

Дмитро ДРОЗДОВСЬКИЙ,
молодший науковий співробітник
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України,
канд. філол. наук

ЛІТЕРАТУРА Й ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЕПОХИ МЕТАМОДЕРНІЗМУ: ТРАНСГРЕСІЯ, ТРАНС-МІГРАЦІЯ, ТРАНЗИТИВНІСТЬ

Теоретик постмодернізму А. Гатчен справедливо зауважує, що «сьогодні найвизначніший феномен ХХ століття — уже в минулому... Скажімо просто: кінець» [7, с. 196]. І. Гассан, якого вважають піонером в осмисленні культури постмодерну, у статті: «Від постмодернізму: до естетики довіри», зупиняючись на новому розумінні емоційності та новому трактуванні довіри в пост-постмодерному мистецтві, так само проголосив смерть постмодернізму.

Однією з основних характеристик пост-постмодернізму (або метамодернізму) вважається стирання кордонів між текстом і реальністю. Вияв цієї тенденції спостерігаємо у стрічці «Ворон» (2012), в якій подано спробу запропонувати альтернативну історію про останні дні відомого письменника. Головний герой (Едгар Алан По) змагається з божевільним злочинцем, який озброївся його ж текстами про вбивства і прагне перенести простір літератури в реальність. Цю саму тему ми експліковано в кінострічці «Острів проклятих», у якому головний герой (його грає ДіКапріо) не може зрозуміти, що є реальним у його життя, яка версія його життя справжня.

Свідомість і підсвідоме в пост-постмодерному мистецтві сприймаються як текстуальний простір, який може заміщувати реальність або ж ставати іншою реальністю, і тоді головний герой остаточно втрачає здатність розрізнити, що є реальним у лаканівському розумінні. По суті, це переплетіння реальності й текстуальності — продовження постмодерністської гри з текстами. Але пост-постмодернізм пропонує іншу гру — таку, яка сприймається читачами серйозно, й ані читач, ані герой не знає достеменно, що відбувається. Та й сам автор (зокрема, й удаваний, який знову оживає в пост-постмодернізмі) охоче вірить у реальність, створену грою

уяви. «Це вже не жарт і не іронія. І автор, і читачі вірять тому, про що йдеться, незважаючи на абсурд, парадокс, неможливість того, що відбувається» [3].

Після «смерті» постмодернізму доцільно говорити про появу різних напрямів, а отже, про мультивекторність «пост-постмодернізму» (використовуватимемо це поняття як «робочий» термін, надаючи перевагу поняттю «метамодернізм» для визначення після-постмодерної доби).

Певною мірою, найближче з-поміж напрямів пост-постмодернізму до класичного постмодернізму перебуває такий новий напрям, як дигимодернізм (digital modernism), що реалізує себе шляхом взаємодії комп'ютеризації й тексту. В його основі — оцифрована текстуальність («digitised textuality»), що переінакшує традиційне розуміння авторства й самого процесу читання. У медіа-продуктах дигимодернізму (цифрового модернізму) — такі твори, як «Бос усього цього» («The Boss of it All») Ларса фон Трієра та «Аватар» Джеймса Кемерона. Цифровий модернізм представлений спеціальними гіпертекстовими ресурсами й гіпертекстовими виданнями, в яких художній текст постає як гіпертекст із численними відсиланнями до культурно-історичного контексту, сам текст може бути змінений читачем і адаптований відповідно до індивідуальних смаків.

Один із напрямів пост-постмодернізму визначають як перформатизм, який із філософської точки зору будується на засадах генеративної антропології Еріка Ґанса, а також філософії монізму. Перформатизм сам по собі постає як мультидисциплінарна парадигма. Один із прихильників цього терміну — Рауль Ешелман, німецько-американський славіст з Університету Людвіга-Максиміліана в Мюнхені. Яскраві приклади цього пост-постмодерністського напрямку — роман «Life of Pi» (2001) канадського письменника Яна Мартела.

Перформатизм стверджує, що в мистецтво має знову повернутися «краса (прекрасне), добро, повнота, всі форми метафізичних виявів, проте в особливий спосіб і за певних умов, за яких саме текст підштовхує нас прийняти його ж правила гри» [10]. Спільною для більшості напрямів пост-постмодернізму постає взаємодія модерністського та постмодерністського дискурсів, яку можна окреслити біномом «реальність» — «віртуальність». Перше поняття вбирає в себе такі концепти, як переживання, почуття, біль. Друге — інваріанти гіперреальності, текстуальності, підсвідомості (яка позиціонується в пост-постмодернізмі як окрема форма багатшарової реальності). Не випадково, деякі літературознавці зазначають, що основна течія пост-постмодернізму — віртуалістика.

Інший вектор пост-постмодерністського розвитку — транс-сентименталізм, що здобуває «різні форми (сентиментальна «егіптоманія» у Франції, «новий сентименталізм» у Росії)» [4]. Його поява пов'язана з переростанням концептуалізму в постконцептуалізм, соц-арту в постсоц-арт тощо. Характерні риси цього напрямку — «нова емоційна щирість і автентичність», новий гуманізм, новий утопізм, інтерес до минулого поєднано з відкритістю до майбутнього [7]. В цьому напрямі реалізовано ідеї «мерехтливої» естетики [4], естетичного хаосмосу як порядку, логосу, що живе всередині хаосу сполучені з тим, що відбувається в самому мистецтві — синтез модерністського ліризму, пов'язаного зі здатністю до відчуття болю й сильного переживання, й постмодерної цитатності («вторинна первинність») тощо.

Критика модернізму з боку постмодернізму була спрямована на «такі поняття, як «суб'єкт», «об'єкт», «індивідуальність», «реальність», «автор» та «історія». Постмодернізм розпочався з псевдо-середньовічного трансперсонального й анонімного сприйняття світу... З такої точки зору принципи індивідуальності — лише ілюзія. Проте постмодернізму так і не вдалося звільнитися від диктату мови, підсвідомості, молекулярних законів, генетики, соціальних та економічних структур» [4].

У фільмі Педро Альмодовара (Pedro Almodóvar) «Все про мою матір» («*Todo sobre mi madre*», 1999) експлуатуються форми міжтекстової взаємодії і принципи інтертекстуальної трансформації, зокрема стосовно п'єси «Трамвай Бажання» («*A Streetcar Named Desire*», 1947; перша назва п'єси — «Ніч гри в покер») Т. Вільямза, яку вважають одним із найвизначніших шедеврів американського театру в ХХ ст.

У концепції інтертекстуальності та інтермедіальності П. Альмодовара в центрі уваги постає принцип трансгресії в різних інваріантах і підкатегоріях. Трансгресія реалізується як на внутрішньому (ідейному), так і на зовнішньому (структурно-композиційному) рівнях. Трансгресія найкращим чином всотує в себе принцип трансформаційності, описаний Вільямзом у «Мемуарах» [1, с. 128]. Для іспанського режисера трансгресивність (як стильово-композиційна категорія) характеризується наявністю трьох підсистем або трьох стратегій, що реалізують принципи трансгресії на макрорівні: трансформаційність, транссексуальність (трансгендерність) і трансплантаційність (яка передбачає транссоматичність, транстілесність). Принципи трансгресії у фільмі П. Альмодовара відтворюють

ую семантичну й семіотичну палітру цього поняття. Як відомо, трансгресія може вживатися в біблійному тлумаченні: це поняття трапляється в Біблії (у зв'язку з недотриманням 10 Божих заповідей, а також як синонім до поняття «гріха» (Ін. 3 : 4). Трансгресія також позначає долання меж, порушення норми, вихід за певні суспільно-моральні чи суспільно-правові усталені принципи [9, с. 74]. Існують специфічні тлумачення трансгресії в релігійному аспекті: як несвідоме порушення релігійних законів. Зрештою, трансгресія — термін, який використовується в геології, географії та меліорації на позначення розмивання берегової лінії тощо. У будь-якому разі первісні тлумачення поняття, що має полісемантичну природу і значну семіотичну валентність, трактується як вихід поза межі (релігійні, морально-етичні, суспільно-правові).

Трансгресія у сучасних культурологічних і літературознавчих інтерпретаціях (П. Брукс, Ж. Батай, М. Фуко, М. Мерло-Понті, Ж. Дерріда) утілює принцип долання людиною соціальних конвенційних обмежень, це поняття позначає одвічну проблему співвіднесеності родового (універсального, суспільного) та індивідуального (особистісного, окремішнього) у людському житті. Якоюсь мірою трансгресія на сучасному етапі постає маркером античної проблематики, репрезентованої у трагедії «Антигона» [8, с. 217].

«Все про мою матір» — кінотекст, який не є безпосередньою адаптацією чи точною кіноінтерпретацією п'єси Т. Вільямза. П'єса постає своєрідним текстом другого плану у фільмі, який перетворює «Все про мою матір» на «текст у тексті». Залучення до цього фільму п'єси має як символічне, так і композиційне значення, допомагаючи у глибшому осягненні внутрішнього простору, у розкритті складних психологічних, соціальних, гендерних проблем, які стали наріжними для сучасної європейської культури.

Не маємо тут змоги звернутися до докладного аналізу кіноелементів оповіді, важливих для розкриття трансгресивності (скажімо, образ робота-трансформера на задньому плані під час розмови Мануели із сином Естебаном чи хірургічної операційної, в якому також утілено принципи як трансплантаційності, так і трансформаційності [1, с. 129]). Нагадаємо: після фізичної смерті Естебана його серце трансплантують іншому чоловікові з Ля-Коруньї, а Мануела працює у відділенні трансплантології, виконуючи функцію психологічного консультанта, що має переконати родичів загиблого підписати дозвіл на трансплантацію органів іншій людині, яка потребує такої операції.

Якоюсь мірою трансгресивність у фільмі відтворює античні уявлення про метемпсихоз (перевтілення душ і віру у вічне життя), що на сучасному цивілізаційному етапі досягається медичним шляхом: пересадка органів забезпечує, відповідно до концепції Альмодовара, і вічність душі. Розвиток фільму переконує, що Естебан після фізичної смерті знаходить своє життя в іншому вимірі, і трансплантація постає одним зі шляхів до такого переродження. Крім того, наративні стратегії фільму «Все про мою матір» сконструйовані в такий спосіб, аби передати багатозаровість цього кінотексту, що існує на перехресті кількох рівнів, між якими «мандрують» головні персонажі за допомогою суто кінематографічних прийомів (зміна ракурсу, монтаж, роль камери тощо).

Роман «Хмарний атлас» [2] («Cloud Atlas», 2004 [12]) британця Девіда Мітчелла (David Mitchell) — приклад новітньої британської пост-постмодерністської літератури, в якій робиться спроба запропонувати нові форми репрезентації художнього часу, конструювання художнього простору. Така література зберігає форми іронії, дискутує з приводу множинності інтерпретацій реальності, переосмислює фінімістичну, ґендерну, постколоніальну, апокаліптичну проблематику тощо.

Особливу популярність роман Д. Мітчелла здобув після виходу фільму на його основі (режисери — Том Тиквер, Лана та Ендрю Ваховські) в 2012 році.

Історія в романі Д. Мітчелла «Хмарний атлас» розпочинається 1850 року мандрівкою нотаріуса з острова в південній частині Тихого океану до Сан-Франциско. Проте цей перший наратив незабаром переривається другим: події в ньому розгортаються вже в 1930-і молодий композитор знаходить мемуари, написані десятиліття тому нотаріусом; цей наратив перебивається третім: у якому розповідається про журналістку й фізика, котрий у листах згадує ці події 1930-х. Загалом маємо шість наративних площин, пов'язаних із різними історичними періодами.

У романі Д. Мітчелла есплікується мотив переродження людини, генетично пов'язаний із містичними уявленнями про переселення душ, про ірраціональний зв'язок між подіями з минулого, теперішнього й майбутнього часу, про можливість людини подорожувати крізь час, про пам'ять як особливий ірраціональний простір, у якому можливий перетин різних модусів темпоральності.

Зазначений мотив знаходить особливий вияв у романі «Хмарний атлас», а ще більше акцентується в кіноадаптації цього літературного тексту. У фільмі мотив

метемпсихози реалізується за допомогою режисерського рішення, згідно з яким ті самі актори грають різні ролі в шести історіях, на які розпадається наратив. У такий спосіб долаються часові і просторові кордони, персонажі можуть змінювати расову й національну належність, гендер, соціальний статус тощо. Наприклад, у кіноадаптації той самий актор Том Генкс грає таких персонажів, абсолютно не пов'язаних між собою: доктор Генрі Гуз (історія 1 «Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга»), менеджер готелю (історія 2 «Листи з Зедельгема»), Ісаак Сакс (історія «Періоди напіврозпаду. Перше розслідування Луїзи Рей»), Захарій (історія 6 «Переправа біля Слуші та все решта»); актор Джим Бродбент грає таких персонажів: капітан Молінеукс (історія 1 «Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга»), Вівіан Ейрс (історія 2 «Листи з Зедельгема»), Тімоті Кавендіш (історія 4 «Страшний суд Тімоті Кавендіша»), корейський музикант (історія 5 «Орізон Сонмі-451»), один із Мудрованих (історія 6 «Переправа біля Слуші та все решта») тощо. Загалом у фільмі більше 10 тих самих акторів грають різні ролі в кожній зі шести історій, які формують наратив «Хмарного атласу». Це ще раз підтверджує важливість для розуміння цього роману мотиву переродження людини в часі і просторі.

Змінними в цій трансформаційній темпорально-динамічній моделі постають такі фактори, як стать, гендер, соціальні позиції, релігійні вподобання тощо. Натомість підкреслюється якась іманентна сутність «людського», що потребує збереження за будь-яких умов, якщо людство не хоче завершити своє існування на планеті тотальним апокаліпсисом. На цих ідеях наголошує героїня Сонмі-451, яка у п'ятій історії рішуче постає проти тоталізуючої системи, яка звела в культ індустрію споживання, створивши з розважальної реклами та інших форм дозвілля ідеологію. В такий спосіб актуалізується тема перетворення реальності на імітат-дискурс, на симулякріву реальність.

Ключова особливість аналізованого роману Д. Мітчелла — наявність у ньому «матрьошкової» [13] нелінійної, множинно-фрагментованої композиції. Водночас така «рваність» наративу підпорядковується завданню показати інакшу природу зв'язку між фрагментами реальності, належними до різних історичних періодів, країн, культур, епох тощо. Британський прозаїк украй уважний до формальної організації свого наративу. Сам він часто позиціонував себе у виступах не лише як письменник, а і як критик, знавець теорії літератури, тому принципи організації художнього простору у «Хмарному атласі» не випадкові.

Вибір наративних технік у творі Д. Мітчелла, на нашу думку, зумовлений відкриттями, пов'язаними з теорією суперструн, яка у спрощеному вигляді говорить про нелінійність моделі Всесвіту, про «існування у Всесвіті N-кількості паралельних реальностей» [14], які інколи можуть перетинатися, бо пов'язані між собою особливим зв'язком. Кожна окрема «подія в нашому світі створює проекції альтернативних реальностей в інших вимірах» [14]. Фактично теорія суперструнної реальності типологічно суголосна ідеям «альтернативної історії», бо в ній закладається принцип побудови реальностей на основі того, що тільки могло б відбутися (модус «possibility» і «probability» [15]).

Д. Мітчелл пов'язує на перший погляд роз'єднані історії, підпорядковуючи їхньому мотиву транс-міграції душ («transmigrating souls' motif» [11]). Роман, як уже зазначалося, складається з шести різних оповідань («Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга, 1949 р.», «Листи з Зедельгема, 1931 р.», «Періоди напіврозпаду. Перше розслідування Луїзи Рей, 1973 р.», «Страшний суд Тімоті Кавендіша, 2012», «Орізон Сонмі-451, 2144», «Переправа біля Слуші та все решта, 2321»), а також особливого наративного обрамлення, покликаного перетворити описувані в романі події та історії на своєрідний епос.

Роман «Хмарний атлас» репрезентує шість художніх реальностей, між якими існує особливий транс-метафізичний зв'язок. Існує якийсь конкретний фрагмент реальності (як корабельний щоденник Юїнга, мемуари Руфуса Сіксміта, секстет «Хмарний атлас» тощо), який переходить із одного часу в інший, який проковує розгортання дискурсу минулого в теперішньому і майбутньому часі. У романі, що важливо, окремий сюжет розгортається і в наш час, він покликаний показати перехідність нашого часу, акцентуючи, що наслідки сьогоденних подій мають негативний результат у майбутньому. Історичний перебіг подій у романі детермінований спільним вектором: крайні точки цієї моделі — циклічний рух від примітивного суспільства через побудову колоніального, пізніше антиколоніального, згодом мультикультурного і транскультурного дистопійного суспільства до знову-таки «примітивних форм»; логіка лінійного руху визначена лінією катастрофічного історизму, який породжує вбивства, агресію, масові війни й завершується величезною техногенною катастрофою.

1. *Альмодовар П.* «Все о моей матери» // Киносценарии. — 2000. — № 6. — С. 85–129.
2. *Митчелл Д.* Облачный атлас. — М., 2012.

3. Новикова О. Пол Остер «Стекланный город». К вопросу о постпостмодернизме // Новый Берег. — 2011. — № 32 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/po18-pr.html>.
4. Пригов Д. Без названия // Искусство кино. — 1994. — № 2. — С. 46–48.
5. Уильямс Т. Мемуари / Пер. с англ. А. Чеботаря. — М., 2001.
6. Уильямс Т. Трамвай «Желание». Кошка на раскаленной крыше. Ночь игуаны. — СПб., 2004.
7. Эшштейн М. Прото-, или конец постмодернизма // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 196–209.
8. Belsey C. Desire: Love Stories in Western Culture. — Oxf., 1994.
9. Brooks P. Psychoanalysis and Storytelling. — L., 1994.
10. Kirby A. Successor states to an empire in free fall [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=411731>.
11. Minkel E. Filming the Inflammable: On David Mitchell's Cloud Atlas [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.themillions.com/2012/10/>.
12. Mitchell D. Cloud Atlas. — L., 2004.
13. Mitchell D. Translating Cloud Atlas Into the Language of Film [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wsj.com>.
14. Pierre J. M. Non-Perturbative Aspects of Supersymmetric Gauge Theories and String Theory [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sukidog.com/jpierre/intro.html>.
15. Stiffler K. M. A walk through superstring theory with an application to Yang-Mills theory: k-strings and Dbranes as gauge/gravity dual objects [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ir.uiowa.edu/etd/744>.
16. Williams T. A Streetcar Named Desire; with an introduction by the author. — N. Y., 1974.
17. Williams T. Conversations with Tennessee Williams / Ed. A. Devlin. — Jackson, 1986.