

II. ПЕРЕВОД

М. ГОНТАР

ПОСТМОДЕРНИЗМ ВО ФРАНЦИИ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, КРИТЕРИИ, ПЕРИОДИЗАЦИЯ

Марк Гонтар (род. 1946 г.) – профессор университета Ренн-2 (Франция), вице-президент Центра по изучению франкофонных литератур и цивилизаций, специалист по современной французской литературе и франкоязычным литературам Африки. Докторская диссертация – исследование французского постмодернистского романа. Основные труды: «"Неджма" Катеба Ясина: Эссе о формальной структуре романа» (1975), «Насилие текста» (1981), «Эстетика различия у Виктора Сегалена» (1987), «Чужое Я: Марокканская франкоязычная литература» (1993). Кроме того, опубликованы роман «Песком и кровью» (1982) и сборник стихов «Ивона» (1996). Работа «Постмодернизм во Франции» (2001) переводится на русский язык впервые¹.

Термины «постмодернистский» и «постмодернизм» (приставку «пост» пишут то вместе, то через дефис) используются для определения либо литературного периода, либо эстетики и вызывают множество споров и разногласий. Дело не только в том, что слово «постмодернизм» имеет разные значения в США, Канаде, Японии, Европе, но и в том, что в самой Европе есть те, кто использует это слово как предлог для констатации спада и регрессии

¹ Gontar M. Le postmodernisme en France: Définition, critères, périodisation // Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^{Eme} siècle? / Sous la dir. de Touret M. et Dugast-Portes F. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2001. – P. 283–294.

(эклектические постмодернисты, неоконсерваторы), и те, кто превращает его в аргумент для критического пересмотра модернизма, для нового продвижения модернистского проекта (экспериментальные постмодернисты¹, которых я назову, заботясь о симметрии, «новыми левыми»).

Моя цель состоит в том, чтобы применить это понятие к анализу французского романа и посмотреть, позволяет ли оно, кроме того, что служит журналистским слоганом, заимствованным из США, осмыслить ту социокультурную реальность, которая возникла в Европе, начиная с 80-х годов, и достигла своей критической фазы примерно в 1989, в момент падения Берлинской стены...

Определение

Первое замечание. Постмодернизм, о котором здесь пойдет речь, пишется в одно слово, без дефиса, в противовес его написанию у Анри Мешонника, известного противника этого явления², или у Кристиана Рюби, попытавшегося синтезировать пост-модерн/неомодерн. Почему я выбрал такую орфографию, которой придерживается и Ж.-Ф. Лиотар³? Да потому, что такой неологизм порождает специфический концепт, лишенный пессимизма, содержащегося в префиксе, не заслоняет горизонт эпохи составным словом, чья апория рисует конец явления, которое не смогли превзойти. В последнем случае и возникают лозунги: «конец современности», «конец истории», «конец философии» и т.п., которые могут вызвать подозрение, будто в них поставили под сомнение то, что не смогли понять. Постмодернизм, о котором я веду речь – это не антимодернизм, но критическая констатация отклонений от модернистского проекта, ощущение некоего выхода за пределы...

Определив это, перейдем к проблемам дефиниции, используя тот ракурс, который подчеркнет различия между модернизмом и постмодернизмом.

¹ Cp.: Ruby Chr. Le Champ de bataille: Post-moderne / néo-moderne. – P.: L'Harmattan, 1990.

² Cp.: Meschonnic H. Modernité, modernité. – P.: Gallimard, 1988.

³ Cp.: Lyotard J.-F. La Condition postmoderne. – P.: Editions de Minuit, 1979.

* * *

Часто повторяют, что модернизм – это мысль века Просвещения, вера в то, что рациональность, благодаря непрерывному прогрессу науки и техники, ведет ко все большей эманципации человека во все более свободном обществе. Таков смысл Истории по Гегелю, таков же он и по Марксу. Фундаментальные категории модернизма это разум, инновация, экспериментальность и прогресс. Отсюда – важное значение авангарда в эстетическом модернизме, который нас в данном случае и интересует. Логика, которую подразумевает такое видение неудержимого человеческого становления, возвышает диалектическую логику, извлекающую из бинарной оппозиции универсальный синтез, т.е. высший порядок, каковой можно назвать Смыслом Истории и который в равной степени стимулирует науки, искусства и культуру.

Одним из недавних результатов модернистской трансформации в области гуманитарных наук был структурализм, основывающийся на принципе бинарных оппозиций. Перечислю по памяти известные лингвистические оппозиции: женский род/мужской род, язык/речь, синтагма/парадигма, денотация/коннотация, поверхностная структура/глубинная структура.., а самым наглядным примером подобного структуралистского модернизма мне кажется семиотическая грамматика А.Ж. Греймаса; она настаивает на универсальности нарративной формы, отталкиваясь от системы бинарных оппозиций, что развернуто в нарративной программе посредством установления четырех позиций логического квадрата. На том же принципе основаны большей частью и таксономии Ж. Женетта (буквальный/референциальный, вымысел/слог), не упоминая других стилистических теорий, и, разумеется, мы многим обязаны этому типу анализа, обогатившему исследование поэтики во Франции в 60-е годы. Прибавим сюда появление кибернетики, родившейся после Второй мировой войны; она открыла в саморегулирующихся системах универсальную модель функционирования, приложимую не только к научным, но и к современным социальным и политическим системам: к оппозиции правого и левого в демократиях, к противостоянию пролетариата и капитала в марксизме, к напряженному равновесию военных блоков во время холодной войны.

Коротко говоря, модернизм основан на бинарном порядке диалектического типа, что позволяет осмыслять единство-совокупность, идет ли речь о литературном произведении как структуре, об обществе как системе или об идентичности субъекта, выявляемой в оппозиции «я-другой». Но сами результаты диалектической системы и ее претензии на универсальность синтетического преодоления оппозиций объясняют и суть таких отклонений, как разнообразные формы тоталитарного империализма или ГУЛАГ и Освенцим, атомная бомба и экономический кризис. Все это заставляет разделять в постиндустриальных обществах технический модернизм и модернизм социальный (как это показывает Иммануил Валлерштейн в своей книге «После Либерализма»¹).

* * *

Что же касается постмодернизма, то он рождается из осознания сложности и беспорядка, первые признаки которых появились уже в самом начале XX в. с развитием физики элементарных частиц и квантовой механики. Эти теории, в противовес идеи детерминизма, сделали очевидными понятия нестабильности и непредсказуемости, сформулированные в знаменитом принципе неопределенности Гейзенberга. Однако использование идеи беспорядка стало действительно систематическим с 70-х годов, с появлением науки о хаосе, которая включает изучение апериодических систем, эффекта бабочки Эдварда Лоренца, теории катастроф Рене Тома; эти новые области анализа, даже плохо понимаемые неспециалистами, придают реальности новые очертания. По этому поводу можно упомянуть символические уже по своим заголовкам романы нынешнего поколения – «Принцип неопределенности» Мишеля Рио (1993), «Элементарные частицы» Мишеля Уэльбека (1998).

Падение Берлинской стены и распад коммунистического восточного блока засвидетельствовали конец бинарного порядка, закрепленного Ялтинским договором, и появление в самом сердце Европы зон турбулентности, которые заменили безопасное стабильное противостояние опасным не-противостоянием децентрализованного ми-

¹ Wallerstein I. After Liberalism. – N.Y.: The New Press, 1995.

ра, о чем пишет Ален Мэнк в «Новом Средневековье»¹. Децентрализация и активизация различий по-разному проявляют себя и в области философии, продолжая линию Ницше и Хайдеггера, и в деконструкциях Фуко, Деррида, Делёза, а структурная лингвистика вышла за собственные пределы к учету субъективности и имплицитности, а также к развитию интерактивной лингвистики.

Таким образом, в противовес идеи центра и совокупности, постмодернистская мысль выдвигает на первый план идею сети и рассеивания. В то время как модернизм утверждает универсальное (оно же, по определению, уникальное), постмодернизм основывается на реальности прерывистой, фрагментарной, архипелажной, модулированной, где единственным временем является настоящий момент, где субъект, утративший центр, открывает в самом себе «другость», где идентичность-корень, исключающая другого, уступает место идентичности-ризоме, скрещиванию пород, «креолизации», всему тому, что Скарпетта в эстетике дает название «нечистоты»². Отсюда и убеждение, что, отрицая модернистский смысл Истории, постмодернисты отказываются от категории нового или от прогресса в пользу оживления форм прошлого (Умберто Эко)... Но то, что у одних (неоконсерваторов) является всего лишь эклектизмом, у других становится выражением «неверия в большие повествования» модернизма, что Лиотар назвал определяющим критерием ситуации постмодерна.

Если вы принимаете мое краткое определение постмодернизма как парадигмического дискурса (Лиотар), противостоящего бинарной, универсализирующей логике модернизма, то далее мне следует проанализировать, каким образом в ситуации постмодерна современный роман отдает отчет в собственных приемах текстуализации.

Критерии

Моя гипотеза состоит в том, что история современного романа, начавшаяся в XVII в., достигает кульминации в «новом романе», доведшем этот жанр до границ «читабельности». Хотя «новый роман», как часто повторяют, никогда не был школой в собственном смысле слова, тем не менее его можно определить как феномен

¹ Minc A. Le Nouveau moyen-age. – P.: Gallimard, 1993.

² Scarpetta G. L'impureté. – P.: Grasset, 1985.

авангарда, со всеми характерными чертами модернистского авангардизма: групповое воздействие, закрепленное коллоквиумами в Серизи, желание порвать с устаревшей традицией, забота о новациях и экспериментальности, публикация текстов-манифестов полемического характера. Чтобы в этом убедиться, достаточно взять несколько названий из эссеистики А. Роб-Грийе: «Один из путей к будущему роману», «О нескольких устарелых понятиях», «Новый роман, новый человек»¹... Что же касается Натали Саррот, то ее защита новых романистов в «Эре подозрения» заимствована из дискурса модернизма, который мы можем узнать в рассуждении о главных ценностях – инновации, эманципации, прогрессе:

Их произведения, ищущие освобождения от всего, что навязано, условно и мертвое, чтобы обратиться к тому, что свободно, искренне и живо, обязательно станут, раньше или позже, зародышами эманципации и прогресса².

Именно потому, что «новый роман» ставит жирную точку в истории современного романа, он строится по принципу нарративного механизма, экспериментальный и новаторский характер которого будоражит привычные навыки чтения до такой степени, что, несмотря на его относительный успех у специалистов, он никогда не сформирует устойчивый круг читателей.

Как писать после «нового романа»? Именно так ставит вопрос современный роман и, в частности, постмодернистское повествование, поскольку, как мы увидим далее, затухание «новороманнического» опыта совпадает с концом «Славного тридцатилетия» и входением в ту эру турбулентности, которую мы за неимением лучшего называем кризисом.

Прерывистость

Если постмодернизм, как мы видели, определяет себя как мысль о прерывистости и различии, можно согласиться называть постмодернистским всякий нарративный дискурс, который отдает предпочтение позициям гетерогенности, т.е. коллажу, фрагменту, скрещиванию текстов.

¹ Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. – P.: Editions de Minuit, 1963.

² Sarraute N. L'ère de soupçon. – P.: Gallimard, 1956. P. 182.

Действительно, хотя коллаж – это прием, которым еще в начале века пользовался в живописи и литературе модернизма, пытаясь выразить симультанность, сегодня этот прием выражает гетерогенность нашего опыта реальности, когда скорость воздушного сообщения создает смежность различных культур, что влечет за собой абсолютно прерывистую презентацию мира. Временной эллипс путешествий на самолете сопровождается культурной всемирностью и наложением информационных потоков. Передача сообщений и изображений в медиасфере, включающая весьма постмодернистскую практику «цаппинга» (быстрого переключения каналов) заставляет нас жить в универсуме напластований, где прерывистость является универсальным процессом.

Литературный опыт, лучше всего передающий этот феномен, принадлежит Мишелю Бютору, оставившему «новороманические» эксперименты, чтобы в «Мобиле» (1962) найти такой механизм, в котором нарративность выражается в коллаже, воспроизводящем в виде таблицы эффект мозаики и бесконечного разнообразия североамериканского континента:

Я написал только четыре романа (признается он Мадлене Санчи). Начиная со «Ступеней» я перестал их писать. Я создавал исследования.

И далее он добавляет:

Уже до этого классификация «новый роман» не работала, поскольку я создавал свой собственный, только мой «новый роман», при этом не работала и классификация «романист». А с появлением «Мобиля» все взорвалось. Люди спрашивали: «Что это такое?». Это не было ни поэмой в обычном смысле, ни эссе. И уж во всяком случае, это не роман. Это что-то другое¹.

Это «другое», кажется мне, означает вхождение Мишеля Бютора в практику постмодернистского письма, продолженного в «Бумеранге» и «Транзите», хотя по отношению к нему этот термин никогда не применялся.

Другая форма прерывистости письма – использование фрагмента, который, как и коллаж, не специфичен для постмодернизма сам по себе, а восходит к античности. Но когда фрагмент передает хаос – «self variance» (англ.: разногласие, расхождение с самим со-

¹ Santshi M. Voyage avec Michel Butor. Lausanne: L'Age d'homme, 1982.

бой), каковой Валери в своих «Тетрадях» противопоставляет интенциональности закрытого произведения, когда максима, со своей претензией на провозглашение универсального, уступает место децентрированной субъективности афоризма, или лучше, когда примечание, в противовес повествованию, становится практикой текста, поощряющего инсуллярность, рассеивание, композитность, а не композицию, тогда фрагментарное письмо становится описанием прерывистости, согласующейся с ситуацией постмодерна. Для иллюстрации приведу два примера.

Сначала – пример из Жоржа Перроса («Бумажные коллажи», 1960–1978), где примечание – это средство разрушения структурных общностей, больших повествовательных конструкций:

Нет у меня желания «писать книгу», для этого у меня будет время после смерти. Вкус к большому начинанию мне совершенно чужд.

Стало быть, я пишу для писателя, может быть для себя, но не особенно настаиваю на этом¹.

Высказываясь и за беспорядок («self variance»), и против любой идеи унитарной конструкции, всякого иерархического принципа организации, Перрос осуществляет постмодернистскую практику, такую же, которую мы находим у марроканского франкоязычного писателя Абделькебира Хатиби в «Примечаниях к Любленнию»²:

Эти примечания не фрагменты воображаемой совокупности. Они замыкаются в своей инсуллярности³.

Иллюстрируя подобный вид «слабой мысли», который Джанни Ваттимо⁴ постулировал как результат разрушения метарассказов модернизма, Хатиби превращает примечание в эквивалент таких постмодернистских жанров, как клип или джингл: «Скорее вид примечания-клипа, чем желание любой ценой размышлять...». Можно привести многочисленные примеры такого прерывистого письма – от Ролана Барта до Жана Бодрийара («Cool Memories», 1991–1995), включая Анни Эрно («Дневник наружки», 1993).

¹ Perros G. Papiers collés. – P.: Gallimard, L’Imaginaire, 1960.

² В названии романа А. Хатиби использован неологизм «aimance», объединяющий значение физического желания и любовного томления. – Примеч. переводчика.

³ Khatibi A. Par-dessus l’épaule. – P.: Aubier, 1988.

⁴ Vattimo G. La fin de la modernité. – P.: Le Seuil, 1987.

Другой принцип гетерогенности произведения особенно проявляется в современном франкоязычном романе, периферическом и децентрированном, который, в силу своей гетероглоссии и гибридного характера культуры, особенно вписывается в постмодернистскую концепцию, активными сторонниками которой, в частности, являются канадцы¹. Действительно, если франкоязычные литературы, явившиеся следствием колонизации, были вначале литературами борьбы, подрывной характер которых вытекал из модернизма, эволюция вынужденного постколониального билингвизма к билингвизму, добровольно и сознательно выбранному, позволила писателю открыть в себе некую форму *другости*, которая привела его к постмодернистской проблематике прерывистого существа. С этой поры франкоязычный текст становится все более и более гетеролингвистическим и мультикультураллистским, статус самоопределения которого движется от идентичности-корня к идентичности-ризоме, и характерную для постмодернизма композитную и децентрированную концепцию существа и культуры иллюстрируют в литературе Антильских островов произведения Глиссана и писателей-креолов, в Магрибе «метисное» письмо Тахара Бен Джеллуна («Дитя песка», «Священная ночь») или Абдельвахаба Меддеба («Талисман», «Фантазия»)…

Метатекстуальность

Если прерывистое письмо совпадает в принципе с мыслью о различии, то другим широко используемым путем современного романа является путь метатекстуальности. Речь идет о модусе размышления, отличающемся от «*mise en abîme*» («приведения к бездне»), использовавшемся «новым романом», о случае, когда пишущийся текст комментируется в метатексте. И здесь мы имеем дело со старинным приемом, отсылающим к Стерну или Дидро. Но массовое использование метатекстуальности сегодня возросло настолько, что канадская исследовательница Джанет М. Паттерсон считает ее одним из главных критериев постмодернистского рассказа, в котором нарратор часто обретает черты писателя, занятого проблемами письма.

¹ Cp.: Patterson J.M. Moments postmodernes dans le roman québécois. – Presses de l'université d'Ottawa, 1993 ; Boivert Y. Le Postmodernisme. – Montréal: édition Boréal, 1995.

На самом же деле, особое выделение в произведениях нарративной деятельности, характерное как для Милана Кундеры, так и для Бернара Ноэля, становится постмодернистским только тогда, когда воздерживается от любой онтологической или экзистенциальной интенции (от «смысла» письма!), чтобы развиваться в игровом или ироническом пространстве. Такое метатекстуальное «чудовище», как «Прекрасная Гортензия» (1987) Жака Рубо, где рассказ весьма мал по сравнению с комментарием к нему, выражает гипервымышленность письма, в юмористическом модусе разоблачая секретные правила и коды дискурса, не обращаясь к реальному. Еще более ироничен такой роман, как «Заметки, учебники, техники и способы применения» Лорана Готье (1998), он оперирует в повествовательном метатекстуальном пародийным дистанцированием от идеологии техники и прогресса, лежащей в основе модернизма.

В общем, когда метатекстуальность используется постмодернистским рассказом, она через апорию рассказывания, имеющего объектом самого себя, выражает отказ от размышления в ситуации «Поражения мысли» (А. Финкелькраут), вызванном сверхинформацией и гипермединостью. С этого времени метатекстуальный рассказ свидетельствует как об утрате доверия к реальному, которое требует переопределения, так и о своей неангажированности, о некоей игровой и нарциссической отстраненности...

Ренарративизация

Другое развитие постмодернизма, подчеркнутое А. Кибеди Варга и Софи Берто в 90-е годы, характеризуется ренарративизацией рассказа, что в литературе соответствует оживлению форм прошлого, предпринятым в постмодернистской архитектуре (Риккардо Боффил) и в итальянском трансавангарде (Киа, Клементе). Подобная ренарративизация, которая, по Умберто Эко, может быть только ироничной, в литературе приобретает форму возвращения к линейности, иначе говоря, к некоему удобству чтения в противовес великой беспорядочности «нового романа».

Эта линейность не обязательно включает возвращение к функциональности интриги или к хронологии реалистического типа. Романы Ж.-Ф. Туссена отличает последовательность каузальности вплоть до синтаксиса фразы, где сложносочиненность вместо

сложноподчиненности создает эффект общей а-каузальности. У Мари Редонне линеарность отсылает к стереотипной каузальности сказки, функции которой вставлены в роман «Роза, Мели, Роза» (1987) с помощью 12 фотоснимков, которые Мели, повествовательница, вкладывает в свою тетрадь, метафору рассказа...

Мы часто приклеиваем к этим романам этикетку «минимализма», чтобы подчеркнуть незначительность событий, которые они описывают. В постмодернистской перспективе мне этот термин представляется мало подходящим, поскольку он отсылает к знаменитому модернистскому авангардистскому движению в пластических искусствах. Речь идет скорее о стирании аксиоматического поля, которое приводит к тому, что возникает впечатление, будто персонажи в сомнамбулическом осознании реального внезапно обнаружили конец света. Такой «конец истории» совпадает с тем, что Жиль Липовецки называл «Сумерками долг»¹; воплощается он в нарративной модальности, в которой доминирует принцип неопределенности, как если бы реальность имела виртуальный характер (между возможным и случайным). Отсюда – некоторые референции к квантовой механике и ее парадоксам в «Господине» Жан-Филиппа Туссена и принцип «все происходило по...», который у Мишеля Уэльбека, после критической констатации либерального отклонения модернистского общества в «Расширении области борьбы» (1994) ведет к аллегоризации физики элементарных частиц, чтобы запечатлеть случайное поведение двух своих персонажей, Мишеля и Брюно, вексуальном и потребительском хаосе постмодернистского общества («Элементарные частицы»). Что же касается Мари Даррье-Сек, то она в «Хризмах» (1998) выбирает другой тип аллегории, чтобы показать утрату этической референции и волнообразное движение в турбулентной и все более непроницаемой реальности.

Ироническая нарративизация может принимать форму пастиша отчетливо кодифицированных жанров. Так, в «Чероки» (1983) Жан Эшноз играет приемами детектива, в «Озере» (1989) он иронически переписывает шпионский роман, а в роман «Высокие блондинки» (1995) он пародийно включает стереотипы «черного романа»...

Наконец, одним из путей подобной ренарративизации может быть автофикция, которая помещает принцип неопределенности и

¹ Lipovetsky G. *Le crépuscule des dévoirs*. – P.: Gallimard, 1992.

закон *другости* в самую сердцевину проблемы субъекта, в строго кодифицированный контекст автобиографии. Можно назвать «Сына» Сержа Дубровски и трилогию Алена Роб-Грие, которая положила конец новороманической экспериментальности: «Возвращающееся зеркало» (1984), «Анжелика, или Чары» (1987), «Последние дни Коринфа» (1994). Противоположным вариантом автофикции является то, что Доминик Виар вместе с Пьером Мишоном и Жераром Масе назвали «вымыщенными биографиями»¹. Не забудем и Даниэля Остера, который стал биографом персонажа Валери, господина Теста, сочинив роман «Интервал» (1987), где мы встречаемся также с Рембо, Малларме, Жидом «в компании» Бергота и Шарля Свана. Мы узнаем в этих вымыщенных биографиях вариант «Пьера Менара, автора Дон-Кихота», созданного Борхесом, одним из отцов постмодернизма по ту сторону Атлантики.

Периодизация

Установив эстетические критерии, обратимся к последнему вопросу – о периодизации. Если слово «постмодерн» использовалось несколько раз в США еще в первой половине XX в., регулярно оно стало употребляться в 60-е годы, прежде всего в архитектуре, где обозначало разрыв с функционализмом, а позже – в социологическом дискурсе. Первой работой, нашедшей отзвук во Франции, мне кажется, была статья Гарри Блейка «Американский постмодернизм», появившаяся в журнале «Тель Кель» в 1977 г.², за ней последовала работа американского романиста Джона Барта «Постмодернистский вымысел»³.

Однако надо было дождаться 1979 г., чтобы Ж.-Ф. Лиотар развел эту идею в ключевой книге «Ситуация постмодерна, положение знания в развитых социумах»⁴, которая была ему заказана Советом университетов Квебека. Эта книга вызвала множество споров и мало-помалу укоренила термин по эту сторону Атлантики.

¹ См. в кн.: Le Roman français au XX siècle. – P.: Hachette, 1999.

² Tel Quel. – P., 1977. – N 71–73.

³ Poétique. – P., 1981 – N 48.

⁴ Lyotard J.-F. Op. cit.

В течение десятилетия, с 70-х до 80-х годов, «новый роман», который пытался реанимировать Жан Рикарду, объявив о «новом» «новом романе», угасал. И все же он всегда занимал рампу литературной сцены, будучи поддержан коллекциями в Серизи, материалы которых публиковались с 1972 («Новый роман» вчера и сегодня) до 1976 г. («Роб-Грийе»). Без сомнения, именно по этой причине слово «постмодернистский» не появилось в эссе Марианны Масе «Французский роман 70-х годов» (1995) – оно открывалось новыми сочинениями Мишеля Бютора и упоминанием Жана Эшноза.

Хотя признаки постмодернистской практики проявились во Франции в 60-х годах, согласимся, что датировать заметные эффекты нового типа романной продукции надо примерно 80-м годом. «Славное Тридцатилетие» (период продолжающегося прогресса) закончилось в 1973 г., согласно выводу Жана Фурастье, вместе с первым нефтяным шоком и вступлением в кризис. Последствия 1968 г., другой шумной манифестации модернистского освобождения, исчезли быстро. Началась новая, «постиндустриальная эра» (Дэниэл Белл, 1973), поставившая все под сомнение.

Главные события, знаменующие европейский постмодернизм, произошли вначале в области пластических искусств. Я имею в виду Венецианскую биеннале 1980 г., где были представлены архитектурные и живописные работы трансавангардистов. На следующий год во Франции Катрин Милле организует в «Арк» экспозицию «Барокко-81», где выставленные произведения характеризуются эффектом китча и смешением форм, а в 1985 г. экспозиция «Нематериальное», организованная Ж.-Ф. Лиотаром и Центром Помпиду, демонстрирует новые технологии пластических искусств.

Что касается проблем литературы, то Венецианская биеннале вызвала отклик Юргена Хабермаса; его защита модернизма как «незавершенного проекта» в журнале «Критик» в 1981 г.¹ спровоцировала в следующем году реакцию Ж.-Ф. Лиотара («Ответ на вопрос, что такое постмодернизм»²); продолжением этого спора стала опубликованная в 1984 г. статья американца Ричарда Рорти в том же журнале, где была сделана попытка достичь синтеза: «Хабермас, Лиотар

¹ Habermas J. La Modernité: Un projet inachevé // Critique. – P., 1981. – N 413.

² Ibid. –1982. – N 419.

и постмодернизм»¹. Анри Мешонник, в свою очередь, вмешался в дискуссию на стороне Хабермаса в книге-памфлете «Модернизм, модернизм», изданной в 1988, т.е. в том же году, когда вслед за работой о Жан-Франсуа Лиотаре «Философские тетради» выпустили специальный номер «Постмодерн: Границы использования»².

Падение Берлинской стены в 1989 г., которое могло вначале показаться эйфорической демонстрацией освобождения народа, погрузило Европу в хаос этнических конфликтов при невозможности третейского суда. Мишель Маффезоли, предвидевший с 1988 г. наступление «Времени племен»³, увидел свои прогнозы воплощенными; Кристиан Руби опубликовал в 90-м основательно документированное синтетическое исследование «Поле битвы: Постмодерн/неомодерн»⁴; в свою очередь Ален Турэн выпустил в 1992 г. книгу «Критика модернизма». В собственно литературной области неуверенную попытку дать определение сделал Кибеди Варга в статье «Постмодернистский рассказ», опубликованной в журнале «Литература»⁵. Попытка была продолжена в двух работах Софи Берто: «Ожидание постмодернизма: О современной литературе во Франции» (опубликованной в академическом журнале «Ревю д'истуар ляйттерэр де ла Франс» в 1991 г.)⁶ и «Время и постмодернизм» (журнал «Литература», 1993)⁷.

Отметим также очень хороший номер квебекского журнала «Этюд ляйттерэр» (1994), который отважился на сравнение американской и европейской практики, исходя из удивительного факта: если европейцы теоретически осмысляют постмодернизм, то реализация его в эстетической области принадлежит американцам... Гипотеза этого номера, озаглавленного «Постмодернизмы: Американская поэтика, европейский этос»⁸, оказалась несостоятельной после двух заметных публикаций («Хрюизмы» Мари Даррье-Сек и «Элементарные частицы» Мишеля Уэлльбека), явившихся чистым

¹ Habermas J. La Modernité: Un projet inachevé // Critique. – P., 1981. – N 442.

² Les Cahiers de philosophie. – P., 1988. – N 6.

³ Maffesoli M. Le temps des tribus. – P.: Méridiens-Klincksieck, 1988.

⁴ Ruby Chr. – Op. cit.

⁵ Littérature. – P., 1990. – N 77.

⁶ RHLF. – P., 1991. – N 4–5.

⁷ Littérature. – P., 1993. – N 92.

⁸ Etudes littéraires. – Québec: Presses de l'université Laval, 1994. – Vol. 27, N 1.

продуктом ситуации постмодерна, которую сегодня трудно игнорировать... Однако это не мешает таким писателям, как Кристиан Прижан, Бернар Ноэль или Клод Оллье, следовать модернистской мечте, используя принцип «черепицы», явно необходимый для развития отношений между модернизмом и постмодернизмом.

Перевод Н.Т. Пахсарьян