» [Genette 1972]. И если для до-модернистской литературы характерна нулевая фокализация, т.е. всеведущий Бог-повествователь, то вместе с деконструкцией данной категории через модернизм и постмодернизм, фокализация становится внутренней (когда читатель буквально видит мир только глазами «фокального персонажа») – данный тип чаще всего применяется авторами в современной литературе и является неотъемлемой чертой метамодернистской прозы, поскольку выражает ее центральный эстетический импульс – передачу субъективных эмоций, постулирует ценность личного опыта. При этом повествование необязательно должно вестись от первого лица (хотя это наиболее подходящий вариант).

Современный российский писатель И. Зыченко утверждает, что принципиальным мотивом литературы эпохи метамодерна является автоиндуцированная инициация, т.е. инициация, вызванная самим нарратором/героем в силу индивидуально-психологических и социально-экономических трансформаций в эпоху постиндустриальной глобализации, и им же отрефлексируемая [Зыченко 2023, с. 5–6]. В контексте дискретности и хаотичности современной культуры, наслоения контекстов, микро-конфликтов и релятивизма у субъекта часто возникает «пограничное» ощущение, и становится важен поворот к общечеловеческим, универсальным ценностям с одной стороны, и к внутреннему миру индивидуума с другой. Происходит бесконечная осцилляция между личным и универсальным опытом.

Человеческое сознание (а особенно после наступления постмодернизма, который рассматривает весь мир как текст) неизбежно нарративизирует

реальность и собственный опыт, нередко происходит так, что человек воспринимает фрагменты своей жизни как сцены из кино или книги. Это является общечеловеческой практикой, и именно поэтому схожие инициации сближают героя произведения с читателем, который начинает ассоциировать себя с персонажем.

Это не новый прием конкретно для метамодернизма, однако важно отметить следующее: если в традиционных обществах инициации были обязательными и универсальными, и жизненный опыт мог незначительно различаться, то в современности появились всевозможные новые инициации. Несмотря на то, что множество из них по-прежнему универсальны, предполагается, что субъект проходит и уникальные для него инициации, а универсальные воспринимает сквозь призму особенного личного восприятия, поэтому и они становятся частично уникальными. Имея свободу выбора, субъект, по крайней мере иногда, может решить сам, какую инициацию он хочет пройти (именно поэтому она автоиндуцированная, т.е. вызванная самим субъектом и направленная на него же).

Некоторые исследователи даже выделяют отдельную разновидность романа – роман-инициация, который «предполагает радикальное изменение статуса личности, обусловленное поисками скрытого смысла жизни и своего места в ней, и процесс этих поисков развивается по сценарию инициационного ритуала» [Борисеева 2014, с. 21]. По Борисеевой, роман-инициация особенно часто встречается во французской литературе, в целом же лейтмотивом такого романа «становится постижение экзистенциальной истины через освоение личностного опыта, причем в каждом конкретном случае сокровенное знание о мире и о себе, которое обретает герой, обусловлено авторской концепцией» [Борисеева 2014, с. 22].

В контексте глобализации, цифровизации (в частности, возможности искусственного интеллекта генерировать целые тексты) и прошедшей всемирной изоляции (которая особенно обострила важность личности),

неизбежно возникает интерес к чисто человеческому, искреннему и уникальному опыту.

Актуальность и популярность набирают междисциплинарные «Исследования травмы» (Trauma studies), ее «репрезентации в нарративе как особой дискурсивной форме, наиболее емко отражающей событийный человеческий опыт» [Муравьева 2019, с. 104–105]. Одним из ведущих инструментов «языка травмы» становится авторефлексивность, установка на которую отметила все значимые литературные направления XX в. – это «особый модус говорения, совмещающий способ нарративизации событий с актом рефлексии над этим процессом» [Муравьева 2019, с. 106]. Литературные практики становятся особенно частым объектом исследований травмы, поскольку литература представляется и как «род материального накопителя памяти» (А. Ассман), и как способ художественно-дискурсивной организации прожитого опыта» [Муравьева 2019, с. 105].

Выводы по Главе I

В результате анализа теоретического материала можно сделать следующие выводы:

1. Изучены работы зарубежных и отечественных авторов, в которых постулируется идея кризиса постмодернизма как ведущего течения культуры. В работах отмечается общее ощущение усталости от эстетических установок постмодернизма (в частности, цинизма) и пессимистического взгляда на мир. Такие мировые кризисы, как теракт 11 сентября 2001 г. и всемирный экономический кризис, общая усталость от постмодернизма открыли путь для новых возможностей осознания современности, для новой структуры чувства.

Утверждается необходимость поисков нового культурного течения, которое смогло бы вобрать в себя и репрезентировать современную эпоху с присущими ей плюрализмом, мультикультурностью, многополярностью, наложением различных контекстов и т.д. При этом осознается необходимость качественно новой призмы восприятия, настроенной на позитивизм и созидание. В нескольких исследованиях на смену постмодернизму предлагается понятие постпостмодернизма как некой амальгамы будущих возможных направлений.

2. Рассмотрена теоретическая основа нового художественного течения – метамодернизма. Представлено его обобщенное определение и характерные черты. Выступая как вариант постпостмодернизма, метамодернизм – это особенное художественное и культурное течение, обобщающее изменения и состояния культуры с 1990-х годов до нашего времени.

Ключевой чертой метамодернизма является релятивизм, осцилляция, вечное колебание между наивностью модернизма и цинизмом постмодернизма, в спектр которого могут попасть принципиально разные идеи и эмоции. Метамодернизм опирается на идею новой искренности, новой чувственности и

даже идеализма, пытается вернуть в эстетику и философию черты романтизма, сентиментализма и др.

Несмотря на необходимость в доработке содержания, понятийного аппарата и методологии концепции, о которой пишут исследователи, метамодернизм представляется актуальным и заслуживающим внимания и пристального изучения феноменом, хотя бы потому, что он наиболее распространен и признан среди всех остальных вариаций постпостмодернизма.

3. Идентифицированы характерные маркеры метамодернизма в художественной литературе.

В метамодернизме происходит комплексная трансформация взаимоотношений автора и читателя, а также отношения автора к героям своего произведения. Читатель вступает в диалогические отношения с автором и становится его со-творцом, важной частью художественного процесса. На передовые эстетические позиции выходят доверительные отношения читателя и писателя. Авторы также начинают бережно относиться к героям своих произведений и учитывать их голос.

Ключевым для метамодернизма становится возвращение «аффекта», выражающееся в эмотивном повествовании, где эмоций преобладают над разумом. Авторы-метамодернисты возрождают аффект (эмоции, запечатленные в литературе или изобразительном искусстве) и делятся с читателями искренними чувствами. Важным становится жанр автофикшн.

Метамодернизм полемизирует с идеей «конца истории», превалировавшей в конце XX в., и утверждает позитивистский подход к восприятию исторических событий. Историческое полотно становится материалом для рефлексии, осмысления, своеобразным ключом декодировки настоящего и указателем в будущее.

Происходит отход от постмодернистской циничной и насмешливой иронии. Метамодернизм может обращаться к иронии, когда серьезности

становится слишком много, и к наивности, когда в культуре начинает доминировать цинизм, в связи с чем принимает разные формы.

Для литературы метамодернизма наибольший интерес представляет человеческая личность во всех ее гранях многообразия. Субъективное восприятие мира и прохождение инициаций становятся доминантными темами метамодернистских произведений, в которых зачастую происходит нарративизация собственного опыта, ее художественная обработка и последующее переосмысление. Саморефлексивность позволяет поднять вопрос об изучении способов художественного преломления травматического опыта.

ГЛАВА II. МЕТАМОДЕРНИСТСКИЕ ЧЕРТЫ, КЛЮЧЕВЫЕ ТЕМЫ И ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО РОМАНА

Опираясь на идентифицированные маркеры (но не ограничиваясь ими, поскольку метамодернизм по своей сути синкретичен), мы провели анализ выбранных современных французских романов на соответствие перечисленным индикаторам, а также рассмотрели индивидуальные особенности каждого текста.

2.1. П. Модиано «Маленькое чудо»

Среди выбранных авторов наиболее признанным и изученным является Нобелевский лауреат по литературе (2014) Патрик Модиано. Однако объектом исследований практически всегда выступает раннее творчество писателя, в тени которого остаются произведения XXI-го века. Между тем именно в нем ожидаемо отражены социально-моральные, культурные и эстетические тенденции современной эпохи. В исследовании мы обращаемся к роману «Маленькое чудо» (*La Petite Bijou*, 2001), хронологически совпавшего с теоретическими работами Н.Б. Маньковской, Л. Хатчеон, С. Хикса, в которых утверждается смена художественной парадигмы в новом тысячелетии.

В целом характеристика жизни и творчества Модиано представлена в статье Н.Ф. Ржевской, опубликованной в сборнике «Французская литература 1945–1990». Ржевская отмечает, что уже первые три романа Модиано, опубликованные в конце 1960-начале 1970-х гг. поставили писателя на заметное место в современной французской литературе. Модиано отвергал литературное направление «нового романа», считая его излишне научным и оторванным от реальности: «Литература ради литературы, поиски в области письма, все это византийство, уместное на научных дискуссиях и

коллоквиумах, – нет, меня это не интересует. Я пишу, чтобы знать, кто я есть, чтобы понять свою сущность» [цит. по: Ржевская 1995, с. 654]. Можно вспомнить утверждение С. Хикса о том, что постмодернизм оказался вытесненным в академические пространства и не учитывал запросы обычного, рядового читателя.

Так, важно отметить, что Модiano уже во второй половине XX-го в. отходит от постмодернистской интеллектуализации литературы и помещает ее в пространство личного, считает индивидуальное восприятие литературы важнее универсально-интеллектуального узуса.

Модиано нередко обращается к годам оккупации Франции, в которых видит свою предысторию, истоки собственной личности, а также современного ему общества [Ржевская 1995, с. 657]. В этом усматривается метамодернистский принцип историчности. По Ржевской, «анализируя поведение своего героя, Модiano пытается исследовать тип человека, порожденный эпохой, которая требовала переоценки всех ценностей», «романиста интересует человек не исключительный, а заурядный» [Ржевская 1995, с. 657].

Писатель был одержим «поисками собственной сущности» [Ржевская 1995, с. 654], часто наделял героев своим возрастом, внешностью и некоторыми автобиографическими чертами.

В «Бульварном кольце» (1972) окончательно отрабатывается сюжетная конструкция, типичная для романа Модiano: герой, наделенный определенным сходством с автором, в поисках собственных корней возвращается мысленно в прошлое [Ржевская 1995, с. 658]. Французский критик Ж. Бреннер, что «в романах Модiano создаётся чувство ирреальности, быстротечности, двусмысленности и таинственности происходящих событий. Он любит выводить героев, вспоминающих, изучающих, расследующих своё прошлое» [Бреннер 1994]. Похожую мысль высказывает Л.Г. Андреев, называя действительность Модiano «невывразительной» и «расплывчатой»; в ней не за что зацепиться, и поэтому герои этого потерянного поколения «“одержимы

предысторией”, занятые поисками начал, корней, поисками “отца”» [Андреев 2004, с. 412].

Еще начиная с повести «Бульварное кольцо» «принципом композиции [Модиано] становится соотнесение прошлого и настоящего, их сближение» [Андреев 2004, с. 412]. Сохраняя верность проблематике и основной сюжетной схеме, «Модиано экспериментирует в поисках повествовательной манеры, стилистики, отработывает различные способы проникновения в прошлое и введение образов этого прошлого в настоящее» [Ржевская 1995, с. 658], что Ржевская называет одним из интереснейших вопросов при изучении стилистики Модиано.

В «Маленьком чуде» уже первое предложение выстроено таким образом, что захватывает и смешивает два временных пласта – прошлое и настоящее: «Однажды, когда меня уже лет двенадцать никто не называл Маленьким Чудом, я оказалась на станции метро “Шатле” в час пик» [Модиано 2014, с. 7] (“Une douzaine d’années avait passé depuis que l’on ne m’appelait plus « la Petite Bijou » et je me trouvais à-la station de métro Châtelet à l’heure de pointe” [Modiano 2001, p. 9]).

Если в реализме в основном используется консекутивная, последовательная связь событий, то в модернистском романе преобладает ассоциативный монтаж (особенно у М. Пруста), нарушение хронологии. Это заимствует Модиано, который часто использует аналепсис – обращение к ранее описанным в тексте событиям, фактам, явлениям (термин введен Ж. Женнетом [Genette 1972]); другими словами, ретроспектива. Ржевская отмечает, что Модиано часто «пародирует приемы неороманистов. некоторые пассажи воссоздают атмосферу прустовского цикла <...> отмечает особый эмотивный стиль Пруста и Селина, в котором видит секрет их величия» [Ржевская 1995, с. 656].

Причем у Модиано этот прием приобретает действительно монтажный характер, поскольку больше напоминает флешбек – кинематографический

прием, при котором линейное повествование прерывается событиями прошлого: «Мне действительно важно было это узнать <...> Значит, она поселилась в Венсене, когда я еще жила в Фоссомброн-ла-Форе. Я вспомнила заброшенный пустырь <...> По четвергам мы там играли» [Модиано 2014, с. 65–66], «...пришлось бы <...> начать с того дня, когда я ждала у дверей пансиона – интересно, где же он находился? Скоро все разойдутся по домам, тротуар опустел, пансион заперт. Я все жду, но никто за мной не приходит. Благодаря эфиру боль из ноги ушла...» [Модиано 2014, с. 84]. Героиня часто оказывается в некоем переходном, трансгрессивным состоянием между временами: «...мне начинало казаться, будто я из настоящего попадаю куда-то, где время остановилось. И меня охватывает страх, что я не смогу больше пересечь эту границу...» [Модиано 2014, с. 94] (“...j'avais brusquement l'impression de quitter le présent et de glisser dans une zone où le temps s'était arrêté. Et je craignais de ne plus franchir la frontière...” [Modiano 2001, p. 89]).

В «Бульварном кольце» поисками прошлого рассказчик объясняет свое стремление восстановить оборванные связи с человеком, живущим под чужим именем и не узнающим в нем собственного сына [Ржевская 1995, с. 658]. В «Маленьком чуде» Модiano гендерно переворачивают эту схему: главная героиня – Тереза Шовьер, молодая парижанка. В начале произведения она сталкивается с женщиной в желтом пальто в метро, которая напоминает собой давно умершую мать. Точнее, Тереза не знает наверняка, что именно произошло с ее матерью – та пропала много лет назад и, ей лишь сказали, что мать умерла в Марокко.

Случайная встреча становится для Терезы импульсом к реконструкции и реституции своего прошлого, возвращению в период, когда мать была рядом: «Интересно, во что мать была одета в тот день, когда приехала в Париж?» [Модиано 2014, с. 29]. Пласты настоящего и прошлого наслаиваются, происходит рекуррентное мысленное обращение к детству. Повествование представляет собой детальный развернутый внутренний монолог от первого

лица, в котором присутствуют элементы потока сознания, воссоздание мыслительного процесса: «Такой же высокий лоб. Волосы были короче. Нет, она мало изменилась <...> Казалось, она вот-вот заснет сидя <...> Сколько ей могло быть лет? Около пятидесяти? А сколько на фотографиях? Двадцать пять? Глаза те же, что в двадцать пять» [Модиано 2014, с. 8–9].

Тереза осознает, что «наступил тот период жизни, когда хочется разобраться» [Модиано 2014, с. 31] (“J'étais arrivée à une période de ma vie où je voulais voir plus clair” [Modiano 2001, p. 33]). Она рассматривает имеющиеся фотографии матери, читает ее старые ежедневник и книжку, следует за женщиной в желтом пальто до подъезда, узнает от консьержки детали жизни этой женщины и пытается сопоставить их с тем, что помнит о матери.

В творчестве Модиаго «зыбкость» сочетается с необыкновенной точностью в описании места действия, «призраки» появляются на точно обозначенных парижских улицах, которые выполняют роль единственного надежного ориентира в мире ненадежном [Андреев 2004, с. 412]. Реалии в «Маленьком чуде» становятся маркерами пространства: Булонский лес, Лионский вокзал, площадь Бланш – каждая локация пробуждает в героине ассоциативный ряд воспоминаний о детстве.

В современной французской литературе одной из доминантных тем становится тема семьи. Вспоминая о матери, Тереза с досадой признается: «между нами не было, что называется, человеческой близости» [Модиано 2014, с. 17] (“...entre nous il n'y avait pas eu ce qui s'appelle le lait de la tendresse humaine” [Modiano 2001, p. 19]). Контрастным оказывается изображение на рекламной вывеске семьи, празднующей рождество. Идея идеализированной семьи становится предметом рекламы, продается (в данном случае иллюстрирует реклама шоколада), а, согласно Джеймисону, все, что становится товаром, лишается глубины и аффекта.

Как отмечает Андреев, с течением времени в творчестве Модиаго все заметнее черты неоромантизма: «с романтической традицией его соединяет

решительное отмежевание от современного капитализма, та степень разочарования, которая порождает состояние пустоты, разряженной, зыбкой атмосферы» [Андреев 2004, с. 412–413].

Тереза пытается «нащупать» искренность в их отношениях с матерью, но понимает, что вероятно была ей не нужна (по слухам мать уехала в Марокко с неким мужчиной). Более того, мать хотела воплотить в дочери свои амбиции стать знаменитой актрисой, забрала ее из школы Сент-Андре и вынудила сниматься в фильме «Перекресток Стрелков». В детстве мать звала Терезу, когда ей становилось плохо от количества выпитого алкоголя, и просила за ней поухаживать. Долгое время Терезу мучили кошмары об этом периоде: «я вскакивала по ночам <...> и несколько секунд потом мне казалось, будто я все еще в большой квартире у Булонского леса. И все начинается сначала» [Модиано 2014, с. 75]. Модиаго достоверно и правдоподобно описывает травматичный опыт героини.

Другим важным примером, демонстрирующим кризис родственных отношений, в романе является богатая семья Валадье, в которую Тереза устраивается работать няней. Родители, находящиеся в вечных переездах и живущие в полупустой квартире (метафорически символизирующей их внутреннюю пустоту), не называют Терезе своих настоящих имен, однако героиня находит контакт с их дочерью: «...как будто мы не в первый раз гуляем вместе. У меня тоже было ощущение, что я давно ее знаю и уже ходила с ней по этим аллеям» [Модиано 2014, с. 52].

Тереза узнает в ней себя, искреннюю и непосредственную девочку, которая живет без любви и внимания родителей: «Для меня давнее проклятие и мучительные воспоминания были связаны только с одним человеком – моей матерью. А их дочке, похоже, предстоит справляться с двоими» [Модиано 2014, с. 107], «Я была в детстве примерно такой же» [Модиано 2014, с. 115]. Валадье регулярно оставляют дочь одну и уезжают на ночные вечеринки, подчас даже не знают, где находится их ребенок, и удивляются, когда Тереза приводит ее с

прогулок. Модiano не пишет об этом напрямую, но неоднократно намекает на то, что супруги изменяют друг другу, также они часто говорят на повышенных тонах, конфликтуют – в семье нет взаимопонимания и взаимоуважения. В конце произведения они внезапно исчезают, не оповестив Терезу.

С темой семейного кризиса тесно связаны темы одиночества и экзистенциального кризиса личности в большом городе. Современная британская писательница О. Лэнг в книге «Одиноким город» описывает личный опыт одинокого пребывания в Нью-Йорке и рассматривает проблематику одиночества на примере нью-йоркских деятелей искусства. Лэнг отмечает, что «одиноким можно быть где угодно, однако у одиночества городской жизни, в окружении миллионов людей, есть особый привкус» [Laing 2016, p. 3]. Одной физической близости недостаточно, чтобы развеять чувство внутренней отделенности.

Париж обрисован достаточно угрюмым и депрессивным местом. Световой шум города раздражают Терезу и мешает ей спать. Герой Бадмаев чувствует удушье в своей квартире, отмечает мрачноватый вид из окна и непрерывное гудение звуков, как в тюрьмах: «Ему казалось, что отныне он навсегда заперт в камере, а вокруг сотни других таких же камер» [Модiano 2014, с. 39]. Подобные переживания характерны для жителей многоквартирных домов, в котором чувство собственности и уединения практически стираются.

Еще в «Ночном дозоре» (1969) «мотив разорванности, двойственности мира и человека становится ведущим и прослеживается на всех уровнях» [Ржевская 1995, с. 657]. Б. Гройс отмечает, что «основная проблема человека нашего времени заключается в его изоляции и отчужденности от других» [Groys 2023].

В «Маленьком чуде» Тереза испытывает острое одиночество – у нее нет ни близких, ни приятелей: «...друзей почти не осталось» [Модiano 2014, с. 90] (“Je n’ai plus beaucoup d’amis” [Modiano 2001, p. 87]). Она не знает своего отца (“Je suis née de père inconnu” [Modiano 2001, p. 85]). Описывая отношения (в том

числе сексуальные) с мужчинами, Тереза отмечает, что у нее оставалось лишь весьма смутное воспоминание о проведенных с ними вечерах: «Они мало для меня значили. Я даже забыла имя того парня» [Модиано 2014, с. 90].

Молодой человек Моро-Бадмаев, к которому героиня испытывает симпатию, «избегал слишком тесного общения с людьми» [Модиано 2014, с. 35] (“Il ne voulait pas établir une trop grande intimité avec les gens” [Modiano 2001, р. 37]). Тереза искренне признается Бадмаеву (и читателю), что она ищет общения с людьми, «нечто устойчивое» [Модиано 2014, с. 35], испытывает тревогу из-за современного ненадежного и непонятного мира: «противное чувство, будто меня подхватило течение и куда-то несет, а уцепиться не за что» [Модиано 2014, с. 35] (“cette sensation désagréable de flotter, comme si un courant vous emportait et que vous ne pouviez vous raccrocher à rien” [Modiano 2001, р. 36]). В этом можно усмотреть ощущение «тошноты», описанное Ж.-П. Сартром.

Впервые увидев женщину в желтом пальто, даже несмотря на то, что Тереза видит в ней мать, она чувствует оторванность, называя их обеих всего лишь затерянными в толпе пассажиров метро незнакомками: «Никто не сумел бы выделить нас из этой толпы. А когда мы вышли на улицу, то оказались неотличимы от тысяч и тысяч людей...» [Модиано 2014, с. 15], «Все сливается, и уже ничего толком не различить в этом мелькании даже желтое пальто. Мощная волна подхватывает нас и вносит в вагон» [Модиано 2014, с. 21]. Именно об этом ощущении потери индивидуальности писал Б. Гройс.

Положительным примером служит образ аптекарши, которая в одном из эпизодов помогает Терезе прийти в себя и «прогнать хандру» (“chaser le cafard” [Modiano 2001, р. 88]) – Модиано отмечает чуткость, внимательность и эмпатию женщины, которая, как другие люди, могла бы просто не обратить внимание на состояние главной героини. Тереза признается: «Я никогда не встречала ни у одного человека столько доброты и твердости» [Модиано 2014, с. 85] (“Je n’avais jamais rencontré chez quelqu'un autant de douceur et de fermeté”

[Modiano 2001, p. 82]); «Аптекарьша спасла мне жизнь, в последний момент» [Модиано 2014, с. 87].

В «Маленьком чуде» Модiano как бы отстраняется от повествования, позволяя Терезе занять все пространство нарратива. Опираясь на классическую работу В. Шмида «Нарратология», такой тип автора можно определить как абстрактный (имплицитный, имплицированный): «это обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя <...> Он не идентичен с нарратором, но представляет собой принцип вымышления нарратора и всего изображаемого мира <...> У него нет своего голоса, своего текста <...> Абстрактный автор является <...> олицетворением интенциональности произведения <...> существует в произведении не эксплицитно, только имплицитно, виртуально, на основе творческих следов-симптомов» [Шмид 2003, с. 53].

В конце произведения Тереза так и не узнает, является ли женщина в пальто ее матерью. Однако в метамодернистском произведении это оказывается не столь важным, намного ценнее является попытка героини разобраться в себе и в произошедших событиях – как в случае с К. Краус, о которой пишет Э. Гиббонс в главе об «Аффекте». Тереза часто задумывается о том, чтобы уехать, однако что-то продолжает держать ее в городе – вероятно, именно неотрефлексированное прошлое.

После попытки самоубийства Тереза просыпается в больнице, в комнате с новорожденными младенцами, метафорически перерождаясь. Она отпускает мать, оставляет ее в прошлом и наконец твердо решает строить свою собственную жизнь в настоящем: «...для меня тоже с этого дня началась жизнь» [Модиано 2014, с. 158] (“...à partir de ce jour-là, c'était le début de la vie” [Modiano 2001, p. 154]).

2.2. Ф. Бегбедер «Французский роман»

Э. Гиббонс в монографии «Метамодернизм...» причисляет Фредерика Бегбедера к писателям-метамодернистам, отмечая, что в произведениях Бегбедера автофикшн (который Гиббонс считает частью метамодернизма) «проходит красной линией» [Гиббонс 2019, с. 296].

Схожая оптика обнаруживается у С.Г. Горбовской. На примере романа «Окна в мир», в котором Бегбедер «стремится понять, как могла произойти самая чудовищная катастрофа в истории Америки и как жить в том новом мире, что возник на планете 11 сентября 2001 года» [Лесова 2012, с. 140], Горбовская показывает обеспокоенность писателя мировой ситуацией и ее влиянием на жизни людей.

В романе Бегбедер ставит себя на месте техасца, пришедшего позавтракать с двумя сыновьями в Северную башню Всемирного торгового центра 11 сентября 2001 года. Автор осознает обреченность американца и его детей, но в то же время понимает, что он сам и его дочь Хлоя точно так же обречены, только внутренне, поскольку мир необратимо изменился. Бегбедер «именно с осознанием ужаса сложившейся ситуации (крайне эмоционально)» [Горбовская 2021, с. 111] призывает что-то менять в отношении людей к телевидению, в их восприятии настоящей трагедии как телепередачи, выступает против девальвации искренности и чувственности на телевидении. В этом смысле Бегбедер идейно продолжает эссе Д.-Ф. Уоллеса. В романе «99 франков» (2000) Бегбедер уже критиковал индустрию рекламного бизнеса и сатирически изображал пустоту человеческой жизни, писатель «безжалостно разоблачает этот безумный и полный превратностей мир, в котором все презирают друг друга и так бездарно растрачивается человеческий ресурс» [Лесова 2012, с. 140].

Особенно ярко автофикциональный элемент проявляется в выбранном для анализа «Французском романе» («*Un roman français*», 2009).

Бегбедер описывает реальную историю из своей жизни – за употребление кокаина в общественном месте его задержали и препроводили в тюрьму [Hertich 2016, p. 4]. Заточение становится для писателя поводом переосмыслить жизнь, мысленно вернуться в детство: «Постучи писателя по голове – не произойдет ничего. Но попробуй его запереть – и он обретет память» [Бегбедер 2014, с. 100] («Tapez sur la tête d'un écrivain, il n'en sort rien. Enfermez-le, il recouvre la mémoire» [Beigbeder 2010, p. 113]). Автор и персонаж начинают вспоминать свою юность. Бегбедер уточняет, что его произведение – «не слепок с реальности, а <...> заново сотворенное детство» [Бегбедер 2014, с. 209] («Ce qui est narré ici n'est pas forcément la réalité mais mon <...> enfance réinventée» [Beigbeder 2010, p. 233]) в том виде, в котором автор его запомнил.

Пласты реального и художественного мира пересекаются – реальность становится как бы отправной точкой для развертывания ее художественной обработки. Такой прием отчасти можно считать инверсией феномена «бумажных людей» в метамодернизме. Если «бумажный человек» у метамодернистов «хочет вырваться из текста и стать реальным, он не хочет, чтобы его эмоции и грусть продавались» [Горбовская 2021, с. 107], то Бегбедер, напротив, делает себя героем своей же книги – это именно та черта, по которой жанр романа можно определить как автофикшн: «главный герой и рассказчик в таких текстах носит имя автора» [Гиббонс 2019, с. 295]. Зыченко отмечает, что автофикшн наиболее полно соотносится с признаками метамодернизма: «автор совпадает с нарратором, нарратор максимально открыт и искренен <...> описывает свое травматический опыт», «автор занимается пересборкой собственного опыта в перформативном акте» [Зыченко 2023, с. 12].

Помимо себя, автор «кристаллизует» образы родных и близких в тексте в надежде, что «увековечить отца, мать и брата» – в таком случае его книга будет стоить того, чтобы ее написать [Бегбедер 2014, с. 211] («Si ce livre a une chance sur un milliard de rendre éternels mon père, ma mère et mon frère, alors il méritait d'être écrit» [Beigbeder 2010, p. 234]).

Особенный интерес представляют два эпизода. Во-первых, погружаясь в воспоминания о детстве, автор воссоздает образ себя-ребенка, «который надменно взирает на [него] с высоты своего юного возраста, категорически не приемля того, во что [автор] превратил его будущее» [Бегбедер 2014, с. 118] («...fier de son âge, méprisant ce que j'ai fait de son avenir» [Beigbeder 2010, p. 131]), и ведет с ним диалог. Так, писатель помещает на страницы своей книги одновременно два собственных образа, чтобы усилить эффект саморефлексии, продемонстрировать читателям внутренний диалог в виде диалога разных версий себя.

Во-вторых, Бегбедер «запирает» на страницах романа парижского прокурора Жана-Клода Марена, занимавшегося делом писателя и решившего «помариновать [его] в каталажке еще хотя бы ночку» [Бегбедер 2014, с. 150] («décide de me laisser croupir une nuit supplémentaire» [Beigbeder 2010, p. 169]). Как бы в отместку Бегбедер переносит образ реального человека в художественное пространство и делает его тождественным образу «Слепой Политики и Патерналистского Кулака» [Бегбедер 2014, с. 151] («Biopolitique Aveugle et <...> Prohibition Paternaliste» [Beigbeder 2010, p. 170]), при этом дарует ему бессмертие.

Автор осознает, что обладает некой властью, властью романиста, созидającego свою художественную реальность, поэтому лишь терпит Марена и делает его «узником этой истории» [Бегбедер 2014, с. 151] («prisonnier de ce récit» [Beigbeder 2010, p. 169]). Это в высшей степени метамодернистский прием, в котором, к тому же, просматривается постирония – пусть автор и относится к Марену негативно, он не выражает по отношению к нему ненависти, не испытывает сильной злобы – Бегбедер именно иронизирует над прокурором, описывая его ежедневную рутину и даже отмечая, что жизнь у него нелегкая. Автор «расправляется» с ним интеллектуально и с юмором, использует писательскую власть не как оружие правосудия или возмездия, а как способность рефлексии над реальностью.

Бегбедер рассказывает историю знакомства своих родителей, углубляется в родословную и описывает даже давних предков. Вместо того, чтобы останавливать историю, как это делали в постмодернизме, Бегбедер как бы «возрождает» ее. Он пишет о преемственности поколений, о повторении детьми судеб родителей. Как и его родители, Бегбедер развелся, чем обрек своего ребенка на жизнь между отцом и матерью: «Наверное, у моей собственной дочери точно такой же взгляд на разведенных родителей» [Бегбедер 2014, с. 130] «*Mon propre divorce reproduit sans doute la même schéma aux yeux de ma fille...*» [Beigbeder 2010, p. 145–146]).

Местами роман является исповедью отца. Бегбедер делится сложностями отцовства, что легко сближает его с другими родителями – подобные темы зачастую универсальны и позволяют читателям ассоциировать себя с героями (что является распространенной практикой чтения). Если в 1993-м г. Уоллес утверждает, что люди «ассоциируют себя с теми героями, которых находят привлекательными» [Wallace 1993, p. 173], то в XXI-м в. общим местом становится растущий интерес к противоречивым и комплексным героям, которые могут быть конвенционально непривлекательными, однако выражают многогранность человеческого характера, включающего и отрицательные черты.

Между автором и читателями выстраиваются откровенные, доверительные отношения. Бегбедер не стесняется делиться сокровенными моментами жизни, например, играми с дочерью, их общими обрядами, искренне признается, что смех Хлои – это апофеоз «счастья и радости жизни» [Бегбедер 2014, с. 137] («*S'il fallait définir la joie de vivre <...> ce serait cet éclat de rire, une apothéose...*» [Beigbeder 2010, p. 154]). Бегбедер проходит по «тонкой грани между жалостью к себе и самоанализом» [Brownrigg 2013].

Обращение к родословной также поднимает важную для метамодернизма тему «совместного аффекта» [Гиббонс 2019, с. 306], к которой Бегбедер уже обращался в романе «Окна в мир», где совместный аффект

принимал форму всеобщей скорби в связи с событиями 11 сентября. Как и Модриано в раннем творчестве, во «Французском романе» Бегбедер размышляет о долгосрочных, имплицитных последствиях войны для народа, коллективной травме и важности общей памяти о военных событиях: «Твой прадед был героем войны 1914–1918 годов, твой дед сражался в следующей войне, и ты думаешь, что вся эта жестокость прошла без последствий для будущих поколений?» [Бегбедер 2014, с. 48] («Ton arrière-grand-père fut un héros de 1914-1918, ton grand-père est un ancien combattant de la guerre suivante, et tu crois que cette violence n'a eu aucune conséquence sur les générations ultérieures?» [Beigbeder 2010, p. 60]). Это соотносится с культурной тенденцией рефлексии над историческим прошлым и «проработки» его травмирующих событий.

Бегбедер в схожей с Модриано манере поднимает такие темы, как кризис института семьи, отношения между близкими (особенно между братьями), тему абсолютной свободы и всепоглощающего одиночества: «этот порошок – не более чем предлог для сближения с другими людьми, способ познакомиться, обмануть одиночество, что этот контакт – идиотский, но реальный – между заблудшими душами...» [Бегбедер 2014, с. 75] («...ce produit n'est qu'un prétexte pour se rapprocher des autres, un truchement entre inconnus, un biais pour tromper sa solitude, un lien idiot mais réel entre égarés...» [Beigbeder 2010, p. 88]). Бегбедер честно признается, что все еще не пришел в себя после того, как отделился от брата, детально описывает их сложные взаимоотношения, жизнь без отца, взросление в оппозиции брату, желание доказать ему свою силу и попытку стать полной противоположностью, чтобы выдержать расставание с ним: «С того дня, как брат ушел из дома, я не переставая искал ему замену» [Бегбедер 2014, с. 157] («...après son départ de la maison, je me suis cherché des grands frères de substitution» [Beigbeder 2010, p. 176]).

Гиббонс отмечает «саморефлексивность Бегбедера как автора и персонажа» [Гиббонс 2019, с. 308]. Чувствуя себя потерянным, Бегбедер пытается отыскать свою личность в прошлом: «J'habite mon enfance, je m'installe

dans mon passé» [Beigbeder 2010, p. 92] («Я живу в своем детстве, я погружаюсь в свое прошлое» – *пер. автора*). Часто из его уст звучат сожаления и тоска по ушедшей молодости, ностальгия: «Моя Утопия далеко в прошлом» [Бегбедер 2014, с. 105] («Mon Utopie est derrière moi» [Beigbeder 2010, p. 118]).

В романе присутствует и характерная для метамодернизма постирония. Бегбедер отмечает абсурдность некоторых законов: «пациенты раковых отделений имеют полное право на законных основаниях накачиваться наркотиками, тогда как тех, кто осмелится принять дозу на улице, отправляют ночевать в каталажку, – а разве их болезнь менее мучительна?» [Бегбедер 2014, с. 47] («...c'est drôle de se dire que notre système de santé drogue les cancéreux en toute légalité, tandis que ceux qui se défoncent dans la rue finissent la nuit en taule (sont-ils vraiment moins malades?)» [Beigbeder 2010, p. 59]). Автор сравнивает потерю смысла жизни, отчаяние и одиночество с раковой болезнью, продолжая мысль о внутренней обреченности из романа «Windows on the World».

Иронизируя над порядками французских тюрем («если судья или полицейский встал не с той ноги <...> вас отправят в тюрьму» [Бегбедер 2014, с. 170], «со мной, судя по всему, обращались по разряду VIP – мне предоставили отдельное помещение <...> отдав во власть клаустрофобии» [Бегбедер 2014, с. 171]), Бегбедер выражает искреннюю обеспокоенность условиями содержания преступников в этих «музеях боли» [Бегбедер 2014, с. 99] («musées de la douleur» [Beigbeder 2010, с. 113]), проявляет сочувствие и человечность: «Франция – страна, в которой людей пытаются в Первом округе Парижа, прямо напротив универмага «Самаритен». Я счел бы себя соучастником этой гнусности, если бы не рассказал здесь о ней. Как я мог прожить 42 года, не интересуясь мерзостями, творящимися в моем родном городе?» [Бегбедер 2014, с. 172]. Ранее он и сам отправлял преступников за решетку, т.к. состоял в суде присяжных, однако, побывав в подобных условиях, Бегбедер заявляет, что «проявил [бы] куда большую терпимость» [Бегбедер 2014, с. 98–99] («Je serai plus laxiste aujourd'hui» [Beigbeder 2010, p. 112]). Он

считает тюрьму Парижской префектуры, в которой людей гноят заживо, позором страны.

Роман безусловно является эмотивной и полагает эмоции движущей эстетической силой произведения. Помимо уже упомянутых эмоций, таких как зависть к брату, любовь к дочери, гнев из-за тюрем, ностальгия по прошлому, Бегбедер часто делится с читателями своими интересами: «меня завораживает чувственность движения, увлекающего сапфировую иглу к центру пластинки» [Бегбедер 2014, с. 133] («...je suis fasciné par la sensualité de ce mouvement perpétuel qui emmène la pointe du saphir vers le centre de la machine» [Beigbeder 2010, p. 149]). Акцент в данном случае стоит на слове «чувственность» («la sensualité»).

Писатель не осуждает мать за развод с отцом и временами тяжелую жизнь, напротив, он сочувствует ей: «теперь я понимаю, кто такая мать-одиночка – это человек, подаривший вам жизнь, чтобы принести в жертву свою» [Бегбедер 2014, с. 194] («Depuis j'ai compris ce qu'est une mère célibataire: c'est quelqu'un qui vous a donné la vie pour pouvoir sacrifier la sienne» [Beigbeder 2010, p. 215]). Бегбедер не пытается приукрасить себя перед читателями, признается в прегрешениях, не взваливает на жен вину за разводы, честно отмечает, что по сравнению с братом был невзрачным. Он приглашает читателя на искренний, даже интимный, но дружеский разговор на равных: «разумеется, моя жизнь ничуть не более интересна, чем ваша, но, попрошу заметить, и не менее» [Бегбедер 2014, с. 211] («Certes, ma vie n'est pas plus intéressée que la vôtre, mais elle ne l'est pas moins» [Beigbeder 2010, p. 234]).

2.3. Г. Мюссо «Бумажная девушка»

Черты метамодернизма можно обнаружить в прозе современного французского писателя Гийома Мюссо, а именно в его романе «Бумажная девушка» (*La fille de papier*, 2010). Несмотря на широкую популярность автора,

его романы практически не становились объектом научного анализа. Данное противоречие отмечает Калашникова О.Л. [Калашникова 2016, с. 116–118] в статье, посвященной интертекстуальности у Мюссо – феномену, перешедшему в метамодернизм из постмодернизма. Д. Холмс отмечает, что современные писатели, включая Г. Мюссо, не претендуют на реалистичное изображение мира, отдавая предпочтению стилизованному и идеализированному образу реальных желаний и страхов людей. Однако подобные произведения удовлетворяют человеческую тягу к историям, а также жажду знаний и саморазвития [Holmes 2018, p. 181].

Мюссо использует интересный прием в прологе произведения – роман начинается с перечисления газетных вырезок, которые перемежаются с электронными письмами поклонников главного героя. В газетах же рассказывается о значимых событиях из его недавней жизни, от успеха на литературном поприще до сложностей в отношениях с избранницей и законом. Данный прием показывает значимость газет, бумаги, интернета и информации в современном мире – бумажная, электронная и настоящая реальности сливаются, границы размываются. Маньковская отмечает, что «переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле» [Маньковская 2000, с. 318].

Реальные люди в таком случае предстают перед читателями героями газет, выписанными журналистами образами, часто противоречивыми: возлюбленная главного героя Аврора описывается в удобном для конкретного журналиста свете, то гениальной пианисткой, то всего лишь продуктом маркетинга. Предыстория полностью реализуется в таком формате, автор не прибегает к более традиционным формам повествования, в чем можно увидеть фрагментарность текста. Уже в самом начале произведения, затрагивается тема бумажных людей.

Электронные письма позволяют узнать, что читатели по всему миру благодарят главного героя за его книги, находят в них поддержку и успокоение. Романы меняют жизни людей, например, помогают им примириться с утратой близкого. В подобной искренности, чувственности и бережному отношению Мюссо к голосам даже эпизодических героев раскрывается суть метамодернизма.

Феномен именно электронного общения особенно интересен, т.к. отсылает к диджимодерну, указывает на стремительно изменяющуюся реальность и обновление форм общения: «...в технообразе объект растворен в процессе сетевой передачи информации, смешивающей роли творца и публики» [Маньковская 2002, с. 14]. Это соотносится и с нашим, настоящим миром, в котором «интерактивный диалог писателя с читателем через персональный сайт и систему соцсетей, интервью по радио и телевидению максимально расширяют круг читателей» [Калашникова 2016, с. 117], что в очередной раз доказывает идею слияния реальностей. По Маньковской, «интерактивность меняет произведение, объект исчезает в деятельности, растворяется в киберпространстве, становясь смутным, размытым» [Маньковская 2002, с. 15], что открывает возможность множественности интерпретаций.

Главный герой романа – успешный писатель Том Бойд, который переживает затяжной кризис из-за разрыва с возлюбленной, пианисткой Авророй. После ее отказа выйти за Тома замуж герой погрузился в депрессию, нарушал закон, принимал различные вещества, регулярно выпивал и изолировал себя от общества («последние полгода Том Бойд вообще не выходил из дома» [Мюссо 2021, с. 26]). Безусловно, это сильно повлияло на творчество героя, он забросил писательство, не жил, но существовал «без единой эмоции и воли» [Мюссо 2021, с. 39] («...vide de toute émotion et de toute volonté» [Musso 2010, p. 37]).

В одну из ночей в доме Тома появляется девушка, которая представляется второстепенной героиней его последнего романа – Билли

Донелли, медсестрой в государственной клинике. Билли утверждает, что она «выпала из строчки посреди незаконченной фразы» [Мюссо 2021, с. 73] («...tombée d'une ligne, au milieu d'une phrase inachevée» [Musso 2010, p. 63]) бракованного издания, в котором «история резко обрывалась на странице 266 на незаконченной фразе» [Мюссо 2021, с. 46] («L'histoire s'arrêtait brutalement au milieu de la page 266 sur une phrase elle-même inachevée...» [Musso 2010, p. 42]). Поначалу Том не верит в происходящее, принимая условную Билли за галлюцинацию или преданную фанатку, однако наутро устраивает девушке допрос, в котором задает вопросы, ответы на которые знает только он сам – в процессе написания книг Том составлял досье на каждого героя и никогда не показывал их другим людям. Билли отвечает на все вопросы верно. Том также отмечает, что у девушки «та самая “образная” речь, как у Билли» [Мюссо 2021, с. 72] и со временем признает, что перед ним – героиня его собственной книги.

Выяснилось, что Билли оказалась в реальном мире именно из-за бракованного тиража, и может вернуться только тогда, когда Том напишет новый роман, заключительную часть «Трилогии ангелов». Однако Том находится в творческом кризисе, и Билли решает помочь ему вернуть Аврору, после чего герои отправляются в путешествие. Вместе они оказываются в различных опасных ситуациях, сближаются, ведут диалоги. Билли упрекает Тома в том, что тот безразлично относится к ее чувствам: «На меня вам наплевать?! Я все потеряла в этой истории...» [Мюссо 2021, с. 131], «Возможно, мое невезение успокаивает ваших читательниц, но меня это изматывает, и мне от этого больно» [Мюссо 2021, с. 139] («Peut-être que ma malchance rassure vos lectrices, mais moi, elle m'épuise et me fait du mal» [Musso 2010, p. 120]). В течение романа неоднократно говорится о человеческой и нежной натуре Билли, несмотря на то что она персонаж из книги: «под ее панцирем скрывается чувствительное и щедрое существо» [Мюссо 2021, с. 310], «в ее глазах было так много нежности и человечности» [Мюссо 2021, с. 227].

Отчаяние героини книги задело автора, который не задумывался о том, что причиняет персонажам боль: «Эта неожиданная атака лишила меня дара речи. Согласен, я не щадил Билли в моих историях, но для меня это не имело никаких последствий. Она была вымышленным персонажем, чистой абстракцией...» [Мюссо 2021, с. 140]. Том задается вопросом, почему он перестал заботиться о чувствах своих героев и стал управлять ими, словно марионетками: «Почему я стал таким безразличным к судьбам моих персонажей?» [Мюссо 2021, с. 177] («Pourquoi étais-je devenu indifférent au devenir de mes personnages?» [Musso 2010, p. 148]).

Так, в романе Мюссо реализуется идея уважения голосов персонажей и интереса к ним со стороны автора. Том говорит об ограниченной власти писателя, который более не способен целиком изменить характер персонажа: «Пусть я был автором книги, Богом я не был. Вымысел живет по своим собственным законам» [Мюссо 2021, с. 361] («J'avais beau être l'auteur du livre, je n'étais pas Dieu. La fiction possède ses propres règles» [Musso 2010, p. 290]).

Ключевую роль в том процессе играет читатель. Мюссо и Том отводят ему центральную роль в формировании «бумажного» мира, который оказывается невозможен без участия читателя: «Книга обретает плоть только во время чтения. Это читатель дает ей жизнь...» [Мюссо 2021, с. 307] («Un livre ne prend corps que par la lecture. C'est le lecteur qui lui donne vie...» [Musso 2010, p. 249]). Это соответствует идее Р. Барта о том, что текст создается в процессе акта чтения и не существует за его пределами.

Можно вспомнить и об идее «прыжка веры» А. Келли: читатель становится полноценным соучастником творения, как бы пересекает границы воображаемой реальности посредством этого «прыжка», всецелого доверия писателю. В монографии «Метамодернизм...» один из разделов посвящен глубине как ключевой концепции метамодернизма и ответственности читателя, его способности быть вовлеченным в историю и дать ответ автору

произведения [Аккер 2019, с. 356–385], что отсылает к работе У. Эко «Роль читателя».

Если постмодернистская деконструктивистская игра предполагает нарочное не-проникновение, иронически проецируя глубину предмета на «поверхность» [Jameson 1991, p. 12], то метамодернизм предполагает как раз-таки максимально возможное погружение, глубину восприятия.

Пересечение границ текста его героиней является апофеозом приема «бумажных людей» в литературе метамодернизма. Горбовская С.Г. называет этот феномен яркой особенностью метапрозы и отмечает, что «в метамодернизме “бумажный человек” хочет вырваться из текста и стать реальным, он не хочет, чтобы его эмоции и грусть продавались, он не хочет быть частью текста, он стремится в реальность» [Горбовская 2021, с. 107].

Бунт «бумажных людей» является реакцией на восприятие мира как текста в постмодернизме, а с литературной точки зрения такой прием можно рассматривать как продолжение постмодернистской игры с читателем: «полемическая напряженность этого диалога создает своего рода иронический двойной код, усиливающий игровое начало постмодернизма в искусстве» [Маньковская 2000, с. 159].

Том испытывает влияние собственных героев: «В процессе создания книги я погружался в странное состояние: реальность мало-помалу уступала место вымыслу, и мои герои порой становились настолько реальными, что сопровождали меня всюду. Их страдания, сомнения, счастье становились моими и продолжали преследовать долгое время после того, как я поставил финальную точку в романе» [Мюссо 2021, с. 111]. Данный пример вновь подтверждает мысль о размывании четких границ между двумя реальностями.

Нельзя не отметить, что «Бумажная девушка» – это еще и метароман (метафикшн), т.е. роман о романе, произведение, в котором описывается и раскрывается творческий процесс создания, написания романа [Gass 1970, p. 24–25]. Метароман, или метапроза – отдельное обширное явление в литературе

модернизма и постмодернизма, а теперь и метамодернизма (здесь необходимо упомянуть, что некоторые исследователи находят черты метапрозы и в творчестве П. Модиано [см.: Бочкарева 2020]). Именно написание заключительной части трилогии становится для Тома главной целью, именно письмо способно вернуть ему утраченную жизнь и поставить все на свои места.

В конце произведения друг Тома Мило признается, что Билли на самом деле была актрисой, нанятой им специально для того, чтобы помочь другу выйти из депрессии, т.е. никакой героини книги не существовало. Однако до того, как Том об этом узнает, он решает написать книгу под названием «Бумажная девушка», после чего Мюссо помещает первый абзац своей книги (что отсылает нас к построению цикла «В поисках утраченного времени» Пруста, где рассказчик в конце седьмого тома понимает, что именно ему необходимо написать, и возвращается к началу первого тома). В пространстве романа все произошедшие события и «бумажность» Билли были настоящими, поскольку являлись частью произведения Тома, которое и дано читателю.

Подобное построение книги вновь отсылает нас к метапрозе, а конкретнее к рекурсивной художественной технике «*mise en abyme*» – рассказ в рассказе, роман-шкатулка (шкатулочный роман) или роман-матрешка. В отечественной нарратологии ключевые исследования данного феномена даны в работах Л.Е. Муравьевой [см.: Муравьева 2016].

Важно обратиться к монографии М.Н. Липовецкого «Русский постмодернизм», в которой исследователь дает емкую характеристику метапрозы. Тематически она характеризуется мотивами сочинительства, литератуцентричности жизни, жизнестроительства. Автор создает текстового двойника, воплощенного в образе героя-писателя, который часто выступает в роли автора текста, который предлагается к прочтению (ровно как у Мюссо). Липовецкий также выделяет зеркальность повествования, которая дает возможности соотнести героя-писателя и автора-творца, отношения между которыми часто комментируются и вызывают взаимопроникновение текстовой

и внетекстовой реальностей. Также происходит перенос «с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа», так что читатель оказывается «поставлен в положение соучастника творческой игры» [Липовецкий 1997, с. 46–47].

Так, «Бумажную девушку» Мюссо можно отнести к метапрозе. Актриса, которая играла Билли, в конце произведения решает, что не может жить без Тома: «Возможно, они прожили лишь первую ее главу, и Лилли была намерена написать вторую главу вместе с Томом!» [Мюссо 2021, с. 469].

Жизнь у Мюссо предстает как писательство, творение собственной истории, даже мифотворчество, поскольку образ автора мифологизируется (что отсылает нас к идеям Липовецкого). Н.Б. Маньковская упоминает, что «эстетизация жизни» является одним из аспектов саморефлексии неклассической эстетики [Маньковская 2002, с. 16]. Л. Хатчеон усматривает в этом «литературный нарциссизм», поскольку это «проза о прозе, то есть проза, которая включает в себя комментарий по поводу собственной повествовательной и/или лингвистической идентичности» [Hutcheon 1981, p. 1].

Выводы по Главе II

По итогам практического исследования были сделаны следующие выводы:

1. Выбранные произведения проанализированы в соответствии с идентифицированными маркерами. В каждом из романов присутствуют определенные ранее признаки метамодернизма.

Автор как художественная категория во всех романах претерпевает метаформозу. Писатели бережно относятся к голосам каждого героя, позволяя им высказать свои эмоции. Модiano практически редуцирует фигуру автора из повествования, сводит ее до абстрактного автора, чтобы главная героиня смогла наиболее полно, проникновенно и искренне описать свои эмоции. Бегбедер обращается к жанру автофикшн, как бы делая нарратора своей копией – Бегбедером. Автор и нарратор практически сливаются, что усиливает саморефлексивность произведения. В романе Мюссо героиня буквально пересекает границу бумажного мира, чтобы донести до автора мысль о том, что тот причиняет ей боль. В каждом из романов утверждается важная роль читателя, который приглашается на искренний диалог с автором. Особенно ярко это проявляется в романе Мюссо, который отводит читателю центральную роль в формировании бумажного мира.

Во всех трех романах присутствует возвращение «аффекта», проявляющееся в особом эмотивном повествовании, призванном не только отразить искренние эмоции автора и героев, но и вызвать эти эмоции у читателя. При этом эмоции не всегда являются позитивными, однако авторы признают право героев испытывать грусть, тоску и одиночество и выражают их на страницах произведений.

Историчность романов выражается в обращении к темам как личного, так и народного прошлого, совместного аффекта. История перестает игнорироваться, более не обозначается ее «конец» – в каждом из романов

прошлое становится поводом переосмыслить настоящее. Реконструируя прошлое, героиня Модiano освобождается от груза на душе и начинает жизнь заново. Нарратор Бегбедера находит в прошлом причины его нынешнего состояния.

Постирония обнаруживается во «Французском романе» Бегбедера. Иронизируя над порядками французских тюрем, Бегбедер выражает искреннюю обеспокоенность условиями содержания преступников, проявляет к ним сочувствие и задается вопросом, как гуманистическая и демократичная Франция дошла до такого.

Центром повествования всех трех романов является человеческая личность в ее многообразии. Повествование у Модiano и Бегбедера представляет собой развернутый внутренний монолог от первого лица, позволяющий читателю посмотреть на мир глазами их героев. Мюссо с помощью точного психологизма описывает мысли, эмоции и состояние своих героев.

2. Определены доминирующие темы и характерные особенности повествования современного французского романа. Ключевыми темами являются кризис семейных отношений и одиночество – главные герои всех трех романов оторваны от родственников и друзей и испытывают экзистенциальный ужас. Модiano, обращаясь к образу аптекарши, показывает, что выход из этого состояния возможен благодаря чутким и небезразличным людям. В романе Мюссо поднимается тема приобретенной семьи, писатель говорит о важности в жизни настоящих друзей.

Все три романа являются глубоко саморефлексивными произведениями, что можно назвать характерной особенностью современного французского романа, – их герои задаются как вечными, так и актуальными вопросами об одиночестве, близости, будущем человеческих отношений, проходят различные инициации и заняты морально-философскими поисками самоидентичности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Можно сделать следующие **выводы**:

1. Изучены работы зарубежных и отечественных авторов, в которых постулируется идея кризиса постмодернизма как ведущего течения культуры. В работах отмечается общее ощущение усталости от эстетических установок постмодернизма (в частности, цинизма) и пессимистического взгляда на мир. Такие мировые кризисы, как теракт 11 сентября 2001 г. и всемирный экономический кризис, общая усталость от постмодернизма открыли путь для новых возможностей осознания современности, для новой структуры чувства.

Утверждается необходимость поисков нового культурного течения, которое смогло бы вобрать в себя и репрезентировать современную эпоху с присущими ей плюрализмом, мультикультурностью, многополярностью, наложением различных контекстов и т.д. При этом осознается необходимость качественно новой призмы восприятия, настроенной на позитивизм и созидание. В нескольких исследованиях на смену постмодернизму предлагается понятие постпостмодернизма как некой амальгамы будущих возможных направлений.

2. Рассмотрена теоретическая основа нового художественного течения – метамодернизма. Представлено его обобщенное определение и характерные черты. Выступая как вариант постпостмодернизма, метамодернизм – это особенное художественное и культурное течение, обобщающее изменения и состояния культуры с 1990-х годов до нашего времени.

Ключевой чертой метамодернизма является релятивизм, осцилляция, вечное колебание между наивностью модернизма и цинизмом постмодернизма, в спектр которого могут попасть принципиально разные идеи и эмоции. Метамодернизм опирается на идею новой искренности, новой чувственности и даже идеализма, пытается вернуть в эстетику и философию черты романтизма, сентиментализма и др.

Несмотря на необходимость в доработке содержания, понятийного аппарата и методологии концепции, о которой пишут исследователи, метамодернизм представляется актуальным и заслуживающим внимания и пристального изучения феноменом, хотя бы потому, что он наиболее распространен и признан среди всех остальных вариаций постпостмодернизма.

3. Идентифицированы характерные маркеры метамодернизма в художественной литературе.

В метамодернизме происходит комплексная трансформация взаимоотношений автора и читателя, а также отношения автора к героям своего произведения. Читатель вступает в диалогические отношения с автором и становится его со-творцом, важной частью художественного процесса. На передовые эстетические позиции выходят доверительные отношения читателя и писателя. Авторы также начинают бережно относиться к героям своих произведений и учитывать их голос.

Ключевым для метамодернизма становится возвращение «аффекта», выражающееся в эмотивном повествовании, где эмоций преобладают над разумом. Авторы-метамодернисты возрождают аффект (эмоции, запечатленные в литературе или изобразительном искусстве) и делятся с читателями искренними чувствами. Важным становится жанр автофикшн.

Метамодернизм полемизирует с идеей «конца истории», превалировавшей в конце XX в., и утверждает позитивистский подход к восприятию исторических событий. Историческое полотно становится материалом для рефлексии, осмысления, своеобразным ключом декодировки настоящего и указателем в будущее.

Происходит отход от постмодернистской циничной и насмешливой иронии. Метамодернизм может обращаться к иронии, когда серьезности становится слишком много, и к наивности, когда в культуре начинает доминировать цинизм, в связи с чем принимает разные формы.

Для литературы метамодернизма наибольший интерес представляет человеческая личность во всех ее гранях многообразия. Субъективное восприятие мира и прохождение инициаций становятся доминантными темами метамодернистских произведений, в которых зачастую происходит нарративизация собственного опыта, ее художественная обработка и последующее переосмысление. Саморефлексивность позволяет поднять вопрос об изучении способов художественного преломления травматического опыта.

4. Выбранные произведения проанализированы в соответствии с идентифицированными маркерами. В каждом из романов присутствуют определенные ранее признаки метамодернизма.

Автор как художественная категория во всех романах претерпевает метаформозу. Писатели бережно относятся к голосам каждого героя, позволяя им высказать свои эмоции. Модiano практически редуцирует фигуру автора из повествования, сводит ее до абстрактного автора, чтобы главная героиня смогла наиболее полно, проникновенно и искренне описать свои эмоции. Бегбедер обращается к жанру автофикшн, как бы делая нарратора своей копией – Бегбедером. Автор и нарратор практически сливаются, что усиливает саморефлексивность произведения. В романе Мюссо героиня буквально пересекает границу бумажного мира, чтобы донести до автора мысль о том, что тот причиняет ей боль. В каждом из романов утверждается важная роль читателя, который приглашается на искренний диалог с автором. Особенно ярко это проявляется в романе Мюссо, который отводит читателю центральную роль в формировании бумажного мира.

Во всех трех романах присутствует возвращение «аффекта», проявляющееся в особом эмотивном повествовании, призванном не только отразить искренние эмоции автора и героев, но и вызвать эти эмоции у читателя. При этом эмоции не всегда являются позитивными, однако авторы признают право героев испытывать грусть, тоску и одиночество и выражают их на страницах произведений.

Историчность романов выражается в обращении к темам как личного, так и народного прошлого, совместного аффекта. История перестает игнорироваться, более не обозначается ее «конец» – в каждом из романов прошлое становится поводом переосмыслить настоящее. Реконструируя прошлое, героиня Модiano освобождается от груза на душе и начинает жизнь заново. Нарратор Бегбедера находит в прошлом причины его нынешнего состояния.

Постирония обнаруживается во «Французском романе» Бегбедера. Иронизируя над порядками французских тюрем, Бегбедер выражает искреннюю обеспокоенность условиями содержания преступников, проявляет к ним сочувствие и задается вопросом, как гуманистическая и демократичная Франция дошла до такого.

Центром повествования всех трех романов является человеческая личность в ее многообразии. Повествование у Модiano и Бегбедера представляет собой развернутый внутренний монолог от первого лица, позволяющий читателю посмотреть на мир глазами их героев. Мюссо с помощью точного психологизма описывает мысли, эмоции и состояние своих героев.

5. Определены доминирующие темы и характерные особенности повествования современного французского романа. Ключевыми темами являются кризис семейных отношений и одиночество – главные герои всех трех романов оторваны от родственников и друзей и испытывают экзистенциальный ужас. Модiano, обращаясь к образу аптекарши, показывает, что выход из этого состояния возможен благодаря чутким и небезразличным людям. В романе Мюссо поднимается тема приобретенной семьи, писатель говорит о важности в жизни настоящих друзей.

Все три романа являются в той или иной степени глубоко саморефлексивными произведениями, что можно назвать характерной особенностью современного французского романа, – их герои задаются как

вечными, так и актуальными вопросами об одиночестве, близости, будущем человеческих отношений, и проходят различные инициации и заняты морально-философскими поисками самоидентичности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аккер, ван ден Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / [пер. с англ. В. М. Липки, вступит. ст. А. В. Павлова]. – М. : РИПОЛ классик, 2019. – 494 с.
2. Андреев, Л.Г. Литература Франции // Зарубежная литература XX века. — М. : Высшая школа, 2004. – С. 387–420.
3. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
4. Бахтин, М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
5. Бахтин, М.М. Эпос и роман. – СПб.: Изд-во «Азбука», 2000б. – 304 с.
6. Борисеева, Е.А. Роман инициации: проблема жанровой атрибуции // Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2014. – № 1. – С. 20–23.
7. Бочкарева, Н.С. Поэтика «романа о романе» Патрика Модiano «Чтобы ты не заблудился в квартале» / Н.С. Бочкарева, И.В. Сулова, А.Д. Бажанов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2020. – Т. 12, № 2. – С. 81–89.
8. Бреннер, Ж. Моя история современной французской литературы. – М. : Высшая школа, 1994. – 352 с.
9. Гиббонс, Э. Аффект // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. – М. : РИПОЛ классик, 2019. – С. 211–346.
10. Горбовская, С.Г. Использование приема «нарративных бросков» в литературе метамодернизма на примере произведений Т. Моррисон, Ф. Бегбедера и В. Пелевина // Русско-зарубежные литературные связи: коллективная монография. – Нижний Новгород, 2021а. – С. 27–35.
11. Горбовская, С.Г. Признаки «возвращения аффекта» в литературе метамодернизма. Эмпатия, искренность и «радикальная незащитность» в

произведениях Д. Ф. Уоллеса, Ф. Бегбедера и Э.-Э. Шмитта // Древняя и Новая Романия. – 2021б. – № 28. – С. 99–114.

12. Горбовская, С.Г. Признаки литературы «новой искренности» в романе Ванессы Диффенбах «Язык цветов» // Научный диалог. – 2023. – Т. 12, № 2. – С. 188–202.

13. Гребенюк, А.А. Культурно-исторический анализ переживаний человека эпохи метамодернизма // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2019. – Т. 8, № 1 (26). – С. 326–330.

14. Гройс, Б. Ранние тексты: 1976–1990 / Борис Гройс. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 496 с.

15. Долинин, А.А. Паломничество Чарльза Смитсона (О романе Джона Фаулза «Подруга французского лейтенанта») // Фаулз, Дж. Подруга французского лейтенанта. – Л.: Художественная литература, 1985. – С. 3–18.

16. Зыченко, И. Автоиндуцированная инициация как принципиальный мотив литературы метамодерна // Вызов: экспериментальный художественно-методологический сборник летней школы метамодернизма. СПб. : ЦГПБ им. В.В. Маяковского, 2023. – С. 5–21.

17. Калашникова, О.Л. «Бумажный человек»: претексты Г. Мюссо и феномен читательской популярности // Литература в контексте культуры: сборник научных трудов. – 2016. – № 27. – С. 115–123.

18. Лесова-Юзефович, Н.С. Проблема семейных отношений в романе «Просто вместе» Анны Гавальда / Н. С. Лесова-Юзефович, А. Н. Путинцев // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2016. – Т. 2 (68), № 2-2. – С. 82–93.

19. Лесова, Н.С. Современные тенденции развития французской литературы начала XXI века / Н.С. Лесова, М.О. Короткова // Культура Народов Причерноморья. – 2012. – № 226. – С. 137–140

20. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: «Словесник», 2010. – 904 с.

21. Липовецкий, М.Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. – 2008. – № 20. – С. 24–31.
22. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: УрГПУ, 1997. – 317 с.
23. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. – М. : Интелвак, 2001. – 1596 с.
24. Маньковская, Н.Б. Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 5–24.
25. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
26. Морозов, А.В. Осторожно, метамодерн: современность как зонтик и маятник // Galactica Media: Journal of Media Studies. – 2019. – № 3. – С. 238–249.
27. Муравьева, Л.Е. Авторефлексивные стратегии репрезентации травмы в художественном нарративе (на материале современной французской литературы) // Поэтика и прагматика нарративных практик: коллективная монография / отв. ред. В.И. Тюпа; редкол. Е.Ю. Козьмина, О.В. Федунина. – Екатеринбург : ИНТМЕДИА, 2019. – С.104–125.
28. Муравьева, Л.Е. Mise en abyme and text-within-a-text // Новый филологический вестник. – 2016. – №2 (37). – С. 42–51.
29. Нужная, Т.В. Концепция «новой искренности» в романе Ф. Бегбедера «Французский роман» // Романо-германский коллегийум: сборник научных статей. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2022. – С. 14–25.
30. Нужная, Т.В. Метамодернистские тенденции в романах «Осень» Али Смит и «Парадокс близнецов» Светланы Еремеевой // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2021. – № 2. – С. 76–80.

31. Павлов, А.В. Метамодернизм: критическое введение // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. – М. : РИПОЛ классик, 2019. – С. 7–32.
32. Павлов, А.В. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Философско-литературный журнал «Логос». – 2018. – Т. 28, № 6. – С. 1–19.
33. Павлов, А.В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. – 2-е изд. – М. : ИД «РАНХиГС», 2021. – 560 с.
34. Пискарев, П.М. Человек метамодерна // Актуальные проблемы психологического знания. – 2019. – № 3–4 (52). – С. 48–63.
35. Ржевская, Н.Ф. Патрик Модiano // Французская литература 1945–1990 / отв. ред. Балашов Н.И. – М. : Наследие, 1995. – С. 654–665.
36. Салиева, Л.К. Нарративный анализ. История и современность. Сферы приложения // Вестник Московского университета. Серия 21. – 2012. – № 3. – С. 116–128.
37. Спиваковский, П.Е. Метамодернизм: контуры глубины // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2018. – № 4. – С. 196–211.
38. Тэн, И. Философия искусства / общ. ред. А.М. Микиши, вступ. ст. П.С. Гуревича. – М. : Республика, 1996. – 351 с.
39. Хикс, С. Объясняя постмодернизм / С. Хикс; [пер. с англ. А.С. Шуваловой]. – М. : РИПОЛ классик, 2022. – 320 с.
40. Шевякова, Э.Н. Поэтика современной французской прозы / Э.Н. Шевякова. – М. : МГУП, 2002. – 225, [1] с.
41. Шмид, В. Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
42. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко; [пер. с итал. С. Серебряного]. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 512 с.
43. Эпштейн, М. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. – 2001. – № 5. – С. 180–198.

44. Яусс, Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.
45. Gass, W.H. Fiction and the Figures of Life. – New York : Alfred A. Knopf, 1970. – 288 p.
46. Genette, G. Figures III / Gérard Genette. – Paris : Editions du Seuil, 1972. – 285 p.
47. Giles, P. Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace // Twentieth Century Literature. – 2007. – Vol. 53, no. 3. – P. 327–344.
48. Golsan, R.J. Vers une définition du «roman occupé» depuis 1990 // Le roman français au tournant du XXIe siècle / Ed. M. Dambre. – Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. – P. 125–132.
49. Hertich, A. A New Paradigm for the Twenty-First Century Author: Frédéric Beigbeder, l'enfant Du Siècle // Dalhousie French Studies. – 2016. – Vol. 108. – P. 3–14.
50. Holmes, D. Realism, Romance and Self-Reflexivity: Twenty-First-Century Middlebrow // Middlebrow Matters: Women's Reading and the Literary Canon in France since the Belle Époque. – Liverpool : Liverpool University Press, 2018. – P. 178–206.
51. Hutcheon, L. Narcissistic Narrative: Metafictional Paradox. – Ontario : Willford UP, 1981. – 188 p.
52. Hutcheon, L. The Politics of Postmodernism. – New York ; London : Routledge, 2002. – 232 p.
53. Jameson, F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, NC : Duke University Press, 1991. – 438 p.
54. José, L. After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism / L. José, G. Potter. – London : Athlone Press, 2001. – 339 p.
55. Kelly, A. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction // Consider David Foster Wallace: Critical Essays / ed. D. Hering. – Los Angeles : Sideshow Media Group, 2010. – P. 131–146.

56. Kirby, A. The Death of Postmodernism and Beyond // *Philosophy Now*. – 2006. – no. 58. – P. 34–37.

57. Laing, O. *The Lonely City. Adventures in the Art of Being Alone*. – New York : Picador, 2016. – 336 p.

58. Lewis, B. *Postmodernism and Literature* // *The Routledge Companion to Postmodernism* / ed. S. Sim. – London : New York : Routledge, 2001. – P. 121–133.

59. Vermeulen, T. Notes on Metamodernism / T. Vermeulen, R. van den Akker // *Journal of Aesthetics & Culture*. – 2010. – Vol. 2. – P. 1–14.

60. Wallace, D.F. «E Unibus Pluram»: Television and U.S. Fiction // *Review of Contemporary Fiction*. – 1993. – Vol. 13, no. 2. – P. 151–194.

Источники материала:

61. Бегбедер, Ф. Французский роман / Фредерик Бегбедер; пер. с фр. Е. Головиной, М. Макаровой. – М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2014. – 224 с.

62. Модiano, П. Маленькое чудо: роман / Патрик Модiano; пер. с фр. И. Кузнецовой. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 160 с.

63. Мюссо, Г. Бумажная девушка / Гийом Мюссо; [пер. с фр. И. Крупичевой]. – М. : Эксмо, 2021. – 480 с.

64. Beigbeder, F. *Un roman français*. – Paris : Librairie générale française, 2010. – 248 p.

65. Modiano, P. *La Petite Bijou: roman*. – [Paris] : Gallimard, 2001. – 153 p.

66. Musso, G. *La fille de papier: roman*. – Paris : XO editions, 2010. – 376 p.

Электронные ресурсы:

67. Brownrigg, S. A French Novel by Frédéric Beigbeder – review [Электронный ресурс] // *The Guardian*. – [Б. м.], 2013. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/14/french-novel-frederic-beigbeder-review> (дата обращения: 13.03.2024).

68. Collins, M. Post-irony is real, and so what? [Электронный ресурс] // The Georgetown Voice. – [Б. м.], 2010. – Режим доступа: <https://georgetownvoice.com/2010/03/04/post-irony-is-real-and-so-what/> (дата обращения: 24.04.2024).

69. Groys, B. The Others and the Sames [Электронный ресурс] // e-flux Notes. – [Б. м.], 2023. – Режим доступа: <https://www.e-flux.com/notes/561766/the-others-and-the-sames> (дата обращения: 01.05.2024).

70. Turner, L. Metamodernism: A Brief Introduction [Электронный ресурс] // Metamodernism.org. – [Б. м.], 2015. – Режим доступа: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата обращения: 11.10.2023).

71. Turner, L. The Metamodernist Manifesto [Электронный ресурс] // Metamodernism.org. – [Б. м.], 2011. – Режим доступа: <http://www.metamodernism.org/> (дата обращения: 11.10.2023).

72. Viart, D. Portrait du sujet, fin de 20ième siècle [Электронный ресурс] // remue.net. – [Б. м.], 2001. – Режим доступа: <https://remue.net/cont/Viart01sujet.html> (дата обращения: 12.02.2024).