

А. Н. Безруков, Р. А. Безрукова

Бирск

К ВОПРОСУ О НОВОЙ МОДЕЛИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XX ВЕКА

В статье осуществлена попытка наметить грани «новой модели» русской литературы конца XX в. Эпоха постмодернизма формирует новые пределы, новые уровни развития художественной мысли. Следовательно, постмодернизм — это сложный мировоззренческий, эстетический и настроенческий комплекс, являющийся выражением «духа времени», а скорее реакцией на смену культурных эпох. Художественный текст конца века представляет собой сложный монолит, включающий сферический опыт прошлого.

Ключевые слова: русская литература конца XX в., постмодернизм, текст, автор, симулякр.

Литература конца XX в. не имеет точного названия. Ее характеризуют как прозу новых, прозу новой волны, литературу поиска, «другую» прозу, «жесткую» прозу, литературу отхода от норм. Некоторые критики [5] считают, что в литературе конца века можно выявить три ведущих направления: историческое, «натуральное», иронический авангард. К первому можно отнести Михаила Кураева, второе отождествляют с именами Г. Головина, С. Каледина, В. Москаленко, в третье входят В. Пьецух, Т. Толстая, В. Ерофеев, Е. Попов. Для авторов всех направлений характерен принципиальный отказ от следования сложившимся литературным стереотипам, а также особое внимание к художественной форме, зачастую коммуникативно затрудненной пародированием, словесной игрой с читателем, эпатажем. Такие установки позволяют говорить о наличии в современной литературе специфического постмодернистского комплекса. Понятие постмодернизм служит для обозначения нового периода в развитии культуры, нового художественного стиля, нового художественного направления, новой художественно-эстетической системы, новой, принципиально иной теоретической рефлексии.

До настоящего времени термин не устоялся окончательно и применяется наряду с другими: постструктурализм, поставангардизм, трансавангард, искусство деконструкции. Этот культурный феномен все еще недостаточно изучен и продолжает уточняться, хотя отечественных серьезных работ по этой проблеме довольно много [2; 6; 8–10; 14; 16]. Именно постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее правила, выработанные предшествующей культурной традицией. В России, да и не только, постмодернизм — это сложный мировоззренческий и настроенческий комплекс, являющийся выражением «духа времени», а скорее реакцией на смену культурных эпох.

Ряд критиков (Марк Липовецкий [10, 295], Наталья Иванова) не согласны с тем, что всю современную литературу можно называть постмодернистской. В этом явлении нет «чистоты» направления: рядом с иронией и скепсисом в нем присутствует авангардистский утопизм (С. Соколов), отголоски эстетического идеала классического реализма

(А. Битов, В. Ерофеев), ценностные и смысловые ориентации (Т. Толстая). Литература конца века — это литература полемики, соперничанья, разномыслия и разноречия, в чем некоторые [15] видят даже художественную зрелость.

Явление новой литературы поиска пока еще не оформлено ни организационно, ни стилистически, ни жанрово. В нем приходится объединять множество равновеликих имен (В. Астафьев, В. Маканин, А. Мелихов, О. Павлов, В. Сорокин, В. Шаров) по неким «общим знаменателям» — эстетическим элементам «нового зрения», по беспощадной и безоглядной свободе художественного миропонимания, коррективе смысловой направленности текста/произведения.

Характерно и то, что в постмодернистской литературе сам термин *произведение* уступает понятию *текст*. Под *текстом* подразумевается семантический и формальный смысл любого произведения искусства, способного быть воспринятым [13]. Такому тексту присуще внутренняя неоднородность, множественность, интертекстуальность, открытость. Текст не имеет границ, связи смыслонесущих элементов в нем размыты. Постмодернистский текст носит сугубо «условный характер» [1] и объясняется как новое видение мира. Ризомный характер текста создает фонические возможности гибридизации, двойного кодирования, центонности, плюралистичности, децентрации.

Пространственная форма текстов литературы новой волны сложна. Она создана авторской художественной волей и является методом или приемом, соединяющим разнородный и подчас разновременный материал в смысловое единство. Изображаемое воспринимается читателем не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а по внутренней логике целого, в «пространстве сознания» [12]. Связующим центром подобного повествования, заставляющим воспринимать текст как целое (социокультурный контекст), является образ автора, самого писателя, зачастую ведущего персонажа. Это и не скрывается. Автор выдвигает на первый план именно писательский талант своих героев: влюбленный филолог у Е. Попова («Фильмы 30-х годов»), трагическая фантазерка у Л. Петрушевской («Свой круг»), Чапаев у В. Пелевина («Чапаев и Пустота»), русская красавица Ира у В. Ерофеева («Русская красавица»). Все эти герои пишут, повествуют, любыми путями переделывают мир, приспособивая его к себе. Перед читателем возникают разные концепции жизни, почти ни в чем не совмещающиеся. И все же сходство есть, все авторы конструируют жизнь, эстетически отражают время. «Нынешняя литература, в каком бы кризисе она ни находилась, сохраняет время. Вот ее предназначение, будущее — вот ее адресат, ради которого можно стерпеть равнодушие читателя, и правителя» (А. Варламов). Очень часто во взглядах героев-авторов можно наблюдать мировоззренческую пародию. Те формулы, которые они выводят, чтобы по ним жить, — это антиформулы. Основное средство осуществления этой пародии — ирония: «И было утро — слушайте, слушайте! И было утро, и был вечер, и полыхали зарницы, и южный ветер сгибал тамаринды, и

колхозная рожь трепетала в лучах заката...» (Вен. Ерофеев, «Благая весть»); «Государственное — это школа, первая примерка тюрьмы. В школе учат дурному и противоречивому. Говорят: “Сам погибай, а товарища выручай”, и тут же велят доносить. Говорят: “Надо помогать друг другу”, а списывать запрещают» (Т. Толстая, «Женский день»); «Перед юнкерами в инвалидном кресле сидел мужчина, обильно покрытый бинтами и медалями. Перебинтовано было даже лицо — в просветах между лентами белой марли виднелись только бугры лысого лба и отсвечивающий красным прищуренный глаз» (В. Пелевин, «Хрустальный мир»); «К Богу через Слово Божие. Молитвенный дом “Логос КатаКомбо”» (В. Пелевин, «Ампир «В»).

«Автор» как действующее лицо постмодернистской литературы выступает в специфической роли, он высмеивает шаблоны и издевается над «наивностью» читателя, над стереотипами его литературного и практического мышления. При остром дефиците гуманных начал в других персонажах лишь автор (вернее, авторская маска) может стать реальным героем повествования. Он привлекает внимание читателя, вводит «метатекстуальный комментарий», активно предлагает читателю свою интерпретацию событий. Ироническое отношение и к жизни, и к литературе порой подается очень демонстративно. Автор забавляется своей ролью, ставит под сомнение понятия вымысла, авторства, текстуальности. Героиня рассказа Л. Петрушевской «Свой круг» заявляет: «Я очень умная. То, что не понимаю, не существует вообще». Герой В. Пелевина передает свои ощущения: «Тут я перестал воспринимать происходящее на экране — меня поразила одна мысль, даже не мысль, а ее слабо осознанная тень (словно сама мысль проплыла где-то рядом с моей головой и задела ее лишь своим краем), — о том, что если я только что, взглянув на экран, как бы посмотрел на мир из кабины, где сидели два летчика в полушубках, то ничто не мешает мне попадать в любую другую кабину без всякого телевизора, потому что полет сводится к набору ощущений, главные из которых я уже давно научился подделывать...» («Омон Ра»).

Литературный вызов (сознательная форма) придает фигуре скриптора, создателя бессознательного, неидентифицированные черты, свойства практического ряда. Самоидентификация «автора-творца» происходит на уровне читательской условности: «Понимаете ли вы, что цивилизация — это не Боклишко с Дарвинишком, не Спенсеришко в двадцати томах, не ваш Николай Гаврилович, все эти лапти и онучи русского просвещения, которым всем давно надо дать под зад?»; «Понимаете ли вы отсюда, что Спенсеришку-то надо было драть за уши, а Николаю Гавриловичу дать по морде, как навонявшему в комнате конюху? Что никаких с ними разговоров нельзя было водить? Что просто следовало вывести за руку, как из-за стола выводят господ, которые, вместо того чтобы кушать, начинают вонять» (Вен. Ерофеев, «Василий Розанов глазами эксцентрика»).

Этот иронический трагизм и трагическая ирония порождают новое измерение в современной литературе — жалость. В поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» созданы классические образцы убогих персонажей-

алкоголиков, даже не осознающих, что они собой представляют. Смех над ними, однако, не отменяет авторской жалости к этим дефективным существам. Гоголевская традиция смеха сквозь невидимые миру слезы постоянно напоминает о себе. В этом проявляется признак тонкой душевной организации, особенной чуткости, подчас Ерофеев дает читателю возможность увидеть скрываемое: «...о, какая чернота! и что там в этой черноте — дождь или снег? или просто я сквозь слезы гляжу в эту тьму? Боже!...» [4, 197].

Прозаики «новой волны» открывают читателю неизвестные углы жизни, нарушают тематически табуированное пространство, идут через освоение новых территориальных пространств (описывают кладбища и стройбаты, бичей и лимитчиц, алкоголиков и дебилов). Несущественной является и среда обитания героев. У В. Пелевина действие может разворачиваться и возле железнодорожной платформы («Бубен Верхнего Мира»), и в большом городе («Принц Госплана»), и в ирреальном пространстве («Чапаев и Пустота»). Не имеет решающего значения и социальная принадлежность персонажей — это могут быть рабочие, интеллигенты, шаманы, проститутки, зеки. Такое балансирование в постмодернистском тексте, где утрачены привычные связи, побуждает переоценивать, открывать заново многоликость истины, которую невозможно свести к «общему знаменателю», и, конечно, служит средством раскрепощения умов. Это изменение взгляда, ракурса, понимания — процесса познания «внутреннего содержания» жизненного факта с помощью внешних знаков — определяется как преобразование. Изменение плана реальности в тексте может выглядеть как фон внешний, но зачастую он приобретает ракурс бытийности: «Вот матушка на холм придет, сядет на камушек, плачет-заливается, горячими слезами умывается, то подруженек своих вспомнит, красных девушек, то МОГОЗИНЫ эти ей представляются. А все улицы, говорит, были ОСФАЛЬТОМ покрыты. Эта будто бы такая мазь была, твердая, черная, ступишь — не провалишься» (*Т. Толстая, «Кысь»*).

Новый вид реакции вообще в целом на историю страны, мира, Вселенной, характерен гносеологической деятельности человека [3]. Модели оценки состояния бытия М. Хайдеггера, М. Фуко, Ж. Деррида и других философов XX в. говорят о «пространственном-становлении-времени», о мире, который «распускает себя в опыте предела» [14, 28]. Покидая авторскую действительность, герой, а вслед за ним и читатель, проникает в перспективно видимую условность: «По коридору бежит маленькая фигурка. Нарисована она с большой любовью, даже несколько сентиментально. Если нажать клавишу “Up”, она подпрыгнет вверх, прогнется, повиснет на секунду в воздухе и попытается что-то поймать над своей головой. Если нажать “Down”, она присядет и постарается что-то поднять с земли под ногами. Если нажать “Right”, она побежит вправо. Если нажать “Left” — влево. Вообще ею можно управлять с помощью разных клавиш, но эти четыре — основные» (*В. Пелевин, «Принц Госплана»*). Образ визуального порядка дает возможность проникнуть во внутреннюю сущность «дискурсивной игры». Контаминация

множества деталей воссоздают характерологическую стилистику жизни. Опредечение становится фактором рождения новой/иной жизни.

Находимость вне времени становится уже явным признаком литературы начала XX в. Литературная тенденция конца XX в. стремится вновь к максимуму совмещения реальности *условной* (уловимой) и *видимой* (реакционной). Как таковой постмодернизм не утрачивает своего доминирования, он лишь претерпевает ряд качественных, формальных и смысловых преобразований. М. Липовецкий отмечает, что можно говорить и о «позднем постмодернизме» [9, 25]. Его концепция строится на сосредоточении формульной идентичности — социальной, культурной, гендерной, этнической. От традиции «классической» модели постмодернизма литература конца века стремится к более устойчивым формам, но также контаминациям гибридным. Параллель отношений «герой — форма» соотносима в позднем этапе развития постмодернизма с культурой начала XX в. (20-30-е годы, М. Булгаков, А. Платонов, Л. Леонов). Формат книжности становится в переходном этапе мультикультурным (см.: М. Елизаров, «Мультики»). Грани собственно текста претерпевают трансформацию, приобретает значение «пиктография», «иконический образ», «визуальный фон», «стилистика вещи», не случайно аспектом пристального рассмотрения Пелевина в «Ампире “В”» становится схема «язык-вампири-дискурс»: «Теперь я знал, куда она исчезает. Я падал сквозь чужие жизни быстрее, и мой всадник сноровисто собирал последние ягоды смысла, глотая их и насыщая непостижимый мне голод. Я видел, что многие люди почти понимают происходящее — догадываются обо всем, но не успевают об этом задуматься» (В. Пелевин, «Ампир “В”»).

Характер литературы конца XX в. становится принципиально-симулятивным, готовящим читателю почву «близкую» условности. Текст есть хаотично проложенный путь блуждающих симулякров, «фигура ветвления реализуется как интертекстуальная игра значений» [14, 23]. Ж.-Ф. Лиотар, оценивая состояние постмодерна, отмечает его коммуникативную нестабильность: повествовательная функция «распыляется в облака языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *sui generis*. Каждый из нас живет на пересечениях траекторий многих этих частиц. Мы не формируем без необходимости стабильных языковых комбинаций, а свойства, которые мы им придаем, не всегда поддаются коммуникации» [10, 10–11]. Структура литературного текста зачастую «не наличествует, но вырабатывается по отношению к другой структуре», следовательно, «литературное слово», выступает «не как некая точка», имеющая устойчивый смысл, но «как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог разных видов письма — самого писателя, получателя (или персонажа), и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [7, 165–166] (например, В. Сорокин, «Лед», В. Пелевин, «Ампир “В”», «Шлем Ужаса. Креатифф о Тесе

и Минотавре», М. Елизаров, «PASTERNAK», Д. Быков, «Орфография», «Оправдание»).

Уникальность литературного процесса конца XX в. сложна для изучения и преподавания в вузе и школе. Ведутся активные споры о том, продолжает ли «жесткая» проза гуманистические традиции русской классической литературы. Ниспровергатели обвиняют авторов «другой» прозы в презрении к человеку, в европейском пессимизме. Поклонники утверждают, что «жесткая» проза должна потрясти читателя, заставив его отвернуться от бессмысленного существования, тогда и произойдет очищение (катарсис), к которому вела читателя классика, одновременно с этим «постмодернистский субъект отправляется в психоделическое путешествие, чтобы пережить оптимальную модель, имея возможность вернуться» [8, 43]. И все же есть необходимость отойти от стереотипов, увидеть в новейшей литературе живую словесность, создающую другую эстетику, почувствовать смену литературного кода, представить литературный процесс непрекращающимся диалогом с предшествующей культурой.

Литература

1. *Барт Р.* Избранные произведения: Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. 624 с.
2. *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т, 2004. 716 с.
3. *Доманска Э.* Философия истории после постмодернизма. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. 400 с.
4. *Ерофеев В. В.* Мой очень жизненный путь. М.: ВАГРИУС, 2003. 624 с.
5. *Иванова Н.* После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности // Знамя. 1996. №4. С. 214–224.
6. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: ИНТРАДА, 1998. 255 с.
7. *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
8. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 288 с.
9. *Липовецкий М. Н.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
10. *Липовецкий М. Н.* Русский литературный постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
11. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.: Алетейя, 1998. 160 с.
12. *Махлин В. Л.* Второе сознание: Подступы к гуманитарной эпистемологии. М.: Знак, 2009. 632 с.
13. *Сидоров Е. В.* Онтология дискурса. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 232 с.
14. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор, 2002. 416 с.
15. *Чупринин С.* Сбывшееся небывшее (либеральный взгляд на современную литературу — и «высокую», и «низкую») // Знамя. 1993. №9. С. 181–188.
16. *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в России: литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. 367 с.
17. *Эпштейн М. Н.* Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М.: Высшая школа, 2006. 559 с.