



**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**КАРАКАЛПАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени БЕРДАХА**

КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Курс лекции

по «ПОСТМОДЕРНИЗМУ»



СОСТАВИТЕЛЬ:

ДОЦ. АЛЛАМУРАТОВА А.Ж.

НУКУС – 2006

Алламуратова А.Ж.

1	Ресурс ID раками	
2	Ресурс езилган тили	Рус тилида
3	Ресурс номи	Курс лекции по «Постмодернизму в русской литературе» (для магистров 1 курса)
4	Муалиф(Лар)	Алламуратова А.Ж.
5	Ресурс тури*	Курс лекции
6	Муассаса номи	Бердах номидаги КДУ
7	Чикарилган йили	2006
8	Нашриет	2,2 п.л.
9	Сахифа(бет)Лар сони	36 с.
10	Илм сохаси/йуналиши	Русская филология
11	Аннотация	Курс лекции по «Постмодернизму в русской литературе» (шифр 5А 220101 (Литературоведение) русская филология для магистров 1 курса) освещает типологические признаки, становление, эстетические принципы постмодернистской литературы.
12	Ресурсга (гипер муружат)	Курс лекции по «Постмодернизму в русской литературе» (для магистров 1 курса)
13	Рецензентлар исми, фамилияси	
14	УДК раками	
15	ISBN раками	

Трактовки постмодернизма в современной отечественной и зарубежной литературе

Рассматривая трактовки постмодернизма, мы попытались определить значение понятия "постмодернизм" и ответить на весьма важные для нашего исследования вопросы – означает ли приставка "пост" только временное отличие постмодернизма от модернизма, или имеет место появление качественно нового явления культуры; чем постмодернизм обязан модернизму помимо своего названия; каковы особенности постмодернизма как направления в культуре, в чем они проявляются.

Вначале покажем хронологическую последовательность проникновения термина "постмодернизм" в различные сферы культуры и выявим эволюцию его значения. Впервые термин "постмодернизм" появился в книге немецкого историка Р.Панвица "Кризис европейской культуры" в 1917 году. Постмодернистский человек, по мысли Панвица, "призван преодолеть нигилизм и декаданс, порожденный модерном". (Pannwitz R. Die Krisis der europalishen Kultur. Werke. Bd.2. Nurnberg, 1917.S.64. Цит. по Торбург М. ПРОБЛЕМЫ РЕЛИГИИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ФИЛОСОФИИ). И хотя видный отечественный философ Гулыга А.В. увидел в постмодернистском человеке Панвица "всего лишь парафраз ницшеанской идеи "сверхчеловека"", можно говорить о начале введения термина в научный и культурологический оборот, который призван был обозначить новые веяния, появляющиеся в духовной жизни и не вписывающиеся в традиционную культурную парадигму. Второй раз этот термин, независимо от Панвица, употребил испанский критик Ф. де Онис в работе "Антология испанской и латиноамериканской поэзии" в 1934 году. Для него постмодернизм - промежуточный период между этапом модернизма /1896-1905гг/ и ультрамодернизма /1914-1932/. Эта периодизация характеризует процессы, происходившие в начале XX века в поэзии и повлиявшие на складывание новой культурной парадигмы. Можно отметить, что с этого времени термин "постмодернизм" сначала спорадически, а затем все чаще начинает применяться для обозначения трансформаций, происходящих в экономической, политической, технологической сферах жизни общества, а также новаций, возникающих в литературе, искусстве, литературоведении, искусствознании, философии, теологии.

Социологи Э.Гидденс, Д.Харви, Д.Сомервилл обозначили термином "постмодернизм" изменения, произошедшие в политической сфере, когда совершился переход от политики, опирающейся на мышление в категориях национальных государств, к политике, учитывающий глобальный характер международных отношений. Отечественный философ Силичев Д.А. сообщает, что Сомервилл в кратком изложении книги британского историка А.Тойнби "Постижение истории" (1947г.) назвал точкой отсчета постмодернизма 1875 год. (См.: Силичев Д.А. Постмодернизм: экономика, политика, культура. Учебное пособие. М. 1998. С.9).

Утверждение постмодернистского направления в культуре большинство мыслителей связывают с формированием после второй мировой войны постколониальной и постимпериалистической модели государств. Вторая мировая война ослабила позиции США и СССР. Двухполюсное военно-экономическое противостояние сменилось мультиполярностью. Следствием этих политических изменений Кюнг считает утрату ценностями, преобладающими в модернистской культуре, абсолютного характера, которой в религиозной сфере сопутствовал распад "гомогенной конфессиональной среды". (Кюнг Х. Религия на переломе эпох // Иностранная литература. М., 1990. №11. С.225). Отечественный философ Автономова Н.С. соотносит наступление постмодернистской эпохи с основными общественно-политическими событиями жизни Запада 50-60-х годов. (См.: Автономова Н.С. Возвращаясь к азам// Вопросы философии. М., 1993. №3. С.17-22). Крупный отечественный исследователь постмодернизма И.Ильин, ссылаясь на мнения большинства западных литературных критиков и искусствоведов, переход от модернизма к постмодернизму определяет серединой 50-х годов. (См.: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С.203-204).

Убежденный сторонник постмодернизма немецкий теоретик культуры В.Вельш уточнил, что термин "постмодернизм" в его современном значении впервые использовал литературовед М.Хац в 1959 году. (См.: Вельш В. "Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. М., 1992. №1. С.109). Отчетливые признаки постмодернизма отметили многие теоретики литературы в литературоведческих дискуссиях 60-х годов в США, обнаруживших кризисное состояние авангардной литературы. По наблюдению Вельша, новые веяния из области литературы проникли в архитектуру.

По мнению ряда исследователей, на формирование постмодернизма существенное влияние оказали преобразования, которые в конце 70-х годов захватили естественные науки, базирующиеся на идеях Декарта, Ньютона, Лапласа и других представителей классической науки. Следует отметить, что постмодернистская установка на релятивизм складывалась также под влиянием современных научных открытий. В первую очередь нужно упомянуть открытия В.Гейзенберга и К.Геделя. (См.: Ильин. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С.349). Гейзенберг открыл так называемое "соотношение неопределенностей", выражающее в квантовой механике специфическую связь между импульсом и координатой микрообъектов, обусловленную их корпускулярно-волновой природой. Гедель показал неполноту всех логических систем, то есть невозможность доказать непротиворечивость формальной системы средствами самой системы, в которой обязательно найдутся "неразрешимые предположения" недоказуемые и одновременно непроверяемые в рамках данной системы. Иными словами, Гедель обосновал несостоятельность претензий разума на абсолютную истину, что сближает его выводы с позицией постмодернистов.

Немецкий философ П.Козловски отмечает влияние изменений, происходящих в области физики, на формирование постмодернизма. Философ

утверждает, что только в 70-е годы XX века появились исследования, в которых развенчивается принцип сохранения бытия и основывающаяся на нем идея развития и прогресса. Этот принцип выводился из первого закона термодинамики, который, с точки зрения мыслителя, является центральной аксиомой Нового времени. С 70-х годов XX века принцип сохранения структуры признается проблематичным и лишенным весомого основания.

"Доминирующим принципом эпохи постмодерна"¹, по мнению Козловски, становится второй закон термодинамики, согласно которому все наши системы конечны, а тенденции упадка более вероятны, чем тенденции стабильности. Экологический кризис наглядно демонстрирует указанные тенденции и свидетельствует о тщетности притязаний человека на неограниченное господство над природой. (Козловски П. Культура постмодерна. Общественно-культурные последствия технического развития. М., 1997. С.23).

Статус философского понятия, согласно Вельшу, постмодернизм получил в 80-е годы благодаря работам французского мыслителя Ж.-Ф.Лиотара (р.1924), распространившим дискуссию о постмодернизме на область философии. (См.:Вельш В. "Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. М., 1992. №1. С.109-110).

В это же время термин появляется на страницах публикаций отечественных исследователей и вызывает жаркие дискуссии. И.П.Ильин справедливо полагает, что постмодернизм как культурное направление первоначально оформился в русле постструктуралистских идей и ограничивался в своих исходных формах относительно узкой сферой философско-литературоведческих интересов, определяясь французской философской мыслью /имеются в виду Ж.Деррида (р.1930), М.Фуко (1926-1984), Ж.Делез (1925-1995), Ф.Гваттари (1930-1992), Ю.Кристева (р.1941)/ и американской теорией литературоведения /деконструктивизм П. де Мана, Дж.Хартманна, Х.Блума, и Дж.Х.Миллера/. Впоследствии постмодернизм стал осмысливаться как выражение "духа времени" во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, философии, теологии, религии, науке и прочих. Ильин полагает, с чем вполне можно согласиться, что постмодернизм - одна из тенденций и возможностей эволюции социального и культурного мира. (См.: Ильин И.П. Постмодернизм // Словарь терминов. М., 2001. С.209).

В трактовках постмодернизма мыслители, как правило, сопоставляют постмодернизм с модернизмом, общепринятое определение которого отсутствует. Трактовки термина "модернизм" можно свести к двум основным: 1."Модернизм" рассматривается как художественно-эстетический феномен, сложившийся в конце XIX – начале XX века, как своеобразное отражение духовного кризиса буржуазного общества. Ломка естественнонаучных представлений на рубеже XIX-XX веков, приведшая к подрыву авторитета позитивистского рационализма, с одной стороны, и отождествление рационализма с духом буржуазности под влиянием идей немецкого социолога М.Вебера, с другой стороны, вызвали усиление влияния иррационалистических идей. Отказ от рационалистических принципов, преобладающих в основании

западно-европейской культуры, привел к появлению резких антитрадиционалистских тенденций в культуре. К первой трактовке модернизма склоняются Вельш, американский теоретик культуры И.Хассан, отечественный философ В.В.Малявин, Автономова и другие.

2. "Модернизм" рассматривается как рационалистическое направление в западно-европейской культуре, сформировавшееся в Новое время. Согласно этой трактовке, для модернизма характерны вера в разум, прогресс, опора на научное знание, утверждение безграничной эмансипации человека, подавление религии. К этой трактовке модернизма склоняются Ж.-Ф.Лиотар, немецкий теолог Х.Кюнг, немецкий философ Ю.Хабермас и другие мыслители.

Радикализация ряда положений, получивших своеобразное преломление в художественно-эстетической деятельности первых десятилетий XX века, привела к формированию постмодернистского феномена. Тем не менее, нужно отметить и существенные различия, характерные для "модернизма" и "постмодернизма", замеченные рядом современных исследователей этих феноменов. Вельш считает, что постмодернизм включает в себя "модернизм в узком смысле" и отличается от него тем, что опирается на конкуренцию различных парадигм, а не на сопоставление технологической парадигмы с другими. (См.: Вельш В. "Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия. // Путь. М., 1992. №1. С.109).

Действительно, для постмодернизма характерна установка на плюрализм, предотвращающий свойственную модернизму абсолютизацию чего бы то ни было, в том числе и значение технологической парадигмы.

Установке на плюрализм соответствует подчеркнутое стремление постмодернистов к "антиавторитарности", которое отметил в качестве главного отличия постмодернизма от "модернизма в узком смысле" видный американский теоретик постмодернизма И.Хассан. "В то время, как модернизм – за исключением дадаизма и сюрреализма – создавал свои собственные формы художественного авторитета именно потому, что центра больше нет, постмодернизм развивался в сторону художественной анархии – в соответствии с глубинным процессом распада мира вещей – или поп-искусства". (Цит. по: Ильин И.П. Постмодернизм // Словарь терминов. М., 2001. С.349).

Если модернисты, с точки зрения Хассана, пытались защититься от ощущаемого ими всеобщего хаоса, то постмодернисты приняли его как факт и даже прониклись по отношению к хаосу "чувством интимности".

Посмотрим, насколько эти оценки обоснованы и попытаемся установить, чем они обусловлены, и дать общую характеристику постмодернизма как специфического явления духовной жизни. Вначале рассмотрим точки зрения мыслителей, отрицающих свойственную постмодернистскому направлению в культуре специфику и видящих в его проявлениях лишь осуществление принципов, лежащих в основании культуры эпохи модерна. Одним из наиболее радикальных противников концепции своеобразия постмодернизма является Хабермас. С точки зрения философа, мы живем в эпоху модерна, и заявление о наступлении новой эпохи, обозначаемой термином "постмодернизм", является

необоснованным. Современная эпоха, по мнению философа, продолжает осуществление программы Просвещения.

Смысл Просвещения Хабермас видит в том, что культурная традиция стала полностью рефлексивной, то есть значимость какого-то предмета или явления определяется его коммуникативной оправданностью перед разумом. Разум, с точки зрения философа, играет определяющую и объединяющую роль как в эпоху Просвещения, так и в современной социокультурной ситуации. Можно признать справедливым возражение, которое приводит в отношении теории Хабермаса Козловски. Философ полагает, что модерн и Просвещение - понятия сложные и многоплановые. "Просвещение содержит в себе самые разнообразные направления: идеалистического и материалистического, деистического и атеистического характера и не укладывается в схему какой-либо одной программы". (Козловски П. Культура постмодерна. Общественно-культурные последствия технического развития. М., 1997. С.25).

Хабермас сводит смысл Просвещения к утверждению веры в Разум и Прогресс, возлагая надежды на дальнейшее развитие науки и техники. Мыслитель рекомендует политику "сдерживания взрывоопасных содержаний культурного модерна", (Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. // Вопросы философии. М., 1992. №4. С.51.) рассматривая его как миф, обращенный против самого себя. Философ не принимает проектов утверждения религиозных форм жизни, полагая, что для этого отсутствуют объективные условия. Тем не менее, Хабермас верит в возможность культурного обновления, полагая, что проект модерна, несколько рассеянный и диффузный, еще должен быть завершен. Философ пытается объединить гуманистические черты традиционного либерализма с идеей "организованного" капитализма.

Близкой Хабермасу точки зрения придерживается отечественный мыслитель Карасев Л.В., полагая, что "продолжает развитие старая линия культуры, а постмодернизмом обозначается ее последняя стадия". (Карасев Л.В. Сегодня и завтра. Постмодернизм и культура. Материалы "круглого стола" // Вопросы философии. М., 1993. №3. С.15). Постмодернизм, по мнению Карасева, погружен в толщу культуры, и наш разум не в состоянии соперничать с этой толщей. Тем не менее, философ возлагает надежды на то, что разум преодолет сложность и неопределенность, возникшие в современной мировоззренческой ситуации и вернется к ясности и простоте. Карасев, в отличие от Хабермаса, выступает за утверждение иных, чем доминировавших в эпоху модерна ценностей, видя важнейшую задачу современной культуры в переносе главных моральных императивов на окружающий человека природный мир. Философ, по-видимому, не связывает утверждение иных ценностей с необходимостью изменения мировоззренческих оснований, их обосновывающих.

Незавершенность "проекта модерна" утверждает и Кюнг. Слово "постмодернизм" мыслитель предлагает использовать в качестве предварительного шифра, отражающего то затруднительное положение, в

котором оказывается исследователь, пытающийся дать определение современной эпохе.

Кюнг, как и Хабермас, видит характерную черту эпохи модерна в утверждении веры в Разум и Прогресс, которая, по мнению мыслителя, привела к господству четырех доминирующих сил – естествознания, техники, индустрии и демократии. Практическим выражением модернистской веры в Разум и Прогресс Кюнг считает общество, опирающееся на развитие науки и техники, которое превратилось в современное постиндустриальное общество.

Большинство мыслителей признают постмодернизм в качестве своеобразного культурного направления, полагая, что его установки весьма влиятельны и иницируются характером современной эпохи. Рассмотрим точки зрения мыслителей, критикующих основные установки постмодернизма.

Литературный критик Л. Мочалов не приемлет основных положений постмодернизма. Характерными чертами современной эпохи Мочалов считает смешение реальности и иллюзии, утверждение игрового принципа. Критик полагает, что симуляционистские установки современной эпохи иницируются характером самой действительности. Предтечей современной эпохи, называемой критиком эпохой "подмен" и "лицедейств", по мнению Мочалова, является литературный персонаж, созданный в первой четверти XX века И. Ильфом и Е. Петровым, имя которого Остап Бендер. Реальность О. Бендера, с точки зрения Мочалова, запечатлена самим языком, который для сторонников постмодернизма реальнее самой действительности. Связь Остапа Бендера с современной культурой Мочалов видит в его многочисленных ампулах и самоидентификации как "свободного художника и холодного философа", "профессионала пера", "автора несгораемых идей". В своих проектах Остап Бендер не изобретает нового, а цитирует, обыгрывает старое, что, как справедливо полагает Мочалов, есть "решительный шаг от модернизма к постмодернизму". (Мочалов Л. Раннее Евангелие постмодернизма. // Нева. СПб., 1997, №4. С.190).

Остап Бендер в духе постмодернистской философии решает проблему смысла. Смысл, с точки зрения постмодернистов, не покоится внутри текста или картины, а витает вокруг них на расстоянии мысли. По большому счету текст или картина не нужны, их можно заменить предметом или действием.

В Остапе Бендере, по мнению Мочалова, нашло отражение стремление современной эпохи к различного рода начинаниям, не приводящим к результатам. "Темп жизни диктует необходимость все новых и новых дебютов, которые, по существу, и не предполагают последующего развития. Важно лишь заявить о себе, сделать жест". (Мочалов Л. Раннее Евангелие постмодернизма. // Нева. СПб., 1997, №4. С.191).

При этом Мочалов присоединяется к мнению отечественного мыслителя Б. Гройса, согласно которому, "для современного теоретика или художника... перестало быть желательным, чтобы его идеи и проекты действительно осуществлялись". (Гройс Б. Утопия и обмен. Сборник. М., 1993. С.133).

Идея, ставшая товаром, является, с точки зрения Мочалова, венцом постмодернистской деятельности.

Одним из основных принципов практики современного искусства Мочалов называет "принцип негативной репрезентации". (Мочалов Л. Раннее Евангелие постмодернизма. // Нева. СПб., 1997, №4. С.191), согласно которому действительность представляет сплошную симуляцию. Вещи, слова - лишь знаки, указывающие на нечто, наполненное изотерическим смыслом, доступным лишь посвященным. Мочалов вписывает в практику современного искусства девиз Великого комбинатора - "побольше непонятного". (Мочалов Л. Раннее Евангелие постмодернизма. // Нева. СПб., 1997, №4. С.192).

Мыслитель полагает, что Остап Бендер в творческой деятельности реализует идеал "неразличимого искусства", концепцию "неочевидного артефакта", где важна, с точки зрения критика, прежде всего, провоцирующая функция. (Заметим, что элементы эпатажа, конечно, присутствуют в творчестве постмодернистов, но они далеки от отношения к провоцированию как к самоцели).

Критик полагает, что в постмодернизме нечто становится ценностью, только пребывая на грани реального и мифического. Когда Остап Бендер становится обладателем миллиона, его поражает обыденность обстановки, утратившей интригующую мифичность. Жизнь для героя утрачивает смысл и он, с точки зрения Мочалова, попадает из мира ценностей в мир цен. Герой перестает быть художником, отказывается от новых начинаний. На наш взгляд, такая позиция не согласуется с установкой постмодернистской деятельности на стремление к дебютам. Если бы Остап Бендер исповедовал постмодернистскую философию, он непременно бы отправился за новым миллионом, но не ради корысти, а для того, чтобы остаться художником и Великим комбинатором.

Вряд ли можно согласиться с параллелью, которую проводит Мочалов между Остапом Бендером и Великим инквизителем из романа Ф.М.Достоевского "Братья Карамазовы". За словами и действиями обоих героев критик видит неверие, облеченное в форму веры, позволяющей проповедовать и властвовать. Нам представляется, что Остапа Бендера вдохновляло не стремление к власти, хорошо заметное в словах и действиях Великого инквизитора, а красота игры. Утверждение главенства принципа игры, множество нереализованных идей и начинаний как раз и сближают позицию Остапа Бендера с философией постмодернизма. Едва ли можно согласиться с утверждением Мочалова о тождестве принципа вседозволенности и принципа "наличия отсутствия" или отрицания этических принципов как основном признаке постмодернизма. И вряд ли прав Л.Мочалов, предрекая самоуничтожение творческой личности, принявшей установки постмодернистской философии.

Отечественный философ Гулыга А.В. указал в качестве негативного последствия постмодернистской философии установку на радикальный плюрализм. Она, по его мнению, препятствует объединению человечества в единое целое для осуществления выживания. В теоретическом плане, с точки зрения философа, без внимания остается категория времени, понимаемая им как "некая целостность, в которой сливаются воедино прошлое, настоящее,

будущее". (Гулыга А.В. Что такое постсовременность // Вопросы философии. М., 1988. №12. С.156).

Философ не принимает предпринятую постмодернистами попытку переосмысления категории времени. Гулыга считает необходимым для философа осуществление помимо исторического анализа, требующего рассмотрения философского учения в контексте породившей его эпохи и личной судьбы мыслителя, историко-философского синтеза, сверхисторического рассмотрения, отбрасывающего все случайное, личное, второстепенное.

Можно отметить, что положения мыслителей, дающих однозначно негативную оценку постмодернизму, далеко не всегда убедительно обоснованы.

Рассмотрим точки зрения мыслителей, признающих продуктивность постмодернистского направления и являющихся в большей степени его сторонниками, чем противниками.

Автономова Н.С. полагает, что постмодернизм сменил романтизм, определявший культурную ситуацию конца XVIII начала XIX в., и следующий за ним модернизм, главенствовавший в культуре в конце XIX начале XX в. Философ видит положительное значение постмодернизма в "сдерживании поспешного, иллюзорного синтезирования", в "оттачивании чувствительности к жизненному и культурному разнообразию", в "развитии в себе возможности существования без каких-либо предустановленных гарантий". (Автономова Н.С. Возвращаясь к азам. Постмодернизм и культура. Материалы "круглого стола" // Вопросы философии. М., 1993. №3. С.20).

Малявин В.В. рассматривает постмодернизм как преодоление типа культуры, который отказался от регулирующей роли традиции и пытается найти опору в антитрадиционализме. Философ считает, что "постмодернизм порождает новую мифологию, отличающуюся от традиционных мифологий, утверждающих истину всех вещей, и от демифологизаторских усилий критической рефлексии, которые демифологизируют способности интеллекта". (Малявин В.В. Мифология и традиция постмодернизма. // Логос. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн.1. Разум. Духовность. Традиции. С.57). Можно согласиться с точкой зрения Малявина, видящего существо постмодернистского переворота в "открытии радикальной неопределенности как во всех сферах человеческой деятельности, так и во всех свидетельствах сознания". (Малявин В.В. Мифология и традиция постмодернизма. // Логос. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн.1. Разум. Духовность. Традиции. С.52). Постмодернистский человек, по мнению мыслителя, осознает, что сущность мира неразрушима, а значит ему неподвластна. Тем самым он предоставляет всему существующему возможность быть и не пытается изменить его природу. В постмодернизме мыслитель видит более глубокое погружение в существо реальности, по мере которого человек все больше осознает свое место в мире. В.Вельш видит положительное значение постмодернизма в том, что "постмодернизм бежит ото всех форм монизма, унификации и тоталитаризации,

не приемлет единой общеобязательной утопии и многих скрытых видов деспотизма, а вместо этого переходит к провозглашению множественности и диверсивности, многообразия и конкуренции парадигм и сосуществования гетерогенных элементов". (Вельш В. "Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. М., 1992. №1. С.132).

В качестве главной отличительной черты постмодернистского направления в культуре мыслитель называет установку на плюрализм. Она ведет, по мнению Вельша, к крушению Целого, проявляющемуся в поощрении диверсивности, различности, множественности. С другой стороны, мыслитель предупреждает об опасностях неограниченного плюрализма, констатируя разрушение границ "между элитарным и массовым, художником и публикой, профессионализмом и дилетантизмом". (Вельш В. "Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. М., 1992. №1. С.132).

Таким образом, в определении хронологических рамок постмодернизма наиболее приемлемой, с нашей точки зрения, является позиция, согласно которой постмодернизм прошел длительную латентную фазу формообразования в различных социокультурных областях, начало которой датируется приблизительно временем окончания второй мировой войны, и оформился как своеобразный культурный феномен приблизительно к началу 80-х годов XX века.

В трактовках постмодернизма представлен многозначный, с трудом поддающийся объединению в культурное направление комплекс социально-политических, научно-теоретических, этических, эмоционально-эстетических, эпистемологических и теологических представлений. В точках зрения мыслителей на постмодернизм заметно влияние исторического, социально-политического, национального контекстов. С нашей точки зрения, постмодернизм направлен, прежде всего, против культа разума и технических преобразований, уверенности в поступательном развитии общества и в самосовершенствовании человечества.

В постмодернизме заметно усиление ряда тенденций, характерных для авангардных направлений литературы и искусства первых десятилетий XX века, явившихся своеобразным отражением кризисного состояния западной цивилизации и ее духовной культуры. Тем не менее, можно говорить о своеобразии постмодернизма как культурного феномена, отражающего трансформации, произошедшие в современном постиндустриальном обществе. В первую очередь, речь идет о распространении информационных технологий и усилении роли средств массовой информации, оказывающих огромное воздействие на общественное сознание и способствующих превращению реальности в виртуальный мир. Постмодернизм представляет собой осознание необходимости поиска нового пути развития, поскольку прежний путь не позволяет выбраться из состояния глубокого кризиса, охватившего духовные идеалы и ценности современного цивилизованного общества.

Искусство, по Юнгу, «интуитивно постигает перемены в коллективном бессознательном». Сегодня стал очевидно неизбежным такой тектонический сдвиг, который вызывает смену парадигм, а значит, наборов ценностей, типов сознания, мировоззренческой стратегии и метафизических установок. (Генис А. Вавилонская башня. М.: Независимая газета, 1997. С. 97.)

В XX веке происходит усложнение искусства, возникает особая его форма, которая начинает мыслить себя как вторую реальность, «конкурирует с действительностью» (Л.Арагон).

Целью литературы становится не копирование жизни, а моделирование мира

по своему образу и подобию, создание принципиально новой модели литературы. Основной принцип такой литературы - разрушение жизнеподобия, размывание, разрушение видовых и жанровых границ, синкретизм методов, обрыв причинноследственных связей, нарушение логики - «ничто не причина, никакой закон не царит» (Ф. Ницше).

Эстетическая система нового искусства строится на активном использовании

форм художественной условности, гиперболизации, трансформации метафор, системе аллегорий, игре контрастов, форм абсурда, гротеска, фантастики, усложнении философско-образного ряда. Активно включаются механизмы игры, причем игровая стихия проявляется на всех уровнях: игра со смыслом, сюжетом, идеями, аксиологическими категориями.

Меняются и функции литературы: познавательная, коммуникативная, воспитательная, нравственно-этическая, эстетическая. Традиционно искусство было призвано расширять представления о мире и человеке, позитивно воздействовать на человеческую природу, способствовать изменению мира и личности в лучшую сторону, облагораживать душу, развивать эстетическое чувство.

Искусство нового времени утрачивает эти способности познания и изменения жизни, оно становится особым игровым способом существования художника. «В новой прозе - после Хиросимы, после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной дороги на Колыме, Секирной горки на Соловках - все дидактическое отвергается. Искусство лишено права на проповедь. Никто никого учить не может, не имеет права учить». Смысл этого высказывания Шаламова достаточно ясен: если высочайший духовный опыт мировой литературы и великой русской литературы не остановил процесс разобщения людей, одичания человека и не преодолел инстинкта взаимоуничтожения, не остановил реки крови - зачем нужны вообще литература, искусство? Поэтому закономерно появление художников слова, намеренно отказывающихся быть «орудием» духовного обеспечения человечества. Кредо современного художника: «Живите не как должно, а как хотите, если как должно не получилось» (Т. Толстая).

Мир опять переживает ситуацию Великого инквизитора: истина не нужна, нужна логика здравого смысла. «Литература как миф, как способ осмысления жизни истлела, исчезает, само человеческое существование бессмысленно, так как все окружающее его - абсурд, скука». (Галковский Д. Бесконечный тупик // Новый мир. 1992. №11. С. 261.)

Рассматривать современную литературу можно в двух планах: с одной стороны, воспринимать как резкий отход в сторону, попытку исказить или затормозить процессы, которые естественны, органичны для развития литературы, в таком случае отказ от реалистической традиции можно оценивать как полное разрушение литературы, тупик, конец, что и констатируют своей творческой практикой многие постмодернисты. В этом смысле многие оценивают постмодернизм как декаданс XX века, как среду для интеллектуальных провокаций и социального надувательства, как своеобразный текстуальный сатанизм.

С другой стороны, эту художественную систему необходимо осмыслить в плане широкой исторической перспективы, как возврат к культурным ценностям на уровне апробации традиции, внедрения различных форм апроприации, приспособления к новым условиям действительности, проверки традиции на прочность, на излом, на разрыв, исследования внутри текста своей индивидуальной художественной свободы.

Тогда становятся понятными установки постмодернизма, который ничего не отрицает и не утверждает, а лишь, выражая сомнение в том, что вообще можно создать что-то принципиально новое, вносит коннотации смысла. Постмодернизм данной ориентации не просто играет смыслом, что часто приводит к аксиологическому взрыву, но, по выражению Л.Н.Дарьяловой, «трагически переживает классику».

«Новая русская литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости», (Ерофеев В. Русские цветы зла. М.: Подкова, 1997. С. 13.) но это сомнение, разъедающее живое тело литературы, носит трагический, а не ернический, циничный характер.

В современной науке постмодернистский поиск иногда оценивается как эстетическая контрреволюция, как переходное явление, болезнь роста, кризис, как искусство для искусства, бунт ради бунта, игра ради игры. Существует мнение, что в генеральной линии русской литературы всегда присутствовали психологизм и социальная актуальность, от чего намеренно и декларативно отказывается постмодернизм, обесмысливая тем самым факт своего существования. Иногда современная критика отказывается заглянуть в глубь явления и не затрудняет себя даже попыткой разъяснить суть своих претензий. В этом случае разговор о постмодернизме носит чисто эмоционально-оценочный характер. Например, от зывы о романе А.Королева «Эрон»: «Скандалный, за рамками приличий роман» (Н.Агеев), «вопиющая вульгарность, чудовищное по безвкусию изделие», «дурновкусие», «презренная

проза маскульта» (С.Чупринин); «к дичку соцреализма в стадии загнивания привита ложноклассическая роза. Получилась мыльная опера. Мильон алых роз, скрещенных с миллионом черных жаб». (Марченко А. «...зывается vulgarus» // Новый мир. 1995. №4.)

Есть понятие: «критика умолчанием». Если явление не заслуживает разговора, зачем напрасно воздух сотрясать, более того, такого рода критика - это форма привлечения внимания, возможно, к действительно небезупречному по своим эстетическим достоинствам произведению.

Современный литературный процесс представляет из себя настолько сложное и неоднозначно оцениваемое явление, что возникает необходимость в типологическом его осмыслении, выявлении ведущих тенденций, основных закономерностей, которые определяют как статус, так и перспективу развития отечественной литературы.

Постмодернизм как один из наиболее заметных фактов литературного процесса конца XX века охватывает различные сферы искусства, характеризуется распространением во многих направлениях, жанрово-тематических блоках, типологических общностях, определяет эволюцию многих писателей и традиционного реалистического направления.

Настала необходимость определить место постмодернизма в современной отечественной литературе, в его связи с предшествующей литературной традицией, для чего прежде всего требуется выявить его сущностную природу, степень эстетической ценности и новаторства, обозначить типологические рамки, отграничивающие данное явление от других фактов русской литературы современного периода.

Если суммировать признаки постмодернистской художественной парадигмы, свойства, качества, характеристики, выявленные в процессе изучения этого явления как зарубежными (Ихаб Хассан, Жан Бодрийяр, Жак Деррида, Жиль Делез), так и отечественными исследователями (М.Эпштейн, Н.Лейдерман, М.Липовецкий, М.Золотоносов, С.Чупринин, В.Курицын, А.Якимович и др.), то окажется, что постмодернизм обладает определенными типологическими характеристиками, которые можно «развести» по разным уровням:

1. На уровне содержания.

Неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, намеков, ситуация «лабиринта смыслов», «мерцание смыслов».

2. На уровне аксиологии.

Деканонизация, борьба с традиционными ценностными центрами (сакральное в культуре человек, этнос, Логос, авторский приоритет), размытость или разрушение оппозиций добро-зло, любовь-ненависть, смех-ужас, прекрасное-безобразное, жизнь-смерть. В этом плане постмодернизм в какой-то степени представляет собой философскую «химеру», антисистему, своего рода модернизированное манихейство, если оперировать понятиями и определениями, например, Л.Н.Гумилева. (Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. М., 1990.)

3. На уровне композиции.

Фрагментарность и принцип произвольного монтажа, сочетание несочетаемого, использование вещей не по назначению, несоразмерность, нарушение пропорций, дисгармоничность, произвольное оформление аморфности, торжество деконструктивистского принципа: разрушение и установление новых связей в хаосе.

4. На уровне жанра.

а) Маргинальность как следствие разрушения традиционных жанров, создание форм «промежуточной словесности» - по выражению Л. Гинзбурга (литература, теория, философия, история, культурология, искусствоведение равно наличествуют в рамках одной жанрово-видовой модификации); жанровый синкретизм.

б) Смешение высоких и низких жанров, что проявляется, с одной стороны, в беллетризации литературы, в отходе, декларированном отказе от назидательности, серьезности, добродетельности в сторону занимательности, авантюризма, с другой - в жанровой диффузии.

в) Политекстуальность, интертекстуальность, насыщенность текста внетекстовыми аллюзиями, реминисценциями, наличие широкого культурологического контекста.

5. На уровне человека, личности, героя, персонажа и автора.

Представление о человеке с точки зрения антропологического пессимизма, примат трагического над идеальным. Торжество иррационального начала, имманентного сознания, апокалиптического мироощущения, эсхатологического мировоззрения.

6. На уровне эстетики.

Подчеркнутая антиэстетичность, шок, эпатаж, вызов, брутальность, жестокость зрения, тяга к патологии, антинормативность, протест против классических форм прекрасного, традиционных представлений о гармоничности и соразмерности;

7. На уровне художественных принципов и приемов.

а) Инверсия (принцип переворачивания, «перелицовывания»).

б) Ирония, утверждающая плюралистичность мира и человека.

в) Знаковый характер, отказ от мимесиса и изобразительного начала, разрушение знаковой системы как обозначения торжества хаоса в реальности;

г) Поверхностный характер, отсутствие психологической и символической глубины.

д) Игра как способ существования в реальности и искусстве, форма взаимодействия литературы и действительности, возможность сокрытия подлинных мыслей и чувств, разрушение пафоса.

Разумеется, все эти характеристики не являются безусловными и исключительными, характеризующими литературу именно данного направления. Более того, они могут присутствовать в творчестве современных писателей в разной мере и степени, иногда на уровне лишь интенции, но несомненно, что подобные тенденции носят в русской литературе последней трети XX века все более объемный характер.

Сложность осмысления русской литературы конца XX века обусловлена в первую очередь тем, что существующие художественные явления, утвердившиеся в творческой практике факты и понятия не имеют на теоретическом и методологическом уровнях точного формального определения.

Так, например, одно из направлений в литературе постсоветского периода, имеющее общую природу, одновременно называют «чернухой», натурализмом, физиологической прозой (А.Генис), «"дагерротипной" литературой, "бытовым реализмом», «шокинг-прозой с установкой на брутальность» (М.Золотонос), метафизическим сентиментализмом (Н.Иванова), магнитофонным реализмом (М.Строева), эсхатологической, апокалиптической прозой (Е.Тоддес) и т.д. Ни одно из этих обозначений не дает возможности в полной мере определить природу творчества таких разных писателей, схожих разве только по своему мироощущению, но не по методу и творческой манере, как С.Каледин, Г.Головин, Н.Садур, Е.Садур, Ю.Кисина, Н.Коляда, Вен. Ерофеев, Ф.Горенштейн, М.Кураев (Цит. по: Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 161.) и т. д. Общее начало проявляется только в том, что за внешним бытописанием, натуралистическим анализом действительности, вниманием к человеческой физиологии, утрированием межличностных отношений, использованием приема искажения реальности, гиперболизации пороков мира и т.д. ощущается общее начало, проявляющееся часто в тщетной попытке художника проникнуть в тайну человеческого существования, которая измеряется более высокими категориями духа, а не материи.

Как следствие теоретической неаутентичности в современной литературоведческой науке для обозначения художественных явлений постмодернистской ориентации возникает масса параллельных названий:

1. На уровне определения места в цепи преемственных культур: *постлитература, металитература, поставангард, трансавангард, маргинальная культура, альтернативное искусство;*
2. На уровне оценки роли, которую играет это искусство в жизни общества, человека, с точки зрения социальной значимости, психологичности: *контркультура, андеграунд, брутальная литература, литература эпатажа, литература в минусовой системе координат, шокинг-проза;*
3. На уровне определения новаторства содержания: *литература новой волны, «другая» литература;*
4. На уровне определения новаторства метода, жанра, художественной формы и приемов, формалистического эксперимента и эстетического поиска: *неоавангард, неоманьеризм, необарокко, неомодернизм, неонатурализм, неореализм, искусство в стиле псевдо-дзен (форма без содержания).*

Ряд исследователей в попытке определить направление современного поиска

и испытывая нехватку терминов, используют параллельные и даже конкурирующие термины (иногда на манер оксюморона): Ромэн Лотар -

«модерн после постмодерна», Эдвард Фрай - «новый модерн», «протомодерн» и т. д.

О.Ванштейн в своей работе ссылается на типы постмодернизма, выделенные как рабочая гипотеза в научной группе, возглавляемой Х.Бертенсом и Д.Феккема.

1. *Первый тип* опирается на традиции авангарда, причем политический демократизм авангарда и непосредственная ориентация на «сырую реальность» противопоставляются в постмодернизме этого типа высоколобому, элитарному, политически консервативному модернизму.

2. *Второй тип* связан с деконструктивистской философией Ж.Деррида. Литературные произведения этого уровня отличаются многослойностью построения, интертекстуальной насыщенностью, широким культурологическим контекстом, намеренной фрагментарностью.

3. *Третий тип* выделяется условно, поскольку речь идет о коммерческих модификациях любых видов поэтики, стирании граней между высокой и массовой культурой.

4. *Четвертый тип* затрагивает больше социологические и психологические аспекты, нежели литературные. Это общая атмосфера эпохи, настроения конца века, реакция на типовой конформизм западной цивилизации. (См.: Ванштейн О. Знакомьтесь: Homo dekonstruktivus. Философские игры постмодернизма // Апокриф. - М.: Лабиринт, 1996. №2. С. 12-29).

Как видим, при выявлении различных типов внутри одной художественной системы обнаруживаются различные основания: в одном случае оппозиционность, альтернативность по отношению к официальной идеологии и традиционным формам искусства, в другом случае - это ориентация на общее эсхатологическое настроение, в третьем случае основанием для типологизации служат чисто формальные признаки и т.д.

Попытки исследователей внести принципы ограничения разнообразия системы пока не увенчались успехом. Постмодернизм как художественная структура до конца не классифицирован, не типологизирован. На языке кибернетики это выглядит так: «Сложная система с регулированием вариаций имеет стабильно высокий выход только тогда, когда разнообразие управляющей системы не ниже разнообразия управляемого объекта». (Цит. по: Гузеев В.В. Системные основания образовательной технологии. М.:Знание, 1995. С. 19). В случае с постмодернизмом и попытками его классифицировать мы наблюдаем обратную закономерность: сам объект оказывается разнообразнее управляющей системы. Отсюда и разброс в определении составляющих этой структуры, даже если эти составляющие имеют общие, схожие свойства и признаки.

А.Генис и П.Вайль в литературе этого типа и направления выделяют только

«чернуху» и «авангард»; Ивор Северин - концептуальную, бестенденциозную и неканонически-тенденциозную литературу; М.Золотонос - «шокинг-прозу с установкой на брутальность» и литературу эстетического и формалистического эксперимента (что, по классификации А.Гениса и П.Вайля, соответствует

«чернухе» и «авангарду»); Н.Иванова выделяет «исторический натурализм»; В.Ерофеев - социально-исторический натурализм (В.Астафьев, Ф.Горенштейн, Л.Петрушевская), оппортунистическую литературу (Ю.Мамлеев, Саша Соколов, С.Довлатов), направление литературных циников (Э.Лимонов), группу «юродствующих писателей» (Вен.Ерофеев, Вяч.Пьецух, Е.Попов), стилизаторов (А.Синявский, В.Сорокин), женскую прозу (Т.Толстая), гей-культуру (Евг.Харитонов).

Приняв за основу существующие и в какой-то степени уже обозначенные исследователями типы, направления, ответвления, течения, но учитывая совокупность схожих черт на уровне метода, мироощущения, жанра, стиля, художественных признаков и приемов, попытаемся дать следующую классификацию.

1. Концептуальная литература. В основе - множественность и произвольность интерпретаций объекта (реальности, человека, фактов истории и др.), трансформация архетипа, визуальная бессодержательность, образная транслитерация, разрушение литературного штампа, заимствования на уровне намеков, аллюзий, реминисценций, цитатной мозаики. В качестве предмета искусства в концептуализме может быть представлен любой объект, все, что можно интеллектуально интерпретировать. Другими словами, концептуализм - интеллектуальная интерпретация объектов, которые могут включать в сферу своих размышлений, будь то текст, физический элемент реальности, любая коммуникация. Формальная репрезентация такого объекта, который носит название концепт, особого значения не имеет.

Пригов Д. Махроть всея Руси. Явление стиха после его смерти. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам.

Сорокин В. Очередь. Норма. Заседание завкома. Месяц в Дахау. Открытие сезона. Тридцатая любовь Марины и др.

Рубинштейн Л. Мама мыла раму.

Кибиров Т. Сортиры. Когда был Ленин маленьким.

2. Бестенденциозная проза. В основе - деканонизация, десакрализация, разрушение традиционных ценностных центров, аморфность жанровой системы, активное использование приемов абсурда.

Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Тревожная куколка. На сокровенных скрижалях.

Кудряков Е. Ладья темных странствий.

Попов Е. Восхождение. Душа патриота. Хреново темперированный клавир.

Алешковский Ю. Синенький скромный платочек. Николай Николаевич. Смерть в Москве. Ру-Ру. Маскировка.

3. Неонатурализм. В художественном принципе - ориентация на «сырую реальность», отождествление природных стихийных процессов с законами истории, особое внимание к кризисным состояниям человеческой психики, ломающейся под воздействием жестоких обстоятельств. Как следствие анатомически подробного исследования «низкой» действительности - беспомощность автора, лишь фиксирующего многообразные формы непредсказуемого и беспредельного по своим возможностям зла.

Головин Г. Чужая сторона.

Каледин С. Смирненное кладбище. Стройбат.

Петрушевская Л. Время - ночь. Свой круг. Изолированный бокс. Новые Робинзоны. Сырая нога, или Встреча друзей.

Кураев М. Ночной дозор. Блок-ада.

4. *Философская фантастика.* Строится на продолжении традиций антиутопии в мировой литературе (Е. Замятин, Дж. Оруэлл, О. Хаксли и др.). Несет на себе черты притчи, фантастики, мифа. Особую роль играют формы художественной условности, приемы гротеска и пародии.

Пелевин В. Проблемы верволка в средней полосе. Шестипалый и Затворник. Девятый сон Веры Павловны. Омон Ра. Чапаев и Пустота. Хрустальный мир.

Бородыня А. Функ-Элиот.

5. *Эротическая проза.* В качестве предмета изображения интимная сфера жизни человека, исследование потаенных, темных сторон природы личности. Современная эротика не утверждает идеал телесной красоты, а, скорее обозначает трагедию ее утраты, искажения, деформации эротического чувства

Нарбикова В. Около эколо. Равновесие света дневных и ночных звезд. И путешествие Ремен. Видимость нас.

Королев А. Эрон. Ожог линзы.

6. *«Брутальная» литература.* Опирается в своих исканиях на декларированный антиэстетизм, разрушение нормы прекрасное-безобразное, поэтизацию зла, эстетизацию ужасного, изобилует обценной лексикой.

Ерофеев В. Русская красавица. Страшный суд. Жизнь с идиотом. Говнососка. Запах кала изо рта. Белый кастрированный кот с глазами красавицы.

Лимонов Э. Это я - Эдичка! Палач. Молодой негодяй. The night souper.

Яркевич И. Детство (Как я обосрался), Отрочество (Как меня чуть не изнасиловали), Юность (Как я занимался онанизмом). Как я и как меня. Солжеицын, или Голос из подполья.

Кисина Ю. Полет голубки над грязью фобии.

Коляда Н. Рогатка. Нелюдимо наше море. Мурлен Мурло.

7. *Эсхатологическая (апокалиптическая) литература.* Взгляд на человека и мир с точки зрения онтологического и антропологического пессимизма, трагическое мироощущение, предвестие конца, тупика, в котором оказалась человеческая цивилизация.

Горенштейн Ф. Псалом. Искупление. Последнее лето на Волге. С кошелочкой.

Кондратов А. Здравствуй, ад!

Садур Н. Юг. Девочка ночью. Ведьмины слезки.

Ерофеев Вен. Москва-Петушки. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора.

8. *Маргинальная («промежуточная словесность»).*

Галковский Д. Бесконечный тупик.

Синяевский А. Прогулки с Пушкиным.

Шаров В. Репетиция. До и во время.

Харитонов М. Линия судьбы, или Сундучок Милашевича.

Эрскин Ф. Росс и Я.

Ильянен. И финн.

9. *Ироническая проза.* Ирония становится способом разрушения штампа на уровне идеологии, морали, философии, формой защиты человека от бесчеловечной жизни.

Пьеух В. Новая московская философия. Заколдованная страна. Ночные бдения с Иоганном Вольфгангом Гете.

Веллер М. Легенды Невского проспекта.

Поляков Ю. Козленок в молоке.

Кабаков А. Бульварный роман. Последний герой.

Губерман И. Иерусалимские гарики.

Вишневский В. Одностишия.

Довлатов С. Заповедник. Компромисс. Иностранка. Соло на ундервуде.

Предложенная классификация носит безусловный характер, как любая система, обладающая многообразными и часто противоречащими друг другу признаками, но, тем не менее, думается, дает возможность в какой-то степени типологизировать явление, не укладывающееся в «прокрустово ложе» теории.

Критерии художественной ценности. Инновационный характер постмодернистского типа искусства

Открытым применительно к искусству нового времени остается и вопрос о критериях ценности, художественной значимости, эстетической нормативности. Прежние традиционные координаты, оппозиции:

а) *эстетические*: прекрасное-безобразное, идеальное-не соответствующее идеалу, выразительное-невыразительное; б) *гносеологические*: понятное-непонятное, аутентичное-ложное, одномерное-амбивалентное, релевантное-нерелевантное, разумное-неразумное; в) *морально-этические*: нравственное-безнравственное, хорошее-дурное, нормальное-ненормальное, сакрализованное-деструктивное; г) *эмоционально-оценочные*: интересное-неинтересное, нравится-не нравится, воспринимаю-не воспринимаю и т. д. - утратили свое значение.

Ценность представляет только инновация. Только инновационный характер может стать основанием для вывода - состоялось или не состоялось произведение искусства. Многообразные формы современного искусства, например, инсталляции, хеппенинг, перформанс и т. д. осуществляются именно по этому принципу. «Авангард всегда претендовал на универсальную переделку сознания людей, будучи парадоксальным, он не производит готовых формул и не дает определенных знаний, его задача в ином: спровоцировать поиск, интеллектуальное соучастие, создать новый опыт, подготовить сознание человека к самым невероятным стрессовым ситуациям и мировым катаклизмам». (Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 3.)

Постмодернизм принципиально отвергает постановку проблемы качества применительно к художественному произведению, и в плане традиционного оперирования этими понятиями представляется явлением *внекачественным*, находящимся вне координатной сетки традиционных критериев; для него не

существует никаких жестких приоритетов в вопросах веры, философских и эстетических пристрастиях.

Б.Гройс в главе «Стратегия инновации» своей книги «Утопия и обмен» дает теоретическое обоснование существующей ситуации внекачественности современного искусства. Смысл рассуждений исследователя сводится к следующему.

«Каждая культура организована иерархично: структурированная культурная память и профанная среда составляют два уровня в этой структуре. Профанная среда крайне неоднородна, она состоит из вещей, которые не признаются культурными институтами, обеспечивающими хранение культурной памяти. Но именно профанная среда, состоящая из всего неценного, незаметного, неинтересного, внекультурного, преходящего, является резервуаром для потенциально новых форм и ценностей.

В чем разница, например, между «Мадонной» Рафаэля и писсуаром в композиции «Фонтан», выставленной М.Дюшаном в Парижском музее. Речь идет только о разных визуальных формах. Нет критериев, по которым мы могли бы различить их по степени ценности. Нет возможности обосновать различия между разумным и неразумным, хорошим и дурным, прекрасным и уродливым. Ницше, Фрейд, структуралисты показали, что любое высказывание или даже асемантический набор знаков может в определенных отношениях рассматриваться как равный традиционной мудрости. Постмодерная стратегия утверждает, что все иерархически организованные оппозиции можно преодолеть путем скрытой идентичности всех вещей или деконструировать их в бесконечной игре частных дифференциаций.

Поэтому оппозиция ценного-неценного вообще снимается, а создание, творение, произведение искусства может быть сведено к простому процессу *перемещения*. Инновация - перемещение вещей относительно границы, отделяющей валоризованную и хранимую культуру от текучей и профанной действительности. И в этом плане постмодернизм можно интерпретировать как знак полной свободы художника включать в художественный контекст и тем самым валоризовать все что угодно. Произведение искусства прекращает быть чем-то существенным и качественно отличным от любой другой вещи, все традиционные критерии «сделанности красоты», выразительности отменяются.

Каждая вещь может быть перемещена в контекст искусства, хотя бы чисто ментально, а не в реальности. Одного только дюшановского «Фонтана» достаточно, чтобы продемонстрировать ликвидацию ценностных иерархий и маркировать или конец искусства, или конец профанного - в зависимости от вкуса.

Структурализм, психоанализ, языковая теория Витгенштейна, так или иначе оперирующие категориями подсознательного, сумели убедить, что нейтральных, чисто профанных вещей не существует, все вещи значимы, хотя бы эти значения и были скрыты от поверхностного взгляда». (Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 143, 159-162).

Таким образом, новое в искусстве возникает тогда, когда художник обменивает традицию искусства на неискусство, традиционную изобразительную картину на «Черный квадрат» Малевича.

Русская поэзия конца XX века в художественных исканиях возвращается «на круги своя»; ни одна из вещей, попавших в сферу внимания, не кажется ничтожной, а само искусство постмодернизма самодостаточно по своим эстетическим достоинствам и носит инновационный, поисковый, экспериментальный характер, обладает своей системой ценностей; претендует на замену аксиологических ориентиров.

Один из известных теоретиков концептуализма Б.Гройс пишет о том, что понятие постмодернизма допускает множественность толкований, но сущность его заключается в принципиальном сомнении в возможности создания исторически нового, в отличие, например, от модернизма в различных его проявлениях и модификациях, направленных на преодоление старого, на трансгрессию и инновацию. Суть постмодернистского искусства в том, что оно корректирует установки, которые обнаружили свою несостоятельность. (Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 226).

Поэтому важным для понимания природы литературы данной художественной ориентации становится вопрос не только о форме отношения ее к жизни (копирование, подражание, воссоздание, отрицание, пересоздание и т.д.), но и способы отношения к уже существующей культуре, литературному опыту, классической традиции.

Исследователями неоднократно отмечалось, что одной из определяющих особенностей русской литературы конца XX века является опора на культурные тексты, создание вторичной художественной модели, проверка на прочность, на разрыв классических эстетических форм. И в этом плане постмодернизм не столько система, сколько процесс осмысления, возвращения к тому, что уже «наработано» мировой художественной практикой.

Вяч. Курицын одним из первых ввел в литературоведческий обиход применительно к постмодернизму понятие «энергетической культуры»: «Реализм - юность женщины, реализм - зрелость, декадентство - последний всплеск эмоций стареющей женщины, постмодернизм - мудрая старость. Не просто культура, а энергетическая культура, потому что новое художественное мышление имеет дело со второй реальностью, вытягивая из нее энергию духа». (Курицын Вяч. На пороге энергетической культуры // Лит. газ. 1990. №44. С. 4).

Понятиями «энергетическая культура», художественное «вампириство», паразитирование на теле живой литературы, эпигонство, стилизация, копияность широко пользуются, когда надо определить феномен современного искусства, которое упрекают в глумлении, насмешке, на которую только и способна литература постмодернизма, якобы бесплодная по своей сути, являющаяся «мертворожденным плодом ущербной цивилизации».

Существует мнение, что постмодернисты своим творчеством конституировали конец литературы, определили ее постлитературный и металитературный пафос.

Но этот «конец литературы» носит своеобразный характер: «Какой бы ни была молчащая словесность, она свидетельствует: литература кончилась, исчерпалась, завершилась. Она сделала все, что могла, и ей пора, сгорбившись, шаркая ногами, уходить со сцены. Торжественность этой меланхоличной картины портит то обстоятельство, что с литературой уже прощались - от античности до наших дней критики рыли ей могилу. Белинский начал свою карьеру с нечаянного возгласа: "Итак, у нас нет литературы". И написал 13 томов критики об отсутствующем предмете... Столь долгий опыт литературной эсхатологии, такие затянувшиеся на века похороны не могут не настораживать. Не путаем ли мы смерть нашей модели культуры со страшным судом?». (Генис А. Из тупика // Огонек. 1990. №52. С. 16).

Метафорой современного состояния искусства становится образ Вавилонской башни, которая рухнула в момент обретения ею наибольшей высоты. (См.: Северин И. Новая литература 70-80-х гг. // Вест. нов. лит. 1991. №1. С. 224).

Принципиальным для художественного мышления писателей постмодернистской направленности является ощущение себя внутри чужого художественного сознания, мировоззрения, текста, дискурса, интонации. Реминисцентный характер современного мышления объясняется состоянием так называемого «чистого листа» в литературе, заполненного уже с двух сторон. Остается возможность писать только между строк, находя свои ниши, ячейки, лакуны, пустоты в художественной текстуре. Не случайна «головокружительная радость узнавания» (О.Мандельшам), которую испытывает читатель, знакомясь с постмодернистскими текстами.

Талант писателя постмодернистского мироощущения проявляется при особом условии нахождения в чужом тексте, внедрения в чужое художественное сознание, мышление. Но «похищение» это имеет особую природу и другие цели, нежели банальное заимствование.

О.Ванштейн подобные явления обозначает термином «присвоение», которое становится игровым маневром в ситуации децентрирования, когда смещаются координаты «свое-чужое», происходит «раскулачивание» в сфере интеллектуальной собственности: «Выход в общее интертекстуальное пространство, уничтожение исторических координат подразумевает тотальное присвоение традиции. Синхронизация культурной традиции порождает такой способ самовыражения искусства, как апроприация». (Ванштейн О. Хомо деконструктивус: Философские игры постмодернизма // Апокриф. 1996. №2. С. 23).

Относительно многих авторов современной литературы можно говорить о двойной апроприации. Появилось даже определение стиля, авторской манеры, направления в искусстве, как «апропри-арт», или «переписьмо». Например,

авторы альманаха «Ойкумена» называют «переписывание» идеальной формой творчества (Д.Пападин).

В текстах современных авторов торжествует принцип: «Все чужое - и все свое». Талантливый интерпретатор, трактуя чужой текст, становится *соавтором*, строя свое произведение из готовых кирпичиков, он подражает *автору*, который тоже вольно обращается со своим материалом - жизнью. (Генис А. Вавилонская башня. М.: Независимая газета, 1997. С. 51-52).

Вл.Сорокин разворачивает эту особенность в целую концепцию: «Я впервые

понял, что делаю, хотя до этого делал то же самое. В моих первых вещах было много литературщины, тем не менее уже тогда я использовал некие литературные клише, не советские, а пост-набоковские. Булгаков как бы вывел для меня формулу: в культуре поп-артировать можно все. Материалом могут быть и «Правда», и Шевцов, и Джойс, и Набоков. Любое высказывание на бумаге – это уже вещь, ею можно манипулировать как угодно. Для меня это было как открытие атомной энергии». (Сорокин В. Норма. М., 1994).

Другими словами, заимствование - не проявление «энергетического характера» культуры этого типа и не конец литературы, поскольку литература - как вторая реальность, уже существующая художественная модель - такой же объект для интерпретации, как и «живая» реальность, действительность; в этой второй реальности не существует понятия «свое-чужое». Автор, дав «путевку в жизнь» своему произведению, уже не является его собственником, потому можно без сомнения присвоить чужое произведение, творение, так как уже ничьей собственностью оно не является, а лишь формой, моделью, «другой реальностью». Как не существует монополии на историческую правду, так не существует монополии и на художественную.

Ихаб Хассан («Расчленение Орфея») изначально рассматривает постмодернизм как некий болезненный вирус, развивающийся внутри литературы предшествующего периода, например, модернизма, доводящий до предельного состояния развитие тенденций лингвистической игры путем экспериментального введения в текст разнородных цитат и аллюзий. В этом плане постмодернизм стал

своеобразным «экспериментальным полигоном, на котором столкнулись элементы различных эстетик» (В.Грешных).

Как отмечают многие исследователи, центонность, «текстовая лоскутность»,

мозаика и коллаж в структуре произведений современной литературы приобрели характер эпидемии. Сложные формы «скрытых» и «переразложенных» цитат, включение отдельных строк в собственные стихи, замена контекста, использование интонационных и ритмических моделей других авторов становятся не просто художественным приемом, но принципом в творческой практике современных авторов (А.Еременко, Д.Пригов, И.Жданов, В.Вишневский, Т.Кибиров). (Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.:Наука, 1994. С. 183).

На первый взгляд, незамысловатое и не требующее особого версификационного искусства поочередное соединение строчек хрестоматийных стихов Пушкина и Лермонтова включено Ф.Эрскиным в структуру своего текста «Росс и Я» не только с целью игрового маневра, а для доказательства, в том числе приоритета формы над содержанием. Стихотворный размер, мелодика, интонация в данном случае носят самодовлеющий характер, не зависят от содержания, которое они оформляют:

Скажи-ка, дядя, ведь недаром,
Когда не в шутку занемог,
Москва, спаленная пожаром,

И лучше выдумать не мог. (Эрскин Ф. Росс и Я // Вест. нов. лит. 1991. №1).

Широко пользуется этим приемом В.Вишневский, «лихо» соединяя свой и чужой текст, оригинальные образы и расхожие штампы, разрушая через это неожиданное сочетание устойчивое представление о том или ином факте, явлении, предмете:

На холмах Грузии лежит, но не со мной.

Там, где Горький писал «На дне»,

Я уверен в завтрашнем дне.

Цель оправдывает моющие средства.

Мы тоже не всего читали Шнитке.

Любимая моя! Конец цитаты...

Мужчины! настойчиво овладевайте женщинами!

Вы что - пришли навеки поселиться?

Подобное фразостроительство можно квалифицировать как «сублимацию подавленных стремлений», как проявление своеобразного комплекса неполноценности. Если следовать известному утверждению С.Т.Кольриджа о том, что поэзия - это лучшие слова, стоящие в лучших местах, (Кольридж С. Т. Определение поэзии // Избр. тр. М.: Искусство, 1987. С. 221) то, конечно, В.Вишневский безнадежно испортил пушкинскую светлую строку, надругался над святыми чувствами. На первый взгляд, В.Вишневский строит свое одностишие на эффекте неожиданности да и только, но тем не менее возникает новый литературный факт из подобного сочетания несочетаемого, соединения разноуровневых эстетических конструкций, такая перемена контекста обостряет стихотворное высказывание или вообще придает ему новый смысл, травестийный, пародийный, иронически-сниженный, комический, но никак не по отношению к Пушкину. Пушкинское стихотворение к подобному новому результату творчества современного поэта не имеет никакого отношения. Пушкин есть Пушкин, а Вишневский есть Вишневский. И с места они не сойдут. Это знаки культурного универсума, но находятся они даже не на разных уровнях, а в разных нишах.

Всеволод Некрасов пользуется этим же приемом, решая свою оригинальную

художественную задачу:

Я помню чудное мгновенье

Невы державное течение
 Люблю тебя Петра творенье
 Кто написал стихотворенье
 Я написал стихотворенье.

«Поэт живет в неевклидовом пространстве, а там он действительно написал любое стихотворение». (Бирюков С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С. 183).

Этот ряд «заимствований» можно продолжать бесконечно долго, но воспринимать следует не как литературную забаву, развлечение или эпатаж, а как явление *принципиального уровня*, которое можно понять, только ответив на вопросы: какова *цель* подобных «экзерсисов» с чужим текстом, на каких уровнях работают постмодернисты с литературной традицией, каковы способы и приемы использования вторичного литературного материала. Все это в конечном итоге позволит прояснить *типологическую картину* постмодернизма, классифицировать не только сходные явления, но и контрастирующие направления, оппозиционные по отношению друг к другу.

Заслуживают внимания размышления И.Северина о принципах организации

поэтики постмодернистами, которые напоминают строительство дома из обломков погибшего корабля. Произошла буря, корабль потерпел крушение, его вынесло на берег. Без инструментов, без ремесленных навыков, то есть без сознательно отрицаемого литературного опыта автор, как новый Робинзон, начинает громоздить чудовищную постройку из того, что под рукой. Дверь становится окном, иллюминатор камбуза унитазом, корабельный флаг полотенцем для ног. Исследователь определяет основные признаки постмодернизма: *разрушение чужого текста, строительство из чужого материала, использование вещей не по назначению*. (Северин И. Новая литература 70-80-х гг. // Вест. нов. лит. 1991. №1. С.222).

Легче всего объяснить деструктивное отношение к чужому произведению тем, что авторы не в состоянии создать свое из-за отсутствия элементарного мастерства, литературного опыта, вкуса, культуры. Понимание и признание этого не объясняет природы постмодернизма, поскольку при всех упреках во вторичности, эпигонстве, подражательности, иронически-сниженном подтексте, пародийно-травестийном отношении к классической традиции в их творчестве заложен эстетический потенциал, который обусловлен не только неожиданным эффектом *сочетания несочетаемого*.

Д.Пригов, формируя сознание своего героя в точном концептуальном соответствии с поэтикой графомана, организует текст таким образом, что сквозь набор банальностей, избитых штампов, осколков разрушенного жанра просвечивает собственный смысл: восхищение жизнью, тоска о нереализованной гармонии человека и истории, прошлого и настоящего, попытка восстановить утраченную поколением генетическую память:

Краешком уха, зернышком глаза,
 Вспоротой полостью рта

Жизнь подымается розой Шираза,
Ошеломляя с утра.

.....
В наших жилах вовсе не водица,
Вовсе и не кровь, похожа хоть,
Как у вещей птеродактиль-птицы,
В наших жилах Древняя Махроть. (Пригов Д.А. Махроть всея Руси // Вест. нов. лит. 1991. №1. С. 96).

Приговская Махроть оказывается некой плазменной субстанцией, принимающей причудливые очертания: и зверь, и красавица, и тиран, и чудовище, дурные помыслы и красота, зло и добро:

Нежно-поющая, густо-щипящая,
Рвущая мясо в лохмоть,
Вот она, вещая жизнь настоящая,
Именем Бога - Махроть
Всея Руси.

И сущность, и явление, и идея, и вера, и память предков, инстинкт рода, объект и субъект, исторические и социальные константы - все вмещается в этот образ, обладающий множественностью референций. Традиционные образы и штампы разрушаются. Мышление поэта парадоксально и афористично, в художественном сознании автора царят свои законы, своя логика. Создается антитекст с антисмыслом.

По мнению Л.Лосева, постмодернисты (авангардисты) - это те, кто не умеет интересно писать. Понимая, что никакими манифестами и теоретизированиями читателя, которому скучно, не заставишь поверить, что ему интересно, они прибегают к трюкам. Те, кто попроще, сдабривают свои сочинения эксгибиционизмом и прочими нарушениями налагаемых цивилизацией запретов. Те, кто поначитаннее и посмышленнее, натягивают собственную прозу на каркас древнего мифа или превращают фабулу в головоломку. Расчет тут на том, что читателя увлечет распознавание знакомого мифа в незнакомой одежке, разгадывание головоломки. (См.: Лосев Л. Предисловие // Довлатов С. Собр. соч.: В 3 т. М., Спб.: Лимбус-Пресс, 1995. С. 366).

Если считать, что функция литературы сводится к беллетристической задаче,

то с этим можно согласиться, если понять, что литература - нечто более высокое, нежели развлечение и отдохновение от трудов праведных, а восприятие искусства требует огромной работы, в том числе и интеллектуальной, то постмодернистские эксперименты с каркасом мифа, традиционного сюжета, литературного образа оправданы хотя бы тем, что лишний раз заставляют задуматься.

Таким образом, литература постмодернистского звучания, опираясь на существующую литературную традицию, творческий опыт писателей

предшествующих этапов развития культуры, тем не менее создает самодостаточную художественную реальность.

И здесь обнаруживается живая генетическая связь постмодернизма с литературой начала XX века – модернизмом и авангардом. Обращаясь непосредственно к литературе начала XX в., постмодернизм тем самым отрицает ту эстетику, тот опыт, которые выработаны русской литературой советского периода, игнорируя, и более того, отторгая для себя те идейные и художественные принципы, которые выработаны внутри советской литературы. Поэтому постмодернистская литература словно перешагивает через голову советской литературы обратно, к началу XX в., обращаясь к эстетическим и художественным приобретениям литературы модернизма и авангарда.

Особенно важным для новой прозы оказался опыт и эстетическая концепция Владимира Владимировича Набокова (1899-1977). Набоков всегда демонстрировал отсутствие интереса к политике, идеологии, морали, нравственности. Девизом Набокова остается «всепоглощающее эстетическое служение», – писал А.А. Долинин. Сам Набоков отмечал: «К писанию прозы и стихов не имеют никакого отношения добрые человеческие чувства, или турбины, или религии, или духовные запросы» или «отзыв на современность». Искусство, по Набокову, должно обладать единственной функцией – собственно эстетической. В 20-е годы Набоков обнаруживает замкнутость, автономность художественного произведения. Как в живописи начала XX века «самоценным становится цвет и фактура, так и в литературе писатели стали ощущать потребность работы как бы «чистым» материалом, со словом, сокращая сюжетную нагрузку, а иногда стремясь и вовсе обойтись без сюжета. Об этом мечтал Флобер, это сделал Пруст, это хотел сделать Бунин». (Макарова И.А. Очерки истории русской литературы XX века. СПб., 1995. С. 164).

Традиция игры как принципа построения художественного текста, восходит к творчеству обэриутов. В сущности, из него выходит вся концептуальная поэзия 70-90-х годов. Именно обэриуты (Д.Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий) в русской поэзии XX века ввели игру в структурный состав поэтического произведения. Игра обэриутов, так же как в случае с Набоковым, отрицала необходимость следовать традиционным формам построения художественного произведения. Как Набоков в прозе отказывался от сюжета, обэриуты в поэзии отрицали необходимость воспроизведения логичных, связных, рациональных ситуаций. А игра, в свою очередь, открывала дорогу к алогизму. Логика, казалось обэриутам, одновременно – принадлежность и классической литературы, и обывательского сознания. Классическая литература и привила рационалистические, логические формы мышления о мире обывательскому сознанию. Поэтому логике старого сознания, которое больше не соответствовало новому восприятию мира, обэриуты противопоставляли поэтический алогизм:

Как-то бабушка махнула
и тотчас же паровоз
детям подал и сказал:

пейте кашу и сундук.

Стихи Д. Хармса – это игра в слова, игра, цель которой – разрушить привычные рациональные связи между предметами и явлениями и создать какой-то новый, алогический мир, иррациональные связи которого в большей степени соответствуют современным научным и философским представлениям о мире. У Хармса даже существа высшего порядка выражают собственное существование в игре:

Бог проснулся. Отпер глаз,
взял песчинку, бросил в нас.
Мы проснулись. Вышел сон.
Чуем утро. Слышим стон.

Или:

В легком воздухе течение
столик беленький летит.
ангел, пробуя печенье,
в нашу комнату глядит.

Ироническая игра со словом, определенный нигилизм в отношении к традиции определяют сегодняшнее лицо литературы. Эта особенность современной литературы является естественной реакцией на эстетическое ханжество предыдущих десятилетий. Новая проза является, прежде всего, реакцией на стиль, идеологию, контекст советской эпохи, отрицание его констант, его нормативности.

Но при этом нужно отметить, что эстетическая мысль издавна задумывалась над сущностью игрового начала в природе человека и о роли игры в художественном творчестве. Первые в европейской традиции теоретические рассуждения об игре принадлежат Платону. Согласно Платону, игра есть занятие наиболее достойное человека, хотя он и выступает в ней как существо не самостоятельное, подчиненное, Он, скорее, игрушка, чем игрок. «Человек <...>, – пишет Платон в «Законах», – это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу это стало его лучшим назначением... Что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы, играя снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине»⁶⁶. По Платону, играющий человек – господин над своими земными рабами, но сам – раб небесных господ, дергающих его, словно куклу, за нитки-законы. По Платону, игра воспроизводит высшее состояние свободы и торжества, но лишь миметически, иллюзорно, оставаясь внутри реального мира, не имея власти для его реального преобразования. (Платон. Сочинения. М., 1972. С. 282-283).

Для постмодернистской эстетики характерно платоновское понимание игры в жизни человека. В одних произведениях утверждается, что «человек – всего лишь игрушка», в других акцентируется внимание на том, что «надо жить играя».

Обратная сторона платоновского понимания игры: «надо жить играя» находит свое отражение практически во всех текстах, которые вписываются в постмодернистскую эстетику.

Эстетические особенности русской постмодернистской литературы исходят из оппозиции, из противостояния советской идеологизированной литературе, очень не смешной и неигровой в своей основе. Тексты постмодернистов если не смешны, то обязательно построены на игре со словом. Так, например, в стихотворении Вл. Друка «Памятники»:

шиит – антишиит,
 суннит – антисуннит,
 семит – антисемит,
 калмык – антикалмык,
 бисквит – антибисквит,
 э-л-е-к-т-р-о-л-и-т!
 пускай им
 общим
 памятником
 будет
 построенный в боях...
 О!
 этот ТЕАТР ДРУЖБЫ
 НАРОДОВ!
 где все мы – актеры.

Данное стихотворение является реакцией на идеологическое клише «дружба народов», которое активно внедрялось в массовое сознание населения Советского Союза. Однако национальные отношения в Советском Союзе были далеко не идеальными, что, собственно, и обнаружилось, когда государство начало разрушаться. Но эту мысль Друк не стремится выразить прямолинейно, в лоб. Для поэта важным оказывается не столько пафос, сколько ирония, игра с осколками идеологии. Поэтому вначале он задает определенную национально-этническую поэтическую инерцию:

шиит – антишиит,
 суннит – антисуннит,
 семит – антисемит,

Но эта инерция нарушается довольно сомнительной парой: «калмык – антикалмык». И окончательно снимается абсурдной парой «бисквит – антибисквит», взрывающей нормальную логику. Таким образом, В. Друк дискредитирует идею «дружбы народов», а заодно и идею социализма, которую провозглашал Маяковский, цитируемый Друком в этом же стихотворении. А вместе со всем этим и традицию советской поэзии во главе с Маяковским. Поэтому «дружба народов» у него превращается в «театр дружбы народов», в котором все население Советского Союза является актерами.

Такая литература принципиально отказывается занимать пророческие позиции, что заведомо обрекает ее на вторичность. Но при этом необходимо помнить, что все признаки постмодернизма, по существу, вытекают из главного

для них игрового принципа. Игра со словом это – прежде всего игра с чужим словом. Возрождается интерес к центонной поэзии. Александр Еременко – один из первых русских поэтов использовал центон в качестве структурообразующей силы для своих стихов.

Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема.

Шелестит по краям и приходит в негодность листва.

Вдоль дороги пустой провисает неслышная лемма

Телеграфных прямых, от которых болит голова.

Разрушается воздух. Нарушаются длинные связи

Между контуром и неудавшимся смыслом цветка.

И сама под себя наугад заползает река,

И потом шелестит, и они совпадают по фазе.

Электрический ветер завязан пустыми узлами,

И на красной земле, если срезать поверхностный слой,

Корабельные сосны привинчены снизу болтами

С покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой.

И как только в окне два ряда отштампованных елок

Пролетят, я увижу: у речки на правом боку

В непролазной грязи шевелится рабочий поселок

И кирпичный заводик с малюсенькой дыркой в боку.

Что с того, что я не был там только одиннадцать лет?

У дороги осенний лесок так же чист и подробен.

В нем осталась дыра на том месте, где Колька Жадобин

У ночного костра мне отлил из свинца пистолет.

Там жена моя вяжет на длинном и скучном диване.

Там невеста моя на пустом табурете сидит.

Там бредет моя мать то по грудь, то по пояс в тумане,

И в окошко мой внук сквозь разрушенный воздух глядит.

Я там умер вчера. И до ужаса слышно мне было,

Как по твердой дороге рабочая лошадь прошла,

И я слышал, как в ней, когда в гору она заходила,

Лошадиная сила вращалась, как бензопила. (Еременко А. Инварианты. Екатеринбург, 1997. С.3).

Такие стихи чрезвычайно напоминают Н. Заболоцкого, причем не столько его ультраавангардные опыты периода «Столбцов», сколько его натурфилософские произведения типа «Осени».

В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,

сорвался лист. Уж осень наступила

в густых металлургических лесах.

Там до весны завязли в небесах

и бензовоз, и мушка дрозofiла.

И жмет по равнодействующей сила,

они застряли в сплюснутых часах.

Последний филин сломан и распилен.

И, кнопкой канцелярскою пришпилен
к осенней ветке книзу головой,
висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован биноклю полевой!

Однако при всей иронической вторичности текстов Александра Еременко здесь присутствует неподдельное драматическое переживание современности как неизбежно механистической, сконструированной даже в самых казалось бы своих органических основах. Однако широко известен Еременко стал другими своими вещами, такими, как:

Штурм Зимнего

Горит восток зарею новой.
У Александрийского столпа
остановилась толпа.
Я встал и закурил по-новой.
Парламентер от юнкеров
просил, чтоб их не убивали.
Они винтовки побросали
и грели руки у костра.
Мы снова ринулись вперед,
кричали мысленно «ура»,
и, представляя весь народ,
болталась сзади кобура.
Так Зимний был захвачен нами.
И стал захваченным дворец.
И над рейхстагом наше знамя
горит, как кровь наших сердец!
Или:

Покрышкин

Я по первому снегу бреду.
Эскадрильи уходят на дело.
Самолета астральное тело
пуще физического я берегу.
Вот в прицеле запрыгал «Фантом»
в окруженье других самолетов.
Я его осеняю крестом
изо всех из моих самолетов.
А потом угодила в меня
злая пуля бандитского зла!
Я раскрыл парашют и вскочил на коня,
кровь рекою моя потекла.
И по снегу я полз, как Мересьев.
Как Матросов, искал сухари.
И заплакал, дополз до Берлина,
и обратно пополз к Сивашу.

При этом Еременко не просто играет, он ощущает, что находится, повторимся, в ситуации драматической. Язык здесь – отражение эпохи, лишившейся своего идеала, и от этого обреченный на ироническое манипулирование соцреалистическими образами и реалиями. Язык у Еременко не столько созидает новую действительность, сколько участвует в разрушении старой. Но этот этого драма безидеального существования не становится менее острой. Поэтому у Еременко возникает образ «сломанного языка»:

Прости, Господь, мой сломанный язык
за то, что он из языка живого
чрезмерно длинное, неправильное слово
берет и снова ложит на язык.

Прости, Господь, мой сломанный язык
за то, что, прибежав на праздник слова,
я произнес лишь половину слова,
а половинку спрятал под язык.

Конечно, лучше спать в анабиозе
с прикушенным и мертвым языком,
чем с вырванным слоняться языком,
и тот блажен, кто с этим незнаком,
кто не хотел, как в детстве, на морозе
лизнуть дверную ручку

Или в стихотворении «О, Господи, води меня в кино...» у Еременко появляются строки: «Все наши мысли сказаны давно, и все, что будет, – будет повтореньем».

Переделкино
Гальванопластика лесов.
Размешан воздух на ионы.
И переделкинские склоны
Смешаны, как внутренность часов.
На даче спят. Гуляет горький
холодный ветер. Пять часов.
У переезда на пригорке
С усов слетела стая сов.
Поднялся вихорь, степь дрогнула.
Непринужденна и светла,
Выходит осень из загула,
И сад встает из-за стола.
Она в полях и огородах
разруху чинит и разбой
и в облаках перед народом
идет-бредет сама собой.
Льет дождь...Цепных не слышно псов
на штаб-квартире патриарха,
где в центре англицкого парка
стоит Венера. Без трусов.

Рыбачка Соня как-то в мае,
 причалив к берегу баркас,
 сказала Косте: «Все вас знают,
 а я так вижу в первый раз...»
 Льет дождь. На темный тес ворот,
 на сад, раздерганный и нервный,
 на потемневшую фанерку
 и надпись «Все ушли на фронт».
 На даче сырость и бардак.
 И сладкий запах керосина.
 Льет дождь... На даче спят два сына,
 допили водку и коньяк.
 С крестов слетают кое-как
 криволинейные вороны.
 И днем и ночью, как ученый,
 по кругу ходит Пастернак.
 Направо – белый лес, как бредень.
 Налево – блок могильных плит.
 И воет пес соседский, Федин,
 и, бедный, на ветвях сидит.
 Я там был, мед-пиво пил,
 изображая смерть, не муку,
 но кто-то камень положил
 в мою протянутую руку.
 Играет ветер, бьется ставень.
 А мачта гнется и скрыпит.
 А по ночам гуляет Сталин.
 Но вреден север для меня!

Стихотворение «Переделкино» не только обращено к теме писательского подмосковного дачного поселка, но и к переделке русской классической литературы. Но, пожалуй, важнейшей темой Александра Еременко стала тема регламентированной жизни человека. Об этом «Филологические стихи»:

«Шаг в сторону – побег!»
 Наверно, это кайф –
 родиться на земле
 конвойным и Декартом.
 Гусаром теорем!
 Прогуливаясь, как
 с ружьем на перевес,
 с компьютерами Спарты.
 Какой погиб поэт
 в Уставе корабельном!
 Ведь даже рукоять
 наборного ножа,
 нацеленная вглубь,

как лазер самодельный,
 сработала как бред,
 последний ад ужа...
 Как, выдохнув, язык
 выносит бред пословиц
 на отмель словарей,
 откованных, как Рим.
 В полуживой крови
 гуляет электролиз –
 невыносимый хлам,
 которым говорим.
 Какой-то идиот
 придумал идиомы,
 не вынеся тягот
 под скрежет якорей...
 Чтоб вы мне про Фому,
 а я вам – про Ерему.
 Читатель рифму ждет...
 Возьми ее, нахал!
 Шаг в сторону – побег!
 Смотри на вещи прямо:
 Бретон – сюрреалист,
 А Пушкин был масон.
 А ежели далай,
 То непременно – лама.
 А если уж «Союз»,
 То, значит, – «Аполлон».
 И если Брет – то Гарт,
 Мария – то Ремарк,
 а кум-то королю,
 а лыжная – то база.
 Коленчатый – то вал,
 архипелаг...
 здесь шаг
 чуть в сторону – пардон,
 мой ум зашел за разум.

Ограничена внешняя жизнь человека, но, по большому счету, свобода нужна очень немногим, большая часть человечества живет в несвободе, не замечая этого, и не переживая из-за этого никакой драмы. Еременко видит и другую сторону проблемы. Она заключается в том, что, несвободно уже человеческое сознание, и литература участвует в создании определенных шаблонов массового сознания.

Одним из самых популярных последователей А. Еременко на пути центонной поэзии стал Тимур Кибиров. И скучно, и грустно. Свинцовая мерзость.

Бессмертная пошлость. Мещанство кругом.
 С усами в капусте. Как черви слепые.
 Давай отречемся! Давай разобьем
 оковы! И свергнем могучей рукою!
 Гори же, возмездья священный огонь!
 На волю! На волю из душевной неволи!
 На волю! На волю! Эван эвоэ!
 Плесну я бензином! Гори-гори ясно!
 С дороги, филистер, буржуй и сатрап!
 Довольны своей конституцией куцей?
 Печные горшки вам дороже, скоты?
 Так вот же вам, вот! И посыпались стекла. (Кибиров Т. К вопросу о романтизме//Знамя. 1992. № 6).

Однако, если Еременко переживал ситуацию «Все наши мысли сказаны давно, и все, что будет, – будет повтореньем» как ситуацию драматическую, то для Кибирова это только повод для иронической игры.

Постмодернистская литература прибегает к игровым принципам в надежде приобрести высшее состояние свободы. Но даже об этом она предпочитает говорить не серьезно, а так, например, как Д.А. Пригов в стихотворении «Банальное рассуждение на тему свободы»:

Только вымоешь посуду
 Глядь – уж новая лежит
 Уж какая тут свобода
 Тут до старости б дожить
 Правда, можно и не мыть
 Да вот тут приходят разные
 Говорят: посуда грязная –
 Где уж тут свободе быть (Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. М., 1997. С.6).

Игра освобождает от необходимости серьезного, не игрового подхода к самым большим проблемам жизни. Из знаков разрушившейся советской жизни создается квазиновая художественная реальность.

Для постмодерниста, например, характерна ситуация, которая описана в романе Умберто Эко «Имя Розы». Человек с постмодернистским сознанием оказывается в ситуации, когда ему нужно объясниться в любви. Вместо того, чтобы произнести сакраментальное: «Я вас люблю», постмодернист произносит: «Как говорится, я вас люблю». В этой фразе в полной мере выявляется вторичность теста, ощущаемая человеком постмодернистского сознания. Он понимает, что произнося фразу «я вас люблю», он в миллионный раз произнесет за кем-то уже неоднократно произнесенный текст. И для того, чтобы преодолеть этот абсолютный повтор, он вносит в этот текст свое ироническое отношение: «Как говорится, я вас люблю». При этом ирония распространяется не на сам предмет объяснения в любви, а именно к произносимому тексту. С одной стороны, постмодернистское сознание признает, что в ситуации признания в любви необходимо произнести

сакраментальную фразу, а с другой, – понимает и что, произнося ее, и в то же время, помня о том, что он является миллионным человеком, произносящим ее. Поэтому ситуация воспринимается им как ситуация заведомо несущая внутренний комический смысл. И этот конфликт между пафосом ситуации, и ее внутренним комическим смыслом снимается ироническим отношением ко всему происходящему. Поэтому можно сказать, что вторичность, о которой идет речь, в литературе постмодернизма – это ироническая вторичность. Это вторичность пародийная, отрицающая, атакующая. Этого отрицающего пафоса в постмодернизме больше, нежели созидательного. Это эстетика во многом паразитирующая на предыдущих достижениях литературы.

Кроме того, нужно отметить, что собственно содержательного момента в постмодернистской литературе практически нет, она держится на сумме приемов. Что позволило Вл. Новикову дать афористическое определение постмодернизма – «призрак без признака». (Новиков Вл. Призрак без признака. Существует ли русский постмодернизм?// Книжное обозрение «Ex libris» НГ 05. 06. 1987. С. 3). В постмодернизме нет собственно самого главного: творческого потенциала, способного к порождению новых смыслов. Еще Н. Бердяев писал: «Во всяком творческом акте есть абсолютная прибыль, прирост!» (Бердяев Н. Смысл творчества//Он же. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 1. С.137-138). Вот такой прибыли, прироста в постмодернизме нет.

Перераспределение уже достигнутых культурных богатств, перетасовывание словесных масс – творчеством никогда не являлось. Критика настойчиво утверждает, что в конце 90-х годов происходит «саморазрушение постмодернистской поэтики и эстетики с ее аксиомами о том, что: 1) реальность – есть всего лишь совокупность симулякров; 2) гуманизм себя не только исчерпал, но и скомпрометировал; 3) «читатель» исчез» (Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм// Знамя. 1998. № 4. С. 197).

По преимуществу постмодернисты используют уже найденные и опробованные механизмы построения текстов.

Поэтому современную литературную ситуацию невозможно назвать торжеством постмодернизма, как это было в первой половине 90-х годов. Многие ведущие критики такие, как М. Эпштейн, М. Липовецкий, Н. Иванова, В. Новиков и др., пишут о том, что в современной ситуации ведется поиск новых путей развития литературы.

М. Липовецкий, подчеркивая глобальность притязаний русского постмодернизма на идейно-художественное господство, пишет о том, что постмодернизм не претендует на роль еще одного течения в плюралистическом ландшафте, а настаивает на своем доминировании во всей культуре. (Липовецкий М. Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. №8. С. 193).

Действительно, постмодернистская эстетика проецируется на различные явления современной культурной жизни, характеризуется многообразием форм.

Попытки подвести итог постмодернистского этапа в современной русской литературе предпринимаются многими исследователями, но изучение

этого феномена тем не менее не закончено. Сама природа этой уже сложившейся, но еще не разрушившейся художественной системы заключает перспективу дальнейшего развития.