

ПОЭТИКА РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

ПОНЯТИЕ «РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ»

Постмодернизм — это нетрадиционная, неклассическая эстетическая система конца века, закономерный этап в развитии литературы и искусства переходного периода. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» он определяется как «многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений»¹.

В России 1980–1990-х гг. появление и активное утверждение постмодернизма обусловлено многими причинами. Прежде всего это была эстетическая реакция на разочарование во всех утопиях — социальном-исторических, философских, научных и художественных. Литература обрела самодостаточность, свободу от подавляющего ее социума, который она должна была обслуживать, осознала свою знаковую сущность и игровую природу. Очевидная исчерпанность прежних традиционных типов художественности — соцреализма в первую очередь — поставила перед молодыми художниками слова задачу создания такой эстетической системы, которая отвечала бы требованиям нового «перестроечного» времени. По сути дела, постмодернизм — в том числе и русский — пересмотрел традиционное представление о литературе как отражении действительности. По мнению В. Руднева, «текст не отображает реальность, а творит новую реальность, вернее даже, много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга»².

Такому представлению о реальности способствовало активное освоение компьютерных технологий, Интернета, власть СМИ, все увеличивающаяся их влияние на общественную психологию.

В конце 1980–1990-х гг. значительно расширились границы общения между русской и мировой культурой, начался своеобразный «взаимообмен» эстетическими ценностями и открытиями. Молодая русская литература активно усваивала уроки В. Набокова и других писателей-эмигрантов, с огромным интересом вчитывалась в философско-эстетические труды и произведения У. Эко, Х. Борхеса, Ж. Дерриды, Ф. Лиотара, М. Фуко, Р. Барта и многих других. Кроме этого, в самой русской литературе конца XX в. в андеграунде (С. Гандлевский, «Митьки», Вен. Ерофеев и др.), в «самиздате» (Д. Галковский, в определенной степени — А. Битов), в официально непризнанной «другой прозе» (Т. Толстая, Е. Попов, Д. Петрушевская, В. Пелеух), в так называемой чернухе (С. Каледин), а также в сатирических диссидентских произведениях Юза Алешковского, В. Войновича, Абрама Терца и других обнаружилось такие особенности содержания и поэтики, которые разрушали канон официальной литературы.

Современные исследователи говорят о латентном, скрытом периоде русского постмодернизма, подцензурном творчестве «ранних постмодернистов» или «предпостмодернистов» — Саши Соколова, Вен. Ерофеева, Вс. Некрасова. Для них литературное творчество было не государственным служением, не способом добывания хлеба насущного, а личным делом, воплощением свободы.

Из российского культурного андеграунда постмодернизм вышел наружу в начале 1990-х гг. сложившимся эстетическим направлением, наиболее ярко отражавшим черты литературы «конца стиля». Тогда же впервые это явление было названо в многочисленных статьях-манифестах (Вик. Ерофеев, В. Курицын, М. Липовецкий) постмодернизмом. Сам термин «постмодернизм» пришел из-за границы, так же как многие другие термины и понятия, например «симулякр», «интертекстуальность», «хаосмос», «смерть автора» и т. д. «Постмодернизм» для русской литературы — термин во многом поисковый, условный, но вместе с тем и значимый. В нем звучит память о модернизме Серебряного века, признание важности его уроков при полемическом отталкивании и демифологизации его философских и эстетических утопий. Имена Н. Бердяева, В. Соловьева, Н. Федорова, В. Брюсова часто встречаются в прозе постмодернистов (А. Жолковский «НРЗБ...», В. Шаров «До и во время», В. Пелевин «Чапаев и Пустота», Вик. Ерофеев «Бердяев»). Сюжеты, образы, мотивы модернистских текстов и учений подвергаются пародированию, включаются в постмодернистскую игру. Вместе с тем постмодернизм конца XX в. протыпывает руку русскому модернизму начала века, как бы замыкая круг развития литературы этого трагического столетия.

Начиная с 1990-х гг. русский постмодернизм начал утверждать свою альтернативную эстетику и право быть мейнстримом, т. е. главным, определяющим направлением не только литературы, но и всей культуры. Активно заявили о себе писатели, в творчестве которых

появились основные черты поэтики постмодернизма (Д. Галковский, В. Залотуха, Вик. Ерофеев, Н. Садур, В. Нарбикова, Е. Попов, Т. Толстая, А. Королев, В. Пелевин, В. Сорокин, Д. Пригов и др.).

Пристальный интерес к постмодернизму как к «основному направлению современной философии, искусства и науки» (В. Руднев)³, а также появление многих необычных и непривычных художественных текстов в русской литературе 90-х гг. способствовали развитию новой эстетической мысли и созданию особой модели анализа текста. Появилось целое поколение молодых ученых и критиков, специализирующихся на изучении постмодернизма: М. Липовелький, Б. Гройс, А. Жолковский, А. Генис, Б. Пармонов, И. Ильин, Н. Маньковская, И. Скоропанова, М. Эпштейн, В. Курицын, М. Берг. В работах большинства из них делаются попытки проследить эволюцию развития русского постмодернизма, определить его специфику, формулировать основные особенности поэтики, определить место в русской литературе и культуре конца XX — начала XXI в.

Русский литературный постмодернизм как эстетическая система неолдороден в своем проявлении. Основными разновидностями его являются концептуализм и неobarocko (М. Липовелький). Концептуализм связан с соц-артом, особенно близко с «московским романтическим концептуализмом». Как считает М. Эпштейн, концептуализм — это «система языковых жестов, относящихся к материалу советской идеологии, массового сознания социалистического общества»⁴. В поэзии Д. Пригова, Т. Кибирова, Л. Рубинштейна, в прозе В. Сорокина советская ментальность интерпретирует в текстовую игру часто в виде или форме всевозможных идеологических знаков. Таким знаком в стихах Д. Пригова становится образ Милицианера.

Когда здесь на посту стоит Милицианер
Ему до Внуково простор весь открывается
На Запад и Восток глядит Милицианер
И пустота за ними открывается
И центр, где стоит Милицианер —
Взгляд на него отсюда открывается
Отсюда виден Милицианер
С Востока виден Милицианер
И с моря виден Милицианер
И с неба виден Милицианер
И с-под земли...
Да он и не скрывается

«Развитой социализм» и социализм из государственной идеологии превратились в материал, в поле бесконечной концептуалистской и постмодернистской игры, на котором совершается процесс демифологизации и разрушения прежних идеологем, кумиров, представлений, страхов и обманов.

Концептуализм тяготеет к поэтике обсерваторов, особенно Даниила Хармса.

Неobarocko как разновидность постмодернизма вбирает в себя открытия «другой прозы», метафорического стиля, шоковую поэтику натурализма. «Неobarочным» текстам свойственна поэтика повторов, переней, как, например, в романах Т. Толстой «Кысь» и Е. Попова «Мастер Хаос». Эстетика избытка проявляется в «телесности» и вещности описаний (А. Королев, Саша Соколов), в переводе бытовых явлений в мистериальный ряд (В. Шаров, А. Королев), в красочной метафоричности (Т. Толстая, В. Нарбикова).

Перенос акцента на фрагмент, деталь, интерес к фрагментальной природе явлений характерен для романа Д. Галковского «Бесконечный тупик», текстов В. Сорокина, Е. Попова. Наконец, одной из черт проведений неobarocko является эстетика хаотичности, создание мира хаоса как соединения разнородных кусков в один текст, интерес к лабиринтам, тупикам, узлам (Вен. Ерофеев «Москва — Петушки», Е. Попов «Мастер Хаос», Д. Галковский «Бесконечный тупик»). Эстетика хаоса в произведениях часто иллюзорная, а хаос превращается в хаосмос, происходит «восстановление реальности», «рождение порядка из хаоса». Писатели этого направления часто эстетизируют праз, ужас, абсурд жизни (А. Королев, Т. Толстая, В. Тучков). Кроме этого, они культивируют авторский миф вопреки постмодернистскому тезису о смерти автора.

Можно выделить еще одно направление русского литературного постмодернизма, связанное с активным воздействием на творчество и тексты компьютерных технологий, игр, виртуальных миров Интернет, СМИ, массовой и сетевой культуры. Компьютерные игры претендуют стать новым видом искусства.

Компьютер, Интернет повлияли не только на структуру и типологию создания текста, они органично вошли в сам текст, став элементами содержания, сюжета, предметного, вещного мира. При этом компьютерные виртуальные миры выступают то в виде «рая», доставляя героям высшее наслаждение, то становятся «адом», бездной, которая поглощает человека целиком, превращая его в фигуру на экране дисплея, как это происходит в повести В. Пелевина «Принцип Госплана». Само название этого произведения представляет собой оксюморон, обозначающий границу между игрой и реальностью. Саша из Главнаба отпрывает в Госплан для того, чтобы настроить компьютеры сотрудников, которые постоянно ищут — кто в танковые, кто в воздушные сражения времен Великой Отечественной войны. Некоторые из них исчезают, «погибают», не успев нажать нужную кнопку. Саша тоже играет в компьютерную игру, с риском для жизни преодолевая препятствия на пути к пульту виртуальной восточной принцессы. Пелевин вводит в текст термины, слова, знаки, команды компьютерного значения.

Именем сайта «Ktemlinkap, com.» назван рассказ К. Пшепакова. Автор обыгрывает один из центральных архетипов мировой литературы — мотив «мать и дитя». Компьютерная виртуальная реальность чудовищным образом влияет на любовь матери и сына. Разделенные

пространством, они встречаются только на сайте, превращаясь в виртуальных героев, уходя в экран, который их полностью поглощает и навсегда разлучает: «Только сейчас до нее доходит весь ужас ее положения, и, по инерции продолжая бесшумно дрейфовать по тибельным волнам Интернета, она наконец убеждается, что все, что происходило с ней и ее сыном, вовсе не никакая виртуальная реальность, а самая настоящая правда». Матери очень хочется нажать на кнопку Delete, т. е. самоуничтожение, но это невозможно.

В сценарии фильма «Друг утят» Д. Галковского все построено на реальной компьютерной игре «Гэткинс Плюс». В нее играют «люди как люди» и утята. Кроме них героями текста являются роботы, актеры, фантомы. Компьютер поглощает и переводит «фреалтайф» в виртуальный мир игры. В тексте Галковского появляется новый термин «карнавалистский постмодернизм».

Интернетовский и компьютерный постмодернистский дискурс постоянно присутствует в произведениях В. Тучкова («Смерть приходит по Интернету», «Понощие в Интернете», «Танпор»).

Расширение компьютеризации литературы влияет не только на характер создания текстов, но и на характер их чтения только на экране компьютера. Своим восприятием читатель по-новому репрезентирует художественное произведение, или обедняя, или обогащая его новым смыслом.

Поздний постмодернизм конца 1990-х гг. претерпел некоторые изменения, что связано не только с новой социокультурной ситуацией в России, но в определенной мере с законами эволюции мирового постмодернизма, частью которого является русский постмодернизм. М. Липовецкий утверждает: став мейнстримом, постмодернизм почувствовал вкус к культурной власти, что обнаружилось в своеобразной «иполиткорректности» как особом этикете, обеспечивающем единство множества разнообразных «меньшинств», тем самым происходит «постмодернизация русской культуры»⁵.

В начале XXI в. можно говорить о завершенности русского постмодернизма как специфического литературного направления конца века, но отнюдь не о его гибели или смерти. Само понятие «постмодернизм» исчезло, по наблюдениям М. Липовецкого, со страниц критических статей, переместившись в литературоведческие, философские, антропологические и другие научные исследования.

Характерные для постмодернизма общие черты — интертекстуальность, игра и диалогизм обнаруживаются в русских текстах своей специфике. По мнению Б. Гройса, русский постмодернизм не склонен был бороться с прогрессом, не поддерживался установками на прекращение истории, хотя казался предельно политизированным из-за постоянного обращения к советской тоталитарной действительности и эстетической борьбы с ней, с ее идеологией, отношением к культуре. Идеологическая антиполитарность по-своему выражается в антиполитарности знаковой, языковой.

Это во многом определяет своеобразие поэтики русского постмодернизма конца XX в. Так, интертекстуальность, питанность современных произведений обусловлена тем, что внимание авторов при создании единого художественного текста мировой культуры акцентируется прежде всего на ответственности произведений, кодах эстетической и соционисторической российской жизни и литературы: фольклора, классических произведений XIX–XX вв., российской философии, истории и политики. Постмодернистская интертекстуальность создается по принципу игры, сама превращаясь в игровую прием. Через интертекст происходит игровое освоение хаоса жизни и истории, завязывается диалог с разными языками русской и мировой культуры. Постмодернистская игра с «чужим словом», как правило, носит пародийно-иронический характер, но порой обобщается серьезной и даже трагической стороной.

Цель интертекстуальной игры не сводится только к развенчанию прежних кумиров и созданных ими духовных ценностей. Постмодернисты пародируют и отрицают прежде всего упрощенные штампы в восприятии классики, так называемой российской «лит-ры» (А. Битов). В широком интертекстуальном поле включаются не только поэты, образы, языковые клише литературы соцреализма, но и заставшие в «хрестоматийном глянце» образцы русской классики в их музейно-школярском восприятии. Так, А. Битов определяет жанр своего романа «Пушкинский дом» как «роман-музей». В нем, словно в залах с табличками у экспонатов, представлен перечень привычных названий, цитат, образов, мотивов в эпиграфах и заглавиях («Что делать?», «Отцы и дети», «Дуэль»), перечислении музейных предметов — черныльницы Григоровича, дуэльных пистолетов, помертвой маски Пушкина и др. Только в восприятии посетителей музея они уникальны, на самом деле это симулякры, копии копий. Работая посмертная маска Пушкина, ставшая причиной дуэли двух героев — Левы Одоенцева и Митишпатьява, оказывается одной из множества гипсовых копий, которые, подобно тарелкам, лежат друг в друге на складе и легко заменяемы.

Пушкинская тема обыгрывается в интертекстуальном пространстве рассказов Т. Толстой «Сюжет» и «Лимпопо» и в романе «Кысь». Писательница помещает своих героев в мир народных и пушкинских сказок, в пространство русской литературы XIX–XX вв., предлагая читателям филологическую игру.

Интертекстуальной моделью мира становится в романе «Кысь» пушкинское Лукоморье, полувывшее в результате Взрыва всякие Последствия. Все классические приметы сказочного мира присутствуют в романе в иронически преобразованном виде. И хотя по-прежнему «там, на неведомых дорожках, следы невиданных зверей», «лес и дол видений полны», «русалка на заре поет», многое изменилось — исчезло море-океан, нет «тридцати вилок прекрасных» во главе с «дядькой их морскими», но следы водной сказочной стихии все же

сохранились. «Дуб зеленый» превратился в дерево дубельт. Т. Толстая иронически обыгрывает фамилию жандармского генерала, опечатавшего пушкинский кабинет, а потом ставшего свекром дочери поэта Натальи. Из древесины «дубельта» вырезает герой романа Бедикт нового идола — «буратину пушкина».

«Кто этот Пушкин? Местный? — спрашивает он у своего учителя Никиты Ивановича. — Гений. Умер. Давно. — Объемшись чего?» Дервянный, «извяченый» из бревна «пушкин» сидит в ступе, у него шесть пальчиков, длинные бакенбарды, склоненное к груди личико. Своей позой он как бы повторяет опекушинский памятник поэту и водружен на то место, где под развалинами находится Тверской бульвар. В «пушкине» автор подчеркивает принадлежность к миру Лукоморья и вместе с тем пародийно-иронические черты культурного героя. «Ты, пушкин, скажи! Как жить? Не будь меня — и тебя бы не было!.. Но уж какой есть, терпи, дитятко, какие мы — таков и ты, а не иначе! Ты — наше все, а мы — твое, и других нетути!»

Т. Толстая включает в постмодернистскую игру русские народные сказки «Колобок», «Репка», «Курочка Ряба», поэтические тексты не только Пушкина, но и других русских стихотворцев — от Лермонтова до Б. Окуджавы. Несколько страниц романа занимает подробный перечень названий книг, журналов, статей, альбомов самого разного достоинства, он упорядочен волею героя, расположившего свое книжное богатство на полках по алфавиту или по единственности и похожести звучания первого слова названия: «Чума», «Чумка у домашних животных», «Чум — жилище народов Крайнего Севера». Фамилии писателей в этом перечне расставлены по принципу этимологической принадлежности их смысла к той или иной области жизни: еще — Хлебников, Караваева, Коркия, Колбасев, Сыттин, Голодный, миру насекомых или животных — Шершеневич, Шмелев, Зайцев, Волков, Львов, Лисьянская.

Иронически пародируя внешне хаотический мир русской культуры, Т. Толстая, играя, сохраняет в своем интертекстуальном перечне многие забытые имена прошедшей культурной эпохи.

Определяющей чертой стиля поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» ее исследователи и комментаторы считают «сквозную пародийно-ироническую питатность» (И. Скоропанова, Ю. Левин, М. Липовецкий). Текст Вен. Ерофеева напоминает центон (нечто, составленное из кусочков), составленный из библейских, литературных, исторических и социокультурных мотивов, аллюзий, цитат, цельх фразментов и образов. Наиболее часто автор обращается к Евангелию и античной мифологии, к русской поэзии и прозе (Тютчев, Блок, Пастернак, Евтушенко, Радিশев, Гоголь, Тургенев и Достоевский).

На интертекстуальном поле поэмы встречаются противоположные друг другу образы и явления — Бог в синих молниях и Сатана, Сфинкс и оживший памятник В. Мухомовой «Рабочий и колхозница», языковые штампы официальной культуры и высокий стиль молитвы.

Питатность Вен. Ерофеева — игровая и карнавальная, диалогичная и монологичная одновременно. «Автор-персонаж создает книгу как бы на глазах читателя, постоянно поддерживая иллюзию непрекращающегося диалога с ним»⁶.

С концептами русской литературной классики играют многие постмодернисты. Так, А. Королев в повести «Голова Гоголя» строит интертекстуальное пространство из цитат Достоевского и Тургенева, порой усеченных и исковерканных отрывков текстов Гоголя, Шекспира, Священного писания. Гоголевские мертвые души из списка Собакевича оживают в сталинской Москве, служат вохровцами, доносят на людей, исполняют роль палачей. Жертвой режима становится молодая девушка Елизавет Воробей, единственная женская душа в списке приобретенных Чичиковым мертвых мужиков. Гоголь у Королева — это знак, литературный прием, «провокативная фигура», этап приключенческой философской мысли.

Целиком питателен роман Д. Галковского «Бесконечный тулик». Он состоит из 949 примечаний к примечаниям и представляет собой бесконечный перечень цитат, выдержек, отрывков из работ и произведений В. Розанова, Н. Бердяева, В. Ленина, Ф. Достоевского, Д. Толстого, В. Набокова, Д. Хармса и многих других, демонстрируя не только интертекст во всех его разновидностях, но и типтерекст, текст в тексте и т. д. Событийный сюжет романа не нужен, он напечатан отдельно. «Я мыслю питатами. Это страшно. Но еще страшнее, что эти питаты не имеют самостоятельного содержания... я трансформирую в реальность свой внутренний опыт при помощи ковенных цитат. Каждая питата — зеркальце, отбрасывающее на меня солнечный зайчик. В результате сквозь словесный туман проступают смутные контуры моего сознания».

Активно работает с тоталитарной эстетикой и ее кодами В. Сорокин в повестях и романах «Сердца четырех», «Месяц в Дахау», «Норман», «Голубое саго». Писатель обращается также к дискурсу русского классического романа тургеневского типа в «Романе» и частично в «Норме». Но больше всего его привлекают стилистика, сюжетность и образность соцреалистической прозы в рассказах «Заселение завкома», «Первый субботник», «Соревнование», в романах «Трипатад любовь Маринны», «Сердца четырех». Сюжеты и образы этих произведений легко узнаваемы, так как взяты из широко известной производственной, военной, деревенской прозы советской эпохи. Соответствуют этому и герои Сорокина — рабочий, активист, чемпионка, пионер, ветеран, ударник труда, военный. Привычное, традиционное развитие сюжета оборачивается полным абсурдом, возникает «истерика стилия», которая разрушает советскую мифологию, стереотипы массового коллективного сознания, общественные идеалы и ритуалы. Так, рассказывая о тридцатой любви Маринны к парторгу маленького завода, писатель превращает диалоги рабочих в цитирование огромных отрывков из докладов генеральных секре-

тарей ЦК КПСС, что погружает героев в настоящий «лигнвистический ад». Как считает А. Тенис, «основная тема Сорокина — грехопадение советского человека, который, лишившись невиновности, низвергается из социалистического Эдема в бесвязный хаос мира, не подчиненного общему замыслу. Акт грехопадения происходит в языке»⁷.

Интертекстуальность в русских постмодернистских текстах часто становится жанровообразующим началом в создании романов-музеев, «альбомов для марок», перечней, римейков, текстов на конфетных фантиках или карточках. Цитаты, образы и предметы, осколки быта, этикетки, старые марки, разные названия и фамилии ушедшей эпохи не только осмеиваются и пародируются, но и сохраняются как экспонаты, правда, с чувством легкой иронической ностальгии. Даже при оформлении книг постмодернисты любят использовать старые фотографии, открытки, всевозможные этикетки и марки, ресторанные меню, прейскуранты цен и т. д. Так, например, оформлен сборник Тимура Кибирова «Стихи о любви».

С проблемой интертекстуальности напрямую связан вопрос о роли автора в постмодернистских произведениях. Зарубежные исследователи говорят о «смерти» индивидуального текста, растворенного в цитатах, и так называемой смерти автора: «Цель письма сводится не более как к его (автора) своеобразному отсутствию, он должен взять на себя роль мертвеца в игре письма» (М. Фуко)⁸. Автор появляется в тексте как гость, как след памяти о нем в цитате.

Теоретически русские постмодернисты разделяют точку зрения М. Фуко, Р. Барта о «смерти автора». Но в художественной практике не отказываются от прав на выражение собственной позиции, vstupают в прямой диалог с читателями, в своих героях раскрывая писательское алет его. Авторское начало и способы его выражения в текстах во многом определяют поэтику русского постмодернизма.

Пишущие о В. Пелевине говорят о своеобразной дидактике, авторской притчевости в активном выявлении писательской позиции. В программном рассказе «Бубен нижнего мира» выстраивается интертекстуальная цепочка из разных цитат, понятий и названий на темы «луч», «энергия», «смерть». Из осколков, кусочков, обрывков высказываний (вспоминания о Брежнев, словарные статьи, афоризмы Монтеня и др.) создается модель «ментального лазера смерти, выполненного в виде небольшого рассказа». Именно для обозначения этой модели автор находит запоминающиеся кодовые мифологические названия — Бубен нижнего мира. Этот виртуальный прибор должен работать в подосзнании читателя и разрушать его. В качестве рабочего материала подхватывает Достоевского, Толстого, Марка Аврелия, Монтеня и «молодого Евтушенко». По сути, эксплицитный рассказчик Пелевина говорит о «ментальном самолквидаторе», который оципает пространство ума и души от старых штампов, страха, иллюзий ради свободного восприятия всего

нового. При этом постмодернистский автор ошущает себя демидургом, творцом. В конце рассказа в ироническом ключе он представляется главой фирмы, которая за деньги может этот прибор демонтировать.

Демидургом, творцом ошущает себя и Т. Толстая. Обращаясь к вечным проблемам добра и зла, жизни и смерти, отношениям тиранов и толпы, она находит новые способы описания мира, испытывая истинное наслаждение — «ибо по существу ты делаешь то же, что делал Бог во дни творения». Авторская позиция Т. Толстой выражается в своеобразном «своеволии»: оно «заложено в основу ее сочинительства» (Л. Рубинштейн)⁹ и активно проявляется в особой литературно-сказочной метафоричности стили, поэтике неомифологизма, в выборе героев-рассказчиков и парадоксальности точек зрения на мир, культуру и человека. Так, повествователем в романе «Кысь» становится Бенедикт Карпов — интеллигент в третьем колене, добрый и наивный юноша, но «невежда, духовный неандерталец, депрессивный кроманьон», правда, «с искрой человечности», с душой не без порывов и даже с каким-то артистизмом. Именно он повествует о жизни городка, его истории и разных Последствиях Вязьва. Герой фанатически любит книги как предмет поклонения, а не как источник знаний и мудрости. Игровая интертекстуальность романа Т. Толстой связана в первую очередь с историей превращения Бенедикта в «кысь». Его имя вызывает несколько легко узнаваемых аллюзий, прежде всего на имя автора и героя поэмы «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. Самому Бенедикту его имя кажется собачьим, тем более что у него как Последствие Вязьва есть хвостик. Благодаря этому возникает ассоциация с булгаковским псом Шариком и с «лабораторным существом» Шариковым. Книга как вещь заманила, увела Бенедикта от жизни и людей; чтобы добыть, отнять ее, он готов на все: врывается в дома, орудует крючком, душил и убивает людей, предает учителя, отказывается от «пушкина».

Авторская позиция русских постмодернистов раскрывается в их приверженности к онтологической проблематике, в интересе к темам добра и зла, ада и рай, любви и ненависти, проблемам жизни и смерти. Это во многом объясняется ориентацией писателей на русские классические тексты Пушкина, Толстого, Достоевского, а также на высокий мир Библии и духовной литературы.

В антологии «Русские цветы зла» Вик. Ерофеев собрал тексты, в которых переживание зла, а порой и игра с ним раскрывают своеобразие писателя и обосновывают тезис о том, что русская литература конца века во многом «определяется властью зла». Действительно, проблема зла в реальном и метафизическом смысле привлекает А. Королева («Голова Гололя», «Эрон»), В. Сорокина («Голубое саго»), Вик. Ерофеева («Жизнь с иднотом», «Полугайчик») и других писателей-постмодернистов. Некоторые из них говорят о «новой эстетике зла». Так, А. Королев в повести «Голова Гололя» видит прояв-

ление красоты в раскрашенных восковых копиях отрубленных тиль-отинной голов, ставших предметом поклонения.

Вслед за представителями российской рок-культуры (Ю. Шевчук и др.) постмодернисты постоянно демонстрируют свою связь с русской духовной культурой и христианством, но происходит это в форме своеобразного эстетического юродства. По мнению М. Бахтина, «юродство — это своего рода форма, своего рода эстетизм, но с об-ратным знаком»¹⁰.

«Юродствующими» оказываются многие русские постмодернисты и их герои — от Вен. Ерофеева, Е. Попова, В. Пьелуха с его интересом к русскому дураку до Д. Галковского, А. Королева. В их от-ношении к миру и Богу, в жестах, словах, позах и поступках совершается осмеяние русского утопизма, веры в кумиров, звучит порой грязная ругань и проклятия, но через святотатство, бесстыд-ство и цинизм нащупывается путь к высшим ценностям. «Юроди-вый — самая современная постмодернистская форма святости», — утверждает Т. Горичева, а постмодернистский дурак вызывает «смех, граничащий с ужасом, столь знакомый постмодернизму»¹¹. Действи-тельно, в текстах В. Сорокина, Вен. Ерофеева, Е. Попова, Вик. Еро-феева, В. Шарова звучит знакомый по русскому футуризму «своеоб-разный веселый русский ужас, который сидит в русской душе», о чем говорил в 1921 г. А. Блок¹².

В Веничке — герое, повествователе и двойнике автора поэмы «Москва — Петушки» исследователи подчеркивали все особенно-сти и черты «культурного архетипа юродства» (М. Липовецкий)¹³. В наиболее полной мере он раскрывается в том, как интерпретиру-ются в поэме библейские мотивы и образы: добровольное мучениче-ство, бездомность и одиночество, мытарства души, распятие и вос-кресение. В первую очередь это относится к центральной в поэме теме пьянства и отрезвления. Раскрывая ее, автор парадоксально со-единяет низкое, бытовое, грязное и высокое, библейское. Так, обра-щение Венички к Господу с мучительным вопросом о сомнительной необходимости питья для утolenия тоскующей души является сни-женной интерпретацией евангельского моления о чаше: «И, весь в синих молниях, Господь мне ответил: — А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны. — Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно! — Ну, раз желанно, Веничка, так и пей, — тихо подумал я...»

«Юродивая» точка зрения в восприятии действительности, Библии, литературы и собственной судьбы, присущая автору и герою поэмы «Москва — Петушки», дает возможность, с одной стороны, воскресить и обновить традицию русского литературного юродства (Ф. Достоевский, Н. Лесков, В. Розанов, Д. Хармс), с другой — под-черкнуть амбивалентность на всех уровнях текста проповеди и пост-модернистской игры.

Присутствие Бога и Дьявола, Христа и Антихриста, праведников и грешников, их полное равноправие в секуляризированном адском мире тоталитарных систем редко вызывает истинные религиозные эмоции, так как эти персонажи не более чем марionетки в интертек-стуальной игре смыслов и образов, симулякры, знаки одного беско-нечного текста. И в то же время в текстах сохраняется некий сак-ральный смысл.

«Комментатором Священного Писания» считает себя В. Шаров. В романах «Репетиция», «До и во время», «Старая девочка» он приме-ряет вечные сюжеты и евангельские пророчества к судьбам русского народа и русской культуры XX в., трактуя трагические катаклизмы истории с позиции Откровения Иоанна Богослова, т. е. через призму Апокалипсиса. В содержании романов, их стилистике, авторской по-зиции и судьбах героев отчетливо видны черты эстетического юрод-ства. Так, Алеша — герой-рассказчик в романе «До и во время», попав в психиатрическую больницу, остро чувствует свою богооставлен-ность, теряет память, перестает любить людей. В то же время он гото-вит себя к подвигу исцеления больных — «партийных стариков», со-бирается стать их «поводырем к Богу», составляет синодик тех, кто рядом. Автор исследует диалектику гордыни и смирения в душе, сер-дечные муки и поступки постмодернистского юродивого.

В романе «Старая девочка» уже само оксюморонное название ука-зывает на необычность и парадоксальность героини — Веры Рад-стинной. Она противопоставила жестокому социальному миру и не-праведной власти, разрушившей ее семью, девический дневник, в котором запечатлены день за днем ее счастливое детство и юность, увлечения и радости, дружба и любовь, гармоничная семейная жизнь, материнство.

В соответствии со своим дневником Вера и люди, упомянутые в нем, ставшие «народом Веры», неодолимо «пошли назад», стали «про-сто жить назад», тем самым опровергая, отрицая законы солиума. С точки зрения здравого смысла и Божьего закона героиня Шаро-ва — великая грешница: она не захотела терпеть и, подобно Христу, нести свой мученический крест до конца — до старости и смерти. Священники, мать и родственники Веры считают, что ее поступок — это растраченное на годы самоубийство. На самом деле героиня идет к Богу, превращаясь сначала в старую девочку, а затем в невинного младенца, смерть которого означает возвращение в мир природы и гармонии.

Черты эстетического юродства как выражение авторской позиции присутствуют в романе А. Королева «Человек-язык», определяют его поэтику. Роман посвящен русскому милосердию XX–XXI вв. и ис-пытанию людей встречей с уродом и юродом Муму. По замыслу ав-тора, эта встреча — «Божье послание» людям.

Муму, он же Иван Иванович Иванов, он же Яков Моллибога, об-речен на «самоизвольное мученичество», он терпит и прощает,

безропотно принимая свою судьбу. В его сердце нет злобы или обиды, он любит людей и верит в Бога. Чудовищный, подобный собачьему, язык — своеобразные вериги героя, аллергия на язык колокола, ибо в России «необходимый звук выбивается подвешенным языком, т. е. самим человеком». Высунутый почти до ключицы язык Муму напоминает дразнилику, кородеский «шиш Господу Богу». Сюжет постоянного перемещения — скитания Муму — от развалин бродячего цирка в психиатрическую больницу, палату врожденных уродств, затем в дом доктора Кирпичева, в притон проститутки, куда затаскил его пиничный кородствующий шут Борцов, потом в церковь на крещение и венчание, наконец, на кладбище, в могилу, — все это напоминает блуждание кородивых: «скитания меж двора».

Архетип кородства по-своему воплощается в поведении доктора Антона Кирпичева и его невесты Таши. Ради милосердия они жертвуют всем: любовью, домом, счастьем, видя в своем подопечном Муму несчастного страдальца, чуть ли не святого. Автор в игровом выборе ведущего цвета романа, охранного цвета, в подчеркивании и графическом выделении лейтмотивного звука РА (Рана, мРАк, заРаза, Радость и т. д.), в манипулировании со шрифтом, знаками препинания и даже целыми кусками текста демонстрирует поэтику эстетического кородства. Формой языкового кородства становится в романе искаженная, сюсюкающая, наподобие детской, речь Муму. Он говорит плаксивым фальцетом с немецким акцентом: «[Олиг сфезга: нисто не умилает бесслетно, сутыпа насинается с селтвы, а там, кте есть сплафетливость, — там нет места тля миласелтия...»

По наблюдению М. Золотоносова, Королев в романе постоянно играет понятием немоты, «по-гургеневски» отказывается от таких описаний, которые могут оскорбить открытностью¹⁴.

С поэтикой эстетического кородства как выражением в тексте авторского начала связана так называемая постмодернистская телесность. Русские писатели конца XX в. ввели в свои тексты телесность в ее физиологическом, порой чудовищном виде. Акцентуруя интерес к патологическим уродствам (Ю. Мамлеев, В. Сорокин, А. Королев), к «болезненной телесности сознания», постмодернисты пишут о жизни человеческого «низа», деформации плоти, ее расчленении и унижении, видя в боли не только страдание, но и проявление сексуальности и эротизма (Вик. Ерофеев, И. Яркевич).

Исследователи русского постмодернизма говорят о садомазохистском характере некоторых текстов, о попытке их авторов привить культ боли на русскую почву. «Тело интересуется, — говорит В. Сорокин. — Я постоянно работаю с пограничными зонами, где тело вторгается в текст»¹⁵. Для него важно не только тело само по себе, но и то, что оно поглощает, переваривает и выводит через орально-анальные пути. Это — речь, слова, экскременты, пот, слезы, рвотные массы. Писатель, как считают критики, ошущает себя чем-то вроде ка-

нализационной трубки, через которую идут фекальные массы старой идеологии, языка, культуры и политики.

Шоковое впечатление производит на читателя та часть романа В. Сорокина «Норма», где герои, чтобы доказать и подтвердить свою гражданскую лояльность, должны каждый день съедать выданную властями норму кага. Этот акт превращается в ритуал, становится «нормой» социального поведения.

Способы реализации телесности в текстах В. Пелевина ориентированы на компьютерную технологию и игру. Так, герой виртуально компьютерного мира «Принц Госплана» ошущает себя то человеком во плоти, то фигуркой, «нарисованной с большой любовью, даже несколько сентиментально». У фигурки нет тела, но именно ей угрожают убийством, смертельным падением на зубья и всякие «разрезалки». Путь героя в компьютерной ире усыпан трупами: «...перед ним на острых стальных шипах висело скрюченное мертвое тело, уже багровое и распухшее, облепленное множеством жирных нетролливых мух». Виртуальная телесность превращается в физиологическую и наоборот, обе равноправны в авторском тексте.

В рассказе В. Пелевина «Встроенный напоминатель» герой-художник демонстрирует на выставке авангардного искусства виртуальную телесность манекена — симулякра человека. Это «трубая чело-векopodobная фигура, собранная из множества случайных предметов, стальных тонкими проволочками». По законам постмодернистской поэтики изображается процесс ежедневного ритуального «убийства»: «Вот опала левая кисть, за ней — выполненное в виде ладони ухо, потом из сердечной сумки вывалился мешочек с сухими растением, увлекая за собой сделанный из длинной пепи кишечник, покатились по полу гнилые дыни легких, и, наконец, с октябрьским утренним прохотом рухнул тяжелый каркас». «Расчленение» манекена напоминает сказочный сюжет, в котором в соответствии с жанром должно совершиться чудо «воскрешения» после собирания всех разрозненных частей, кусочков и обломков. Оно и происходит, так как манекен — это постоянно восстанавливаемый экспонат, на котором демонстрируется сущность нового течения — «виброцианизма» и «внутреннего напоминателя смерти». Зато человеческая физическая телесность посетителям выставки превращается в прах, мусор, а у художника-экспериментатора «ужасно болит дрылавый коренной зуб». И эта грубая телесность оказывается гораздо страшнее телесности виртуальной.

Авторское начало в постмодернистских произведениях раскрывается в оригинальной художественной интерпретации мифологических архетипов и амбивалентных образов хаоса и порядка. Знаковым стал образ-мифологема Вавилонской башни, Вавилонского столпотворения и связанных с ними мотивов хаотического смешения разнородных элементов, сумятицы, неразберихи, разрушения (В. Пелевин, В. Шаров, В. Сорокин, Е. Попов).

Важную структурную и смысловую роль играет эта мифологема в романе В. Пелевина «Generation 'T'». Ее библейский и бытовой смысл дает о себе знать на всех уровнях текста, прежде всего в имени героя Вавилена Татарского. Оно возникло в результате причудливого сращения двух во многом противоположных по смыслу имен — Ва (Василий Арсенов, писатель-«шестидесятник») и В. И. ЛЕН(ин) — вождь мирового пролетариата. Сквозь имя вполне советского звучания просвечивает мифологический смысл, связанный с представлением о Вавилонском столпотворении и Вавилонской башне. Знак древнего Вавилона настаивает героя повсюду: в виртуальной реальности галлюцинаторного бреда и в суетливой жизни современной Москвы, в странных таинственных развалинах «то ли горы, то ли ступенчатой пирамиды, то ли просто многоступенчатого гаража или фундамента космического локатора».

Путь к «Вавилону» как испытание героя превращается в обряд инициации, напоминаяший компьютерную игру, в которой Татарский ощущает себя механической фигуркой на экране дисплея. В самом героическом столпотворении: речь Вавилена, «слова, которые он пытался произнести, распались на слоты, которые потом складывались друг с другом случайным образом... — Вы ска нежите? станьте други до акции? Ну, где торектрички хо?»

Мифологема Вавилона воплощается в языковой игре автора и героя романа: «Стопотворение — это столп и творение. Творение столпа, причём не строительство, а именно творение. То есть смешение языка и есть создание башни. Когда происходит смешение языка, возникает вавилонская башня». По сути, занятие Вавилена, копирайтера, составителя рекламы, и его коллег на телевидении является строительством современной Вавилонской башни из слоганов, телероликов, всевозможных клипов.

Поднимаясь вверх на виртуальную Вавилонскую башню, герой постепенно теряет «небесную субстанцию в душе», превращаясь в виртуального мужа богини Иштар, воплощающей в себе идею золота. Торжественность и многозначительность этой мифологически ритуальной игры в переодевания снижается сравнением ее с пионерским праздником — Днем Нептуна.

Пройдя опасный игровой ритуал посвящения, Татарский утрачивает свое тело, становится фикцией, симуляком, его переводят в виртуальный ряд, «цифруют». И с помощью 3D-сканера превращают в 3D-модель и выускают на телеэкран. «3D-дублер» Вавилена несчетное количество раз появляется в телепередачах в самых разных сюжетах, в то время как реальный герой дома или на службе занимается своими делами и смотрит на себя по телевизору.

Мифологема словесной Вавилонской башни привлекает и В. Со-рокина, который утверждает, что каждое его новое произведение — «это в своем роде идеальная структура, Вавилонская башня. И ее

строительство — на всех ее этапах — доставляет... наслаждение»¹⁶. Об этом же говорит М. Эпштейн: «На развалинах социальных утопий строится утопия языка — Вавилонская башня слова»¹⁷.

В мифологическом сюжете и вавилонского столпотворения и Вавилонской башни некоторые современные ученые, философы и филологи видят модель жизни и человеческого познания, потому в них отражено сложное взаимодействие порядка и беспорядка, т. е. хаоса. Сам механизм возникновения «порядка из Хаоса» (И. Пригожин) стал предметом серьезного изучения в 1980–1990 гг.

Подчеркнуто метафоричные образы хаоса и порядка в литературе принципиально важны для постмодернизма. Они по-своему определяют содержание, структуру и поэтику произведений многих писателей эпохи «конца стилей». Русские постмодернисты не отвергают хаос, а вступают с ним в диалог — часто с позиции «эстетического юродства» (Вен. Ерофеев, Вик. Ерофеев, Д. Галковский, Е. Попов).

«Постмодернизм, — подчеркивает М. Липовецкий, — воплощает принципиально художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антигезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между этими универсалиями»¹⁸. Образ хаоса в поэме «Москва — Петушки» многообразен, он поворачивается к автору, герою и читателям разными сторонами. В электричке Веничка встречается с хаотическим «низким» уровнем народной жизни, пьянством, грязью, бестолковостью и чеповеческой незащищенностью. Знаки официоза советской действительности — Кремль, Красная площадь, лозунги и призывы, чепуха газетных «профиля», преследующие героя, бригадирство Венички, соцсоревнование, сводки и отчеты, наконец, революция в Петушкинском районе — все это приметы социального хаоса.

Много места уделено в поэме изображению метафизического хаоса. Его посланцами, явившимися Веничке в электричке, мчашейся сквозь мрак в Москву, стали Сатана и Сфинкс, богини мшеница — эринии, «камердинер Петр» и др. Герою поэмы не удалось попасть в рай Петушков, не удалось победить хаос. Но способом его упорядочения стал сам текст книги, сама поэма «Москва — Петушки».

В романе Е. Попова «Мастер Хаос» понятие хаоса вынесено не только в заглавие, оно определено содержание, судьбу героя — «тосподина Безобразова» (интертекстуальная отсылка к произведению В. Поппавского «Аполлон Безобразов»), а также структуру, стиль и язык текста. Будучи «открытой мультиплатной литературной системой с последованием ученого человека», роман представляет собой разветвленный постмодернистский гипертекст. Автор посвящает его «потерпевшим от хаоса». В то же время в содержании и поэтике романа изображен процесс зарождения «порядка из хаоса», «восстановления реальности» из локальных, в значительной степени случайных взаимодействий.

Амбивалентность, взаимопроникаемость хаоса и порядка определяют структуру романа А. Королева «Эрон». Эрон — сын двух мужских стихий, Эроса и Хроноса. «Бегущий бог романа», символизирующий «фрактальный побег бытия». Кроме основного сюжетного сюжета автор включает в текст несколько глав «Хронопопов», которые представляют собой набор газетных отрывочных сообщений о самых разных событиях жизни — социальнo-исторической, культурно-бытовой, уголовной и даже космической. В хаотическом беспорядке соседствуют сведения об убийствах и героических поступках, катастрофах и победах, научных открытиях и разрушительных действиях людей. Мир хаоса упорядочивается голосом автора. Эстетический порядок вносится лейтмотивом вечной смены света и мрака, что выражается в повторяющихся томеровских строчках: «Вышла из мрака младая с перстами пурпурными Эос». В конце романа Король видоизменяет пятаку, вместо «пурпурных перст» появляются персты «фрактальные», т. е. цельность сменяется раздробленностью.

Тема хаоса и порядка прослеживается в романе П. Крусанова «Уку ангела» на восприятие истории. Автор отказывается от линейного изображения времени до и после воцарения российского императора Ивана Некитаева, по прозвищу Чума. Время в романе дискретно, разорвано, перепутано. Перемешаны также реальность и мистика, мифы и легенды, страны и стороны света, братья и сестры. Смысловым и структурным ядром романа является некий трактат о хаосе как знаке времени. Копышвшийся по всем углам по соседству хаос начал активно наступать. Человек может погибнуть, если не станет «рабом Господина Хаоса». Составитель трактата Легкоступов делет угрожающие выводы: «Кризис современного мира необратим, хаос будет его последним словом, Господин Хаоса уже здесь, но истинный свой лик он пока скрывает: страшная мистерия хаоса обнаружит и проявит иной полнос, противостоящий как “богине Разума”, так и “богам Безумия”, — сакральный полнос Вечности; те, кто решился постичь хаос, кто имеет силы, волю и мужество противостоят как разуму, трепещущему перед потоком, так и безумию, заглянувшему: “После нас хоть потоп!” — дерзко и радостно заявляют миру: “После потопа — Мы!”»

«Господином Хаоса» в романе становится император Иван Чума, который ради установления мирового господства и порядка собирается выпустить в мир адских Псов Гекаты, зловещих посланцев хаоса и смерти.

Постмодернистская игра с хаосом и порядком часто оборачивается заигрыванием со смертью, пустотой, бездной и абсурдом. Мало того, «кровавая ритуальная смерть становится ирреальным символом русского постмодернизма» как свидетельство невозможности упорядочить хаос» (М. Липовецкий)¹⁹. Смерть часто выступает в роли образа, моделирующего художественный мир (В. Тучков

«Смерть приходит по Интернету», В. Зялотуха «Последний коммунист», А. Курчаткин «Злоключение» из книги «Радость смерти»). Вокруг смерти располагается пространство многих произведений В. Сорокина («Сердца четьрех», «Роман», «Дорожное происшествие»). Так, герой по имени Роман («Роман») после свадьбы ритуально убивает топором всех подряд, а потом умирает сам. По ходу развития действия происходит «убийство» не только героев, но и жанра романа, стили, языка, от которого отскакает все лишнее, возникает так называемый лингвистический ад. Когда читатели ужасаются пиришеству смерти в текстах В. Сорокина, писатель их «успокаивает»: он убивает не людей, все это просто «черные буковки на листе бумаги».

Таким образом, русские постмодернисты в содержании, особенностях поэтики, способах выражения авторской позиции отразили кризисное состояние литературы конца века, «конца стили» и наиболее остро обозначили ее «болевы точки»: утрату утопизма, ностальгию по целостности и литературоцентризму, недоверие к новым эстетическим и языковым дискурсам.

В то же время русский постмодернизм подтвердил закономерность появления нетрадиционной эстетической системы конца XX в. и предложил плурализм и открытость в отношениях со всеми остальными литературными направлениями современности — реализмом, романтизмом, неосентиментализмом и т. д.

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ МНЕНИЙ

Появление нового литературного направления вызвало горячие споры и дискуссии.

В России, считают некоторые критики, произошел «выплеск дословенной подосознательной мутти, коллективный психоаналитический сеанс, заставляющий обнародовать душевные мизамы»²⁰. Е. Чижова называет русский постмодернизм «новой агрессивной идеологией»²¹, появление которой обусловлено кризисом гуманитарного искусства в XX в. В нем увидели симптом недомотанания и бозлезни: «Постмодернизм — это усталая культурная игра, это уход в тотально иронично»²². «Это знак изжитости многих культурных традиций, исчерпанности многих идеалов, ценностей, знак усталости культуры, усомнившейся во многих целях и смыслах, и в то же время примета беспредрывного поиска выхода из тупика»²³.

Некоторые современные критики и писатели объясняют свое негативное отношение к постмодернизму с точки зрения философии и даже метафизики. «Философия постмодернизма размонтировала современный мир до полной идеологической структурности, до миро-

возвращенческого распада, до отсутствия любых вытянутых мыслей, до состояния клябдища, где нет ничего живого, но любая вещь или идея издает запах тлена»²⁴.

О метафизическом, «сатанинском» смысле постмодернизма пишет В. Лютый. Он видит в нем «взбалтамученную культуру маленьких правд», «дьявольские уловки», «сатанинское копыто», появившаяся правда, еще в эпоху Возрождения. В вину постмодернизму ставится отсутствие героического, чрезмерная «книжность» как «постмодернистский информаторий, как конструкция цитат, представляющих систему мысленных ходов в истории культуры». И в конце статьи как приговор: «Постмодернизм — литература конечности бытия, его последнего часа, внехристианская бездна»²⁵.

В целом негативно оценивает новую эстетическую систему Л. Баткин, говоря о «кризисе кризисности», отсутствии чувства пути и судьбы, неспособности выполнить предназначенное — по-настоящему интегрировать русскую культуру в мировую, вытнито сформулировать «иные ценности литературного творчества»²⁶.

Н. Иванова, признавая закономерность существования в литературе «конца стилия» нетрадиционной эстетики, отмечает признаки истощенности и усталости в самоповторении сюжетов, образов, тем, поэтических приемов²⁷.

Сторонники и защитники постмодернизма, писатели этого направления, наоборот, говорят о его плодотворности и необходимости для дальнейшего развития русской литературы. «Постмодернизм не гибель культуры, а закономерный этап, который повторяется в эстетической эволюции», его «можно поблагодарить за то, что многие противоречия русской культуры он высветил ярко и сильно» (И. Яркевич)²⁸. Отвечая на упреки в отрицании писателями новой волны всех традиций, М. Эпштейн пишет: «Постмодернизм восстанавливает связи искусства со всем кругом классических и архаических традиций и достигает художественного эффекта сознательным смещением разных исторически несовместимых стилей»²⁹. Для многих появление постмодернизма связано с достижением свободы в литературе, с правом писателя на творческую самостоятельность. Наконец, основная мысль некоторых исследователей, высоко оценивающих постмодернизм, сформулирована в словах: «Постмодернизм — одно из ведущих направлений в мировой культуре и литературе последней трети XX в., оразившее важный этап религиозного, философского и эстетического развития человеческой мысли» (К. Степанян)³⁰.

Каковы уроки русского постмодернизма? Следует согласиться с теми критиками, которые говорят о разрушительном начале постмодернистской эстетической вседозволенности по отношению к духовным ценностям и языку, о шоковом натурализме в изображении человеческого тела и страшных, темных сторон жизни. Рекламная агрессивная нетерпимость к другим литературным системам и писа-

телям, претензия постмодернизма быть ведущим стилем эпохи, упрощенно игровое, пренебрежительное отношение к сложности и традиционности русской истории и современной жизни, к судьбам народа и отдельного человека вызывают негативное отношение к творчеству некоторых постмодернистов.

Однако русская литература конца XX — начала XXI в. явно усвоила позитивные уроки постмодернизма. «Без опыта постмодернизма современная культура не могла бы почувствовать вкус жизни, вкус будничности и пройти через опыт воскресения» (М. Эпштейн)³¹. В своем творчестве русские постмодернисты преодолели вечную оппозиционность элитарной и массовой литературы, в содержании, сюжетах и языке их произведений серьезное, высокое начало активно сближено с началом игровым, привлекательным, развлекательным (В. Пелевин, В. Тучков, А. Курчаткин). Синтез элитарности и массовой, как отмечают многие, станет одной из важных практических задач литературы XXI в. Акцентирование внимания при создании текста не на идеологию, а на поэтику, артистизме стиля и языка ставит перед писателем задачу высокого профессионализма. Постмодернизм подтолкнул современную литературу и критику пересмотреть устаревшие каноны в отношениях писателя и действительности, писателя и государства, писателя и народа, найти новые критерии оценки художественных текстов (А. Жолковский, М. Липовецкий, В. Курцын, И. Скоропанова). Благодаря постмодернистам расширился диалог и творческий взаимообмен эстетическими открытиями с писателями разных стран мира (Д. Барт, Х. Мураками, М. Павич, П. Куэльо, У. Эко). «Культура эпохи как будто двинулась сразу во все стороны» (Е. Ермолин)³². Значительно повысился интерес к русской литературе и тем процессам, которые в ней происходят. Многие постмодернистские авторы отмечены престижными зарубежными и российскими премиями (В. Сорокин, А. Королев, В. Пелевин, Т. Толстая, Д. Пригов), а их произведения переводятся на многие языки мира.

Органично вошли в русскую литературу конца XX — начала XXI в. некоторые черты постмодернистской поэтики, что позволило отдельным критикам и литературоведам зачислить по ведомству постмодернизма таких разных писателей, как В. Макинин, Л. Петрушевская, В. Войнович, Ф. Искандер, Л. Улицкая, О. Славникова и др.

Важную роль в современной литературе стала играть интертекстуальность, цитатность, придающая произведению определенный филологический смысл (В. Макинин «Кавказский пленный», «Андеграунд, или Герой нашего времени», А. Дмитриев «Закрытая книга»). Связан с этой особенностью литературы плюрализм, открытость разным традиционным и нетрадиционным эстетическим системам (А. Гаврилов «Берлинская флейта», М. Палай «Long Distance, или Славянский акцент»), свойственный прежде всего постмодернизму.

Реалистическая литература 90-х гг. XX в., изображая действительность, особенно темные, страшные ее стороны, «дно» жизни, часто обращается к поэтике шокового натурализма (О. Павлов «Карагандинские девятины», Р. Сенчин «Афинские ночи», А. Волос «Memento»). Интерес к телесности, к загадкам психики, аномалиям человеческой природы, болезням души и тела, физиологии рождения и смерти, характерный для творчества Л. Петрушевской, Л. Улицкой, О. Славниковой и других, часто выражается в натуралистических описаниях и образах.

Усиление игрового начала в сюжетах и поэтике современной литературы связано не только с влиянием постмодернизма, но и с обшей «компьютеризацией» жизни и культуры, с взаимовлиянием кино, театра, телевидения и литературы.

Русский постмодернизм является одним из закономерных эстетических направлений современной литературы, свидетельством ее эволюции, постоянного обновления. В литературе XXI в. критики и писатели видят синтез всех художественных открытий предыдущего времени, появление «новой искренности» (В. Сорокин, М. Эпштейн), «новой сентиментальности» (А. Генис, Т. Кибиров), постреализма (М. Липовецкий) и даже «неоклассицизма».

Примечания

- 1 Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 764.
- 2 Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М., 1999. — С. 223.
- 3 Там же. — С. 220.
- 4 Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. — М., 2000. — С. 138.
- 5 Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. — 2002. — № 5. — С. 205.
- 6 Коропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Новая философия. Новый язык. — Минск, 2000. — С. 172.
- 7 Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и исследования. — М., 1999. — С. 72.
- 8 Фруко М. Что такое автор? // Лабиринт. ЭкСенстр. — 1991. — № 3. — С. 22.
- 9 Рубинштейн Л. Своеволие и его последствия. — Итоги. — 2000. — 26. окт. — С. 10.
- 10 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 397.
- 11 Горичева Т. Православие и постмодернизм. — Л., 1991. — С. 5-7.
- 12 Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 6. — С. 181.
- 13 Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997. — С. 161.
- 14 Золотоносов М. Милосердие XXI века // Московские новости. — 2000. — № 23. — 13-19 июня. — С. 21.
- 15 Сорокин В. Литература как кладбище стилистических находок // Сорокин В. Сборник рассказов. — М., 1995. — С. 60.
- 16 Сорокин В. Культура как хороший желудок переваривает все // Книжное обозрение. — 2001. — 12 марта. — С. 3.
- 17 Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. — М., 2000. — С. 138.
- 18 Липовецкий М. Русский постмодернизм. — С. 39, 40.
- 19 Там же. — С. 305.

- 20 Золотоносов М. Русолюбие // Новое литературное обозрение. — 1994. — № 8. — С. 269.
- 21 Чижова Е. Новая агрессивная идеология // Вопросы литературы. — 2003. — Янв.-Февр. — С. 90.
- 22 Новиков В. Все может случиться // Общая газета. — 1996. — № 49. — С. 4.
- 23 Ермолин Е. Примадонны постмодерна, или Эстетика оторванного контекста // Континент. — 1995. — № 84. — С. 417.
- 24 Стояров А. После жизни // Литературное обозрение. — 1999. — № 2. — С. 108.
- 25 Лютый В. Козье коптыге (Еще раз о постмодернизме) // Наш современник. — 2001. — № 1. — С. 277.
- 26 Балкин Д. О постмодернизме и «постмодернизме» // Октябрь. — 1996. — № 10. — С. 178.
- 27 Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. — 1998. — № 4. — С. 195.
- 28 Яркевич И. Литература, эстетика, свобода и другие (инвешти) // Вестник новой литературы. — СПб., 1993. — № 5. — С. 252.
- 29 Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. — 1996. — № 8. — С. 180.
- 30 Степанян К. Постмодернизм — боль и забота наша // Вопросы литературы. — 1998. — № 5. — С. 32.
- 31 Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. — М., 2000. — С. 280.
- 32 Ермолин Е. Между кладбищем и свалкой. Постмодернизм как паразитическая версия Постмодерна? // Контекст. — 2000. — № 89. — С. 339.

Литература

- Бозданова О. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века). — СПб., 2001.
- Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и исследования. — М., 1999.
- Гройс Б. Утопия и обман. — М., 1993.
- Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. — 1998. — № 4.
- Курцын В. Русский литературный постмодернизм. — М., 2000.
- Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: Новый учебник по русской литературе: В 3 кн. — М., 2001. — Кн. 3.
- Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997.
- Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. — М., 1998.
- Парамонов Б. Концеп стили. — М., 1997.
- Коропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Новая философия. Новый язык. — Минск, 2000.
- Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. — М., 2000.

СУДЬБЫ РУССКОЙ КЛАССИКИ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Отношение к классике, своеобразие места, которое ей отводится, в известном смысле определяет лицо всякой культурной эпохи. В восприятии каждого нового поколения читателей, критиков, писателей судьба литературы прошлого всегда складывается по-своему. В последние 10–15 лет место и функции литературной классики в современной культурной ситуации существенно изменились.

Понятие классики подверглось самому широкому переосмыслению. То, что достойно изучаться «в классах», в школе — такова этимология этого понятия: произведение лучше, образцовые, сохраняемые как национальное достояние. Но критерии оценок меняются со временем, не остается постоянным ни список классиков, ни иерархия имен в пределах списка. Так происходит и в спокойные времена, тем более это верно для эпох резких перемен. И все-таки, несмотря на всю открывшуюся именно в наши дни проблематичность понятия, мы будем подразумевать под классикой русскую литературу и — шире — культурное пространство «между Пушкиным и Чеховыми».

Современная художественная литература, беллетристика, говоря о судьбе актуальных событий, часто измеряет их той мерой, которая задана литературой прошлого. Так, первые фразы рассказа «Кавказский пленный» Владимира Маканина: «Солдаты скорее всего не знали про то, что красота спасет мир, но что такое красота, оба они, в общем, знали. Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — она пугала» — выводит ассоциации с русской классикой. Дальше на полтора десятках страниц разворачивается захватывающая история, в которой уместилось множество крови, грязи, охота на людей, убийства, смерть. Один из русских солдат, Рубахин, спасая жизнь свою и товарищей, убивает пленного кавказца. Последняя фраза рассказа: «Горы. Горы. Горы. Который год бердит ему сердце их величавость, немая торжественность — но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?», как и многое другое в этом страшном и прекрасно написанном рассказе,

воспроизводит мотивы Достоевского, мотивы из кавказских рассказов Толстого («Рубка леса», «Набер»). Само название рассказа пришло из Пушкина, Лермонтова и Толстого одновременно. Слово «пленник» автор заменяет словом «пленный», эта замена значима; но «пленный» здесь не только термин современной речи — военнопленный (в плен захватывают кавказского мальчика), имеется в виду и плененность Рубахина красотой гор, красотой мира, то, что он смутно чувствует по ходу рассказа чувствует, но чего до конца так и не смог понять.

Русская классика, как видно из разных аспектов ее функционирования, продолжает оставаться источником национальной мифологии, а также основой, базисом, резервуаром, откуда современная культура (литература, театр, кино, телевидение) черпает образы.

Использование прошлой культуры — самая распространенная модель развития культуры и литературы. Так, весь русский XVIII в. в известном смысле был подготовкой к Пушкину; в поэзии Пушкина мы видим стои, пришедшие из античности, из европейских литератур, из поэзии его русских предшественников. И фразу: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» с полным правом мог сказать каждый из великих русских романистов.

ПОХОД ПРОТИВ КУМИРОВ

В том, что переход от прошлой культуры, от устоявшегося состояния литературы к новому (такой переход сейчас, несомненно, происходит) осуществляется через осмеивание, через переименование, нередко через пародирование форм классической литературы, нет ничего необычного, ничего угрожающего. Развитие литературы через пародию, через итру — постоянная модель. Игровое начало в русской литературе присутствовало всегда. Вспомним пародии каразмнистов на Пушкинских, вспомним, что «Село Степанчиково и его обитатели» Достоевского — пародия на «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, вспомним пародию молодого Чехова...

Иногда переход к новому состоянию литературы происходит в форме простого отрицания: чтобы утвердиться, писатели новых поколений отрицают своих предшественников. «Для нас Державиным стал Пушкин, нам нужно новых голосов», — заявлял Игорь Северянин: футуристы требовали «сбросить Пушкина с парохода современности», что впоследствии не мешало им объясняться в любви к поэту («Юбилейное» Маяковского). По отношению к наследнику у писателей улыбка или насмешка нередко заменяла почитательность. Казалось бы, полны издевательства «Анекдоты из жизни Пушкина» Даниила Хармса, признанного классика абсурдизма в русской лите-

ратуре XX в. «Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул:

— Да никакой ты писака!

С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски просто Жуковьдм».

«Пушкин любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начнет ими кидаться. Иногда так разойдется, что стоит весь красивый, руками машет, камнями кидается, просто ужас».

Ясно, что эти анекдоты из жизни Пушкина — пародия на многочисленные, нередко малосодержательные и далеко не всегда достойные мемуары о поэте, и в еще большей степени — это пародийный вызов официальному, лишенному всяких живых черт образу Пушкина. Пародирование с помощью обывательских анекдотов о Пушкине и официально «утвержденного и дозволенного» Пушкина и есть настоящая цель Хармса.

Современная литературная, культурная, общественная ситуация, которую условно называют постмодернизмом, позволяет говорить о новом явлении — о специфических нападках на классику, о воинствующей десакрализации русской литературы, которая утратила то особое место, которое занимала в жизни общества.

Сергей Довлатов без шуток говорил о том, что русский писатель всегда был своего рода целое учреждение, на которое люди смотрели с надеждой, с благоговением. Россия в XIX—XX вв. была литературоцентристской страной, страной, где литература играла особую роль. Литература была «нашим всем», она выполняла функции философии и религии, брала на себя обязанность интеллектуального истолкования окружающего мира. В связи с изменением в последние 10—15 лет общественной, экономической, политической ситуации эта сакральная функция литературы закончилась, исчерпала себя.

Отсюда стремление развенчать вечерних кумиров, в частности властителей дум русской интеллигенции прошлого века, всех тех, кто официально почитался в советскую эпоху. Развенчиваются Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Некрасов. Российская национальная библиотека отказалась от имени Сагтыкова-Щедрина.

Такой поход против кумиров предпринимали еще авторы сборника «Вехи»; Владимир Набоков в романе «Дар» создал, не без блеска, образ антитероя — демонический и в то же время жалкий образ Чернышевского. Сегодня подобная позиция актуализировалась. Многие фигуры крайне одиозны в глазах большинства современных критиков, многих литературоведов и читателей. Не только революционные демократы, но и ни один из классиков не пощажен, не оставлен в стороне от тех или иных нападков. Так, литературовед Илья Браников иронизирует над знаменитым признанием Чехова о том, что он по капле выдвигал из себя раба, и поучающе замечает: «Идея самоосвобождения есть прежде всего недостаток веры. (...) Выдав-

ливая из себя по капле “раба”, русский человек начала XX столетия внутренне готовился к вселению легиона бесов». В «Даме с собачкой» строгий критик видит воспевание адольтера, в «Чайке» — оправдание прелюбодеяния, в чеховском юморе — вызов священным традициям. В итоге Чехов, по приговору Браникова, оказывается бессознательным выразителем «скрытого демонизма и неочытчества либерального мира». Еще больше достается от моралиста Браникова Л. Н. Толстому, которого он мимоходом называет «развратным, но совестливым стариком»¹.

Возникает угроза не просто дискредитации репутации отдельных классиков: ставится под сомнение само право на существование классики в современной культуре ввиду открывшихся ее «родовых пороков». Перебрав несколько заголовков статей и книг последнего десятилетия, посвященных проблеме литературного наследия — «Сомнительные уроки классики», «Иван Петрович умер», «Гибель богов», «Конспект о кризисе», «Бесконечный тупик» (сами заглавия говорят за себя), — современный критик Игорь Золотуцкий нашел этому явлению название — «кампания по расстрелу классики»².

Обвинения в адрес русской литературы звучали, как правило, в кризисные эпохи. Ее ярлы обвинителем в 1918 г. выступил В. В. Розанов, гневно писавший о критицизме русской литературы как главной причине, ведущей страну к крушению. Еще в прошлом веке философ, пророк русского космизма Н. Ф. Федоров называл русскую литературу бичом России: «Вот уже 60 лет как нас бичуют, бьют, бьют по голове, по груди, по чем попало, называют нас Собакевичами, Маниловыми, Ноздревыми, Коробочками, землю нашу — Темными Царством, торода — Гупловыми, поселян — подлиповцами. Бьют так, что в нас не осталось ничего здорового. “И по чем еще вас бить?” — спрашивают эти гордые пророки. А мы, всегда забытые, никогда не признававшие собственного достоинства, вызываем к ним: “Да, мы галки, отравительны сами по себе, но скажите, наконец, что нам делать?”»³. И Бунин в «Оканных днях» тоже ищет ответа на вопрос: «кто виноват?». И у него виновной в произошедшей катастрофе также оказывается русская литература. Вот его доводы: «Народ сам сказал про себя: “Из нас, как из древа, — и дубина, и икона”, в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев. Подумать только, до чего беспечно, спустя рукава, даже празднично отнеслась вся Россия к началу революции, к величайшему во всей ее истории событию, случившемуся во время величайшей в мире войны. И кто в этом виноват? Мы, то есть русская литература. Да уж чересчур фривольно, с деревенской вольготностью жили мы все, жили как бы в богатейшей усадьбе, где даже и тол, кто был обделен, у кого были лапти разбиты, лежал, задерживая эти лапти с полной беспечностью». И когда катастрофа действительно разразилась и эти обвинения показали себя сбывшимся пророчествами и зазвучали с особенной убежденностью, русская литература была призвана к ответу.

В наши дни, когда страна вновь оказалась в кризисном состоянии, ответ на вопрос о том, кто повинен в исторических несчастьях, которые свалились на Россию в XX в., нередко тот же: повинна русская литература, так как господствовал в ней отрицающий критический пафос, она приучила россиян видеть только талки, отвратительные, темные стороны российской действительности и привела в конечном счете к разрушению, дивившемуся затем почти все XX столетие.

В парадоксальной форме эта разновидность нападок развивается, например, Дмитрием Галковским в его «Бесконечном тупишке», где повествователь-протагонист Одинков утверждает: в том, что в России добро сменилось на зло, виноваты Пушкин и Гоголь, Достоевский и Толстой, Соловьев и Федотов. Они создали «этот мир: темный, издевательский, душный и безнадежный» взамен «мигкой, гуманной и просвещенной царской России».

Герой рассказа Вячеслава Пруху «Дядя Сеня» — провинциальный актер, занятый в классической пьесе, — «злостововал про себя» на чеховских героев (и косвенно на их автора): «Слюнтая, сволочи, жизнь была им нехороша! Небось в оглиных пальто ходили, воронцовскую водочку трескали под икру, с фемьями общались, философствовали, гады, с утра до вечера от безделья — и еще, видите ли, жизнь им нехороша! Вас бы, сукиных детей, в лапы плановой экономики, вас бы предложить вниманию исполкома — они бы вам показали вишневым сад! Нет, какую жизнь профукали, собаки, — ферино, а не жизнь!..»

Возможны варианты в поисках виновников по этой категории обвинений. И. А. Есаулов, опираясь на цитаты Розанова, уточняет: ответственны за «критическое» направление русской литературы не писатели, а «линия Белинский, Чернышевский, Добролюбов», а также М. Горький с его «Историей русской литературы» и следовавшие за ним советские литературоведы, а также (со ссылкой на Г. Иванова) — «папа» Милкоков и (со ссылками на авторов «Вех») — вообще русская интеллигенция XIX–XX вв.⁴

Обвинение в критицизме — одно из главных, далеко не единственное и не последнее в ряду обвинений, выдвигаемых против русской литературы.

Варлам Шаламов, автор «Копытских рассказов», не один десяток лет прошедший в сталинских лагерях на Колыме, во многих несчастьях XX в. обвиняет гуманизм русской литературы. Русская литература учила видеть в человеке прежде всего человека, обращала внимание на положительные начала даже в самом низком, падшем существе; тем самым, по мнению Шаламова, она обманывала и воспитывала в своем читателе ложный взгляд на природу человека. К неожиданным взрыву звериного, темного, страшного в человеке классическая литература читателя не готовила, и в конечном счете это привело к полному расхождению жестокой реальности с тем, о чем литература говорила.

В наши дни ту же вину усматривает в русской литературе писатель Виктор Ерофеев, хотя и с совершенно иных исходных позиций, с позиций сугубого эстетизма. Ерофееву в русской литературе недостает эстетизации зла, любования красотой зла, которые он находит в других литературах. Своим творчеством писатель вносит вклад в деконструкцию «мифа о великой русской литературе». Собственная беллетристика, составленная им сборник «Русские цветы зла», многочисленные выступления принесли Ерофееву репутацию «цветовода зла» в современной словесности.

Итак, кампания по «расстрелу классики», длившаяся уже более восьми десятилетий, в эпоху постмодернизма лишь активизировалась и получила дополнительные измерения. Среди вменяемых русской литературе в вину признаков выдвигались и выдвигаются: авторитаризм, критицизм, гуманизм, ложность информации, предвзятость по отношению к деловым людям, отсутствие духа практичности, фальшократизм, чрезмерная слабость героев, ненужная сила героинь...

Последствия «врожденных пороков» русской литературы, если верить обвинителям, ужасны: от катаклизмов эпохального масштаба до личных драм, от общего прозябания до неудачных браков... Что и как можно на эти обвинения возразить? Только одно: обвинять русских писателей в бедствиях, свалившихся на Россию, — не то же ли самое, что видеть в вестнике, приносящем дурные вести, виновника произошедшего несчастья? Литература не просто свидетельствовала о прозябших России бедах — она многократно о них предупреждала, и прямо, и метафорически... И если для кого-то ее правда бывала убийственной, столь же многочисленны те, кому она придавала силы, кого поддерживала, спасала...

Наряду с попытками обвинить русскую литературу предпринимается, естественно, попытки ее защитить или оправдать. Пишутся ответные статьи и приводятся ответные доводы. Но нападки на классику гораздо более заметны, чем доводы в ее защиту.

Активно выдвигаются не просто обвинения, но объявляются о смерти классики, о конце русской литературы, о том, что ей нет места в современной культурной ситуации. Так, один из наиболее заметных современных критиков В. Курицын заявляет: «Русская литература закончилась вместе с Россией. Живое, органическое продолжение традиции невозможно. Мы потеряли это чудо навсегда. Мы не в состоянии уже слиться с ним в живом, немужейном состоянии».

Говоря об утрате литературной роли кафедр, учебника жизни, нравственного покровителя («Мой друг, Отчизне посвятим // Души прекрасные порывы»), ее переводят в разряд неактуальных, старомодных, связанных с духом авторитарности и тоталитаризма явлений.

У постмодернистов-критиков утрата литературой прежнего духовного авторитета вызывает отнюдь не сожаление или смутение; они как раз оспаривают такую роль и значение духовных ценностей, которые были абсолютными для русской классики. Проповедовать, ве-

сти за собой, звать к переделу мира или души человеческой — в этом видят исходный первоуродный грех русской литературы; она, проповедуя какие-то абсолюты, способствовала насаждению идей тоталитаризма в умах читателей, сейчас же, считают они, настало время оживлять «тоталитарные комплексы».

Писатели, говорит современный прозаик Игорь Яревич, «больше не хотят быть рупором, правозащитником постоянно обижаемого народа». Народ, мол, обижали и продолжат обижать. Но не дело литературы вмешиваться, влиять, пытаться что-то изменить. Раньше, не без сарказма продолжает Яревич, «русская критика жаждала руководить писателем, чтобы наконец он стал настоящим термом, способным привести Россию к вершинам свободы и демократий»⁵. Постмодернистская критика упорно трудится над демонтажем именно этой классической отечественной традиции, часто сводя свою деятельность к попыткам перекодировать литературоведческий дискурс.

Характерная черта постмодернизма, считают его теоретики, — дать эстетическую переоценку всего предшествующего искусства и прежде всего искусства реализма. Постмодернизм сознательно отвергает всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией.

Серьезной критике постмодернизм не раз подвергался А. Солженицыным. Он отмечает как общую черту постмодернизма агрессивность по отношению к предшествующей классической традиции, а как главный отличительный признак — не просто отсутствие пафоса, а откровенную вторичность и вследствие того бесперспективность.

В устах критиков, не приемлющих литературу постмодернизма, вторичность — признак и выражение несостоятельности. А М. Эпштейн, один из теоретиков постмодернизма, наоборот, считает сознательную вторичность одной из черт постмодернистской поэтики, «отбирающей в свое пользование именно то, что уже побывало в руках других и несет на себе печать этой чужести, цитатности, захватанности. (...) Используются не просто готовые речевые клише, но сознательно цитируется целое мировоззрение, ситуация, характеры, элементы сюжета, рассуждения о жизни»⁶.

Итак, эстетика сознательной вторичности — вот одно из определений постмодернизма. В таком случае, разумеется, не избежать тех или иных соотношений с классическими текстами прошлого.

ИГРА В ОСКОЛКИ

Однако вторичность есть необходимый, но не единственный признак произведений постмодернизма. Модернисты, авангардисты начала XX в. не менее активно, а часто гораздо более изощренно, чем

сегодняшние авторы, вступали в интертекстуальные связи с классикой. В литературоведении последних лет широко используется понятие цитатности как некоего эстетического феномена, как одного из основных принципов всего искусства XX в.

Современный исследователь называет различные формы авангардной цитатности, такие как автоцитатность, метацитатность, интерреальная и нехудожественная цитатность. Все это выстраивается в цепочку поэтики цитатности.

Постмодернистская цитатность, в отличие от модернистской, превращается либо в музей цитат (пример — «Пушкинский дом» Андрея Битова), либо, что происходит гораздо чаще, в каталог цитат — так, чтобы современная цивилизация предстала в совокупности бесмысленных цитат.

Для обозначения специфически постмодернистской работы с чужими текстами появился еще один термин — «центонность»: принцип создания литературных текстов из кусочков, как лоскутное одеяло шивается из маленьких лоскутков.

Критика предлагает такое определение: авангард разбивал прежнюю культуру вдребезги, на черепки, а постмодернизм, как бы развлекаясь, играет этими черепками.

В отечественной поэзии постмодернизма принцип центонности стал едва ли не главным. Авторы (Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн и др.) составляют свои стихотворения как бы из кусочков, из цитат, взятых в основном из словаря литературы соцреализма, из тех выражений, которые наполнили стихи поэтов советской эпохи, или из клише партийной печати. С уходом «советского» контекста, с постепенным его забвением игра его стереотипами (у Пригова, например, ими наделен герой его стихов Милиционер) становится все менее интересной, материал для стихов исчезает.

По принципу центонности создаются тексты, обращенные к классическим образцам. (Мы помним: классика в понимании постмодернистов уравнивается с «языком власти») и потому поддежит деконструкции.) Вот отрывок из начала поэмы Т. Кибирова «Сортиры»:

... Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак
Насчет триоизмов — мол, струя сохранныя,
Поэзия, струись! Прохладный бак
Фаянсовый уж полон. Графомана
Расстройство не кончается никак,
И Муза, диспепсией обуяна,
Забыл, что мир спасает красота,
Зовет меня в отхожие места —
В сортиры, нужники, ватерклозеты,
Et cetera. И то сказать, давно
Все остальные области воспеты
На все лады возможные. Больно
Освождаем отечественной Леты

Петь Храмы, и заимки, и гумно,
И борничество — всю эту хальву
Пора оставить мальчишкам в забаву...

Почти весь этот текст составлен из ключочков. Написан он размером пушкинского «Домика в Коломне», отсюда же — «пора оставить мальчишкам в забаву». Пушкин хотел оставить мальчишкам в забаву чтырехстоппный ямб, постмодернист же, оставив мальчишкам в забаву все прочие темы, выбирает свой, никем не воспетый предмет.

Игра в осколки ведется постмодернистами путем создания текстов, которые используют классические произведения как своего рода резервуар сюжетных, стиливых, психологических, характерологических клише. В большинстве подобных случаев происходит чисто механическое соединение классических сюжетов, героев и конструкций с актуальностью, легко узнаваемой злободневностью. Эстетическая, политическая, публицистическая проблематика сегодняшнего дня соединяется с ситуациями и образами из классических произведений. Например, берется пьеса Чехова «Три сестры» и создается киносценарий под заглавием «Если бы знала». Автор — сценарист, телеведущий Виктор Мережко называет свой текст «фантазией» на тему пьесы Чехова. Уже само заглавие должно напоминать о финальных репликах чеховской пьесы.

Сюжет переносится в эпоху Гражданской войны и одновременно — в поле сегодняшних литературных вкусов, эстетики эпатажа, шока, смакования безобразного, особенно мотивов сексуальной девиации. Младшая из сестер оказывается лесбиянкой, выгобленный в нее офицер — гомосексуалистом, старшая сестра (начальник гимназии) — свратительницей малолетних гимназистов, средняя сестра — алкоголичкой, военный доктор — распространителем наркотиков. Набирается весь «букет» того, что автор считает наиболее актуальным, отвечающим вкусам сегодняшнего читателя.

У Чехова, мы помним, всегда играют важную роль закулисные персонажи — ярославская бабушка в «Вишневом саде»; Протопопов, любовник Наташи в «Трех сестрах». Мережко же смело вводит этого персонажа в действие. Жена брата сестер Прозоровых Наташа служит кладовщицей на продовольственном складе в Белой армии. Наташа откровенно изменяет мужу с Протопоповым, который выводится на сцену в такой ситуации: «Чтобы видеть их лежащими, Прозорову пришлось приподняться, и теперь он отлично видел белый вздымающийся зад Протопопова и поднятые кверху красивые ноги его жены». Зачем понадобились такие поправки к Чехову? Заметим, что автор — не начинающий задорный постмодернист, который хочет наново переписать всю прежнюю литературу, но опытный литератор, сценарист с многолетним стажем. По замыслу Мережко, видимо, все это должно передать впечатление того, что он в предисловии

называет надвигающейся национальнoй бедой. И для наглядности по всем направлениям, во всех клеточках препарированного классического текста проводится нужная автору злободневная идея.

Еще один пример, столь же банальный по своим приемам, переписывания классики. На этот раз взята повесть Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Авторы современного произведения — Марина Шептунова и Станислав Говорухин. Они назвали свой сценарий «Катенька Измайлова. Криминальные страсти». Действие, размещаясь, переносится в наши дни. Катя Измайлова, историк по образованию, машинистка-надомница по роду занятий, снохой входит в генеральский дом. Действие происходит на генеральской даче. Героиня проникается страстью к слесарю-водопроводчику, который что-то на даче починает, а тот, в свою очередь, затем бросает ее ради медсестры. И критерии «современности» — те же, что и в предыдущем случае, например: «На приятно основательном старом диване в Митенкинoм кабинете под стoны и визги пружин энергично совокуплялись полуодетые Соня и Сергей». Как известно, у Лескова в конце повести героиня увлекается своим сопернику в Волгу, где они вместе погибают. В сценарии она сажает соперницу в автомашину «Волга», и они с моста падают в подмосковную реку.

Далеко не всякая, даже сознательная вторичность в эпоху постмодернизма есть признак принадлежности к литературе собственно постмодернизма. Не являются специфически постмодернистскими и иные разновидности вторичных операций с классическими текстами — популярные сегодня дайджесты, комиксы, сокращенные изложения — выжимки классических текстов. Выполненные на добротном профессиональном уровне, такие издания могут служить учебным, справочным целям. Но существует и целая индустрия по выпуску комиксов классических произведений. Так, в издательстве с красноречивым названием «Мир новых русских» вышли комиксы «Анна Каренина», «Пиковая дама by Alex Pushkin». Героиня Толстого на картинках, исполненных студией Качаева и Сапожникова, предстает экстравагантной красоткой, очевидно, во вкусе «новых русских», наркоманкой и посетительницей ночных клубов и прочих элитных мест. Впрочем, все вопросы снимаются ввиду следующей информации издательства: «Появились новые заказчики, а значит, и новые деньги, на которые можно будет издавать новые комиксы».

В большом ходу сегодня так называемые продолжения (сиквелы) классических романов. Издательство «Ватриус» выпустило роман в двух книгах «Пьер и Наташа» — продолжение «Войны и мира». Читатели интригуют: автор романа — Василий Старой, это псевдоним, другими «сведениями об авторе издательства не располагает». Пожалуй скрывается за псевдонимом автор продолжения, говорится в издательской аннотации, «не пытается копировать язык и стиль великого писателя — он лишь творчески развивает неоконченные сюжетные линии романа». У Толстого, как мы помним, предостаточно «не-

оконченных» сюжетных линий. Что помешало классику довести «до конца» судьбы всех героев, заданного вопросом издателя, «пензура или отсутствие необходимых документальных материалов?» Василий Старой, подобный трудностей не испытывающий, продолжает декабристов вани до восстания декабристов и далее, до возвращения декабристов из Сибири. Критика возмущена, в статьях приводятся цитаты из текста, по которым можно судить о «творческом развитии» автором Толстого. Например, о Наташе, т. е. о графине Безуховой, пишется в таком стиле: «Эта дама, отгуляв в молодости, занималась лишь своим толстым Пьером». В отгледный сюжет у Старого вырастают любовные похождения Пушкина, причём главной любовью поэта представлена императрица Елизавета, жена Александра I. (Такою версией много раз оживляла и одна из руководителей издательства «Варгус» Лариса Васильева.) О Елизавете написано: «Миллион мурашек бежали по телу императрицы, которая как бы вырастала над собой». С подобным уровнем литературных способностей автор, не сомневаясь, берется за завершение «Войны и мира».

Приведение в том же роде — опубликованный в журнале «Столица» рассказ некоего Эмили Дрейцера «Дама с собачкой (апокриф)». Текст посвящен продолжению незавершенных судеб героев чеховского рассказа. Что помешало Чехову продолжить повествование о дальнейшей жизни своих героев? Цензура? Или не хватило «документальных данных»? Воображения? Как бы то ни было, Чехов оборвал рассказ на самом интересном, а Дрейцер смело взял продолжение на себя.

Суть «апокрифа» в том, что Гуров и Анна Сергеевна в конце концов смогли устроить свою жизнь вместе, «далось это не без больших жертв и потерь, но их любовь была столь естественна, как море, и они выносили все невзгоды стоически». Описывается развод Гурова, развод Анны Сергеевны, потом их совместная жизнь, которая вскоре Гурову наскучила, ему все больше начинают досаждать бесконечные жалобы героини на скуку жизни: «Постепенно, сам того стыдясь, он стал находить раздражающим то, что ему первоначально казалось таким щемяще-уязвимым и так привлекло к Анне Сергеевне...» Далее следуют размовки, которые заканчиваются разрывом. Героиня возвращается к мужу. Гуров снова приезжает в город С., и снова происходит объяснение в театре, потом он возвращается в Москву. Однажды, взяв внеочередной отпуск, герой по привычке отправляется на юг, в Ялту, и там еще раз происходит его встреча с дамой с собачкой. В конце рассказа — описание, уже знакомые нам по другим переработкам классических текстов: «Они с Гуровым занялись любовью, а покончив с этим, пошли гулять на набережную. Каждый, однако, отправился своим путем».

Данная разновидность использования классических текстов — продолжение известных романов или рассказов — может быть бесконечна: ведь в одной русской литературе множество «незавершенных» произведений — «Евгений Онегин», «Мертвые души»,

«Братья Карамазовы»... Разумеется, ничего общего с творческим, как это декларируется, развитием и продолжением такие тексты (как правило, плохо написанные) не имеют. Это всего лишь коммерческие затеи, эксплуатация наивного читательского интереса к фабульной стороне, к тому, что может еще произойти с полюбившимися героями. И конечно, такое использование классических текстов к постмодернизму никак не относится.

Впрочем, опыты постмодернистских сиквелов не заставили себя ждать. «Воздем» одного из номеров сетевого литературного журнала «TextOnly» стала пьеса Олега Шишкина «Анна Каренина II». В предисловии автор сообщает: «Толстой создал "Анну Каренину", произведение не только о трагической любви, но и о новой морали, порожденной паровозами и телеграфом». Сюжет в пересказе журналиста выглядит так: «После попытки самоубийства Анна Каренина не погибает. Каким-то чудом, вопреки всем ожиданиям врачей, она остается в живых. Однако теряет правую руку, левую ногу и глаз. Изуродованная Анна отправляется домой к мужу. Все дальнейшее разворачивается вокруг этого изуродованного, а точнее сказать, трансформированного тела. Особенно мил хозяин протезного магазина Моллер, предлагающий Каренину свой товар и уверяющий, что протезы на самом деле торзудо лучше, чем живые органы: "У всего может быть свой железный или деревянный аналог". Неподражаем Левин, признающийся Анне в любви, и особенно ценен финал — киносанс. Конечно же, это "Прибытие поезда на вокзал Сыота". Новая мораль, словом, торжествует».

Если учесть, что с появлением Интернета возможности среднестатистического графомана представлять свое творчество широким массам многократно возросли, для распространения «творческих проделков», подобных названным выше, отныне преград не существует. Еще одна разновидность «полемики» с русской литературой, характерная для сегодняшнего дня, — когда героями современных произведений становятся русские писатели классического периода, точнее, мифологемы русских писателей. Апологеты постмодернизма предлагают как бы изготовленные блюда по рецептам развязности в обращении с классиками.

Поэт и прозаик Бахыт Кенжеев в своем романе «Иван Безуглов», действие которого происходит в наши дни, в среде «новых русских», делает персонажа по имени Федор Тюгчев бухгалтером в коммерческом банке, Михаила Лермонтова — шофером, а Евгения Баратынского — помощником банкира.

Другой пример — вышедший сразу в двух изданиях детективный роман Николая Пурцева «Толодые призраки: Война и мир по Нехову». Главного героя зовут Антон Павлович Нехов — нарек более чем прозрачный. Цель автора, между прочим, — доказать, что давно пора сменить традиционное представление об интеллигентности, эталоном которой в общем представляется Чехов. Но

не мягким и добрым выступает герой Песурцева, а сильным, беспощадным, жестоким. Пройдя войну в Афганистане, освоив там все приемы боя с оружием и без оружия, пехулевский Антон Павлович сохраняет в мирной жизни приобретенные военные навыки и периодически применяет их в целях защиты обиженных и притесняемых «новыми русскими». К тому же этот умный, талантливый, образцовый «афганец» склонен к интеллигентской рефлексии, озабочен поисками смысла жизни. Как и предполагается супермену, Антон Павлович Нехов любит женщин и пользуется у них успехом (женские имени в романе — тоже с намеком на героинь чеховской биографии и произведений: Ника Визинова, Нина Запечная), а также сражается с преступной группировкой, разоблачает маньяка-убийцу, которого никак не может найти милиция. Этот гибрид интеллигента с суперменом, философа с боевиком — полемика автора и с классической русской литературой, предпочитавшей изображать героев-неудачников, и с сегодняшней массовой литературой, у героев которой стальные мышцы и минимум интеллигентности.

Ставя задачу «опровержения» мифологем, связанных с именами и произведениями русских классиков, современные прозаики охотно подключают их к мифологемам сегодняшним. И эта игра разновременными мифологемами — также один из признаков произведений, которые можно назвать собственно постмодернистскими.

Вот диалог двух приятелей в одной из глав романа Виктора Пелевина «Жизнь насекомых»:

«Никита внимательно посмотрел Максиму на ноги.

— Чего это ты в сапогах ходишь? — спросил он.

— В образ вхожу, — ответил Максим.

— В какой?

— Гаева. Мы “Вишневы сад” ставим.

— Ну и как, вошел?

— Почти. Только не все еще с кульминацией ясно. Я ее до конца пока не увидел.

— А что это? — спросил Никита.

— Ну, кульминация — это такая точка, которая вывешивает всю роль. Для Гаева, например, это то место, когда он говорит, что ему службу в банке нашли. Представляешь, он сидит на билльярде, обитом валенками, а все остальные стоят вокруг с тапками в руках. Гаев их медленно оглядывает и говорит: “Буду в банке”. И тут Жюстинья надавает ему на голову аквариум, и он роняет бамбуковый меч.

— Какая Жюстинья?

— Сам подумай, — сказал Максим, — вишневы-то кто?

— А почему бамбуковый меч?

— Так он же на билльярде играет, — пояснил Максим.

— А аквариум зачем? — спросил Никита.

— Ну как, — ответил Максим. — Постмодернизм. Де Кирико.

Хочешь, сам приходи, посмотри.

— Не, не пойду. — сказал Никита. — У вас в подвале сургулом воняет. А постмодернизм я не люблю. Искусство советских вахтеров.

— Почему?

— А им на посту скучно было просто так сидеть. Вот они постмодернизм и придумали. Ты в само слово вслушайся.

— Да ты хоть знаешь, что такое постмодернизм? — презрительно спросил Максим.

— Еще только не хватало, чтобы я это знал. (...) Слушай, — спросил вдруг Никита, — а почему билльярд валенками обит?

— Это тема Фирса, — сказал Максим. ...»

В процитированном отрывке представлены некоторые ключевые для постмодернизма приемы: сочинение текста, основанного на другом тексте, с подключением еще иных текстов — и все включено в общее понимание действительности как кем-то когда-то сочинявшегося текста. (В романе Пелевина все персонажи предстают в двух качествах: они то люди, то насекомые — вспоминаются то Кафка, то басни Крылова, то фольклорная песня о любви комара и мухи... Переходы из одного состояния в другое автор делает совсем незамысловатыми. Читателю дается право решать, с каким из двух состояний каждого героя он имеет дело в каждом отдельном эпизоде. Так, двое приятелей, чей разговор здесь приведен, являются потребителями наркотиков и одновременно конопляными клопами.)

Текст Чехова появляется в ряду других интертекстуальных связей романа Пелевина довольно случайно, как и мелькнувший здесь же отсыл к роману Маркиза де Сада. Имеем ли мы дело с пародией на Чехова? Вряд ли. Скорее, это пример безразличной какому-либо смысловому заданию игры с черепками классических текстов, отражающей столь характерный для постмодернизма скептический взгляд на любые авторитеты и как следствие ироническое к ним (как, впрочем, и к себе) отношение.

Переписывая Гололя, Тургенева и других, писатели постмодернизма бросают художественный вызов классике. Вызов нередко заключен уже в заглавиях («Голова Гололя» А. Королева, «Накануне накануне» Евг. Попова).

Королев обращается к одному из московских мифов, согласно которому «будто бы наш великий Гололь покойся в пробу без головы. Ходит такой упрямый слух по Москве. И давно ходит, даже в одной столпичной газетке мелькнуло сообщение о том, что какой-то неизвестный полдец-коллекционер хранит онный череп у себя на книжной полке — между гоголевских томиков. На лбу у того черепа мелко начертано “череп Н. В. Гололя” химическим карандашом, который был обмакнут в рот. История же черепа Гололя приключилась черт знает какая и самая что ни на есть гоголевская». Дальше начинается фантастика, отчасти в духе Булгакова, с перенесениями из эпохи в эпоху: с московского кладбища 1920-х в окрестности парижской Бастилии в 1789-м и в кабинет Сталина в 1945-м; есть и черт, меняющий облики.

Автор хочет показать, когда именно предвстия сатанинской ослеплости впервые появились в России. В одном из эпизодов комиссар Носов (с гоголевской фамилией и с функцией гоголевского героя) беседует с чертом. Черт излагает Носову розановские взгляды на Гоголя о том, что Гоголь сорвал с резьбы какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал разваливаться. Черт цитирует Носову место из повести «Вечер накануне Ивана Купалы», чтобы показать, как Гоголь сам отдал себя в руки нечистой силы: «Роковая сделка состоялась с первых же строчек. Душа была продана».

И Розанов, и его современные дублеры строят метафизическую концепцию российской истории как борьбу божеского и дьявольского, с непререкаемым указанием на вину русской литературы и ее отдельных представителей за временную победу дьявольских сил. В поведении «Голова Гоголя» достается и Тургеневу, автору рассказа «Казнь Тропмана», и Достоевскому, автору «Братьев Карамазовых».

Если дочитать повесть Королева до конца, можно заметить заключенное в ней противоречие. Действительно, автор пользуется чистото постмодернистской манерой письма: вольное и ироничное обращение с классикой, эссенцистичность, когда не просто пишется произведение, но комментируется сам процесс писания и др. Но при этом он (пусть устами черта) настаивает на мысли об огромной ответственности литературы, ответственности писателя перед читателями и перед народом. Гоголь, чьим черепом черт манипулирует, оказывается, по Королеву, в ряду виновников величайших кровопролитий, ибо он «приумножил фантазией сумму злых вещей в мире», «забыл, что у вас в Отечестве если гений, значит — поводырь, и на плече твоём — тяжкая дьянь вечно слепой Отчизны».

Таким образом, в повести налицо отступление от логичной для постмодернизма схемы, или родовая связь с той самой классической традицией, от уважения и преклонения перед которой всех нас призывают избавиться. А это уже совсем не постмодернистская концепция литературы. «Настоящие» постмодернисты, мы помним, не устают повторять, что литература никому ничем не обязана, никакой и ничей она не поводырь. Постмодернисты пришли создавать тексты, очищенные от чуждых литературе установок, тексты, основанные на игре с прошлым, другими текстами и т. д.

В романе Е. Попова «Накануне накануне» манипуляция с тургеневским текстом несколько иная. Ставится задача переписать с позиций постмодернизма известный классический роман. Приемы и принципы все те же. Главная задача — снять с автора любую ответственность за содержание и высказывания главных действующих лиц. Почему постмодернисты так набрасываются на Тургенева, Гоголя, Толстого, Чехова и т. д.? Не только чтобы доказать, что писатель сейчас так, как писал этот классик: просто немыслимо, что Тургенев безнадежно устарел, невозможно изучен, несовременен и т. д., но и просто — поиграть осколками, черепками, на которые они разбивают эталонно-классический текст.

ПАРОДИЯ, ПАСТИШ И ЭСТЕТИКА ШОКА

Пародия и пастиш как стилизация чужой языковой нормы важны для понимания постмодернизма, основной феномен которого — это пародирование каких-то чужих, иных, предшествующих текстов. Пародийный модуль повествования — единственно возможная позиция постмодерниста.

Смесь стилей, коктейль из стилей (пастиш) приобрели в стихах современных поэтов много прав (Т. Кибиров, Д. Рубинштейн, Д. Пригов). Следует отметить, что в искусстве пастиша есть свои высоты, занять их способны виртуозы стилизации. Как ни парадоксально, использование чужого слова не исключает проявления своей поэтической индивидуальности. Так, вряд ли можно спутать с другими поэтами Тимура Кибирова. Его постоянная тема — просвещение бытовых реалий сегодняшней жизни, обычно сниженных, нередко эпатирующих, цитатами и реминисценциями из русской классической литературы.

Нелено сторбившись, застыв с лицом печальным,
овчарка какает. А лес как бы хрустальным
сияньем напоен. И даже песня ворон
в смарагдной глубине омытых ливнем крон
отнюдь не кажется пророческой. Лесною
дорогой утренней за влагой ключевомо
иду я с ведрами. Иколь уж наступил (...)
дубровы мирной сень, дубравы шум широкий,
сребристых ив града, колодезь кривобокий
и, словно фронтиспис из деревенских проз,
в окне рябины гроздь и несколько берез (...)

Но мысль ужасная здесь душу посещает!
Далекий друг, пойми, мой робкий дух смущает
инфляция! Уже излюбленный «Дымок»
стал стоить двадцать пять рублей. А денег йок!
Нет денег ни хрена! Товар, производимый
в восторгах сладостных, в тоске неизяснимой,
рифмованных словес заветные столбцы, —
все падает в цене. И книгопродавцы
с поэтом разговор уже не заговяют...

*(«Изорю Померанцеву. Летние размышления
о судьбах изысканной словесности»)*

Композиция, заимствованная из пушкинской «Деревни», имитация ее идилического начала с контрастным переходом к инвективному продолжению, подключение иных классических оборотов и фраз в соединении с сегодняшним просторечием создают здесь осо-

бый эффект, вполне соответствующий грустно-ироническому разговору с далеким адресатом о невеселом положении русской поэзии в наш век, когда «литературочка все более забавна // и непристойна».

Такие «бесповные» соединения знаковых поэтических образов и оборотов с прозаизмами и вульгаризмами сетодняшних быта и речи (примета поэтической манеры Кибирова) не производят в его стихах впечатления китча, безвкусицы — во всяком случае, чувство меры и уместности в игре с классическими текстами поэту редко изменяет. Сколько бы иронических масок поэт ни использовал, в его стихах, говоря его же словами, «сияют светила вечные». Напоминанием о вечном служил прежде всего Слово классической русской поэзии, неразрывно и навсегда связанное со всем, что в России было и есть, приравниваемое им к Слову божественному.

Эстетика шока как оружие против классики наиболее радикально реализуется в текстах Владимира Сорокина. Он идет гораздо дальше своих литературных сверстников в десакрализации святых, до давнего прошлого, в бесстыдной абсурдизации бытия вообще, достигая этого через шокирующие и абсурдные описания расчленений, ампутаций, перемалываний, дефекаций, копрографий и т. п., громоздя целые текатомбы трупов, обильно используя обесчелстную лексику. Не только штампы и догмы советской эпохи и литературы соцреализма — десакрализуются у него и блокадники Ленинграда, и жертвы сталинских репрессий, и ветераны войны, и дети, и родители: все охвачено тотальным святотатством, в этом мире нет ничего, что нельзя разбить и над чем нельзя посмеяться. В романе «Сердца четырех», например, он описывает производственный процесс по получению не чего-нибудь, а... «жидкой материи».

Для автора это игра. Игра с условной, литературной кровью, с условными, литературными трупами. Сорокин повторяет, что все его книги — «это отношение только с текстом, с различными речевыми пластинами», и виртуозно демонстрирует владение разнообразными стилями, от соцреалистического («Первый субботник») до классических и модернистских («Голубое сало»).

Все тексты Сорокина строятся практически по одной стилистической схеме. Начинается расказ или роман с традиционных описаний, с образцовой выставки клише русской или советской прозы. Текст (например, «Сердца четырех») строится по рецепту советского традиционного производственного романа (например, «Битва в пути» или «Иду на грозу»), а с какого-то момента начинается не образцовая стилизация, а, наоборот, предельная его абсурдизация, сведение к нелепости, к полному абсурду. (Тот же прием и в романах Виктора Пелевина: там трудно уловить момент перехода, когда персонаж превращается в насекомое и уже речь идет о том же персонаже, но как о насекомом, или Чапаев — герой анекдотов становится Чапаевым — рафинированным интеллигентом, Чапаевым — инфернальным герцем, мистиком.)

Прием обманного начала, незаметно соединяемого с шокным продолжением и со столь же шоковой развязкой использован и в произведении Сорокина «Роман». В отличие от других его текстов, где писатель производит абсурдизацию стилистики соцреализма, здесь предложена вытязка, эссенция из классического русского романа XIX в. Сам Сорокин как-то сказал, что он написал «квазитургенский роман». При этом автор виртуозно владеет стилистикой «Дворянского гнезда» и «Отцов и детей».

Первые 300 страниц этого текста читаются как типичный русский классический роман. А на десятках последних страниц, как всета у него, — полная абсурдизация смятанных сюжетов и стиля. И опять все это достигается через шокирующее обильное умерщвления, целые туры трупов, которые громоздит герой, всех вокруг себя убивая. Текст ставится, или к полному семантическому и языковому распаду. Фразы становятся все короче, они состоят сначала из пяти, затем из трех слов («Роман вошел в церковь. Роман положил книжки Ивана Самсонова на пол рядом с книжками Аграфены Шубейкиной. Татьяна трясла колокольником. Роман вошел в дом Алексея Самсонова. Роман нашел труп Алексея Самсонова. Роман вынул книжки из брюшной полости» и т. д.). Потом идут фразы уже из двух слов («Роман пологз. Роман остановился. Роман потерял животом об пол. Роман пологз. Роман остановился. Роман засмеялся. Роман перевернулся на спину. Роман потрогал. Роман взмахнул. Роман качнул. Роман полизал. Роман потер. Роман вскрикнул. Роман понохал. Роман перевернулся» и т. д.). Так продолжается на нескольких десятках последних страниц, чтобы закончиться словами: «Роман дернулся. Роман умер».

Последняя фраза — не только сообщение о смерти персонажа по имени Роман, но и в представлении автора, декларация распада и бессмысленности традиционного жанра романа.

В романе «Голубое сало» стилистическому клонированию подвергнуты Толстой, Достоевский, Чехов, Платонов, Пастернак, Ахматова, тексты советской литературы — проза, стихи, фольклор, эссеистика. Но, конечно, число объектов, достойных имитации, небыспредельно, как и количество мыслимых комбинаций из отпавлений кипешника, половых переверсий и способов умерщвления персонажей. Последние тексты Сорокина, в частности его роман «Лед», показывают, что писатель или повторяет придуманное им же ранее, или попросту выдыхается на заданной самому себе дистанции.

Российский постмодернизм вырос на фоне «кампании по расстрелу классики», пик которой пришелся как раз на пору повального увлечения новыми повествовательными стратегиями. Русская классика была отождествлена с системой «тоталитарной манипуляции сознанием», уравнена с «влагательными практиками», стала одним из объектов деконструкции в теории и практике российского постмодернизма. Особая агрессивность по отношению к классике и стала одной из его отличительных черт.

Пока бесспорно одно — высот классики даже самые талантливые представители российского постмодернизма не достигли. Лучшие из них знают, «как сделан» стиль Тургенева. Достоевского или Платонова. Но дальше искусной имитации повествовательных конструкций, игры «литературными стилизованными блоками» их тексты не идут. И в них, в этих текстах, реализующих специфические наборы постмодернистских «повествовательных стратегий», нет-нет да и проглядывают черты образа автора, поднимавшиеся из глубин русской литературной традиции. До конца и последовательно освободиться от этой традиции не удается самым верным adeptам постмодернизма в современной российской литературе.

Постмодернизм сегодня осознается как некая пауза, антракт в развитии литературы и культуры. Станет ли он началом выработки нового стиля, новых нарративных и композиционных канонов, покажет время. Литература вообще может оказаться полностью раздавленной агрессивностью других форм передачи информации. Но пока она жива, любое развитие в ней, каким бы бесконечно далеким от традиций оно ни выглядело, так или иначе в конечном счете возвращается к классике. Пусть это будет отталкивание, отрицание традиционных форм, стиля, ситуаций, классической позиции писателя как учителя или пророка. Все равно, отталкиваясь от классики, даже самый смелый постмодернизм обойтись без обращения к ней не может.

Игра черепками, осколками прежней культуры продолжается, но она не будет бесконечной: пауза и антракт вечны длиться не могут.

Примечания

- ¹ Брайджикова И. Бес по капле: Апологитический либерализм Чехова // День литературы. — 2001. — № 11 (62).
- ² Золотуцкий И. Наши нигилисты // Литературная газета. — 1992. — 17 июля. — С. 4.
- ³ Федоров Н. Философия общего дела: статьи, мысли и письма. — М., 1913. — Т. 2. — С. 395.
- ⁴ Есaulов И. А. История русской литературы и революционно-демократическая мифология // Литература в школе. — 1997. — № 7.
- ⁵ Независимая газета. — 1994. — 19 мая. — С. 7.
- ⁶ Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. — 1989. — № 12. — С. 228, 229.

Литература

- Есaulов И. А. История русской литературы и революционно-демократическая мифология // Литература в школе. — 1997. — № 7.
- Кондаков И. К истории литературы — к поэтике культуры // Вопросы литературы. — 1997. — Март-апрель.
- Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю. М. О русской литературе: Статьи и исследования. — СПб., 1997.
- Сорокин В. Текст как наркотик // Сорокин В. Сборник рассказов. — М., 1991.
- Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. — М., 2000.

Глава 5

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ 1990-Х: СМЕНА ПАРАДИГМ

«ОТПЫ» И «ДЕТИ»

Ситуация в русской поэзии в 1980–1990-х гг. в известной степени — продолжение традиций поэтического андеграунда 1960–1970-х. Это время — начало официальных публикаций до того «самиздатовских» авторов и появление новых имен, ориентировавшихся на эту поэтическую линию. Несмотря на то что в 1980-х на поверхность выходит отромный и до того закрытый для широкого читателя пласт русской поэзии XX в., — от авангарда начала века до Иосифа Бродского «актуальными», активными поэтами эти традиции и эти тексты уже переработаны и усвоены. Тем сложнее оказывается их восприятие для читателя, только еще знакомящегося с «истоками». Грандиозный провал в истории русской поэзии не проходит незамеченным: важные и серьезные авторы, целые линии развития русского поэтического слова оказались за рамками читательского внимания, из «подполья», «самиздата», андеграунда перешли сразу в историю, стали предметом внимания филологов, предметом истории литературы, материалом архива, так и не попав к читателю, который в это время активно «осваивает» Серебряный век русской поэзии и — параллельно с ним — современную поэзию.

В процессе переструктурирования литературных полей, происходившем в 80–90-е гг. XX в., когда сталкиваются до сих пор не пересекавшиеся три «ветви» русской литературы — советская официальная, эмигрантская и неофициальная, последняя оказывается фактически утраченной для читателя. Вся неофициальная поэзия 1950–1970-х гг. (Русские конкретисты (лианозовский кружок, или «барачная поэзия»): Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов, а также Ян Сатуновский и Михаил Соколов), СМОГ (Леонид Губанов, Слава Лен, Валдим Делоне, Алена Василова, Юрий Кубановский, Владимир Алеников), группа Леонида Черткова (Станислав Красовицкий, Валентин

Хромов), ленинградские «неофутуристы» (Михаил Красильников, Александр Кондратов, Юрий Михайлов, Владимир Уфланд, Сергей Кулле, Михаил Еремин, Леонид Виноградов, Лев Лосев), минимализм (Иван Ахметьев), ленинградская поэзия (Виктор Соснора, Дмитрий Бобышев и др.) остается известной лишь узкому кругу специалистов, тексты этого времени изданы минимальными тиражами, если вообще попали в поле зрения издателей. В то время как именно из этих традиций вырастает поэзия 1980-х и 1990-х, и сложно разобораться в современной поэтической ситуации, не имея представления о ее корнях. Уже в 70-е гг. XX в. «поэзия стала делом словесных людей, литерати», как пишет Ольга Седакова¹. Поэтическая эпоха 1970–1990-х гг. — эпоха «культурных» поэтов, живущих в традиции и без нее невысказанных. Поэтому «наиболее значительные художественные открытия — не все, но большая часть — в поэзии 90-х связаны с опытом неподцензурной русской поэзии и прозы 50–80-х гг...»².

Так, в текстах современных концептуалистов отчетливо опознается «связь с поп-артом на уровне приемов и с обэриутами на уровне языка и отношения к предшествующей традиции»³. Поэтические тексты Д. Пригова и Л. Рубинштейна вряд ли были бы возможны, если бы не было серьезного опыта «конкретистов» (Я. Сагуновский, Вс. Некрасов и др.), которые с 1950-х гг. «учились открывать эстетическую ценность в обрывках бытовой и внутренней речи, стремились дать права гражданства в поэзии “речи как она есть” (Вс. Некрасов), доводя до логического конца линию развития русского, да и мирового стиха, связанную с осознанием относительности, условности границы между “поэтическим” и “непоэтическим”»⁴. Свобода обращения с языком ивольность экспериментов с внетекстовым пространством наследуется поэзией 1980-х именно у них.

В 80-е гг. XX в. в русской поэзии доминирует концептуализм. Тексты «московских концептуалистов» (а это прежде всего Д. Пригов, Вс. Некрасов, В. Сорокин, Л. Рубинштейн) фиксируют такое состояние культуры, когда все традиционные связи разомкнуты, и, хотя это не манифестируется никем из концептуалистов, все они сознательно или неосознанно своим творчеством конституируют «конец литературы». «“Конец литературы” — ощущение переполненности. (...) Литературная неприходимость привела к ощущению невозможности дальнейшего опирания и интеллектуального постижения мира без рефлексии по отношению к предшествующей литературе»⁵. Постмодерн отпирает за выскзыванием право легитимировать различные дискурсы и декларирует «невозможность “лирического голоса” и самоценного словесного образа (ибо образ и есть обозначение своего уникального, лирического положения в пространстве)»⁶. Как определял положение вещей Илья Кабаков, один из основателей и теоретиков концептуального искусства в России, не автор высказывается на своем языке, а сами языки, всегда чужие, перетовариваются между собой. То есть текст выстраивается из

обломков иных, уже существующих текстов и языков, и для русского концептуализма основными «источниками» оказываются советский дискурс и тексты русской классической литературы, поскольку и тот и другой к этому времени воспринимаются как мертвые текстуальные практики. Эта «смерть текста» и становится предметом высказывания в концептуальной поэзии, обнажение «пустотности любого языка» (по выражению Д. Кузьмина⁷) оказывается основным message'em концептуализма: «питательной почвой для него становится окостенение языка, порождающее некие идеологические химеры»⁸.

Такое ощущение себя внутри мертвой культуры и обуславливает специфику этой поэзии, основные черты которой достаточно точно сформулированы М. Берлом: «Невозможность “лирической интонации” и самоценного словесного образа (...), пристрастие к стертой речи (выносящей автора с его симпатиями и антипатиями за скобки), обретение себя концептуалистами только внутри чужой речи, чужой интонации, чужого мировоззрения и отчетливая установка на отказ от своей индивидуальности»⁹.

Автор практически полностью самоустраняется в этих текстах — не только из страха тотальности, страха навязать свою истину, свою точку зрения, но и прежде всего из невозможности личного, «прямого высказывания»¹⁰. Как пишет М. Айзенберг в манифестационном предисловии к сборнику концептуалистов «Личное дело №», «в седьмой день литературной ситуации авторская воля, кажется, возможна только по отношению к чужому материалу. Чужие голоса и стили еще подпадают композиционной режиссуре и сюжетной игре»¹¹.

Декларация авторства заведомо не-авторского текста, составленного как пентон — например, из стихов Пушкина, активно практиковалась еще в «конкретистской» поэзии:

Я помню чудное мгновенье

Невы державное теченье

Любил тебя Петра творенье

Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье

(Вс. Некрасов)

Концептуалисты работают уже не с прямыми цитатами, они моделируют существующие стили, не отсылая ни к какому тексту конкретно, а воссоздавая заново целиком манеру письма, обнажая таким образом принципы ее устройства и тем самым выхолостивая ее. Им свойственна прежде всего «ироническая рефлексия, свободная от готовых решений и включающая сам порождаемый автором текст в сферу метаязыковой рефлексии. Таким образом, литература все решительнее прорывает с реальностью, углубляется в самопознание

и ищет источники развития уже внутри себя. Образуется обширное поле метапоэтики, стирающей границы между собственно художественными и научно-филологическими жанрами»¹².

Голос поэта «начисто лишен не только монополярного, но и даже преимущественного положения, уравнен в правах с другими перебиравшими и заглушающими его голосами, представляющими каждый какой-то из известных и легко опознаваемых слушателем литературных, бытовых или идеологических стилей, материализованных в виде образов, фрагментов, квазицитат»¹³.

Таким образом, концептуалисты избирают «путь множественного языка, как бы локального Вавилонского столпотворения, языка языков, который делает иным (то есть художественным) не качествен-ный уровень составляющих, а отстраненно-демиургическое отношение к ним автора»¹⁴. Все это ведет в итоге фактически к «выходу из стихов», «выходу в метапозицию, к проектному мышлению, когда качество текста вообще перестает играть роль»¹⁵.

Последующее поэтическое поколение, молодая поэзия 90-х гг. XX в., отталкиваясь от традиций концептуальной поэзии 70–80-х, тем не менее делает попытку выбратья из этого тупика, вернуться к возможности говорить «от себя», обрести свой, индивидуальный поэтический голос, поэтическое «я». Поэты 90-х, так же как и старшее поколение, активно пользуются «чужими» стилями и языками, но при этом в их текстах отчетливо формулируется авторский образ. Лирический герой, смирившийся с невозможностью говорить иначе, чем чужими словами, интениоризирует эти чужие слова так, что они становятся неотъемлемой частью его индивидуальности.

Молодую поэзию 1990-х — начала 2000-х гг. (авторы, впервые выступавшие в печати в эти годы, — Дмитрий Воденников, Кирилл Медведев, Мария Степанова, Станислав Львовский, Евгений Давут, Шиш Брянский, Вера Павлова и др.) отличают поиски самодентификации в пространстве «после постмодернизма» (или «после концептуализма»), что приводит к актуализации в их текстах двух принципиальных признаков:

1. Особая репрезентация поэтического «я», характеризующегося прежде всего слабостью, уязвимостью, «тотальной неуверенностью».

2. Метапозиция по отношению к поэтическому «я».

Несмотря на пестроту индивидуальных поэтик, эти две тенденции, постоянно пересекающиеся и тесно взаимосвязанные, определяют своеобразие новой поэтической эпохи.

Традиционно в критике эта поэтическая парадигма (как ее ни называть — неомодернизм, неосентиментализм, постконцептуализм или иначе) характеризуется прежде всего серьезностью («ответственностью»), не-ироничностью, не-игровым характером поэтического высказывания, возрождением «лирического субъекта» («исповедальностью»), «эротичностью» (телесностью) поэтического текста. Пе-

редходность новой актуальной российской поэзии, ее стремление отказать, отойти от поэтики постмодерна позволяет интерпретировать, объяснить некоторые уже выделенные и частично описанные ее черты как основание некоей единой поэтической системы.

Предметом изображения в лирике 90-х гг. XX в. становится «человек, пишущий стихи»; а часто (у Д. Воденникова, например) и сам процесс написания, вынесенная «на публику» и взаимодействия на писанного с поэтом и с публикой. В стихотворении присутствует не только одно «поэтическое “я”», но и «поэт», глядящий на него сверху, наблюдающий и оценивающий его (в отличие от концептуализма, где автор/поэт принципиально отсутствует). Так буквально реализуются метапозиция, осознанность поэтической работы. После постмодерна уже невозможно делать вид, что ты «просто пишешь стихи», хотя большинство авторов «молодого поколения» именно к этому и стремятся — так или иначе вырваться из «литературности» собственных текстов, вернуться к «прямому высказыванию»¹⁶.

Поэтов 1990-х гг. отличает очень высокая степень рефлексии и осознанности того, что и как пишется: «Для меня все-таки очень важно, — пишет К. Медведев, — кто на меня повлиял и что чем наваяно, я хочу, насколько это возможно, отделить свое, подлинное в моем мировосприятии от литературного, наносного. Это очень сложно. Когда я пишу, я как бы вижу себя насквозь...»¹⁷ Автор в момент письма выступает одновременно и «критиком», воспринимающей инстанцией собственного текста, поднимается над самим собой-пишущим. Следишь такого положения оказывается несколько.

Во-первых, это многократное удвоение и умножение поэтического «я», очевидное, например, в текстах Д. Воденникова или М. Степановой. Метапозиция обуславливает раздвоение пишущего: постоянная перемена точек зрения, диалог с самим собой, проводящий «тотальную неуверенность лирического субъекта», его раздвоенность, «близкочность»:

Куда ты, я? Очнись ли где-то?
Что скажет туча или три
На то, как тут полураздета
И ты на это не смотри!¹⁸

(М. Степанова)

... и обратное мне, как полнос —
Стать не мной. Поменять лукошко.
(...) и увидеть себя на правке

(М. Степанова)

Я как солдат прихожу домой (...)
Накроет оно: кто я здесь и кто здесь он
(Ел. Файайлова)

Диалог внутри текста между «я» у Д. Воленникова часто отмечен курсивным (заглавными буквами) начертанием «реплик» одного из «я»:

Так дымно здесь
и свет невыносимый,
что даже рук своих не различить —
кто хочет жить так, чтобы быть любимым?
Я — жить хочу, так чтобы быть любимым!
Ну так как ты — вообще не стоишь — жить.

Тексты К. Медведева также фиксируют некоторую отстраненность от «поэтического “я”», несколько иную, чем у Воленникова и Степановой, но все же четко явленную. Вводные фразы, скрепляющие его тексты, — тавтологичны, не нужны. Они присутствуют для отстранения от поэтического «я» (и вместе с тем как бы настаивают на существовании поэтического «я»), постоянно напоминают о нем: «это обо мне идет речь, это я все это переживаю», вводят это «я» как объект рефлексии/описания, сигнализируют о том, что высказывание все же не совсем «прямо» — а «псевдопрямо»:

Мне надоело переводить...
мне кажется я почувствовал...
меня всегда очень интересовал
один тип поэта...
меня всегда удивляет...
мне очень не нравится...
мне очень нравится когда...
я с ужасом понял...
я недавно понял...

Разрушение стихотворной формы у К. Медведева — за счет взгляда на поэтическое «я» сверху. Отстраненность от «я» разрушает, но и связывает текст, оказывается стержнем как-будто-не-поэтического текста. Метапозиция (рефлексия) напрямую связана со слабостью поэтического «я»:

я с ужасом понял
что никого не могу утешить.

Во-вторых, вновь осознается слабость и уязвимость («стыдность») самого положения поэта, а жизнь литератора обозначается как «нестественная жизнь».

У Воленникова в книге «Мужчины тоже могут имитировать оргазм» литература выступает как имитация, ложь («из языка, задланного ложью»). Соотнеся название текста «Мужчины тоже могут имитировать оргазм» и строки отсюда же «Я научу мужчин о жизни говорить // Бесмысленно, бесстыдно, откровенно» (с явной отсылкой к ахматовскому «Я научила женщин говорить»), вероятно, можно попытаться интерпретировать это шокирующее и неоправдан-

ное на первый взгляд название: прямота и бесстыдность, откровенность и открытость стихов — это кажущаяся их прямота и честность, кажущаяся и лживая — потому что все это литература, имитация подлинности.

Метапозиция, идентификация себя, своего «я» как поэтического, вернее, ее неизбежность обнакает литературность написанного, его включенность в общелитературный контекст и — тем самым — слабость пишущего перед своим собственным текстом и Текстом вообще, — при абсолютной заявленной интенции «прямого высказывания», честного (та же парадоксальная трагедия ахматовского «Реквиема» не случайно возникает здесь в качестве пре-текста: горе лирической героини сосуществует с отстраненностью от него, возможность его описания профанирует, снижает само это «горе»).

Поэтам девяностых свойственно «пренебрежительное», самоуничижительное отношение к своим текстам: «стишки» Станислава Львовского; «стихтворенья» Дмитрия Воленникова (эта редукция неоднократно повторяется в текстах Воленникова, хотя обычно они весьма ровны — в отличие от текстов Марии Степановой, где подлобная редукция, чаще всего в ударной позиции, в финале текста или конце строки, — становится приемом, опознавательным знаком ее поэтики).

это стишки и ничего больше
(Ст. Львовский)

Вот это мой стишок,
мой стыд, мой грех,
мой прах

(Д. Воленников)

«Стыд» Воленникова — стыд телесности и текстуальности (взаимосвязанных), стремление к «предельной простоте» (поэт = стриптизер):

Вель я и сам еще — хочу себя увидеть
без книг и без стихов (в них — невозможно жить!)

Тот же «стыд» присутствует и у Львовского:

я пишу помногу но редко и до сих пор
не могу избавиться при этом от чувства вины
за то что трачу время впустую вместо того
чтобы заняться делом.

Поэзия Воленникова — постоянное стремление вовне, бегство от литературности; но поэт все равно возвращается обратно («Я падало в объятья...»; стихотворение = объятья) в литературу. Метапозиция, внутри-литературность связана с некоторой затрудненностью речи/существования:

Так — постепенно —
выкарабкиваясь — из-под завалов —
упорно, упрямо — я повторяю:
Искусство принадлежит народу...

Это невольное и неизбежное (*volens polens*) позиционирование себя в литературе, осознание себя в ее рамках постоянно сопровождался репрезентацией в тексте неких телесных (поэтического «я») мучений, часто (поскольку телесность и текстуальность в актуальной поэзии связаны напрямую) оборачивается физическим разрушением и тела текста.

Вообще поэзии 1990-х гг. свойственна исключительная телесность поэтического «я» (опять же в отличие от концептуальной поэзии): у Дмитрия Воденникова, у Веры Павловой, у Шиша Брянского. У Воденникова тело постоянно подвергается унижению/обнажению; у Шиша — физическому уничтожению; наслаждение, сонитие у Павловой типологически схожи: все три вида телесных трансформаций ведут к порождению текста.

Шиш Брянский, поэттика которого (по крайней мере представляние о сущности и происхождении поэтического дара) чуть ли не целиком вырастает из пушкинского «Пророка», заставляет бесконечно мучиться своего героя-поэта (в основе — традиционное мифологическое представление об умирающем/возкресающем поэте):

А меня отдельно Ты ударь
Клинокю лучистого в Чело,
Чтоб Оно бы зазвело, словно Колокол бы Царь.

Я вмерзну в гулкую слюду,
Я распадусь на анемоны,
Святými вишами изойду
И в жинезизжущем аду
Банонные услышу звоны.

Слабость, болезнь, униженность — неизменные спутники поэтического «я». Соответственно телесность текста оборачивается физическим разрушением, слабостью тела и текста:

Тело то, соприсаемо икотой...
То прозрачный нотошь срызвен в корень...
...и гуляю в собственном ущербе...

С места не встану! Боюся: нарушу
Шаткую архитектуру свою
Озноб, обнимающий талью
(*М. Степанова*)

болею заболевая но говорю здоров
(*Ст. Львовский*)

юлия борисовна дорогая доктор
вашему больному что-то не задоровитсяя

я старею лысею болею
(*Ал. Денисов*)

болезнь
вся моя жизнь
освещена болезнью

(*К. Медведев*)

Уязвимость «поэтического» я, рефлексия и отстранение от него и разломленность текста постоянно пересекаются. Чтобы состояться в качестве стиха, текста, оно должно быть ущербным, «хромым», безголовым:

Под корою кроватью буду,
Как в шатер укладывается шах,
Обезглавливать кажую букву
Из в не тех поэвучавших ухах

(*М. Степанова*)

Та же «хромота», «обрубленность», реализуется у М. Степановой постоянно:

Как бы два, и парных, сапога.
Офидерских, я предполагаюла.

Нет, ежли снится — то (в какой-то спальнор)
Как безвозмездная величина:
Слезюю постояннор, наскульной
Которая как лампа вкпночена.

Се — я себе не силюмер.
О чем жалеоу до сих пор.

И как воздух из недер шара,
Выпускает себя душа.

Помается либо слово, либо рифма; «хромой» рифме может быть выделен «костыль».

У Станислава Львовского так же сочетаются в одном тексте метапозиция и ущербная, ущербленная телесность, а следовательно, и ущербность порождаемого текста. Кроме того, для его текстов характерно оригинальное «разрушение строки» — множественные пробылы внутри строки, оборачивающиеся фактическим графиче-

ским разрушением текста. Илья Кукулин считает, что таким образом Львовский создает интонацию, ритм текста. Но графически, визуально стихотворение для этого должно разрушиться, распаяться на фрагменты:

это стишки и ничего, ладно.
ничего повышать голос, кашлять надсадно.
пожалей, братец кролик, хрипшие свои связки,
не расходишь попросту анекдоты,
словечки, сказки.
пригодятся, когда не будет другой отмазки.

Парадокс: для того чтобы стихотворный текст обрел внутренний стержень, он должен быть разрушен. В другом тексте Львовского «Вот мы стоим обескуражены...» метапозиция, рефлексия над словом сочетаются с неуверенностью, растерянностью, телесной беспомощностью поэтического «я» — поэтического «мы».

В тексте в итоге возможен диалог не только между несколькими поэтическими «я». Диалог (а то и невозможность диалога, разрушительная полифония — в переносном смысле, не терминологическом) фиксируется между собственно «словами» текста:

если слово слову: не вожусь
с тобой больше...

(См. *Львовский*)

Маленькое, слабое, ущербное, унижаемое, истребляемое, уничтожаемое — становится источником порождения текста. Поэт как бы сверху наблюдает за этим процессом и осознает происходящее. Его отрефлексированность сама в свою очередь становится источником раздражения и уничижения.

Разрушению подвергается не только тело, но и текст — и только в таком состоянии он может существовать. Цельный-целостный, идеальный, безупречный текст отторгается, «не может легитимировать различные дискурсы», не-репрезентативен. Функциональность некоторой «неправильности» поэтического текста («хромые» слова в рифменной позиции у М. Степановой, «пробелы»-разрывы поэтических строк у Ст. Львовского, отказ от стихотворной формы вообще у К. Медведева, матерщина у Шиша Брянского — все это не игровые, а семантизированные приемы). Состояние не-идентичности, разрушения становится единственно возможной идентичностью после постмодерна: «Ситуация культурного посмертья, деградации больших смыслов повлекала за собой и разрушение синтаксиса, смысл рождается из бесвязного бормотания и причитания, из вскриков и шепотов»¹⁹. Характерными приемами в этом контексте становятся подчеркнутая приватность поэтических текстов, а так-

же использование «предельно немаркированных средств»²⁰, — что часто вообще затрудняет идентификацию порожденного в таком контексте произведение как поэтического текста или полноценное его прочтение: «Зоны непрозрачного смысла, отсылающие к приватному пространству автора, — верификация эмоциональной и психологической подлинности текста, одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прочитан другим заново»²¹.

Одновременно с этим наблюдается стремление к прямому высказыванию, попытка возврата к «прямой» функции искусства, к «как-бы-прагматике» (см., например, предисловие Д. Воденникова к книге К. Медведева), связанные с преодолением неких почти физических препятствий, телесно ощущаемых напластований предшествующих литературных «завалов», под которыми и существуют современные поэты.

Так молодое поколение современных поэтов пытается «научиться возвращать высказыванию индивидуальную, духовную наполненность»²²; усвоив и переработав опыт «отцов», отказываясь от наследия постмодернизма.

ДМИТРИЙ ВОДЕННИКОВ: ПРЕКРАСНАЯ ЯСНОСТЬ

Две книги Дмитрия Воденникова, одного из самых ярких сегодня персонажей в молодой литературе, — «Как надо жить — чтоб быть любимым» и «Мужчины тоже могут имитировать оргазм», стилистически близкие, — достаточно наглядно иллюстрируют общие тенденции молодой поэзии.

В книге «Как надо жить...» Воденников экспериментирует с ролью поэта, включая в поэтический сборник интервью, отрывки из статей, реплики слушателей, сны, разговоры, конферанс и прочее, создавая своего рода памятный альбом, склеенный после туристической поездки, куда годится всякая ерунда: фотографии, билеты на выставку, рекламные проспекты, талончики на транспорт, записки, фирменные подставки под пивные кружки, — но именно из них, из этих мелочей и складывается путешествие. Поэт примеряет на себя роли «национальной святости», автора Нобелевской речи и Льва Толстого; вводит в текст не только «предварения»-автоцитаты, но и отрывки из электронного письма, газетных статей об авторе, интервью с поэтом, «разговоров», жестов («АШ!»), реплик («в зал»), моде-

лирует ситуацию поэтического вечера-выступления («[Мужчине из второго ряда // это кажется необязательным? // А вы попробуйте —]»; «[че ты уставился, ведь я ж — одетый, // а, правда, // кажется, // что шас разденушь я?]» и др.). Акцентированная эстрадность и публичность существования поэта, его выход на сцену и бытие в пространстве литературы не остаются лишь жестом, стратегией художественного поведения, собственным позиционированием — но становятся объектом поэтической рефлексии, включаются «внутрь» вербального (бумажного) текста, сам же поэт оказывается над ней, получая возможность поиграть с этой позицией / позой: сравнить ее с ролью / позой стриптизера, «певицы-вагнерии», героя клипа, «национальной святыни».

Если в «Как надо жить...» речь может идти о попытке моделирования поэты поэта вообще, роли идеального поэта, то в «Мужчинах...» фигура поэта сдвигается в сторону, в центре же оказывается сущность Стиха. Редукция поэтической формы, о которой писал Иван Куликов²³, спровоцированная разрастанием имиджа «эстрадного симулякра» в старой книжке, теперь сменяется полноластной стихией стиха в новом тексте — прекрасной ясностью, лаконичной и музыкальной.

Моменты существования поэта в пространстве литературы и литературного бытия в новой книге по большей части выносятся в метапозицию; например, в автоэпиграфе — третьем эпиграфе к тексту, перечисляются названия критических статей о поэте:

Господи, всю свою жизнь
я хотел быть проституткой
или по крайней мере — быть абсолютным монархом,
вместо этого про меня написали десяток статей
(www.levin.pinet.ru);
«Очищение возвышенным криком»
«Буйный цветок неокрепшего неомодерна»
«Слово-субъект в полифоническом тексте»
и даже
«Новая искренность, новая чувственность, новое слово».
Господи, на что ж ты потратил мою бесценную жизнь.

Фразы критиков о поэте попадают в поэтический текст, который в качестве автоэпиграфа предвдвывает новый текст: Воденников постоянно множит таким образом метауровни текста, не саму реальность — а прежде всего себя в тексте и свои дуболи в пространстве вокруг него:

О как бы я хотел,
чтоб кто-нибудь
все это мог себе, себе присвоить —
а самого меня перечеркнуть,
переделать, преодолеть,
удвоить...

Удвоение умножения происходит в автоэпиграфах, которые представлены как отсылка не к чуждому тексту, а к своему, несуществующему (как бы существующему — создается такое ощущение, что Воденников пишет стихи о тех, других, настоящих, стихах, которых читатель не видел и которые как бы существуют, где-то вне пронзосимого текста, от которых остаются лишь фрагменты в автоэпиграфах, обрывки найденных археологами папирусов); в прозаических вставках между стихотворными отрывками, в «разговорах за спиной», разговорах «лицом к лицу», ответом на которые служит помещаемое дальше стихотворение; в синтаксической структуре, в бесконечном нанизывании однородных членов:

...Гулая косточка —
но как она поет,
но как звучит она,
о, как болит,
болит,
терзает речь,
не хочет жить, твердеет
и больше — никто — не узнает...

Или:

Я — чересчур, а ты меня — поправил:
как позвоночник жемчужный — обновил,
где было слишком много — там убавил,
где было слишком мало — там прибавил.
Но главное — отпустишь и оставишь
(меня, меня! — отпустишь и оставишь),
не выхлещишь, —
не станешь! — не простишь...

Музыкальностью стиха Воденников во многом обязан именно этому нанизыванию. Повтор как конструктивный принцип поэтической речи поэт доводит до грани, до предела, постоянно удваяя элементы текста, выводя свою мелодию, которая отзывается, резонирует с телесной сферой читателя / слушателя. Куда оно его заводит, следование этому ритму, подчинение этой музыке?

ну, не было — с тобой нам — больно, больно,
а было нам с тобой — так сладко, сладко...

Множится и «я» в стихах Воденникова — постоянным переключением регистра (вероятно, выделение курсивом слов и фраз в тексте как раз и призвано обозначить смену позиции говорящего), и «ты» — мигрирующий адресат (кто это — жизнь, стих, Бог, «я» в одном из своих воплощений, «она» — непонятно, все вместе и никто по отдельности). Сущности в тексте множатся и по горизонталю, и по

вертикали — и по оси селекции, и по оси комбинации, в результате чего образуются излюбленные поэтом «мелыгешенья», «каша», «крутоверты», излюбленные — но и гибельные.

Потому что умножение сущностей оборачивается созданием ТЕКСТА, который включает в себя стихотворный текст, жестикоупащину, поведение, жизнь, быт и все прочее — текстовое и внетекстовое пропадают слова, текст разговора, состоявшегося после чтения стихов. Слои «мета» наслаиваются и наслаиваются поверх поэтического текста, складываясь в неизбежную пирамиду бесконечной металитературности, игровой и губительной. Поэт пишет о себе, изнутри себя, «бесмысленно, бессмысленно, откровенно», но, вылекаясь в создание текста, подпадает и под влияние «литературности», которая начинает им управлять.

И Воденников очень хорошо это осознает, страх стихов и страх литературности в его текстах присутствует постоянно. Новый текст — это попытка бегства поэта от литературы, из литературы, *литературности* — во внешний мир, прекращение существования стиха. Стихи — это и есть унижение, мучение, от которого не избавиться (очевидна параллель с пастернаковским «...строчки с кровью — убивают, // нахлынут горлом — и убьют!»).

Чтоб их — ликующая, смешанная стая
Обрушилась, упала (готовца),
Мне прям на голову —
Так — *чтоб меня не стало*,
Точней: *не стало — прежнего — меня*.

«Мужчины тоже могут имитировать оргазм» — текст о стихах вообще, о поэзии вообще, которая оказывается у Воденникова — паденьем, листопадом, жаром, смертью, бесконечным повторением, обрывающимся — за счет мучительного усилия — только в финале:

Но — размыкая руки, — без сомненья,
я все перенесу, но и запомню — все.
...еще одно мое стихотворенье...
...еще одно — такое — потрясенье...
НУ, ВОТ И ВСЕ.

Уходя в металитературность, автор этих текстов — «человек, пишущий стихи» (по определению Ильи Кукулина), тем самым vstupает в противоречие с постоянно декларируемой «необходимостью помогать людям» своими стихами: такая метароль затрудняет идентификацию с его героем, и если не будут гимназистки переписывать стихи Воденникова в свои тетрадки — то потому только, что не смогут идентифицировать себя с его «я», пишущим от имени Поэта.

ВЕРА ПАВЛОВА:

МЕЖДУ ТЕЛОМ И ТЕКСТОМ

Несколько иную стратегию существования поэтического «я» представляет Вера Павлова, поэт, чья первая публикация многими была воспринята как мистификация: ее стихи появились в «Литературной газете» с предисловием критика Бориса Кузьминского, и литературная ответственность долго подозревала Кузьминского, и литературная Вера Павлова. Стихи же ее до сих пор воспринимаются как нечто скандальное и несколько неприличное — прежде всего за счет сутоубо физиологической тематики. Так, критик Владимир Новиков пишет о поэзии Павловой: «Система прямого шокового воздействия, примененного Павловой, немалыми для нынешнего журнального бонтона, отпугивает она и критику, поскольку критический разбор требует цитат, а найти хотя бы четверостишие в рамках приличий здесь невозможно»²⁴.

Но именно здесь кроется обман. Не в мнимом мужском «авторстве» женских стихов истинная мистификация Павловой, а в мнимой «физиологичности». На самом деле центральный сюжет ее стихов — трансформация телесного жеста в слово. Стихи авторфельксивны — ибо описывают процесс своего возникновения. Стихи о рождении стихов, текст о создании текста.

Излюбленная постмодернистами телесность текста сменяется у Павловой текстуальностью тела. Поэт подчиняется ритму и музыке своего тела, открывает для него возможность говорения, и — рождается слово: затертое клише о рождении слова разворачивается буквальная и поэтатной реализацией. Толчком к созданию/рождению текста оказывается удвоенная телесность. В интервью, данном своему мужу, она говорит о первых стихах как стихах после соития, вспоминая о японской традиции письма к возлюбленной после свидания. Лаконичность ее текстов действительно постоянно напоминает о японской поэтической традиции. Конитус порождает текст(ус):

...в поисках слова вложу, приложу
язык к языку, вкусовые сосочки — к соскам твоим вкусовым.

Стихи Павловой — это «могилта в минуту оргазма», но, несмотря на эту и другие отсылки к Ахматовой (монахиня и блудница), эпиграфом к ним, скорее, может быть мандельштамовское «звук остро-рожный и глухой // плода, сорвавшегося с дерева». Древесный «плод», обозначающий у Мандельштама поэтическое слово, сохраняя семантику, оборачивается у Павловой своим омонимом, «плодом»-ребенком, покидающим не древо, а материнскую утробу:

Дело не в плотности слова —
дело в его чистоплотности.

в том, чтобы снова и снова
слово в себе, как плод, нести,
чтоб покидало тело
слово, как плод, своевременно...

Дикл «Признаки жизни» с эпиграфом из словаря Ожегова («Слог — звук или сочетание звуков, производимых одним толчком выдыхаемого воздуха») — на самом деле о значении и родах слова: «Смеялась минут пять. // Еще через пять родила»; «Голос в себе носила // святой водой в сосуде...» — вот он, слог Веры Павловой, производимый одним толчком...

В центре ее образной системы — физиология порождения текста, описание того, как телом рождается слово / речь / стих:

А я к тебе припадаю, с тобой
совпадаю, а слово
проступает на стыке и нам
возвращает границы
а может быть, биенье наших тел
рождает звук, который нам не
слышен,
а слышен там, на облаках и выше,
но слышен тем, кому уже не
слышен
обычный звук...

Любой телесный жест провоцирует у Павловой создание слова. Рождаемое постоянно сопутствуют друг другу и перетекают друг в друга: слово и тело едины; письмо, речь, язык, слово, буквы, ноты, цифры возникают в каждой строке: способность тела к слову и — телесность произносимого слова составляют основное содержание «Совершеннолетия».

Финальный вырочка каждого стихотворения почти всегда неожиданность, как в новеллах Амброза Бирса, почти всегда кульминация-оргам: тело-текст опрокидывается навзничь — или в литературу, в питату, в аллюзию («... так — да. Но только рук скрещенья», «... как жизнь, как сестра, люблю. // А может, еще нежней»); «... а ты мне — восстань, пророк!...»; «И, может быть, на много дней...»), или исходя из текста — возвращается обратно, в физиологию:

...и не кончился бы этот стихок
если б Лиза не закричала
во сне:
«Какой может быть тренер у стихии,
не понимаю?» —
не проснулась,
не попросилась на горшок.

Слово у Павловой — прежде всего поэзия и музыка, никакой постмодернистской филологичности поэзии здесь нет. Возникают отсылки к Ахматовой и Цветаевой, но — редко; к Пушкину, но — иронически. Скорее, для нее важна легкая телесность раннего Мандельштама, для которого существует только тело, вынашивающее слово. Тексты, порожденные телесной органикой, «выдохнуты» единственным выдохом, произведены на свет легко:

Не надо трогать этой песни —
она сама себя поет.
Но чем летит телесней,
тем убедительней полет.

Поэт покидает «лес символов»: символ, аллюгория приземляется, и возвращается первоначальное значение: *лабры* отбрасывают свои смысловые наслоения и вновь обретают право быть *просто* травой («Как засыпается на лаврах?..»). Отбрасывая «культурные напластования» и иронизируя над ними, стихи Павловой возвращают нас в простоту телесности, «дремучий лес» «божественной физиологии». Обновленно в обывденных словах прозревается некоторая угроза — снимая с них заостренную от частого употребления кору, она обнаруживает там притаившуюся опасность органическому существованию:

В дневнике литературу мы сокращали *лит-ра*,
и нам не приходила в голову рифма *пол-литра*.
А математику мы сократили *лит-ка*,
матка и матка — не сладко, не галко — галко.
И не знали мальчики, выловившие *лит-ра*,
которые из них загнетса от лишнего литра.
И не знали девочки, выловившие *лит-ка*,
которой из них будет пропорога матка.

Стремление исчерпать, озвучить и обыграть семантический потенциал омонимии и паронимии слова — как будто подстраховка, желание спастись, уберечь тело от ловушек, кроющихся в языке, в бытовой речи. В игре с фразеологизмами, в минималистских текстах-парадоксах Павловой скрываются и трагичность, и ирония: она словно скрещивает поэтические приемы Цветаевой с детскими считалками, скороговорками и каламбурами. Павлова пишет «языком Алисы» из Зазеркалья: языком парадоксов, впрочем, не слишком оригинальных и не всегда удачных. Часто тексты только и содержат, что такой каламбур, обыгрывание созвучия, ведаовское, закликательное, полубессознательное проборматывание:

Быль
Быль порастает быльем
Былье слезами польем
когда все быльем зарастет
никто нас в былье не найдет.

Стихотворный текст превращается в заговор, молитву, заклинание, способное резонировать с ритмом тела (именно поэтому возникает у нее «ХТК ДНК» — баховские созвучия находят соответствие в глубинной телесной структуре, и эта гармония музыки и тела для Павловой привлекательна и притягательна) и воскресить мертвеца («... мертвый воскреснет, // чтобы исправить в надробной дребедени // драматические ошибки (прочие ему до фени)» («Некролог?»); «Поэзия: ложь во спасение // идеи, что слово — Бог, // что легкое слово гения // спасительно, словно вдох {...} // спящего воскресит»).

Стихи Веры Павловой — это отдельные «языковые спены» женского существования, различные женские роли, объединяемые единым спенарием — рождением текста: и младенец, и девочка, и отличница, и возлюбленная, и жена, и мать — Женщина во множестве ее ролей и ипостасей. Множественность моментов существования тела — и множественность поз, ипостасей, названий, лапидарных текстовых оформлений составляют становление женщины, достигавшей наконец совершенности: начиная от вводимой в книгу речи дочерей, их слов — во сне и спонтанных детских парадоксов — к «последней странице», подводящей итог женскому существованию. Павлова создает единый текст, помимо автора самовозрастающий, самостоявшийся текст-тело.

Поэзия Веры Павловой и Дмитрия Воденникова — яркие образцы новой поэтической стратегии, цель которых в конечном итоге — выбрать из постмодернистского тупика, преодолеть невозможность «своего» слова. Так или иначе поиски такого пути, работа в этом же направлении присутствуют в текстах почти всех поэтов 90-х, в том числе и в новых, изданных уже в начале XXI столетия поэтических книгах некоторых «отцов»-концептуалистов (например, Михаила Айзенберга или Тимура Кибирова).

После анонимности концептуалистской поэзии, авторского не-присутствия в поэтическом тексте в стихи вновь возвращается фигура говорящего и проявляется в тексте во весь рост, часто в нарочито типеробилизованном виде, играя в собственную чувствительность, преувеличивая ее и подчеркивая тем самым свое существование (так происходит в стихах Станислава Львовского, Евгения Лавут, Ольги Зондберг, ритмической прозе Линор Горалик и др.). Иногда поэт пытается смоделировать собственный образ, создать новый яркий имидж по механизмам шоу-бизнеса или сыграть новую роль — как играет роль поэта-«звезды» Дмитрий Воденников или интриговала с образом «сексуальной революционерки» Вера Павлова.

Поэт уже больше не прячется за башней, построенной из кубиков-обломков до него созданной культуры, не скрывается за «чужими» словами и центонными текстами, как это было в концептуализме. Поэт прорывается изнутри этой распадающейся башни и оплакивает не столько ее кончину, сколько собственное идиотское

положение на ее обломках, он пасничают и кривляется, швыряет в зрительный зал кубики, шокирует окружающих показной искренности и открытостью, обнаженностью души и тела, от которой читатель успел давно отвыкнуть. Но именно в этом и состоит основной принцип существования сегодняшнего поэта — репрезентация уникальности и трагичности существования собственного поэтического «Я», личности поэта, явленного читателю и слушателю во всех мелочах и подробностях.

Примечания

- 1 *Седатова О.* Музыка глухого времени // Вестник новой литературы. — М., 1990. — Вып. 2. — С. 260.
- 2 *Кузьмин И.* От перестроенного карнавала к новой акционности. Текст II // НЛО. — 2001. — С. 251.
- 3 *Северин И. (Берг М.)* Новая литература 70–80-х // Вестник новой литературы. — М., 1990. — С. 228.
- 4 *Кузьмин Д.* В контексте // Плотность ожиданий: Поэзия. — М., 2001. — С. 5.
- 5 *Северин И.* Новая литература 70–80-х. — С. 224.
- 6 Там же.
- 7 *Кузьмин Д.* Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // НЛО. — 2001. — № 50. — С. 461. — Ср.: «Ресурсы поэтического исчерпан как таковой, все претендующие на поэтичность способы высказывания утратили ценность — остается лишь демонстрировать их пустотность и абсолютную обратимость (что угодно может обернуться чем угодно)» (*Кузьмин Д.* В контексте. — С. 5).
- 8 *Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. — М., 1988. — С. 153.
- 9 *Берг М.* Литературография. — М., 2001. — С. 87.
- 10 «Концептуализм — это прежде всего трюмаоздкий, без конца саморазрастающийся аппарат художественной рефлексии, вытравливающий автора из всех самых запятанных закулов текста»: «Постмодернизм обесценил индивидуальное, перенос акценты на коллективное (социальное), бессознательное, рефлексорное... эстетический вакуум» (*Куликов В.* По образу и подобию языка. Поэзия 80-х годов // НЛО. — 1998. — № 32 — С. 206, 208).
- 11 *Айзенберг М.* Место предисловия // Личное дело №. — М., 1991. — С. 9.
- 12 *Фатеева Н. А.* Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // НЛО — 2001. — № 50. — С. 417.
- 13 *Зорин А.* «Алмазах» — взгляд из зала // Личное дело №. — С. 268; ср. там же: «Поэтический мир Д. Рубинштейна оказывается населен голосами, перекидкаюшимися в лишенной тел пустоте».
- 14 *Айзенберг М.* Место предисловия... — С. 6.
- 15 *Кузьмин Д.* Постконцептуализм... — С. 461.
- 16 Претензия на такое «прямо высказывание» особенно ярка у К. Мельведева: «Мне часто кажется, что я говорю так, будто до меня вообще никто не говорил» (*Melvedev K.* Говорит все (Один год выгораживания рук и терзаний) // Литературный дневник. — www.vavilon.tv/diary/020420.html). «Оставшиеся слова — да, жалкие, безликие, оставшиеся переживания — да, жалкие, тривиальные; зато они няжны — и потому принадлежат лично и непосредственно автору» (*Кузьмин Д.* Постконцептуализм... — С. 466).

- ¹⁷ Медведев К. Говорить все.
- ¹⁸ Здесь возникает проблема различения «я» и «я», очень актуальная в данном поэтическом контексте.
- ¹⁹ Ермолин Е. Поэт в постклассическом мире // Л-критика. (Литературная критика). — М., 2000. — Вып. 2. — С. 49.
- ²⁰ Кузьмин Д. Постконцептуализм... — С. 466.
- ²¹ Там же. — С. 475.
- ²² Кузьмин Д. В контексте. — С. 5.
- ²³ Куликов Ив. Дмитрий Холмидей: Поэт, из всех времен года предпочитающий каникулы // ExLibris Независимой газеты. — 1999. — Ноябрь.
- ²⁴ Новиков В. Бедный Эрос // Новый мир. — 1998. — № 11 (magazines.tuss.tu/pou1_mi/1998/11/Novik.html). См. также рецензию Павла Беллицкого в «Независимой газете»: «Чувство плоти, вкус плоти, вес плоти, плоть плоти, музыка секрещи и урчание живота как музыка жизни; сонные плоти, зачатие плоти, ее жизнь, ее смерть и ее преображающее оправдание в поэзии — в этом поэтика Веры Павловой» (ExLibris NG. — 1999. — № 17. — 2 февр.)

Литература

- Айзенберг М. Н. Взгляд на свободное художника. — М., 1997.
- Зубова Л. В. «Памперс-кожа», «жар-птица» и современная поэзия // Культурно-речева ситуация в современной России: вопросы теории и образовательных технологий. — Екатеринбург, 2000.
- Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. — М., 2000. История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы. — СПб., 2000.
- Кузьмин Д. Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // НЛО. — 2001. — № 50. — С. 459–476.
- Кукулин И. Прорыв к невозможной связи (Поколение 90-х в русской поэзии: воэникновение новых канонов) // НЛО. — 2001. — № 50. — С. 435–458.
- Кукулин И. От перестроечного карнавала к новой акционности. Текст II // НЛО. — 2001. — № 51. — С. 248–262.
- Филатова Н. А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // НЛО. — 2001. — № 50. — С. 416–434.

ТОПОГРАФИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ФАНТАСТИКИ

Глава 6

«Фантастика — это литературное гетто», — говорят любители жанра.

Фантастика — это глиняная дешевка», — отвечают им читатели толстых журналов. И этот диалог тянется давно, еще с советских времен. У каждой из сторон есть убедительные аргументы.

Действительно, книжные лотки пестрят яркими обложками: пылалощие страстью обнаженные девы, крутые богатыри, демонстринрующиеся груды мышц и всяческое холодное оружие, кляксистые чудовища с бластерами наперевес... То, что находится под обложкой, чаще всего является трогательное единство формы и содержания.

Но у медали есть и другая сторона. Будь автор сколь угодно талантлив, будь в его книгах и глубина мысли, и блескший язык, и отсвет душевного жара, все равно ярлык «фантаста» отлучает его от «большой» литературы, все равно в глазах множества людей его творчество останется в лучшем случае успешной беллетристикой. Виктор Пелевин, Михаил Веллер как начинали свою литературную жизнь с фантастики, так и сейчас нередко ее пишут. Но ни за что в этом не признаются.

Тех же, кто не стесняется ярлыка, подстерегает уже другой, не менее опасный соблазн — жить внутри гетто, гордо повернувшись спиной к «большой» литературе. И тем не менее уход лишь углубляет раскол некогда единого литературного древа. «Большая» литература, отлучившая от себя фантастику, терзает немало, фантастика, отгородившаяся от «мейнстрима» стенами цеховой гордости, терзает куда больше. Главным образом она терзает в качестве. Неизбежно понижается планка, автор начинает ориентироваться не «на Шекспира», а на «спрос».

Перестроечная эйфория конца 1980-х гг., казалось, должна была привести к тому, что вырвавшаяся из идеологических оков фантастика расцветет как никогда. И мечты эти не выглядели столь уж беспочвенными. Есть талантливые авторы — Андрей Столяров, Вяче-

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-923
С568

Авторы:

С. И. Тимина — введение; В. Е. Васильев — глава 8; О. Ю. Воронина — глава 9;
М. С. Выгон — глава 2; М. Ю. Звягина — глава 1; Н. Б. Иванова — глава 7;
В. М. Капкин — глава 6; В. Б. Камнев — глава 4; А. А. Кобрицкий — глава 11;
Н. Н. Касимо — глава 3; М. А. Левченко — главы 5, 13; И. А. Мартынова — глава 15;
В. Б. Полищук — глава 12; В. Д. Черняк — глава 14; М. А. Черняк — главы 10, 16

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор К. Д. Гордович
(Северо-Западный институт печати Санкт-Петербургского государственного
университета технологии и дизайна);
доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой
литературы им. А. М. Горького О. А. Лекманов;
доктор филологических наук, профессор В. А. Комельников
(Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН)

Научный редактор

доктор филологических наук, профессор С. И. Тимина

С568 Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений /
С. И. Тимина, В. Е. Васильев, О. Ю. Воронина и др. — СПб.:

Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр
«Академия», 2005. — 352 с.

ISBN 5-8465-0284-9 (Филол. фак. СПбГУ)

ISBN 5-7695-2126-0 (Изд. центр «Академия»)

Учебное пособие посвящено анализу процессов развития литературы конца XX — начала XXI в. Интенсивная смена идейных, эстетических парадигм, возникновение опромного спектра разнообразных художественных течений, направление, а также методов работы отдельных творцов, создающих новые поэтические системы, вызвали необходимость структурировать этот художественный материал, выявить в нем типологические особенности и отразить картину эволюции русской литературы. Пособие содержит списки новейшей научно-критической и рекомендуемой художественной литературы.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений, а также для всех интересующихся проблемами развития современного литературного процесса.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-923

© Тимина С. И., Васильев В. Е., Воронина О. Ю.
и др., 2005
© Филологический факультет СПбГУ, 2005
© Издательский центр «Академия», 2005

Авторы учебе
стематизироват
следнего десяти
первую очередь
вовлечь их в сов
мени, выявление
нализирующих
красноречивейш
за рамки воспри
ного дома, насел
1990-е гг. во
риод смены эст
как глубоко пер
Последнее де
ской истории б
ческих тенденц
вых качеств, п
тысячелетие. Та
летия, когда по
лизма с его вер
зиции под натис
спектра школ и
Картина раз
Менее впечатля
жественных тен
се. Произошла т
пишет Н. Иванс
туры, роли писа
Совсем инны
брадо в себя во