

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры

Г.Г.Дуркина

**ЛИТЕРАТУРА
ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Учебное пособие

Минск 2004

УДК 82.02+821.161.1.02]:141.78] (075) “19/20”
ББК 83.002.218.8+83.3 (ГРос=Рус) 6-022.88 я 7
Д 84

Рецензенты: Т.Н.Дасаева, доцент кафедры литературно-художественной критики БГУ

Э.А.Усовская, доцент кафедры культурологии БГУ культуры

Рекомендовано к изданию президиумом учебно-методического совета Белорусского государственного университета культуры

Дуркина Г.Г.

Д 84 Литература постмодернизма: Учеб. пособие. — Мн.: Бел. гос. ун-т культуры, 2004. — 101 с.

ISBN 985-6579-69-4

Учебное пособие написано в соответствии с программой по современной мировой литературе. Анализируются основные течения в западноевропейской и русской литературе, развивающиеся в рамках постмодернистского направления конца XX — начала XXI в.

Для студентов, аспирантов, учащихся старших классов.

ББК 83.002.218.8+83.3 (ГРос=Рус) 6-022.88 я 7

ISBN 985-6579-69-4

© Г.Г.Дуркина, 2004

Оглавление

От автора	4
Глава 1. Философия постмодернизма в контексте современной культуры	7
Глава 2. Характерологические черты постмодернистского текста	35
Глава 3. Русский постмодернизм	78
Заключение	85
Контрольные вопросы	89
Использованная литература	91
Рекомендуемая литература	97

От автора

Конец XX века в Европе отмечен усталостью от идеологического и эстетического перенапряжения, политических и духовных экспансий. Настало время аккумуляции творческой энергии. Ответы на современные вопросы может дать поколение мыслителей и художников XXI века. Сегодня в культуре много внимания уделяется проблемам коммуникации, семантики, проблемам авторской речи и вообще проблематичности существования автора — творца. У всех на устах имена Ролана Барта, Жака Деррида, Юрия Лотмана и многих других. Появились авторы, строящие свои произведения на игре со штампами идеологии и культуры, на ироническом переосмыслении реальности. Этот творческий метод в литературе одни стали называть концептуализмом, другие — постмодернизмом.

В современном культурном процессе постмодернизм присутствует не как ярко выраженное философское направление или завершенная эстетическая концепция, а как констатация исчерпанности творческих потенциалов западной культуры, способной лишь на тиражирование уже однажды сказанного. Художественная практика постмодернизма предполагает прежде всего искусство цитирования, авторского монтажа фрагментов культурных текстов в свободной технике бриколажа. В учебном пособии мы используем эту художественную практику: цитируем в сокращении мысли, точки зрения, тексты представителей постмодернизма Запада и России или излагаем в форме свободного пересказа.

Для создания более определенной картины развития литературы конца XX века выбран принцип систематизации материала. Стремясь помочь студентам в освоении курса, излагаем суть литературных процессов, сообщая необходимые знания.

Каждое десятилетие рассматриваемого периода богато художественными открытиями, но в жестких рамках учебных часов не всегда представляется возможным даже назвать имена писателей, внесших свой вклад в развитие современной литературы. Поэтому параллельно с курсом всемирной литературы изучается спецкурс "Литература постмодернизма". Дополняя программу основного читаемого курса, спецкурс способствует повышению профессионального уровня будущих специалистов, развитию художественной и информационной культуры, расширению их кругозора, приобщению к научной работе, а также укреплению нравственных начал души, помогая тем самым студентам противостоять многим болезненным явлениям современной духовной жизни: безгеройности и безыдейности, активизации массовой культуры и ее кумиров и др.

Учебным материалом являются произведения западноевропейских, американских и русских писателей, филологов-постмодернистов, которые порой трудно найти в библиотеках республики. С учетом этого в пособии сделана попытка познакомить студентов с критической литературой, текстами, данными в форме свободного реферата или цитатами из них, теоретиков и исследователей постмодернизма: Фуко, Лиотара, Бодрийяра, Эко, Джеймсона, Хабермаса и др. Они по сей день остаются наиболее читаемыми и цитируемыми авторами.

В пособии рассматриваются состояние современного литературного процесса, жанровые и стилевые поиски писателей, показаны характерные приемы постмодернистского письма. Основными источниками послужили произведения американских, западноевропейских и русских писателей, их мнения, отзывы о своих и чужих книгах.

Изучение представленных в пособии материалов обеспечит необходимое минимальное представление о постмодернизме у студентов, поможет формированию практи-

ческих навыков анализа постмодернистских текстов, т. е. даст ключ, который откроет им наиболее глубоко творческий замысел писателя.

Надеемся, что данное пособие поможет студентам на примере постмодернистской литературы углубить навыки по технике литературоведческого труда, полученные в ходе изучения основного курса, а также спецкурса "Литература постмодернизма", расширить текстовую компетенцию. Полезными окажутся и сведения фактического характера, предлагаемый список рекомендуемой литературы, чтение которой расширит представления учащихся о постмодернистской культуре.

Автор выражает благодарность рецензентам: кандидату филологических наук, доценту Т.Н.Досаевой, кандидату исторических наук, профессору П.Г.Игнатовичу, кандидату культурологии, старшему преподавателю Э.А.Усовской — за оказанную помощь, поддержку и конструктивную критику.

Глава 1. Философия постмодернизма в контексте современной культуры

Постмодернизм возник вначале как литературоведческое понятие в последние десятилетия XX в. и постепенно проник в архитектуру, живопись, социологию, философию и др. По словам Умберто Эко, "о постмодернизме уже с самого начала было сказано почти все!" И сделано это такими его теоретиками, как Ж.-Ф.Лиотар, Ф.Джеймисон, Ч.Джекинс, К.Брук-Роуз, И.Хассан, Ж.Деррида, Ж.Бодрийяр, Д.Барт и др. Одним словом, когда заходит речь о постмодернизме, цитирования не избежать. Литературная концепция постмодернизма, сложившаяся к 70-м годам прошлого столетия в США, трансформировалась в широкую концепцию культуры, а сам термин, который впервые применил Ихаб Хассан в 1971г., прочно закрепился в артистических и интеллектуальных кругах. Феномен постмодернизма, дискуссии о проблематичности самого термина породили немало теоретических исследований. В Европе о нем заговорили еще в 1975г., в США с 1984 г. по 1986 г. был опубликован ряд работ о постмодернизме. Но все же Л.Фидлер одним из первых еще в 1955г. писал об агонии литературного модерна и родовых схватках постмодернизма. Его теоретичность достигла такого уровня, когда "плюралистичный", "фрагментарный", "неопределенный", "деканонизированный" дискурс выступает уже как теоретическая система со своими четко выраженными и чуть ли не пронумерованными характерологическими признаками. И это не случайно.

Крайняя свобода и крайняя неопределенность XX в., его диссонансы и противоречия обрели – отчасти в мышлениях, отчасти в пророчествах – полное и точное воплощение в искусстве. Формальные условия более ран-

них эпох сметал поток самой жизни, осязаемой, пульсирующей, стихийной. Искусство стало усматривать чудесное в случайном, хаотичном, самовольном. В живописи и в поэзии, в музыке и в театре художественное выражение предпочитало неясные формы. Основой новой эстетики стали тревожные представления и бессвязные намеки. Нормальным стало аномальное: несообразное, изломанное, стилизованное. Интерес к иррациональному и субъективному сопровождался стремлением порвать со всеми условностями и обмануть все ожидания. Это приводило нередко к тому, что некоторые направления в искусстве были понятны лишь для немногочисленных "посвященных" или же становились непроницаемыми для восприятия, замыкаясь в себе. Каждый художник превратился в пророка собственного нового порядка, смело нарушавшего старый закон и дававшего свой новый завет.

В этих условиях термин "постмодернизм" оказался удобным, потому что с его помощью удастся хотя бы номинально придать целостность многообразию современной культуры, а заодно и способам ее интеграции. Сегодня, когда все довольно разноречивые и подчас нелюбимые впечатления, связанные с появлением постмодерна, уже миновали, упоминание о нем воспринимается как нечто само собой разумеющееся и очевидное. Однако ему предшествовали почти тридцатилетнее существование постструктурализма и двадцатилетнее деконструктивизма. В современной западной специальной литературе наблюдается существенный разнобой в содержательной характеристике терминов "постмодернизм", "деконструктивизм" и "постструктурализм", которые очень часто употребляются как синонимы. Оформившись первоначально как теория искусства и литературы, представители которой пытались освоить опыт неоавангардистских течений за весь период после второй мировой войны и свести

их к единому знаменателю, постмодернизм со второй половины 80-х гг. XX ст. стал осмысливаться как явление, тождественное постструктурализму. В работах М.Сарупа, С.Сулейман, В.Вельша и других постструктурализм и постмодернизм употребляются как синонимические понятия.

Что же такое постмодернизм, каково его отношение к модернизму, каковы его стилевые признаки, когда и с чьей легкой руки появился этот термин и какую роль сыграли в этом американская литература, Хайдеггер или французские философы постсовременности? Поднять все эти вопросы о постмодернизме вынуждает нас отсутствие в нашей стране собственной "постмодернистской" истории и потому в определенном смысле использующей западные традиции. К сожалению, в то время, как все западные теоретики штудировали и интегрировали (в зависимости от контекста) постмодернистские и постструктуралистские бестселлеры Луиза Борхеса, Самюэля Беккета, Хулио Кортасара, Германа Гессе, Доналда Бартелма, Джейма Патрика Донливи, Томаса Пинчона, Джона Хоукса, Джона Барта, Милана Кундера, Умберто Эко, Патрика Зюскинда, Петера Хандке и других, большинство из нас оставались в полном неведении, не имея возможности найти их и прочесть.

С постмодернизмом принято связывать некоторые современные тенденции в литературе (Б.Виан, Н.Мейлер, У.Эко), архитектуре (Дж.Стирлинг, Ч.Дженкс), живописи (М.Мерц, М.Паладино, О.Фуке), философии (Р.Барт, Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Батай, Р.Рорти, Ж.Деррида, Ж.Делез, Ф.Гваттари, К.-О.Апель, Ж.Бодрийяр, Ю.Кристева и др.).

В современной историографии по проблемам версификации постмодернистской художественной культуры выделяются два основных направления: *англо-американское*, представители которого (Ф.Джеймисон,

Х.Фостер, Ч.Дженкс и др.) рассматривают постмодернизм как конкретный метод-подход в практике литературоведения и как историко-культурную категорию, в основе которых – плюрализм подходов и художественных проб; *континентально-европейское*, представители его Ю.Хабермас, Ж.-Ф.Лиотар, М.Фуко и другие уделяют внимание проблемам, связанным с определенным типом чувствования, называемым "поэтическим мышлением" (Хайдеггер).

Постмодернизм, часто воспринимаемый как рафинированный продукт французской философии и прежде всего как теория, родился не в Европе. И в качестве теории, объясняющей некоторым образом реальность, он предназначался не европейской культуре. На практике постмодернизм начал свое развитие в Америке (У.Эко).

Каждому из великих эпохальных перемен соответствует и новое литературное направление, которое в поисках еще не известной литературе реальности создает новую картину всего мира и всей жизни. Эпоха постмодернизма – это эпоха полной неясности и несогласия относительно природы реальности, однако на ее долю выпало поистине сказочное богатство взглядов и воззрений.

Современные мыслители описывают "новую реальность", которая отличается от предшествующей несколькими необычными свойствами. В ее рамках как бы не действует магический закон противоречий. Суть дела в том, что ее структуры существуют в таком "жизненном мире", где противоположные вещи воспринимаются как вещи идентичные. Например, диктатура пролетариата рассматривается как "высшая форма демократии". Перед нами – такая реальность, где теряет смысл наша способность различать противоположности.

Задача постмодернизма в том, чтобы "отстранить" мир, потрясти сознание, создать новую реальность, собрав ее из осколков старой. В постмодернизме образ мира вы-

страивается на основе внутрикультурных связей. Оставив в покое уже отрефлексированный мир, культура существует как единственная реальность, именно она и должна быть предметом изображения. Культура замыкается на самой себе. «Вторая реальность принципиально перекрывает первую, воля и законы культуры выше воли и законов "действительности", материя духа приобретает сугубую материальность, не текст существует по законам мира, а мир по законам текста» (выделено нами. — Г.Д.).

Слово "постмодернизм" вводит нас в причудливый мир философской, социологической и культурологической мысли. Жан-Франсуа Лиотар первым заговорил о постмодернизме применительно к философии. В его понимании постмодерн – не какой-то новый стиль, приходящий на смену модерна. Это не конец, а скорее начало и зарождение модерна, причем "подлинные" постмодернисты, по мнению Лиотара, увековечивая это начальное состояние, неустанно "переписывают" и "перерабатывают" современность со всеми ее роковыми ошибками и изъянами. Согласно Лиотару, постмодернистское сознание не отрицает, а включает в себя традиционное понимание культуры. Таким образом, писатели, художники, философы бессознательно повторяют и воспроизводят то, от чего хотели бы уйти. Но от "кошмаров истории" со всеми ее несчастьями на протяжении двух последних веков просто так не уйти: все это требует тщательного и кропотливого анализа. Художественный постмодернизм также не может ограничиться простым "цитированием" элементов предшествующих периодов, его главная, отличительная черта – не эклектика, а "эстетика возвышенного", в кантовском понимании: "представление непредставимого", т.е. изображение невообразимого.

Жан Бодрийяр рассматривает постсовременность несколько иначе, чем Лиотар. В работах "Символический

обмен и смерть" (1976), "О соблазне" (1979), "Симулякры и симуляции" (1981), осмысливая состояние мира в период развития средств массовой коммуникации, способствующих замене реального мира компьютерной иллюзией, он утверждает, что реальности больше нет. Ее заменила гиперреальность, порождаемая при помощи симулякров-призраков — реального. Симулякры — жизнеподобные подобию, копии, у которых отсутствует подлинник, получили широкое распространение в западном искусстве, особенно в кино. Это не что иное, как образы отсутствующей действительности, за которыми нет никакой реальности. Но они настолько правдоподобны, что создавалась иллюзия их реального существования (роботы, пришельцы, чудовища и т.д.). "Симулякр не следует путать с ирреальным — он никогда не может быть заменен реальным, но может лишь замениться внутри самого себя. В этом заключается отличие симуляции от представления. Если представление исходит из соразмерности, пусть и утопической, знака и реального, то симуляция, напротив, исходит из утопии принципа соразмерности, исходит из радикального отрицания знака как ценности, из знака как реверсии и умерщвления всякой соотнесенности". Таким образом, происходит переход от знаков, диссимулирующих наличие чего-то, к знакам, которые диссимулируют отсутствие чего бы то ни было. Все это приводит к тому, что вытеснение реального мира иллюзией подрывает авторитет разума и интеллекта. Дегуманизация общества ведет к тому, что культура замыкается на самой себе. Поэтому постмодернистская эстетика рассматривает художественную культуру в качестве машины, которая посредством симулякров моделирует гиперреальность, т. е. бесконечное множество возможных миров.

Постмодернизм возникает в постиндустриальном обществе на основе как тотальных технологий, так и тоталь-

ной идеологии. "Торжество самоценных идей, имитирующих и отменяющих действительность, способствовало постмодернистскому складу ментальности не меньше, чем господство видеокommunikаций, создающих также свернутый в себе мир остановленного времени".

Прежде чем приступить к изучению постмодернизма, необходимо определить и разграничить понятия, связанные с такими современными литературными процессами, как модернизм и авангардизм. Неразличение модернизма, авангардизма и постмодернизма ведет к смещению этих понятий: то, что раньше именовали авангардизмом, теперь становится постмодернизмом.

Модернизм с характерными для него условностью стиля и немотивированным экспериментаторством отрицает традиционные формы эстетики прошлого, противопоставляет себя критическому и социалистическому реализму. Модернизм во всем его многообразии стремится постигнуть и воплотить знание о некоей сверхреальности (мистические сферы символизма, экспрессионистские построения), предполагая, что именно в этой сверхреальности и заключается подлинная истина бытия. Исходной точкой модернизма являются хаотичность, абсурдность мира, богооставленность действительности. Отчуждение человека от враждебного ему внешнего мира рождает универсальное состояние — индивидуализм, выводит на метафизические, надличностные основы и ценности. Сверхреальность модернизма — в уверенном и самодостаточном мире духовной свободы. Не разрушая существующие языки искусства, модернизм стремится утвердить некие новые начала искусства, сводящиеся к непрерывному самоценному обновлению художественных форм. В русской литературе модернизм возникает в начале XX в. как отклик на трагическое осознание того, что "Бог умер", поэтому необходимо найти иную истину бытия. Пред-

ставляя своего рода кризисную форму отражения кризисных явлений жизни, модернизм в конечном счете ведет к распаду искусства как вида эстетической деятельности.

Авангардизм в отличие от модернизма всегда стремился к коренному обновлению искусства как по содержанию, так и по форме. Стремясь преодолеть отдельное человеческое "Я" ради коллективных ценностей, авангардисты, разрушая традиционные направления, формы и стили, принижали значение культурно-исторического наследия человечества, нигилистически относились к "вечным ценностям". Футуристическая "Пощечина общественному вкусу" ярко демонстрирует опрокидывание всех жизненных абсолютов. Эстетическую провокацию и агрессию по отношению к традиционным формам футуристы возвели в принцип своего творчества, объявив сам процесс разрушения высшей и окончательной ценностью. Авангардизм – это "восстание" против осмысленной жизни, отказ от художественного жизнеподобия, попытка окончательного освобождения от реальной действительности, стремление отыскать новые способы эстетического воздействия на нее. Важной его чертой является эстетизация быта, переворачивающая шкалу ценностей. "Текст выступает не в эстетической, а в апеллятивной функции: важен не он сам, а характер его бытования — текста как такового может и не быть вовсе. Кто, кроме авангардиста, вправе позволить себе не писать стихов и быть поэтом, не рисовать картин и быть художником, не сочинять музыки и быть композитором? Авангардист – вправе, потому что в его системе текстом становится поведение самого автора" (М.Шакир).

В самом типе поведения авангардного художника заключен разрыв с условностями общественной среды. "Чистые" и "святые" понятия подвергаются глумлению. Художник постоянно провоцирует зрителей, осыпая их

плевками и бранью, оскорбляя их чувства благопристойности, воздействуя на них внешнеэстетически. Такие скандальные формы поведения были свойственны русским и итальянским футуристам, дадаистам и сюрреалистам. Скандал – не что иное, как опрокидывание устоявшихся общественных форм. Вспомните хотя бы желтую кофту Маяковского, стрелу и треугольник, нарисованные на щеке Бурлюка.

Авангардизм, по мнению А.М.Панченко, — юродствующее искусство, сознательно идущее на уродование эстетического лика и использующее отрицательные формы выражения: заумь, слогописание, косноязычие. Косноязычие – это способ выражения того, что не поддается языку, ускользает от наименования, или намеренное сведение речи к бессмысленному и бессвязному бормотанию (Д.С.Лихачев).

В авангардном искусстве, как и в общественной практике, восстание против ценностей духовно разложившегося общества сопровождалось постоянным глумлением над традиционными ценностями и представлениями. То, что некогда было священным и что века формального благочестия сделали вялым и пустым, ниспровергалось теперь, подвергаясь кощунству и богохульству. По мнению многих художников, искусству следовало отказаться не только от выятности и смысла, но и от самой красоты, ибо и красота – это кумир, принадлежащий прошлому. И дело не только в том, что старые формы исчерпали себя или что художники искали новизны любой ценой. Скорее, сама природа нового человеческого опыта требовала отказа от старых методов и структур и создания новых, соответствующих новому опыту, или отречения от любых четких форм и содержания вообще.

"Коренные изменения и беспрестанные новшества обрушили на человека чуждый всякой эстетике хаос, сумбур

и невнятицу, тяжесть безнадежного отчуждения. С отказом от вечных эстетических канонов и утвержденных самой культурой способов видения искусство XX в. обрело себя на нещадную преходящность, не скрывая эфемерности собственной сути и собственного стиля <...>

Подобно философам и теологам, художники в конце концов предали себя одной только страсти — почти парализующей саморефлексии, — заиклившись на собственном творческом процессе и на формалистических изысках, что нередко приводило к уничтожению собственного труда. Прежняя вера модернистов в личность великого художника — единственного повелителя мира, лишенная без него смысла, — сменилась постмодернистской утратой веры в трансцендентное могущество художника" (Р.Тарнас).

"Современный писатель... вынужден начинать с нуля: действительности не существует, времени не существует, личности не существует... Бог был Всеведущим Творцом, но Он умер; теперь никому не ведом Его замысел, и поскольку наша действительность лишена Создателя, то нет никакой уверенности относительно подлинности принятой нами версии. Время не служит более никакой определенной цели, и поэтому нет судьбы, есть только случай. Действительность — это просто наш опыт, а объективность, разумеется, — иллюзия. Личность, миновав трудную стадию самосознания, превратилась... просто во вместилище опыта. Помня об исчезновении этих категорий, стоит ли удивляться, что и литературы не существует: да и как она может существовать? Есть только чтение и письмо... способы скоротать часы над бездной" (R.Sukenish) (цит. по кн.: Тарнас Р. История западного мышления. — М., 1995).

Прозаик и теоретик постмодернизма Умберто Эко писал, что «у любой эпохи есть собственный постмодернизм... Каждая эпоха подходит к порогу кризиса, подобно

описанному у Ницше в "Несвоевременных размышлениях", там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (в данном случае я беру и авангард как метаисторическую категорию) хочет откреститься от прошлого... Авангард разрушает, деформирует прошлое... Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста. Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий его собственные невероятные тексты (т.е. концептуальное искусство). Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уже прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности».

Из сказанного очевидно, что У.Эко отождествляет модернизм и авангардизм, но, как мы уже убедились, эти понятия не идентичны. Единого взгляда на понятия "авангардизм", "модернизм", "постмодернизм" до сих пор нет. Однако интерес к ним и стоящим за ними реалиям жизни и культуры огромен. Достаточно сказать, что в этой области активно работают выдающиеся умы современной философии, социологии, истории, литературоведения, искусствоведения. В качестве ведущих постмодернистов могут быть названы Р.Барт, Ж.Батай, М.Бланшо, Ж.Бодрийяр, Ж.Делез, Ж.Деррида, Ф.Джеймисон, Ф.Гваттари, Ю.Кристева, Ж.-Ф.Лиотар, М.Мерло-Понти, М.Фуко и др.

Под постмодернизмом в современной философской рефлексии понимается характерный для культуры сегодняшнего дня тип философствования, дистанцирующийся не только от классической, но и от неклассической тради-

ции и конституирующий себя как постсовременная, т.е. постнеклассическая, философия.

Несмотря на программное дистанцирование постмодернизма от классической и неклассической философских традиций, тем не менее, постмодернистская программа современной философии во многом восходит к неклассическому типу философствования, и в частности к постструктурализму, структурному психоанализу, неомарксизму, феноменологии, традициям "постнаучного мышления" и "поэтического мышления" и позднее — к философии диалога и теории языковых игр.

В последнее время начинают доминировать тенденции к предельно широкому пониманию термина "постмодернизм" и признание того, что его "следует употреблять не как историко-литературное или теоретико-архитектурное, а как всемирно-источниковое понятие" (Г.Кюнг).

Вместе с тем к настоящему времени утвердилась точка зрения, согласно которой "постмодернизм – эпоха не столько в развитии социальной реальности, сколько сознания" (З.Бауман). Современная культура рефлексивно осмысливает себя как "постмодерн", т.е. постсовременность, процессуальность, которая разворачивается "после времени" в ситуации "совершенности" и "завершенности" истории. Аналогично этому современная философия конституирует себя не только как постсовременная, но и как постфилософия, что предполагает отказ от традиционных для философии проблемных полей, понятийно-категориального аппарата и классических семантико-аксиологических приоритетов. Философия постмодернизма отказывается от дифференциации философского знания на онтологию и гносеологию.

Если современное культурное состояние может быть зафиксировано в целом посредством понятия "постмодерн", то состояние осознающей его ментальности – по-

средством понятия "постмодернизм". Исследователи настойчиво подчеркивают рефлексивный характер постмодернизма как феномена культуры. По утверждению З.Баумана, "постмодернизм как таковой есть не что иное, как современность для самой себя". Таким образом, "постмодерн ... понимается как состояние радикальной плюральности, а постмодернизм – как его концепция" (В.Вельш). Однако здесь не идет речь о единой концепции, семантически исчерпывающей своим содержанием все проблемное поле современной постмодернистской философии: постмодернизм как философский феномен в принципе не может быть рассмотрен в качестве монолитного, он и не стремится конституировать себя в качестве единой философской стратегии, унифицированной по своим основаниям, методам и целям и претендовавшей бы на оригинальность (в постмодернистской концепции творчества идея оригинального произведения уступает место идеям конструкции и коллажа).

Постмодернизм является актуальным феноменом, как по содержанию, так и в терминологическом инструментарии находится в процессе становления и не может характеризоваться своей унифицированностью.

Но, вместе с тем, несмотря на сказанное, постмодернизм как феномен философии в настоящее время имеет свою исследовательскую парадигму:

— формирует специфические идеалы и нормы описания и объяснения мира, рефлексивно осмысленные в постмодернистской нарратологии и заключающиеся в принципиальном и программном плюрализме, и идеалы и нормы организации знания;

— вырабатывает собственную модель видения реальности, основанную на ее атрибутивной хаотичности и изначальной семиотической (прежде всего – языковой) ар-

тикулированности (установка на восприятие реальности в качестве хаотически фрагментированной).

Данная установка находит свое выражение в презумпции "постмодернистской чувствительности", характерной как для философии постмодернизма, так и для культуры постмодернизма в целом, направленной на восприятие мира в качестве хаоса. В своих модельных представлениях о реальности постмодернизм, по оценке В.Лейча, "создает формы порядка как беспорядка". В зеркале постмодерна мир, как было отмечено Ф.Джеймисоном, "становится одновременно фактическим, хаотичным и разнородным". Данная установка представляет собой концептуальное оформление (результат) рефлексивного осмысления глубинных ориентаций культуры постмодерна, программно релятивизировавшего практически все свои компоненты: технологию, политику, науку, философию, архитектуру, все виды искусства, склад повседневности, стиль мышления, коммуникативные стратегии, сексуальные практики и даже тип феминизма, т.е. "самый стиль жизни" (Х.Фостер). Постмодернистское состояние становится характерным также для молодежной музыкальной культуры и подростковых поведенческих субкультур (Б.Смарт, Ш.Уайтаг). Согласно исследованиям последних лет, постмодернистское состояние характеризует сегодня социологию, историю, этику, медицину, этнографию и другие гуманитарные дисциплины, практически без исключений (Р.Гелдер, С.Форатон). Важно, что постмодерн – эпоха не столько в развитии социальной реальности, сколько, как констатируют З.Бауман, А.Хеллер, Ф.Фехер и другие, в эволюции осмысления последней. Видение мира сквозь призму "постмодернистской чувствительности" обнаруживает себя прежде всего в таких сферах концептуализации, как искусствоведение, культурология, социология, а также философия. Фундаментальной предпосылкой ин-

терпретации мира выступает для постмодернистов отказ от идеи целостности и гармоничной упорядоченности мира: "Мы живем без специальных разметок и изначальных координат, в мирадах затерянных событий" (М.Фуко). Согласно мнениям Ж.Делеза и Ф.Гваттари, «мы живем в век частичных объектов, кирпичей, которые были разбиты вдребезги, и их осколков... Мы больше не верим в первичную целостность... Отсюда столь популярная в постмодернизме метафора руин — от пред-постмодернистской литературы (например, "В кругу развалин" Х.Л.Борхеса) до "Автопортрета и других руин" Ж.Деррида». Общество постмодерна, как отмечает В.Вельш, "необратимо плюралистично".

В литературоведении достаточно четко определились два противостоящих лагеря в оценках, суждениях и прогнозах при рассмотрении круга проблем, связанных с постмодернизмом. Одни из них воспринимают его как нечто принципиально новое, гораздо большее, чем одно из бывших до него направлений литературы и искусства, некий сверхэтап развития мировой культуры, т.е. видят в нем эру нового мышления, признающего равноправное сосуществование различных мнений, взглядов, ценностей. Эта точка зрения не бесспорна, так как проистекает из слишком обособленного, изолированного изучения этого направления, без достаточного оперирования общекультурными ценностными понятиями.

Позиция других определяется либо изначальным неприятием всего необычного, вызывающего, нетрадиционного, либо убежденностью в общем крайнем упадке современной литературы относительно уровня классики. Они рассматривают постмодернизм как доктрину, которая нигилистически относится к достижениям человеческой культуры, отрицает ценностные ориентации общеприня-

тых норм деятельности, ничего не противопоставляя им взамен.

Таким образом, постмодернизм — это не мода, это очередное звено в цепи закономерно сменяющихся друг друга на протяжении истории направлений культуры. Постмодернизм и в мироощущении, и в художественном творчестве есть следствие и воплощение трех основных мировоззренческих постулатов:

— утраты веры в высший смысл и надличностную цель человеческого существования (поступательному движению человеческого духа пришел конец, потому-то новое создавать в духовной сфере можно лишь из различных осколков старого);

— действительность иррациональна и непознаваема, а потому ее бытие и смысл имеют такую же, если не меньшую, ценность, чем миражи, фантазии, вообще любые идеи каждого из нас;

— и, наконец, не только не может быть абсолютной истины, но и вообще какой-нибудь иерархии истин. Все люди существуют в своем особом мире, столь же истина и важна – или не истина и не важна, как правда любого другого. Поэтому природа истины и действительность как в философии, религии или искусстве, так и в науке в корне неоднозначны. Субъект будет неправ, если возомнит, будто способен преодолеть груз всех предрасположений своей субъективности. В лучшем случае следует стремиться к размыванию границ, к сближению субъекта и объекта. В худшем случае остается признать, что солипсизм человеческого сознания непреодолим ввиду полной невнятности мира.

Таким образом, столкновение субъективных позиций, острейшее осознание культурной раздробленности и исторической относительности знания, навязчивое чувство неопределенности и всеобщего распада, плюрализм на

границы удручающей бессвязности – то, из чего складывается "состояние постмодерна".

Постмодернизм — это "антиномичное движение, задавшееся целью разложить западное мышление на части... взяв на вооружение деконструкцию, децентрацию, устранение, разбрасывание, демистификацию, прерывание, расхождение, рассеивание и т. д. ...". Однако наиболее существенные особенности, присущие интеллектуальной ситуации постмодерна, — множественность, сложность и неоднозначность, — возможно, приведут к новой форме мировоззрения, способного и сохранить, и превозмочь настоящее состояние разбросанности.

Главным пророком постмодернистского мышления был Фридрих Ницше, с его радикальным критическим сознанием, с его мощным и язвительным чутьем, позволившим предвосхитить возникновение нигилизма в западной культуре. За сотню лет до постмодерна Ф.Ницше писал, что настоящий мыслитель — не тот, кто "как все", а тот, вокруг которого все грохочет, качается, разверзаются бездны и происходит что-то такое, от чего становится не по себе. В этом хаосе, в этом неупорядоченном мире и приходится обитать и не просто обитать, а и исследовать, что именно и как именно качается, разверзается и т.д. И надо не только приспособиться жить в этом "доме", где крыша – ураган, а пол – землетрясение, но если это ад, то хочешь не хочешь, а в меру осатанеть. Таковы условия игры, и играют в нее на Западе виртуозно. И если хочешь выжить в этом мире, где нормальному человеку должно быть не по себе, надо уметь со смыслом "одичать", "осатанеть" и обживаться в безднах и провалах.

Постмодерн со своим рассеянно-ироническим, изящно-кошмарным искусством вносит дополнительный аспект в сверхпросветительский культ Человека, который вряд ли способен исправить мироздание или усовершен-

ствовать себя, но который способен жертвовать собой до бесконечности. Соотношение постмодерна и модерна выразил Ж.-Ф.Лиотар: "Постмодерн помещается не после модерна и не против него, он уже содержался в нем, только скрыто". Этой же проблеме уделяют внимание Ч.Дженкинс, Д.Фоккема, Д.Лодж, У.Эко, рассматривая постмодернизм как продолжение практики модернизма. У.Эко видит в явлении постмодернизма смену любого художественного стиля другим. Р.Тарнас, В.Вельш, В.Баушан, Ихаб Хассан рассматривают постмодернизм как комплекс определенных установок, направленных на развенчивание системы "западных" ценностей культуры. В западноевропейской и отечественной литературе дана характеристика основных черт и особенностей постмодернистского искусства в работах Р.Барта, Ж.Даррида, М.Фуко, Ю.Борева, О.Ванштейна, А.Халипова, Е.Басика и ряда других.

В 1971г. Ихаб Хассан в своем фундаментальном исследовании "Расчленение Орфея. К проблеме постмодернистской литературы" впервые употребил термин "постмодернизм". Для определения основного свойства новой постмодернистской литературы Хассан вспоминает миф об Орфее, разорванном на куски обезумевшими менадами. Само название книги говорит об отсутствии целостности, разорванности смысловых структур, что и определяет новое искусство и нового человека в конце столетия.

Отсутствие сожаления, сочувствия, упрека или порицания у автора знаменитого исследования свидетельствует о его прагматизме, неприемлемости идеологичности. Американские ученые, прагматики и позитивисты, умеют иронизировать и критиковать и довольно едко, так как стремятся избежать впечатления, что они пусть даже немного, но фантазируют, какой должна быть литература.

Их задача – отразить реальность, как она есть, без всяких замыслов.

В 1979г. Ж.-Ф.Лиотар в книге "Постмодернистское состояние: доклад о знании" пытался осмыслить состояние мира в период развития средств массовой коммуникации, способствующих замене реального мира компьютерной иллюзией. Попытки осмыслить новое состояние предпринимались не только философами, но и писателями, художниками, социологами. Совокупность этих попыток и принято называть постмодернизмом, хотя противопоставление "реального объекта" и его отражения в литературе и искусстве – всего лишь условность: в современном мире принцип репрезентации – представления, представительства – утрачивает свою силу.

Один из известных социальных мыслителей Запада Юрген Хабермас в 1984 г. в докладе на тему "Исчерпанность утопических энергий" говорил о дискредитированности суверенного Разума, о кризисе идентичности современного человека, который как бы потерялся в мире. По его мнению, в конце XX ст. человек обнаруживает, что существует в каком-то тягостном безвременье, в каком-то не-времени. Рациональная ясность не достигнута, а "магическая ясность" утеряна. Жак Деррида неоднократно писал, что человек (поздней западной цивилизации) живет в такой действительности, которая полна "неразрешимостей". Мир вокруг неясен, а оттого бесприютен (притом, что он как будто безмятежен, обилен, благоустроен). Все это порождает мысли о ненадежности и шаткости ценностей европейского мира, вселяя в души людей беспокойство и смятение, неуверенность в обоснованности своего бытия — недидоориентацию в мире, состоящем из неясностей и неразрешимостей. Этот мир и стал предметом изображения так называемого постмодернизма в искусстве и литературе. И хотя единой теории постмодернизма,

объясняющей весь спектр изменений в различных видах человеческой деятельности второй половины XX в., не существует, своеобразным проспектом и каталогом книг и статей, написанных о культуре постмодернизма до 1990 г., явилась книга Стивена Коннора "Постмодернистская культура". Здесь автор ведет речь об отсутствии единого подхода и установившейся точки зрения по проблеме версификации постмодернистской художественной культуры, о децентрализованности произведений искусства и литературы, т. е. об отсутствии главного героя, главного сюжета, главной идеи.

Теоретики говорят, что художники отказываются от самого принципа смысла, т.е. определенного, структурированного, однозначно понимаемого послания, ссылаясь при этом на известный, ставший символом времени роман У.Эко "Имя розы". В этой книге, написанной в 1980г., немало сказано о мистическом богословии (что свидетельствует о теологической эрудиции автора). Все, о чем говорится в этом романе, обличено в форму детектива. Богопознание в форме триллера?! Разве одно не опровергает другое, как не совместимые формы в архитектурном сооружении постмодернизма? Главный герой Вильгельм Баскервильский не что иное, как отсылка к рассказу о самом знаменитом Шерлока Холмса сыщицком подвиге. Рассказчик и помощник Вильгельма — Адсон (доктор Ватсон) — это известный прием в литературе постмодернизма — интертекстуальность — феномен, при котором в данном тексте эхом откликаются предшествующие тексты Конан Дойля.

Однако после чтения этой книги не остается сомнения относительно того, что это и исторический роман: нет ни малейших неясностей в том, как функционировал монастырь в XIV веке. Рассказ идет о поисках мистических связей человека с высшими силами, о розыске преступ-

ника. Сюжет и действие сконцентрированы на разгадывании тайны и нескольких загадок. Все здесь загадочно: и сам монастырь, и монастырский лабиринт, и закрытая от мира и для мира древняя библиотека, "затерянная" в лабиринте, – символ культуры, символ мироздания и вообще чего угодно. Жизнь монастыря и его обитателей тоже своего рода лабиринты, в которых разобраться совсем не просто, может быть, еще труднее, чем в секретах библиотеки. Причудливо переплетаются здесь вдохновенная мысль и святое подвижничество с сомнительными тайнами, убийствами и эротическими похождениями. Здесь неожиданно что угодно оборачивается чем угодно. Все непредсказуемо: истина и ложь, высокое и низкое, добро и зло меняются местами таким непостижимым образом, что за ними невозможно уследить.

Иррациональное, немислимое, "безумное" часто служило в мистической мысли доказательством присутствия Бога, который неизмеримо выше человеческого разума. Но это подтверждало системность мироздания, его устроенность по определенному принципу. Роман У.Эко о странностях и тайнах средневекового монастыря, в сущности, подвергая сомнению разумность миропорядка, где господствуют смысловые системы, повествует о неустроенности, неясности, "неразрешимости" мироздания, которые не дают нам возможности быть в чем-то уверенными. Многозначительно и загадочно начинается роман словами главного героя (личность тоже странная и загадочная) о рае Господнем, который, быть может, есть не что иное, как ад, но увиденный с другой стороны. Данные слова можно рассматривать как ключевые для понимания всей книги. И не мудрено: это причудливая идея естественным образом вытекает из мистической теологии прошлого. Но это уже не мистическая мысль, а скорее – мистика Бога,

мистика мироздания, понятого как нерушимый узел противоречий, как лабиринт.

Итак, мы имеем дело с лабиринтом и не одним: лабиринт реальный – библиотека; лабиринт метафорический – поиск истины; лабиринт – сам текст, который может шифроваться многими кодами, а один и тот же код может порождать разные тексты. Образ лабиринта является своеобразной эмблемой романа У.Эко. "Мир как текст" – эта ключевая для понимания эстетики постмодернизма формула определила характер эстетических приемов и специфических средств постмодернистского творчества. Роман У.Эко начинается словами из Евангелия от Иоанна: "В начале было Слово..." Слово — равноправный герой романа. Оканчивается роман цитатой, в которой говорится о том, что роза увяла, а слово "роза", имя "Роза" пребыло, т.е. язык способен описывать исчезнувшие и несуществующие вещи. Люди создают слова, но слова управляют людьми. "Имя розы" – роман о слове и о человеке – это семиотический роман, так как подлинным героем является Слово.

То, что художники изображают, мыслители пытаются сформулировать в более или менее строгих определениях, однако трудно разрешить такую проблему, как разумный, рациональный подход к внерациональным закономерностям. Возможно ли описать в логически структурированном тексте нестандартное, разорванное мышление?

Ответом на этот вопрос может быть утверждение Ж.-Ф.Лиотара, описывающего ментальность XX в. как сугубо хаотическое состояние души, как потерянность ума, что такому сознанию, находящемуся в постмодернистской кондиции, сама реальность представляется как что-то сомнительное, необедительное. Где мы, на каком свете, что происходит с нами и вокруг нас, да и происходит ли что-нибудь вообще? Разумное от неразумного отделить

невозможно, так как подлинно твердых критериев не существует ни в так называемом объективном мире, ни в самом человеке! Любая попытка сконструировать модель мира – бессмысленна. Создается впечатление, что постмодернисты считают невозможным и бесполезным пытаться установить какой-либо иерархический порядок или систему приоритетов в жизни.

Такое положение вещей Лиотар назвал "кризисом легитимности". Все, что помогало осмыслить человеку мир, легитимизировать его, т.е. считать его существование оправданным и нужным (наука, религия, искусство), оказалось необязательным. В человеке появилось какое-то равнодушие к интерпретациям мира, к идеям и образам мира, системам философии. Мир и человек каким-то образом утратили значительную часть легитимности. И это понятно. Исторический опыт XX в. с его глубоко масштабным насилием над человеком, с тоталитарными режимами раскрыл человеку истину о нем самом. Технический прогресс привел к таким (неожиданным, трагическим) реалиям, как возможность гибели всего человечества в результате ядерного взрыва или экологической драмы.

Как показали исследования западного общества "потребителей", сам человек, на плечах которого построена западная цивилизация, уходит со сцены. На его место приходит одномерный человек – конформист. Не случайно еще в 1960 г. Мишель Фуко задал метафорический вопрос о том, а не умер ли уж сам человек.

Меняется жизнь, меняется и качество человека. Законы рынка, законы спроса и предложения, как предполагалось, возобладали в области духовных ценностей. Принцип купли—продажи и ориентация на потребление материальных и престижных благ превратились в конце XX в. в способ мышления массы людей. В новом сознании не

укладывается мысль о том, что может быть значительна духовная личность, у которой нет ни дохода, ни престижа, ни рекламы, ни прочих атрибутов успеха. В сущности прагматизм одного измерения есть признак неверия в объективную реальность. Принцип реальности, в которой господствует оппозиция (добро и зло, правда и ложь, Бог и дьявол), не нуждается в успехе и признании. По мнению Бодрийера, "все великие гуманистические критерии... оказались стертыми в нашей системе образов и знаков".

Идеалы рационализма и системности мышления прочно укоренились в академических гуманитарных традициях Запада. И хотя в 70—80-е гг. XX ст. неоконсерватизм провозгласил: "Прочные ценности любой ценой", — мыслители от Хабермаса до Бодрийера, ссылаясь на изменившееся сознание человека, указывали, что "заморозить прочные ценности уже не удастся".

Западное мышление развивалось по траектории, приведшей его в конце XX в. к уничтожению собственных мировоззренческих основ, так что если высших и окончательных истин человеческому существу не дано познать, то оно, существо, способно срывать личины истин и ценностей с чего угодно, в том числе даже надругаться над собой, доказывая тем самым неограниченность, свою иррациональную свободу. Человек обречен на свободу. Он стоит перед необходимостью выбора и потому неизбежно несет бремя заблуждений. Он живет в неведении будущего, он заброшен в конечное существование, у границ которого стоит ничто. Бесконечность устремлений сдается перед конечностью возможностей. Человек не имеет точной сущности: ему дано лишь существование – существование, поглощенное неизбежностью смерти, риском, страхом, противоречием, неопределенностью. Нет трансцендентного Абсолюта, который бы мог явиться залогом будущего человеческой жизни или истории. Все вещи суще-

ствуют потому, что они существуют, а не в силу какой-то "высшей" или "глубинной" причины. Бог мертв, а Вселенная слепа и равнодушна к человеческим заботам, лишена цели и смысла. Человек заброшен сам по себе. Все случайно. Честности ради, следует признать голую истину: жизнь не имеет смысла. "Нет больше надежды для смысла. И, видимо, так оно и есть: смысл смертен..." Вернуть этот смысл может только борьба!

Все чаще в западном искусстве и литературе появляются герои, расстающиеся с "нормальной" жизнью, разумом и упорядоченной картиной мира, уходя в запредельный мир (мир за понятиями норм и понятий людей), ибо именно там, за барьером понятий и норм, начинается царство Истины, Света и Смысла, которое никак не связано с нашими метаниями, отрицаниями, самоуничтожением.

Вера и Разум, Свет и Смысл по ту сторону отрицания, безумия и хаоса – это "русская болезнь", а не западный синдром. Но, что правильно и что неправильно, что лучше и что хуже, должен решить каждый сам для себя.

Джон Барт считается одним из лидеров американского постмодернизма. Герой его сатирико-философского романа "Плавучая опера", 37-летний адвокат Тодд Эндрюс рассказывает об одном дне своей жизни, 21 или 22 июня 1937 г. Точную дату он не помнит. В результате долгих размышлений в этот день он пришел к следующим выводам:

— Ничто не самоценно.

— Причины, заставляющие людей чему бы то ни было придавать ценность, всегда в высшем смысле иррациональны.

— Оттого не существует "высшей" причины придавать чему бы то ни было ценность (чему бы то ни было, включая жизнь).

— Жить – значит действовать. Конечных причин для того, чтобы действовать, нет.

— Нет конечных причин для того, чтобы жить.

И Эндрюс принимает решение покончить жизнь самоубийством. Кстати, отец его тоже ушел из жизни добровольно. Но он повесился, обанкротившись. У младшего Эндрюса, хотя и лишённого отцовского наследства и дома, но являющегося вполне преуспевающим компаньоном юридической фирмы, причина не материального, а, как мы видим, более высокого порядка. Данное решение позволяет ему прожить этот день, как последний в жизни. Он пристальнее, чем обычно, всматривается в окружающее, мысленно прощается с друзьями и знакомыми. В течение романа Эндрюс успевает рассказать не только о происшествии этого дня, но почти и о всей своей жизни. Тут и фронтовое воспоминание (он был участником первой мировой), и воспоминания о первой любви, и др. И все это рассказывается с тонкой иронией, с юмором и с убийственной сатирой на общество.

День подходит к концу, все вроде бы идет по плану, как вдруг – новое открытие! К последней своей формуле: "Нет конечных причин для того, чтобы жить", — Эндрюс догадывается прибавить в скобках "как и для самоубийства". И это спасает ему жизнь.

Д.Барта причисляют к литературному направлению, именуемому "школой черного юмора". Это неоавангардистское направление в литературе США, которое, разделяя обычную для модернизма идею абсурдности бытия, стремилось художественно обосновать ее посредством гротескного изображения реальности современной Америки.

Проблема "потерянной реальности" особенно важна сегодня и для нас: исчезновение различий между добром и злом, истиной и фикцией – это едва ли не самая фундаментальная проблема человека, исчерпавшего энергию социалистических утопий советского типа. Все было поставлено под сомнение, все стало относительным – вера,

общественные идеалы, социум и его законы. Человек в творчестве русских писателей-постмодернистов вдруг утратил смысл жизни.

Концепция человека в постмодернизме в корне отличается от социалистической. У постмодернистов человек—жертва абсурдной социальной действительности, он подчинен ей до конца и сформирован по ее образу и подобию. Живет он как бы в потемках, не в силах разобраться в происходящем. Не может быть и речи о его возможном прозрении и протесте. Герои Вик.Ерофеева, В.Пьецуха, Т.Толстой, Е.Попова, Л.Петрушевской: бомжи, алкоголики, преступники, психически не уравновешенные – стали ведущими фигурами современной литературы. Изображая их душевную боль, психологические и нравственные изломы, писатели утверждают мысль о тупиковости современного развития, абсурдности бытия вообще. Разочарование в человеке приводит к мысли: "...человеком быть неприлично в конце XX века" (В.Пьецух). Все было поставлено под сомнение — вера, общественные идеалы, социум и его законы. Вслед за В.Набоковым можно сказать: "В мире смысла нет".

Таким образом, постмодернисты, отбросив всевозможные социологические и футурологические иллюзии, пришли к выводу, что мир надо воспринимать таким, каков он есть, со всей его мерзостью и жестокостью. Человеку не дано сделать его лучше, так как его природа несовершенна и он неизбежно будет продуцировать то негативное, что изначально ему присуще.

По мнению Фоккемы, в XIX и XX вв. под влиянием наук – от биологии до космологии – стало все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса: в конце концов оно оказалось несостоятельным и даже нелепым. Это привело к заключению, что "человек в результате не более чем просто каприз природы, а отнюдь не центр Вселенной".

Вопросы и задания

1. Когда, где и почему возникает постмодернизм?
2. Разграничьте понятия, важные для современного литературного процесса: модернизм, авангардизм и постмодернизм.
3. Назовите философов, теоретиков–постмодернистов и сформулируйте их точки зрения на постмодернизм.
4. Какие две точки зрения сложились в литературоведении на Западе в оценках, суждениях и прогнозах при рассмотрении круга проблем, связанных с постмодернизмом?
5. На какие три постулата опираются в своем мироощущении и художественном творчестве постмодернисты?
6. Объясните значение приставки *пост* в слове "постмодернизм".
7. Какова точка зрения постмодернистов на Мир и Человека?
8. В чем различие концепций человека в традиционной и постмодернистской литературе? Покажите это на литературных примерах.
9. Какова роль симулякров при моделировании гиперреальности?
10. Каковы два основных направления существуют в современной историографии по проблемам версификации постмодернистской художественной культуры?

Глава 2. Характерологические черты постмодернистского текста

Постмодернизм, изживая эстетику соцреализма, формируется как явление в определенном смысле закономерное. На почве советской литературы постмодернизм начал складываться в конце 60-х гг. прошлого века. В социокультурных обстоятельствах того времени становление его воплотило реальный и объективный процесс тотальной релятивизации общественного сознания, смену этических и эстетических ценностей. Это вызвало скептическое отношение к реализму, сомнение в возможности нарисовать адекватную картину мира. Реалистические принципы ориентации на исторические закономерности и причинно-следственную обусловленность стали восприниматься как односторонние, не способные отразить жизнь во всем ее многообразии. К концу 80-х годов релятивизм миропонимания стал фактом массового сознания, именно в этот период появилось значительное число произведений, объединенных понятием "постмодернизм".

Почвой для постмодернизма в СССР послужил "развитой социализм" в идеологическом плане, а в эстетическом – искусство соцреализма. Реалии общественной жизни 70-х гг. XX ст., когда слово расходилось с делом, воспринимались как очевидно постмодернистские.

Соцреализм, «развивший до абсурдной точки такие "родовые" черты авангардистских течений, как умозрительность, агрессивную нетерпимость к эстетическому инакомыслию, стремление к культурному монополизму», создал все предпосылки для постмодернизма. Соцреализм действительно имеет много общего с авангардизмом. Постмодернизм преодолевает авангардизм, сохраняя функцию ответа модернизму, как бы противопоставляя себя ему.

Постмодернизм как литературное течение в Западной Европе, США, а также и в СССР с самого начала был тесно связан с массовым искусством и с массовой, тривиальной литературой. Его эстетическая специфика самими теоретиками постмодернизма часто определялась в духе модного сейчас плюрализма как органическое сосуществование различных художественных методов, в том числе и реализма.

Не только массовая, но и классическая литература становится предметом пародирования постмодернизма, а ее читатель – основным объектом насмешек. Вся структура постмодернистского романа на первый взгляд предстает как нечто вызывающее отрицание повествовательной стратегии реалистического дискурса: отрицание причинно-следственных связей, линейности повествования, психологической детерминированности поведения персонажей. Особенно ополчились постмодернисты на принцип внешней связности повествования, и эта стилистическая черта стала, пожалуй, самой основной и легко опознаваемой приметой в постмодернистской манере письма.

Литература постмодернизма имеет и свои приемы письма. Так, Доуве Фоккема фиксирует наличие постмодернистских приемов письма в современной итальянской литературе (в творчестве Итало Кальвино), в литературе Западной Германии и Австрии (Петер Хандке, Бото Штраусс, Томас Берхард, Петер Розай), в голландской и фламандской литературах (Геррит Кроль, Леон де Винтер, Хюго Клаус, Сес Нотебом), сюда же включает он и французских новых романистов. Фоккема включает в свой список также имена американцев Джона Хоукса, Ричарда Браугигана, Доналда Бартелма, Курта Воннегута, Леонарда Майклза, Джона Барта, Томаса Пинчона, Роберта Кувера, англичан Джона Фаулза и Эдварда Бонда, латиноамериканцев

риканцев Хулио Кортасара, Хорхе Луиса Борхеса, Карлоса Фуэнтеса и др.

Одним из основополагающих принципов структурообразования постмодернистских текстов Фоккема считает принцип нонииерархии (отрицание любой возможности существования природной или социальной иерархии). Для автора постмодернистского текста принцип нонииерархии означает отказ от преднамеренного отбора лингвистических (или иных) элементов во время "создания текста", а для читателя – отказ от всяких попыток выстроить в своем представлении связную интерпретацию текста. Указывая на основные, характерные черты постмодернистских текстов, Фоккема выделяет синтаксическую неграмматичность, или такую ее разновидность, как не до конца оформленное по законам грамматики предложение, и фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл; семантическую несовместимость и необычайное типографическое оформление предложения. Часто авторами используются комбинированные правила, имитирующие математические приемы: дубликация, умножение, перечисление, а также прерывистость и избыточность. Тесно связанные друг с другом, они все направлены на разрушение традиционной связности повествования. Фактически все это создает эффект преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности. Особое значение критик придает приему пермутации, дающему возможность взаимозаменяемости частей текста, составленного из несброшюрованных страниц, и читатель волен по собственному желанию выбрать порядок его прочтения. Этот прием пермутации текста не что иное, как попытка писателей уничтожить грань между реальным миром и вымыслом.

Как свидетельствуют сами писатели-постмодернисты, в своей практике они редко прибегают к столь сознательно рассчитанной конструкции. Это побуждает к поискам не только общей символической структуры постмодернистских текстов, но и некоего содержательного центра.

Постмодернизм возникает при определенном состоянии мира, в период хаоса, общественной неразберихи, когда доминантой художественного мировосприятия становится ощущение исчезающей реальности, относительности мира. Постмодернистский взгляд на мир характеризуется убеждением, что любая попытка сконструировать модель мира бессмысленна. В этих условиях релятивистская концепция действительности лишается самостоятельной внутренней логики, в ней отсутствуют какие бы то ни было абсолютные ценности, а поэтому действительность должна быть воспринята как условный текст. Р.Барт сформулировал такую ситуацию в словах: "Мир как текст", — свидетельствующую о невозможности разделения произведения и описываемой реальности. По мнению Барта, сам текст (интертекст) состоит из текстов разных культур, не обладая устойчивой структурой и существенным смыслом, оказывается нелинейным, многоуровневым, многомерным пространством, в котором сосуществуют и спорят друг с другом разные виды письма. В таком тексте автор из создателя превращается в гостя, а читатель становится производителем смыслов, т.е. сотворцом.

"Вне текста нет ничего", — утверждает Ж.Деррида, крупнейший французский постмодернистский философ. По его мнению, мир представляет собой совокупность текстов культуры как предшествующих, так и настоящих, между которыми нет принципиальных различий, так как всякое мышление является художественным, поэтическим. "Текст" отписывает "мир" так же, как "текст" описывается "миром". Мир и текст находятся внутри друг

друга. В таком случае нет раздела между художественным и реальным. В художественном произведении это прежде всего выражается в структуре: писатель сочиняет повесть о писателе, который, в свою очередь, пишет повесть о писателе, который пишет повесть. Кто автор, кто персонаж, где реальность, а где художественный вымысел, определить невозможно. Искусство и реальность не просто перетекают одно в другое, но первое заменяет второе. Таким образом, постмодернизм всего лишь осознал мир как огромный текст, а точнее, как интертекст: "...книга творит смысл, а смысл в свою очередь творит жизнь" (Р.Барт).

Владимир Набоков в интервью Альфреду Аппелю сказал: «Мне было бы приятно, если бы мою книгу читатель закрывал с ощущением, что мир ее отступает куда-то вдаль и там замирает наподобие картины, как в "Мастерской художника" Ван-Гога. Картина внутри картины, описывающая себя, первую картину, тот мир, что — уже не различить — либо породил движение кисти, либо порождение ее движением: мир как текст».

Вот в такой мир и попал герой повести А.Дмитриева "Воскобоев и Лизавета" майор Трутко. Впрочем, повесть не воспринимается как постмодернистское произведение: вполне ясен сюжет, отчетливо выписаны герои. Сбивает и название "Воскобоев и Лизавета" — акцентируешь внимание на них как на главных героях. Однако постепенно замечаешь, что трагизм, главную нагрузку несет на себе второстепенный герой — майор Трутко. "...Майор был не в меру чувствителен, любил исполнять под гитару серьезную песню на слова Есенина или Лермонтова, пел застенчиво, не старался брать голосом, и если пел, выпивши, то плакал. Кроме того, он был подвержен резким и беспричинным перепадам настроения, что, по убеждению Галины, намекало на тайное томление исключительной, но еще не осознавшей себя души..." Жена приобщила его к лите-

ратуре. Критик Зоев, в свою очередь, знакомит его с "сокровищницей мировой литературы". И человека затягивает омут нереальной, призрачной жизни. "Осваивая мир звуков и идей, он оттого и приветствовал его пределы, что не совпадали они с горизонтами привычной хновской жизни. Разумеется, он, майор, любит Хнов, любит озеро, самолеты, лесопосадки, любит жену, товарищей..." но куда сильнее в нем тяга к иным объектам любви, обладать которыми, говоря фривольно, можно лишь освоив "сокровищницу мировой литературы" и оставшись в ней. Он счастлив своей причастностью к миру, который просто не существует для таких, как Лизавета. Облик мира явлен только избранным. Он, майор, из этих избранных.

А.Битов в "Записках из-за угла", стилизованных под дневник, заметил: "Человечество живет так: обманывая себя". Игра и обман сопредельны друг другу, и если вся жизнь – обман, то вся жизнь и игра. Игра, в которую влекомый вначале только интересом втягиваешься и не можешь без нее жить. Это как наркотик: раз попробовал и не можешь остановиться. Главное же – вовремя остановиться. Ничего нет плохого в том, что майор стал читать мировую литературу. Плохо, что потерял чувство меры, перешагнул границу мира и текста. И жизнь жестоко наказывает его за нарушение этих границ разрывом с женой, друзьями, товарищами, отрицанием реального мира. Человек находится на стадии помешательства, что сродни духовной смерти. И в результате он осознает это сам. "Свобода – она ведь всегда свобода от чего-то... Стремиться к свободе духа – это значит стремиться к свободе от добродетели. Как известно, добродетель – это привязанность к окружающим и выполнение обязательств, вытекающих из этой привязанности. Вот от этих самых обязательств, от этой самой привязанности и приходится освобождать осознавший себя дух... Если уж дух выиграл,

ему надобно воспарить, т.е. полностью освободиться от всех признаков добродетели, иначе он захиреет. Потому что дух разговаривает на своем языке, а вещать на языке жены, тещи, друга или соседа ему невозможно при всем желании. Таким образом, обретая свободу, дух вместе с нею неизбежно обретает одиночество. А оно, как известно, предбанник Ада..."

Однако это осознание не спасает майора. Когда он предпринимает попытку выстроить жизнь по своему желанию, его ждет поражение. Вторая реальность принципиально перекрывает первую, воля и законы культуры выше воли и законов действительности, материя духа приобретает сугубую материальность. Не текст существует по законам мира, а мир по законам текста (эта инверсия и есть, очевидно, начало постмодернизма). И, конечно, логичное завершение повести: Трутко погибает по законам все того же "текста" на дуэли, выдуманной им самим.

В данном сочинении автор помещает своего героя в такие условия, в которых жизнь его строится по законам художественного текста. Однако еще ужаснее, когда реалии общественной жизни воспринимаются как постмодернистские.

В прозе постмодернизма своеобразный характер приобретают повествование, особое звучание слова постмодернистских текстов. И в этом смысле важную роль играет прием полистилистики, выраженный в стилевой разнообразности повествования. Идеологический полифонизм, по мнению М.Бахтина, реализуется на уровне стилистики. И эта полифония, как правило, исполнена иронии и игры. Парадокс многоголосия присущ постмодернистской литературе, так как эстетический закон постмодернизма – в столкновении и в соотношении не только разных голосов мира, но и разных языков культуры, разных систем жизненного непонимания, даже стилей разных эпох: "...плюрализм

стилей, приемов, языков не только в разных произведениях, но и в одном" (В.Вельш). "...Все языки и все коды, на которых когда-либо человечество общалось само с собой, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхязыка, своего рода клавишами, на которых развиваются полифонические произведения человеческого духа..."

Таким образом, постмодернисты, используя прием полистилистики, т.е. стилевой неоднородности произведения, сочленяя элементы различных эстетических направлений, создают текст, в основе которого противоречия, диссонансы, внутренняя "борьба" разнородных форм. Пренебрегая правилами и нормами языка, постмодернистский текст в результате оказывается неустойчивым, текучим. Относительность текста проецируется на относительность мира. Распад относительного стилистического единства произведения, сюжеты-обрывки, жанры-осколки – все это создает иллюзию, будто бы текст творится на наших глазах. Вместе с тем стилистическая множественность, будучи наиболее характерной чертой постмодернизма, не отрицает принципа единства как такового, выражается, как правило, в равнозначности и сосуществовании разных элементов, хотя данное единство не носит устойчивого характера.

Такой стилистический полифонизм характерен для прозы Вик.Ерофеева, Е.Попова, В.Нарбиковой, Т.Толстой, М.Муркока. Виртуозность прозы – не в точных метафорах и не в закрученном сюжете, а в постоянном игровом столкновении различных стилей, стилистики культурных языков, в постоянном балансировании на грани "от ..." и "до ...". От рассказа "Белый кастрированный кот с глазами красавицы", в котором демонстративный перифраз "Приглашение на казнь", включает пародии на текущую беллетристику, в том числе и на Ю.Бондарева: — "А негри-

тянки у тебя были? – И негрityнок у меня не было, и Родину я не продавал", — до рассказа "Девушка и смерть", в котором название горьковской поэмы и сталинская фраза по ее поводу становятся темой для гротескных вариаций на грани психопатии (хотя и грань-то эта достаточна обманчива): "Любовь побеждает смерть".

В романе "Чужое тепло" из серии "Танцоры на Краю Времени" М.Муркока образы возникают в процессе диалога между стилем высокой классической русской прозы, жизнеутверждающей прозы социалистического реализма и пословицей: главный герой Джерек, выбирая наряд для бала, думает: «...Конечно, что-то из 19-го столетия, чтобы сохранить постоянство стиля (он был творцом прошлого). И никаких изысков!.. <...> "Все должно быть в меру прекрасным: и душа, и одежда, и мысли. Стоит подумать о чистых руках, горячем сердце, холодном разуме. Держи ноги в тепле, а голову в холоде", — вспомнил он древний афоризм и остановил свой выбор на фраке и цилиндре...»

В отличие от писателей, начиная с Набокова и кончая Борхесом, всем творчеством создававшими, или, вернее, прокладывавшими путь к универсальному метаязыку, у Виктора Ерофеева столкновение разных языков жизни, сознания, культуры рождает не метаязык, а диссонанс, пропитывающий весь текст. И почва, на которой рождается этот текст, — эта почва абсурда, психологического, исторического, экзистенциального хаоса. Это антиязык, антиголос культуры.

Постмодернизм отказывается от высокоязыковой богатой прошлым опытом культуры в пользу настоящего. Он не претендует на приоритеты европейской цивилизации, на установление мировых стандартов. "...Нас осаждает какая-то трактатная монопроза ... которую мы раскрываем, как куст шиповника, в которую вступаем, как в мрачное ущелье ... в которой пренебрежение к синтаксису

и пунктуации – мелочь, которая свободно играет стилем и языком, пикируя все ниже и ниже, которая говорит языком улицы, политизирует грубо или даже издевательски над жизнью и искусством, которая публично соблазняет сама собой, не интересуясь тем, потрясет ли она нас, обеспокоит или оттолкнет" (Д.Танев).

В последние годы произошла резкая смена "типового набора" языковых погрешностей. Возникло нечто новое – причудливая смесь предельно книжных конструкций с произвольными законами устной речи, компьютерным языком. Кажется, мысль, не встречая привычных препятствий, но и не приобретая опоры, как бы лишается внутренней формы и соскальзывает в грамматическую пустоту. На таком языке пишут В.Пелевин, А.Бородыня. Именно они, не будучи в ладах со стилем, выстраивают многоярусные идеологические конструкции: есть идеи, сопротивляющиеся яркому стилевому оформлению, как бы нуждающиеся в безъязыковости, в омертвлении, ороговении стиля, в иллюзии писательской немoty. В романе В.Пелевина "Чапаев и Пустота" идеальным воплощением замысла писателя становится сцена "визита" Петра Пустоты в потустороннюю обитель барона Юргенсона, встреча с буддийствующими казаками, изучающими "ебаватгиту". Сцена написана вяло, ибо заведомо лишена определенности, изобразительного простора. Но именно компьютерно-"безъязыковое" описание Юргенсоновой долины вдруг обнаруживает компьютерное (а не буддийское) происхождение пелевинской "пустоты". Не в область просветленного духа ведет своего героя Пелевин, а в ту психически опасную пустоту мерцающего экрана, ту электронную мнимость, которую в конце 80-х годов прошлого века стали именовать "виртуальной реальностью". Постмодернисты любят играть с виртуальной реальностью, пользоваться ее приемами, не отражать, а моделировать реальность.

Постмодернисты вступают в игровые отношения не с действительностью естественного или технического мира, а со знаками культуры.

Постмодернистское творчество – это процесс *языковых игр*, самой распространенной из которых является обыгрывание цитат из классической и социалистической литературы. Постмодернизм вообще не склонен быть оригинальным автором: он живет в музее. У А.Левкина есть работа под названием "Достоевский как русская народная сказка". На протяжении долгих страниц текст как бы существует в пространстве текстов Достоевского, гуляет по его страницам, пересказывает одну и ту же достоевскую ситуацию фразами и образами других достоевских ситуаций. При этом не возникает никакой семантики, никакого обнажения и углубления смыслов. Мы имеем дело не столько с конкретным текстом, сколько с ритуалом бытования конкретного текста как экспоната в энергетическом поле русской словесности.

Постмодернизм принципиально вторичен, и обильная цитатность и центонность его текстов – это не отсутствие потенций, а скорее смирение перед лицом Духа. Цитироваться могут сюжет, мотив, эстетическая конструкция, миф.

В романах М.Муркока из цикла "Танцоры на Краю Времени" мы встречаем героя по имени Вертер де Гете. Оно отсылает нас к фамилии немецкого писателя Гете и его роману "Страдания молодого Вертера"; а имя Епископа Гауэра напоминает нам об английской крепости.

Вторичность не редко провоцируется самим писателем. А.Битов в "Пушкинском доме" провозглашает свое авторское кредо: "Мы склонны в этой повести... под сводами Пушкинского дома следовать освещенным музейным традициям, не опасаясь переключек и повторений –

наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь их несамостоятельности".

Будто вторя ему, Б.Гройс пишет: "...стратегия, которую принято называть постмодернистской, состоит в сознательном отказе от ориентации на оригинальность и в дистанцированной и объективной работе с цитатами с целью выявления их знаковой природы нового".

В 1966 г. французским семиологом и литературоведом Юлией Кристевой был использован термин "*интертекстуальность*", который сразу стал популярен. Согласно Кристевой, текст обязан своим существованием другим текстам, которые, трансформируясь, воздействуют на него. Любой текст построен, как мозаика цитат, что предполагает поглощение и трансформацию других текстов.

В дальнейшем идея интертекстуальности разрабатывалась Р.Бартом и другими, в результате чего поле ее применения было расширено до объема сферы культуры в целом (понятие текстового универсума). По оценке Барта, «основу текста составляет его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки, и, собственно, текст – как в процессе письма, так и в процессе чтения – "есть воплощение множества других текстов, бесконечных или, точнее, утраченных кодов. <...> Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Постмодернистское прочтение текста "сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все эти языки культуры, игра цитат являются фактически игрой культурных языков", в которой ни один язык не имеет преимущества перед другим».

При характеристике постмодернистских текстов Р.Барт использует такие термины, как "нелинейное письмо", "многомерное письмо" и др. По его мнению, текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл, а многомерное пространство. Метафорой текста, понятого в

качестве конструкции, становится в постмодернизме не линейный вектор, но сеть. "Метафора Текста – Сеть", — утверждает Р.Барт.

Интертекстуальность не сводится к литературному влиянию и может принимать самые различные формы: пастиш, плагиат, имитацию, аллюзию, пародию, цитату, иронию. Это могут быть стилистические цитаты, когда текст цитирует более или менее эксплицитно особенности стиля, способ рассказывания, типичный для другого автора, будь то под видом пародии или из уважения к великому, всеми признанному мастеру. Примером могут служить стилистические цитирования в "Пушкинском доме" А.Битова. Главы называются "Медные люди" и "Бедный всадник": возникает не только образ Пушкина, но и тень Достоевского. И в "Черном ящике" В.Зуева сны отсылают нас к роману Чернышевского "Что делать?" Существуют и невольные цитаты, которые сам автор не осознает, но которые являются естественным результатом художественных влияний. Нас же интересуют цитаты, используемые в постмодернистской литературе. Мы имеем дело с текстами, где цитаты, взятые из других текстов, как бы вступают в интертекстуальный диалог, и знание предшествующих текстов является необходимым условием для восприятия нового текста. У.Эко пишет: "Я понимаю под интертекстуальным диалогом феномен, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты".

Все это явственно проявляется в уже упомянутом нами цикле романов М.Муркока. Здесь есть герои, словно глянувшие со страниц книг Свифта и Рабле, и рассуждения о дионисийском и аполлоновском начале, изысканные вирши Уэлдрейка и сюжетные ходы "театра абсурда", подчеркнутый диккенсовский реализм XIX в. и фантазмагория не хуже, чем у Эдгара По или Амбруаза Бирса.

Роман "Танцоры на Краю Времени" состоит из самопародий, автоцитат и аллюзий. В нем действуют герои, пришедшие из других книг Муркока, кроме "своих", у него имеются в избытке и "чужие", причем как литературные герои, так и настоящие, реальные личности. Одного из героев, как мы отмечали, зовут Вертер де Гете, в числе персонажей романа и знаменитый писатель Герберт Уэллс. В Зазеркалье можно все, и это со всей щедростью своего таланта доказывает Муркок.

Многие части его романа "Танцоры..." – чуть-чуть адаптированные цитаты из его произведений. Но мы слишком мало знаем его творчество, чтобы уловить это. Поэтому самопародии, которыми нашпигованы его книги, нами, к сожалению, часто не воспринимаются. Не случайно феномен интертекстуального диалога развивали в свое время писатели в экспериментальном искусстве, предполагая "Образцового Читателя", в культурном отношении весьма изощренного, способного ценить иронию, "деланность" произведения, отследить в нем интертекстуальные коды, т.е. развлекаться, но одновременно получать новые знания.

Классическая эстетика не стремилась к инновациям любой ценой. Наоборот, она часто рассматривала как прекрасные добротные копии вечного образца.

В сфере массовой коммуникации распространен типичный постмодернистский прием — ироническое цитирование "общего места" (топоса). Постмодернистская ирония представляет новый взгляд, переоценку привычных взглядов и стереотипов мышления. Преодолев болезненность прошлого, мы можем действительно найти себя в настоящем. Лишь перечеркнув старые авторитеты, человек начинает осознавать себя тем, кем он есть на самом деле.

Невозможно читать роман Д.Барнса "История в 10 ½ глав", не отдавая себе отчета в том, что автор сам иронически относится к форме романа. Здесь он использовал практически все приемы повествования: фрагментарность, разностилье, иллюстрированный характер некоторых глав и другие, как бы корректируя наше традиционное представление о том, что такое проза. Не переставая быть повествованием, литературой, только совсем особого рода, эта книга Д.Барнса является фактом искусства.

Д.Барнс свободно перемещается во времени от вселенского Потопа и до наших дней, исследуя природу стойких представлений, согласно которым история выглядит по своему логичной, разумно объяснимой последовательностью событий. Этим отчасти объясняется расфокусированность предложенной им композиции, при которой едва намечившаяся стройность рассказа перебивается непредвиденным, произвольно подчеркнутым скачком мысли автора. Сюжет в его романе распадается на множество микросюжетов, рассматривается в многочисленных вставных жанрах, сочинениях самих персонажей. Сюжет и герои в этом тексте мало напоминают реалистические сюжеты и типических героев в типических обстоятельствах.

"История мира" – слова, настраивающие на серьезный разговор, вызывающие привычные представления о величайших событиях, великих людях и о чем-то глобальном, реально существующем. Но совсем иное впечатление остается после прочтения романа Д.Барнса. Кажется, что соприкасаешься с неким абсурдом, парадоксом и совершенно новым явлением, с новой точкой зрения на те предметы, на которые, в известной мере, уже давно выработался единый взгляд. Там, где ждешь некой однородности, Д.Барнс предлагает смешение всего и вся, делая это осознанно. По существу автор этой книги занят, прежде

всего, опровержением бытующих критериев художественного единства.

Так становятся понятнее и причудливое построение "Истории...", и самое ее название. Почему собственно "История в 10 ½ глав", а не 20 и $\frac{2}{5}$? Ненумерованная полуглава "Интермедия", где сведены воедино размышления Барнса об истории, могла бы стать просто 11 главой его книги. Автор без всякого ущерба для художественной ценности романа мог бы написать ещё 10 или 15 глав и назвать свой роман соответственно количеству написанных глав.

Чехарда эпох, сменяющих друг друга, абсолютно несхожие сюжеты, стилизация, мифология, репортаж в форме писем и телеграмм, откровенная беллетристика, мозаика пейзажей — вот тот коллаж, который так хорошо представлен в романе, где единство создается благодаря мотиву плавания, проходящему через многие главы, да идеей Ноева ковчега.

Д.Барнс предлагает нам собственное видение прошлого и настоящего. Идет ли речь о мифологических временах или об эпохе видеокommunikаций, перед нами все тот же абсурдный коллаж, где властвуют частая произвольность соединения несоединимых вещей и лишь нелогичные ситуации имеют свойства повторяться раз за разом.

"История в 10 ½ глав" — это, конечно, не роман и не история. Это постмодернистский текст, который на фоне традиционных форм повествования выглядит то пародированием, то импровизацией, так как преследует цель ниспровержения укоренившихся понятий типа "чистые — нечистые", "праведники — грешники", "вечное — преходящее" и др. Аранжировка, сопровождающаяся новым акцентированием знакомых нам мотивов (той же библейской истории потопа для таких целей незаменима.

Д.Барнс не пытается реконструировать ту или иную эпоху, пусть даже средствами сатиры. Используя предшествующие традиции, он в то же время иронически преодолевает их. Безумие героини, для которой роковым событием стала чернобыльская катастрофа, не имевшая никакого внешнего отношения к будням, — в романе Барнса ход типичный и внешне оправданный, хотя он был бы невозможен в иной системе художественных связей. Сатира у Д.Барнса менее всего конкретизирована применительно к каким-то историческим обстоятельствам, системам ценностей.

Барнса интересует не эта реальность, его интересует природа стойких представлений, согласно которым сама история выглядит логичной, разумной, объяснимой последовательностью событий, взаимосвязанных между собой, но и обозначающих поступательное движение, некий целенаправленный процесс. Ничего, кроме скептического отношения, подобные представления у Барнса не вызывают. Этим отчасти объясняется и расфокусированность композиции, едва наметившийся странный ритм рассказа тут же перебивается непредвиденным, подчеркнуто произвольным скачком авторской мысли. "Три простые истории", легенда об Иове и ките перемежаются с авторскими заметками о том, "почем нынче беженцы". Красноречивее всего об этом говорит сама организация текста, где повествование от всемирного Потопа (глава "Безбилетник") перемещается к откровенной беллетристике с захватом корабля и убийствами (глава "Гости"), далее к спору средневековых схоластов (глава "Религиозные войны"). И вдруг — взрыв, чернобыльская катастрофа, сумасшествие (глава "Уцелевшая") и т.д. Какое сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого! В тексте доминирует мотив случайности, нелогичности, даже нелепости, из-за чего рушатся судьбы и резко меняется порядок в мире.

Выхватив из тьмы веков несколько эпизодов и произвольно соединив их, Барнс действительно создает своего рода трагикомическую летопись истории, решительно отказываясь от претензий на объективность, считая, что правда о минувшем невозможна. Есть только версии, которые также невозможно доказать или опровергнуть. Действительно, кто докажет, что Рай лучше Ада? Ад—Рай?! Всего лишь слабая попытка прийти к некоей истине, которой, быть может, и не существует вовсе.

Рай – перевернутый Ад. Это утверждается в 10-й главе "Сон". Понятно, что такая интерпретация произвольна, так как представляет собой переосмысление через призму постмодернистских верований. Роман Д.Барнса как нельзя лучше доказывает, что искусство преуспело в создании форм иронического осмысления прошлого, указав тем самым перспективы иронического теоретизирования в целом. Он играл авторитетными фигурами, в результате чего действительное понятие авторитета потеряло применение к данным героям.

Ирония, по мнению Рорти, сегодня остается привилегией лишь небольшой группы интеллектуалов. Leitmotif всей иронической литературы – это стремление обрести себя через переосмысление тех неявных следов, которые оставляет в нас жизнь.

Постмодернизму свойственны игра, демонстративность, эпатажность. *Игра в литературе* — "подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно помнить, что он участвует в условной (а не подлинной) ситуации ... и не помнить этого. «Искусство игры заключается именно в обладании навыком двупланового поведения. Любое выпадение из него: в одноплановый "серьезный" и одноплановый "условный" тип поведения – нарушает его специфику» (Ю.Лотман).

Литературная игра в содружестве с художественным озорством, с иронией и смехом – давнее оружие свободолюбия, разрушение всех и всяческих идолопоклонств, как отмечал М.Бахтин. Именно игра позволяет человеку преодолеть навязчивую серьезность жизненного опыта, именно в игре оптимально раскрывается веер будущих альтернатив.

Игра в литературе – это прежде всего творчество иллюзий, установка на художественный обман. **Цель игры** – освободить человека из-под гнета действительности. Основная стихия игры — это свобода и случайность, однако случайность, но не всегда со свободой характеризует и человеческую жизнь и целом. В.Набоков подчинил жизнь персонажей правилам эстетической игры в романе "Машенька" (перифраз тургеневской "Аси"). Эта литературная игра – в основе и последующих текстов Набокова ("Подвиг", "Дар" и др.). В.Набоков насквозь цитатен: он постоянно обыгрывает мифы, известные сюжеты, реалии не жизни, а культуры.

Творчество Набокова Рорти рассматривал и как пример эстетизма. Набоков выступил за правомерность и несомненную ценность "легких пустячков" в искусстве. Создание такого рода литературы осуществляется, как правило, не ради назидания, но во многом в порядке личного удовольствия, что, тем не менее, не мешает автору доставлять наслаждение другим. Чистая наука и чистое искусство выступают при этом как высшая кульминация таких "легких пустячков", представляя собой одновременно самое сердце культуры.

Постмодернизм — **"игрок в бисер"**, решающий предложенные или придуманные им задачи; и, чем сложнее задача, тем интереснее, тем меньше веришь в мысль, тем заманчивее ее доказывать.

Итак, *игра в бисер* — сначала примитивная, а затем все более усложняющаяся и превращающаяся в конце концов в изощренное соотношение структур и формул, извлеченных из разных наук и искусств. Она ведет к постижению общего языка культуры и возникает на развалинах мировых войн и катастрофических потрясений (Р.Рорти).

В романе Г.Гессе "Игра в бисер" легко узнаются "коды" художественных систем и явлений, отсылающие читателя к другим временам и культурам. Центром игры в романе становится республика Кастилия, призванная сохранять в неприкосновенности интеллектуальную честность и накопленные человечеством богатства. Обязательными условиями жизни касталлийцев являются отказ от собственной семьи, аскетизм, пренебрежение к комфорту. Такую плату должны заплатить герои Г.Гессе за готовность мира содержать республику ученых, принявших к тому же обет не развивать, а лишь углублять, классифицировать искусство и науки, ибо, как тут считают, всякое развитие, а тем более практическое, грозит науке и искусству утратой чистоты.

Мы не поймем "Игры в бисер", если будем искать, что хотел сказать своим современникам Гессе, только в сюжете. В романе рассказывается о некоем Иозефе Кнехте, взятом когда-то в Кастилию скромным учеником, ставшим с годами главным магистром, магистром игры, и покинувшим затем, вопреки всем обычаям и традициям, республику духа ради исполненного тревог мира и воспитания одного-единственного ученика. Содержание романа, если следовать сюжету, сводится к отрицанию касталлийской замкнутости, всякой отстраненности от нужд и бурь человечества, к утверждению идеи служения и выхода к людям. Но в романе есть многое и противоположное отмеченному.

Даже искушенному читателю, привыкшему ко всякого рода условностям, отвлечениям и иносказаниям современных романов, будет нелегко понять роман Гессе, овеянный религиозно-философскими идеями и древней мудростью Востока. Романы Гессе не дают уроков устройства жизни. Доступная его героям правда частична и неполна. Мы находим в его романе пульсацию двух противоположных идей. Введение в историю "игры в бисер" начинается с утверждения анонимности всех усилий, послуживших ее созданию. Но здесь высказывается и обратная мысль о великих индивидуальностях, создавших Кастилию.

Как признался сам Г.Гессе, он считал задачей литературы и собственного творчества строптивное противодействие все смыывающему потоку жизни. Особую роль отводил памяти. Память сохранила для будущего историю паломничества на Восток и судьбу Иозефа Кнехта. Оставляют по себе след и любые проявления природы. Все и каждое из них достойны памяти. Что нужно ждать от "Игры в бисер", подсказано в самом тексте романа. Психологизм романа и весь стилистический строй книги ограничены пределами объективного и всеобщего. С намеренным целомудрием скрывается то, что относится к смуте желаний и меняющихся настроений героя. "У него тоже были порывы, фантазии и влечения... подававшиеся укрощению лишь постепенно и с великим трудом", — только и узнаем мы об этом.

Описание внутренней жизни героя следует тем же законам, что и язык романа, и его образы. В языке Гессе нет ничего произвольного, он предпочитает слова, относящиеся к ядру языка, наполненного памятью поколений, понятные не только разуму, но и всему существу человека: "Слова его согревали душу, как сияние солнца". В своем невесомом, как мираж, фантастическом романе

Г.Гессе изобразил то, что было укоренено в действительности, что было обосновано логикой человеческого существования больше, чем вывихи современной жизни, но чему не давали осуществиться.

Важной чертой, определяющей специфику постмодернизма, является характер отношений между автором и текстом. Как мы уже отмечали ранее, постмодернистский текст не первичен, а вторичен. Он существует как сеть аллюзий на другие произведения. Постмодернистский текст представляет собой не готовое произведение, а процесс взаимодействия писателя с текстом. Произведение как бы рождается у нас на глазах, к такому отношению автора и текста применим термин "*генотекст*". Автор не только создает иллюзию спонтанного рождения произведения, выраженную в неприложенности текста, в, казалось бы, неочищенности его языкового сора, но усиливает это впечатление самыми разными средствами.

По мнению М.Фуко, автор не предшествует произведению, он является "определенным функциональным принципом", по которому в нашей культуре ограничивают, исключают, выбирают. Следовательно, автор есть идеологическая фигура, с чьей помощью мы можем определить, какого способа значения опасаемся.

Фуко предсказывает скорое исчезновение авторской функции. Все дискурсы, каковы бы ни были их статус, форма, ценность, разовьются в "анонимное бормотание": "...какая разница, кто говорит?" Для М.Фуко книга – это "коробка с инструментами". Фуко утверждает, что "современное письмо освободилось от выразительности", оно есть не что иное, как взаимная игра знаков, которая неизменно выходит за рамки своих правил и разрушает их границы.

Интересна мысль Фуко и об отношении письма со смертью, которое выражается в стирании индивидуальных

черт субъекта письма. В результате цель писателя при создании произведения сводится к его своеобразному отсутствию: он должен взять на себя роль мертвеца в игре письма.

Что касается идеологического статуса автора, то следует заметить, что с помощью авторов можно ограничить заразное опасное распространение смыслов (вымыслов) в мире. Свою точку зрения по данному вопросу высказал и скандально известный писатель Генри Миллер в "Размышлениях о писательстве". Миллер, выступая против "ангажированности художника, поглощенного непримиримой схваткой идей", провозгласил, что "искусство не учит ничему, кроме понимания того, как значительна жизнь". Перегородка, разделяющая положительное и отрицательное, для нее не суть важна: можно жить и так — по ту и по другую сторону. Никакого совершенства в литературе нет и быть не может, если это живое творчество, отразившее несовершенство мира, а не дистиллированный настой из абстракций. И это искусство ничего общего не имеет с полезностями, равно как и с морализированием, потому что оно самоценно — вся "целительность" заключается в его значимости, в его бесцельности и незавершенности.

Миллер звал "нырнуть вглубь, уходя с поверхности", выбросив как балласт все накопления высокой культуры, и не верить ничему, кроме собственного чувства, и все это для того, чтобы обрести свое видение и свой голос, труднее же этого нет вообще ничего на свете.

Уитман, Элирсон, ценившие личностное, независимое понимание вещей больше, чем самые авторитетные теории, звали идти в одиночку, жадно впитывая все впечатления жизни, прекрасные и безобразные, решая для себя все жизненные проблемы, не оглядываясь на авторитеты.

Постмодернисты признали Г.Миллера своим провозвестником-наставником. В "Размышлениях..." Миллер пишет, что "писательство, как сама жизнь, есть странствие с целью постичь жизнь... Это способ косвенного познания реальности, позволяющий обрести целостный, а не ограниченный взгляд на Вселенную..."

Себя же он сравнивал с пауком, "который ткёт и ткёт паутину, как и автор, верный своему призванию, ткёт свою паутину из вещества, которое есть он сам и которое никогда потому не иссохнет". Текст, который вырабатывается в вечной ткацкой работе, означает ткать.

Итак, из вышесказанного очевидно, что постмодернистский текст не готовое произведение, а процесс взаимодействия писателя с текстом, отнюдь не простое, но ведущее к его рождению здесь и сейчас, на глазах читателя.

Автор часто становится в постмодернистской прозе одним из главных героев. Писатели не только не отделяют себя от персонажей, но и подчеркивают свою идентичность с использованием фамилии, имени и отчества, но, следуя законам постмодернизма, вынуждены нередко отрекаться от этого единства. В поэме "Москва—Петушки" Вен.Ерофев сливается со своими alter ego: «Ваш покорный слуга, экс-бригадир монтажников ПТУСа, автор поэмы "Москва—Петушки"». Постоянная подмена героя автором и наоборот происходит в романе А.Битова "Пушкинский дом". И таких примеров немало. Однако авторская функция как таковая совсем не исчезает. Она трансформируется, и художник становится посредником между читателем и текстом. Постмодернистский текст (интертекст), составленный из различного рода заимствований, цитат, отсылок, что создает впечатление мозаичности, казалось бы, лишенный начала и конца, предстает перед читателем бессмысленным. И такое впечатление закономерно, оно основано на убеждении, что мир сам по себе хаотичен; и

если в нем и обнаруживается некая видимость порядка, то это происходит благодаря искусству, которое с помощью своих концептуальных моделей организует мир. Ощущение хаоса и кризиса, преобладающее в онтологическом опыте современного человека, требует гораздо более гибкой структуры произведения. Как выражение этого является понятие "Открытого произведения" (У.Эко).

Идея открытости произведения искусства используется Эко для объяснения радикального отличия классического искусства от современного. Традиционное, или классическое, искусство было "недвусмысленным". Оно могло предложить читателю несколько возможных ответов, это выражало совершенно определенную форму отношений между миром и человеком.

Произведение искусства, которое отражает модель "открытого произведения", воплощает новую логику, которая может найти соответствующий образ мира. Но, поскольку эти образы не могут быть переведены в понятийную форму, искусство вынуждено обращаться к таким средствам, как риторические фигуры, метонимия, метафора, каламбур и др. Использование риторических фигур может изменить способ восприятия содержания текста. Нет необходимости, чтобы читатель понимал значение каждого слова или фигуры: сила текста в его перманентной двусмысленности и полисемичности. Текст – это модель борхесовского Алефа, волшебного зеркала, концентрирующего в себе множество точек пространства и отображающего все во Вселенной.

Открытое произведение – это не иллюстрация к описываемой действительности, а воспроизведение ее в своей структуре, которая реализуется в акте коммуникации произведения с аудиторией. "Структура произведения" превращается в зеркало космоса. Такой текст (по теории У.Эко, Барта, Каллера, Жанетта, Фиша, Изера) устанавли-

вает правила игры для читателя. Эко использует понятие "Образцовый Читатель" не для выяснения множества его реакций на художественное творение, а для обретения реальности текста, для защиты его от множества интерпретативных решений. Нынешний Образцовый Читатель Эко – фигура еще более призрачная. Он вынужден наслаждаться той свободой, которая ему оставлена текстом (пожалуй, это тот случай, когда самодеятельность недопустима). Он призван раскрыть потенциальную множественность значений текста. Образцовый читатель – это читатель, запрограммированный текстом, т. е. читатель, принимающий правила игры, навязываемые ему текстом.

Хулио Кортасар в предисловии к своему роману "62. Модель для сборки" предлагает читателю провести монтаж частей романа, поиграть с их значениями, наподобие игры в карты. Кстати, мотив игральных карт занимает не последнее место в романе. Он пишет: "Выбор, к которому придет читатель, его личный монтаж элементов повествования – это, во всяком случае, и будет той книгой, которую он захотел прочесть". Следуя указаниям автора, читатель становится соавтором романа.

По мнению И.Ильина, «образ автора, точнее "маска автора", – характерная черта постмодернистской манеры повествования. Именно она является тем камертоном, который настраивает читателя на необходимую литературную коммуникативную ситуацию, оберегающую произведение от коммуникативного провала. Иными словами, автор, рискнувший появиться на страницах своего произведения, сразу выдает свое беспокойство, что он может столкнуться с "несостоявшимся читателем", т. е. ему не удастся вовлечь читателя в коммуникативный процесс, и он вынужден взять слово от своего имени, чтобы вступить с читателем в непосредственный диалог и растолковать ему свой замысел. Следовательно, проблема маски автора

тесно связана с обострившейся необходимостью наладить коммуникативную связь с читателем...

<...> Ощущение угрозы коммуникативного провала породило агрессивность речевого поведения авторской маски, всеми имеющимися в ее наличии языковыми средствами она стремится вовлечь читателя в активный диалог с собой, вызвать его на спор, спровоцировать непредвиденную им реакцию...»

В постмодернистской текстологии традиционное понятие "автор" сменилось понятием "скриптор" (пишущий). По формулировке Р.Барта, скриптор "рождается одновременно с текстом, и у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом". Письмо являет собой "единственно возможное пространство, где может находиться субъект письма" (Р.Барт). По оценке Ю.Кристовой, автор становится "кодом, не-личностью, анонимом", и "стадия автора" – это в системе отсчета текста "стадия нуля, стадия отрицания и изъятия". Фактически автор есть не более чем носитель языка, и письмо, таким образом, "есть изначально обезличенная деятельность" (Р.Барт). В контексте концепции интертекстуальности скриптор фактически "превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры (М.Пфистер).

"Смерть автора" в постмодернистской текстологии – парадигмальная фигура, фиксирующая идею самодвижения текста как самодостаточной процедуры смыслоположения. Автор символизирует идею самодвижения языка: "говорит не автор, а язык как таковой" (Р.Барт). Самодвижение языка отмечено и И.Бродским: поэт "есть средство существования языка... Язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку".

Постмодернизм – культура рефлекслирующая. *Повышенная рефлексия* – один из признаков постмодернистского строя. Это, собственно, рефлексия реальности как бы "изнутри" бытия, т.е. когда во внимание принимается существующее не как таковое, а совершается попытка отыскать и осмыслить сверхчувствительные принципы и начала бытия. Используя рефлексию в тексте, автор периодически перебивает себя, уточняет какие-то детали, объясняет смысл образа, говорит о причинах того или иного действия. Например, В.Зуев в романе "Черный ящик" несколько раз прерывает повествование вопросами к читателю, как бы проверяя правильность понимания прочитанных глав.

Повышенная рефлексия выражается и в форме комментаторства, автодокументирования. В начале 90-х годов XX ст. наиболее распространенными жанрами стали дневники, записки, письма, комментарии, свод коротких фрагментов. Повесть Л.Петрушевской "Время ночь" написана в традиционном жанре записок, состоящих из множества листков, школьных тетрадей, бланков телеграмм. Это не что иное, как имитация рассказа, рассуждения, сбивчивые, истерические, нервные и притом названные без вычурности "Записки на краю стола". Читая их, думаешь не о героине Петрушевской, а просто о жизни. Темное, запутанное сознание женщины (или подсознание), слушающей только свои инстинкты, — страшно! Вроде бы бытовая вещь, вполне обычная советская история неустроенной женской жизни в ужасных условиях. Но, как всегда у Петрушевской, за первым планом встает другой. Петрушевская пишет историю своей героини Анны Андриановны и членов ее семьи как античную трагедию. Здесь действуют не люди, а РОК: трагедия не разрешима.

"Жанром коротких фрагментов, остановленных и укрупненных мгновений" назвал свой роман "Линия судьбы, или Сундучок Милашевича" М.Харитонов.

Комментаторство (толкование), по мнению Жака Деррида, — это лишь расширение текста, оно вырастает в текст, от которого хочет отделиться, и, таким образом, в ходе толкования текст только увеличивается. Это предотвращает истощение текста в процессе его комментирования и приводит к неизбежной многочисленности и бесконечности интерпретативного процесса, что ведет к перерождению текста. Тексты имеют отношение только к другим текстам, и так до бесконечности, не имея никакого основания где-либо вне самого языка. Таким образом, произведение постмодернизма перестает быть произведением как таковым. Оно приобретает характер "открытого текста", т.е. текста, который свободно интерпретируется читателем в соответствии с особенностями его мировоззрения, субъективная же мысль автора не имеет былого значения.

Самое, может быть, значительное постмодернистское сочинение последних десятилетий – "Пушкинский дом" А.Битова, которое насквозь пропитано комментаторством. Можно сказать, что оно представляет один большой структурный комментарий. "Пушкинский дом" – это как бы три физически самостоятельных текста: первый – книга "Статьи из романа", вышедшая раньше самого романа и состоящая частью из "вещей", вынутых из "основного" текста, т.е. второй книги "Пушкинский дом", третий – "Близкое ретро", написанный позже комментарий к тексту романа. Сам роман – это своего рода музей русской литературы, где причудливо пересеклись параллели между советской реальностью и пространством словесности золотого XIX в., статьи как таковые и рефлексии к этим статьям.

Перечень, каталог, тавтология, коллаж и другие типовые приемы "текущей" постмодернистской словесности так или иначе решают одну и ту же задачу: каждый из них, вбирая многозвучие разностильных голосов культуры и жизни, создает хаос, пустоту, зияние. Эти приемы доводят до конца процесс "смерти автора", заменяя авторскую личность безличными текстовыми механизмами, т.е. создают словесный аналог бытийного хаоса либо полное свободное отрицание разнородных эстетических элементов, оставляющее после себя пустоту, молчание, в конечном счете – тот же хаос.

Одним из очень популярных приемов постмодернизма является перечень – «его открытый бесконечности ритм помогает стряхнуть наваждение "формы" и "содержания" и раствориться в ритуальном действии» (В.Курицын).

Перечень – «это организованный упорядоченный текст. Он обладает своим ритмом и, ограниченный только волей автора, может длиться до бесконечности. Истоки ритмичности перечня восходят к искусству барокко. Барочное представление о "мире – книге" породило художественную потребность создавать книги, максимально адекватные миру во всем многообразии. Отсюда многочисленные этические энциклопедии, каталоги, словари, азбуки этой эпохи – одним словом, перечни. Они должны были как-то систематизировать царящий вокруг хаос, внести порядок и гармонию. Однако при всей заложенной в них системности перечни не гармонируют мир, а подтверждают его абсурдность и хаотичность» (Г.Нефагина).

Прием перечня и родственный ему коллаж присущи творчеству Е.Попова, И.Искренко, В.Зуеву, Б.Кудрякову, Вен.Ерофееву, Д.Пригову, художника Ильи Кабакова.

Близким к перечню приемом постмодернизма является коллаж.

Коллаж – прием, когда произведение говорит о самом себе: о жанре, к которому оно принадлежит, о собственной структуре и о способе, которым оно создавалось. Так, музыкальная комедия на Бродвее (будь то в театре или в кино) не что иное, как повествование о том, как ставится музыкальная комедия на Бродвее, дающая всю информацию о жанре, к которому она относится. Коллаж отличается от монтажа, который стремится выстраивать и выявлять глубинные связи как в мире, так и между миром и автором. Коллаж, наоборот, подчеркивает отсутствие всяких связей тем, что внешне имитирует внутреннюю связность. На самом деле в постмодернизме он воссоздает хаос, ему присущ набор случайностей, между которыми отсутствуют всякие связи. Прием коллажа используется А.Иванченко в романе "Монограмма". Роман построен, как цепь фрагментарных комментариев к фотографиям семейного альбома. "Изобретательно" выстроен роман-клип В.Зуева "Черный ящик". На коллажную основу здесь нанизаны самые разные постмодернистские приемы: пародии, стилизации, бурлески, иронические перифразы. Коллаж – игра с обманной интригой. Все это любопытно, но принцип коллажа избавляет нас в этом романе от интеллектуальных поисков закона большего, чем закон мнимых величин. Именно такими величинами оказываются все персонажи и символы "романа".

Роман Дугласа Коупленда "Поколение Икс" представляет собой коллаж баек и рассуждений "о жизни", а бойкий слог, приятная фрагментарность повествования и актуальность темы сразу сделали его популярным. Несмотря на беллетристическую форму и повествование от первого лица, "Поколение Икс" – скорее отчет или репортаж, чем исповедь. Важным стилистическим приемом явился "словарь иксеров", вынесенный на поля. Словечки из этого словаря разбрелись по всему свету, так что нельзя уж от-

ветить, какие из них Коупленд подслушал, а какие придумал сам. Благодаря этому словарю дебютант вводит в роман нелинейность как принцип формальной организации текста ($\frac{9}{10}$ – в основном поле, $\frac{1}{10}$ – в словарице на полях). Идея нелинейности считается одной из важнейших в постмодернистской поэтике во многом благодаря художественным текстам Борхеса, Кортасара, Павича, Ж.Даррида, утверждающих нелинейный характер человеческого мышления и праписьма. Так или иначе словарь противопоставляет исповедальности основного текста культурологическую интонацию, позволяя читателю при желании дистанцироваться от героев. Нередко и то, что подается в речи одного из главных героев, Энди, как выстраданная жизненная позиция, комментируется словарем как инфантильный каприз (успехобоязнь – боязнь, что, добившись успеха, ты потеряешь "я" и никто не будет потакать твоим детским прихотям). Если в основном тексте Энди и его друзья путем отказа от престижной и высокооплачиваемой работы, бытового комфорта ведут смертельный бой со штампами, бессознательно обособляясь от предыдущего поколения, пытаясь приобрести самостоятельность, то примечания на полях описывают особенности их поведения как часть канона, который оставляет не больше места индивидуальности, чем любой другой канон. "Загончик для откармливания молодняка" меняется на "черные норы", а "шведская мебель" – на "архитектурное несварение". Персонажи Коупленда не рвутся к славе, не делают карьеру, не устраивают свою семейную жизнь, даже романов не заводят, не ищут рецептов счастья в "чужих" религиях и традициях. Только разговаривают и смотрят в небо. Не "любуются небом", а именно "смотрят". Когда отсутствуют малые сюжеты повседневной суеты, сами собой приходят мысли о глобальном сюжете – судьбах человечества. Но планов переделки мира коуплендские

персонажи не строят. Благодаря словарю "Поколение Икс" приближается к структуралистским исследованиям 50—70-х гг. прошлого века, вскрывающих семиотическую значимость повседневной моды, манеры поведения и т. д.

Роман Хулио Кортасара "Книга Мануэля" на первый взгляд не что иное, как соединение разнородных элементов, из которых вырисовывается общая картина. Прием коллажа здесь доминирующий. Кортасар начинает свой роман рассуждениями о непознаваемости действительности, о том, что, возможно, этой действительности просто не существует: "Действительность либо существует, либо не существует, во всяком случае, сущность ее непостижима, равно как любые сущности в действительности непостижимы, а постижение – это еще одно зеркальце – приманка... Пусть действительность непостижима, но она существует, или, по крайней мере, она есть нечто такое, что с нами происходит или что каждый из нас в ней производит... В конце концов, мы принимаем действительность, какая она ни есть и, следовательно, принимаем наше пребывание в ней, но тут же мы узнаем, что, абсурдна ли она, или лжива, или фальшива, действительность – это полный крах для человека... Итак, фатальным образом, ежели мы окончательно приняли сказанное, то действительность, о которой речь, есть надувательство, и ее следует изменить".

Действие романа происходит в 60-е — начале 70-х гг. XX ст. во Франции. Значительная часть его персонажей – люди, приехавшие в Европу из стран Южной Америки. Персонажи вовлечены в Бучу – бунт, борьбу с установившимися в Южной Америке режимами. Андрес, один из персонажей романа, выступает летописцем происходящих событий, он составляет картотеку, содержанием которой является "все, что угодно", от горелых спичек до плагиата из "Илиады" и сумбурных бесед при свете вонючего огарка.

Однако нелегко описывать какие-то события, заранее допуская, что сущность их непостижима. Возможно, оттого записки Андерса обрывочны, не систематизированы. Это – "записки на краю стола". Приблизительно нечто такое представляет собой и восприятие мира персонажем: "Мое восприятие все больше напоминает приемы монтажа в добротном фильме". Это впечатление усиливается нарушением синтаксиса в тексте. На некоторых страницах (сцена представления читателям персонажей и др.) невозможно найти ни одной точки, ни одного законченного предложения, отчего читатель вынужден расставлять эти точки по-своему. Это как нельзя лучше подтверждает, что языковое значение может быть крайне неустойчивым, поскольку контакты, определяющие это значение, никогда не бывают фиксированными, и за внешней видимостью связного текста можно обнаружить целое множество не совместимых друг с другом значений.

Текст набран несколькими шрифтами, набран на двух языках, на что существуют причины. В тексте широко использован прием рефлексии: Кортасар неоднократно прерывает повествование, комментируя его, а подчас и собственные литературные приемы (например, "усаживаясь перед кирпичной стеной – сие метафора"). Заостряя внимание на метафоре, автор говорит и о том, что весь роман — рассказ об одной из метафор: "Известное изображение латиноамериканской девушки, которая дарит розу солдатам, стоящим с примкнутыми штыками, — это образ того, чем мы отличаемся от врага. Роза как символ утверждения жизни вопреки лавине презрения и ужаса – вот то важное, о чем я пытался рассказать".

В самом начале романа Кортасар оправдывает частые включения в текст сообщений прессы: «Разительные совпадения и аналогии побудили меня с самого начала принять очень простое правило игры – заставить моих персо-

нажей участвовать в повседневном чтении газет... Эти извне пришедшие материалы я не отбирал – новости, опубликованные в понедельник или четверг и оказавшиеся в кругу мимолетного интереса моих персонажей, включались в книгу в процессе работы именно в понедельник или четверг, лишь некоторые оставлены для финала книги. Автор помещает и отрывки из статей, отдельные заголовки, наборы слов, подобные тем, которые произвольно выхватывает глаз из любого текста. В книгу включены самые разные статьи; оттого они сильно различаются по стилю, содержанию. Читатель как бы становится очевидцем создания новой книги, "Книги Мануэля", в которой принимают участие все 15 персонажей романа и каждый руководствуется при этом собственными причинами. "Книга Мануэля" – альбом со включенными в него статьями (на испанском и французском, чтобы "способствовать билингвизации" Мануэля). Вклеиваются в альбом и несколько голубоватых листков с телексом, потому что типографские причуды, отпечатки и общий вид текста, направленного и неприглаженного, придает информации самую глубокую истинность...»

Один из персонажей романа, Лонштейн, разрабатывает "изобор" – "изящный оборот", язык составных слов, обладающий значительными достоинствами: "Тут будет экономия фонем, т.е. экофом... Подобным синтезирующим методом, т.е. синметом, мы быстро продвинемся к логической организации любой программы, т.е. лоорно..." Философствуя, Лонштейн провозглашает Бучу "средством уничтожения призраков, мнимых преград и прочих понятий из марксистского словаря". В Бучу включается и сам Кортасар, творя разломы в литературе: повествование разбивается на фрагменты из-за множества синхронных событий; в качестве повествователя выступают как сам автор, так и его персонажи. Кортасар сам становится пер-

сонажем, и в то же время сложно сосчитать всех авторов "Книги Мануэля".

Не менее распространен сегодня еще один прием новой прозы – прием *тавтологического письма* (*тавтология*), наиболее используемый В.Нарбиковой.

Постмодернизм формирует собственную поэтику. И знание, и понимание приемов, используемых постмодернизмом, — это условие эстетического восприятия. В его текстах особый характер приобретает метафора. *Метафора*, по мнению Дэвидсона-Рорти, фокусирует в себе новые необычные смыслы и идеи. В постмодернистском тексте метафоры всегда крайне ситуативны и практически нeredуцируемы к привычному слою значений. Будучи всякий раз неожиданными и непереводаемыми, именно метафоры, а не обычная лексика, составляют основания для отличия словаря постмодернистской литературы. Эти метафоры оказываются в состоянии выразить некоторые фантазии тех, кто решился доверить их бумаге. Ж.Деррида утверждал, что проза постмодернизма насквозь метафорична (сквозная метафора, метафорический образ и, наконец, "метафорический лабиринт"). Это проза, которая не впускает в себя. Кажется, текст создан для того, чтобы каждый, попавший в него, заблудился. Он дан каждому с тем, чтобы помочь отыскать дорогу, ту дорогу, которая ведет мимо тупиков и ловушек через него самого. Он соединяет две точки пространства, разъединяя их, враждует с самим собой, дополняет самого себя.

Этот текст – своего рода лабиринт. Попадая в него, невольно становишься его конструктором, собственным участником в его бытии, невольно вносишь в уже готовый сценарий коррективы и отнюдь не авторские. Он завязан на нас: его реакция на наше присутствие – способ его существования. Его опорные точки – безмянные вещи, которые и вещами поэтому являться не могут за отсутствием

какого бы то ни было состояния мысли, естественного прирожденного этим вещам и нашим словам, где уже установлены связи вещей и слов и благодаря которым мы можем их понимать. Такого состояния нет. Читая текст, упираешься в неопишемую вещь, точнее в нечто, что называем пустышкой. Неопишемые вещи и непредсказуемые конфигурации пространства лабиринта-ловушки все равно выбивают из наезженной колеи, сбивают с отмеченного пути. Происхождение "лабиринта" само есть этимологический лабиринт. У кого-то из древнегреческих этимологов встречается трудно воспроизводимое словосочетание, слово обозначающее "большое кружение". Эта версия возникает не случайно, заранее связывая кружение по лабиринту с лабиринтоидальной метафизикой романа А.Столярова "Монахи под луной". Лабиринт сохраняет свою двойственность и здесь, но лишь по отношению к автору и герою: автор лабиринта-романа реализует свою волю к власти в изощренном измывательстве над героем (страх цепенит героя и лишает способности понимать происходящее).

Но лабиринт нужен и для того, чтобы человек мог удостовериться в собственных силах и умении, он как бы воплощает в себе торжество разума и одновременно садистическое наслаждение, демонстрируя меру человеческого.

Человеческим остается лабиринт улиц, по которым кружит гонимый страхом герой А.Столярова. Кружение улиц должно означать противоречивость мироздания, могущество человеческого разума. А все вместе вышесказанное означает морально-аллегорически-аналитическое учебное пособие по ничтожности человека, сделанное самим человеком.

Лабиринт лишь повод, он символизирует отношение человека с миром. Лабиринт легко превращается в гостиницу, вокзал, улицы, каморки и иное – все это разные

имена одного и того же места, где обитает человек. Центр лабиринта исчезает, т.е. обнаруживается его невозможность. Истина уже никогда не успокоится в этом центре, возможно, где-то за пределами лабиринта, а потому человек уже не ищет истины, но продолжает странствовать по лабиринту. И это странствование полно смысла, ибо повторения переходов иллюзорны: лабиринт — это пространство несбывающегося повторения. Наивными, а следовательно, и опасными оказываются намерения всякого берущего на себя обязательства довести странствующих до центра, до места последнего исполнения желаний: мир давно уже не столь определен и вычисляем. Не случайно лабиринт постоянно перестраивается: сарай может превратиться в гостиную, подвал — в чердак, а дверь квартиры открывается то в сад, то во Вселенную.

В рассказе Юлии Кокошко "Сад старых стульев" сюжета в привычном значении нет, образов героев — тоже. Намечены лишь контуры ситуаций и достаточно условно несколько фигур. Очерчена ситуация: городская квартира, где живет одинокая женщина, тайно влюбленная в соседа. Вот, пожалуй, все, что поддается пересказу. И эти очертания — зыбкие, размытые. Квартира — она одновременно и сад, а хозяйка в нем — садовница, ножницами подстригающая свою судьбу. Сквозная метафора определяет все остальное: проза, которая не впускает в себя, — невозможно увидеть эту женщину, пожить рядом с ней. Зато дано почувствовать всю силу пронзительной тоски, всю горечь безнадежной влюбленности (метафорический образ). Здесь даже материализация метафоры (квартира — сад, потолок — небо и др.) выглядит как повод выпустить Слово на свободу. И оно почти отрывается от вещей, к которым приложено в обычной жизни. Путь, выбранный Ю.Кокошко в прозе, заманчив и опасен. Трудность прежде всего в предельно усложненной метафоричности, когда

слово функционирует одновременно в нескольких образных рядах: одиночество, любовь, сосед – это та ситуация, которая как-то помогает автору соотнести друг с другом образы и символы (еще одна черта как особенность постмодернизма). Присущая человеку способность мыслить в понятиях и символах была признана основополагающим и необходимым элементом человеческого понимания предвосхищения и творения действительности.

В основе замысла романа Патрика Зюскинда "Парфюмер: история одного убийцы" лежит метафора запаха как универсальная подсознательная всеохватывающая связь между людьми, позволяющая предположить бесконечное количество интерпретаций (классический признак классической удачи!). Только в этой, метафизически искаженной реальности могут возникать такие ситуации: мать, носящая под сердцем ребенка, мечтает о его гибели и планирует ее, надеясь когда-нибудь выйти, наконец, замуж и произвести на свет законнорожденных детей, и создать нормальную семью. И эти несочетаемые и несопоставимые мысли не тяготят женщину. Метафорами в таком масштабе в немецкой прозе XX в. могут похвастаться лишь Томас Манн или Генрих Гессе.

В один из жарких дней в грязи и вони появляется на свет никому не нужный, никем не любимый Жан-Батист Гренуй. Лишенный запаха, зримый человек-невидимка явился в этот мир, дабы опровергнуть формулу "Гений и злодейство – две вещи несовместимые". Ему было не суждено познать материнскую любовь, семейное тепло и дружеское участие. Да оно ему и не нужно: лишенный запаха, он лишен души. Ему приходится постигать сущность мира предметов и людей по запахам. И этот мир, запечатый в стенах грязного Парижа, не может быть прекрасен. Как и не может быть прекрасен человек, чья душа воплощается в запахе горстки кошачьего дерьма, укуса,

соли, испорченного сыра, рыбных потрохов, тухлого яйца, касторки, нашатыря, жженого рога и пригоревшей свиной шкварки. Он высасывает из людей знания, но только те, что нужны ему. Взяв требуемое, он обрекает их на смерть. Его уход от кожевенника Грималея, а потом и от парфюмера Бальдини лишает их жизни. Словно бы закончен срок контракта с дьяволом. Каждый считает, что все только должно начаться, но всему приходит конец. Для Гренуя люди источают лишь запахи наживы, похоти и ненависти друг к другу. Может быть, поэтому в какой-то момент он покидает этот душный город и уходит туда, куда не доносится запах человека. Но единение с природой не делает его лучше, ибо он не замечает красоты земли. Он не каялся и не ждал в своем уединении никакого откровения свыше. "Он ушел от людей единственно для собственного удобства, лишь для того, чтобы быть близко к самому себе. Он купался в собственном, ни на что не отвлекаемом существовании и находил это великолепным". Он задумает превзойти Бога, стать Великим Гренуем. Ведь для него, лишённого всякого представления о Всевышнем, это всего лишь "маленький жалкий вонючка", намного худший обманщик, чем сам Жан-Батист.

Оказываясь, что не так уж сложно, ему, дьявольскому гению, стать похожим на человека. При помощи разных духов очень легко убедить окружающих в том, что ты свой: примеряя на себя различные ароматы, словно лица, можно превратиться в незаметную мышь, в занятого и спешащего ремесленника, в пробуждающего сострадание бедного паренька или в презренное ничтожество.

И эти маски помогают ему в осуществлении его "великой" цели. Он хочет создать эликсир любви. А аромат любви и запах человека создаются из совершенно противоположных компонентов. Запах людей предстает перед нами как носитель неповторимой уникальности челове-

ской личности, прелести невинной, незапятнанной души. Красота, чистота, обаяние и индивидуальность, так жестоко отнятые им у двадцати пяти прекрасных девушек, – вот ингредиенты его волшебных духов. Но суррогат любви, созданный без самой любви, производит несколько иное действие. Стоя в день казни, которая так и не состоялась, на площади, герой думал: "Он, Жан-Батист Гренуй, рожденный без запаха в зловоннейшем месте мира, выплещенный из отбросов, грязи и гнили, выросший без любви, выживший без душевной человеческой теплоты из одного упрямства и в силу отвращения, маленький, горбатый, хромой, уродливый, отринутый, физический и нравственный калека, он достиг того, что понравился миру! Мало того! Он любим! Почитаем! Обожаем!.. Он создал себе ауру, такую сияющую и неотразимую, какой не обладал до него ни один человек. И он не обязан ею никому – никакому отцу, никакой матери и менее всего какому-то милосердному Богу, — но исключительно самому себе. Он в самом деле был своим собственным богом и богом более великолепным, чем тот, воняющий ладаном Бог, который ютился в церкви". И вот в этот момент своего торжества он ужаснулся, ибо не мог ни секунды насладиться своим триумфом. Его страстное желание, чтобы его любили другие люди, стало ему невыносимо, ибо сам он не любил их, он их ненавидел. «И внезапно он понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, но лишь в ненависти своей к людям и людей – к себе. Его любили, но эта любовь не была божественной любовью к ближнему, это была плотская, похотливая любовь. Его эликсир не создал рай, это был ад для "тупых, вонючих, эротизированных людей"».

Жан-Батист возвращается в родной город в день своего рождения. "День становится жарким, такой жары в тот год еще не было. Тысячи разных запахов и вонючих испа-

рений текли наружу, как из тысячи лопнувших гнойников..." В Париж вернулся его Антихрист. Апокалипсис, запечатленный в запахах.

Запах выступает то как символ души, то как идентификационный признак человека, то как носитель сущности всех объектов на этой планете. Метафора запаха то распространяется, то сужается, мы воспринимаем запах то как символ чего-то вселенского, масштабного, то как часть чего-то незначительного, как одну черту, одну грань человека.

История Жана-Батиста читается как предостережение о преступлении, таящемся в разрыве с природой, в бесстыдном и безжалостном насилии над ней, в стремлении человечества присвоить, высосать, поглотить ее красоту, в забвении заповедей смирения и воздержания, в самодовольном и ненасытном тщеславии обладания, разъедающего нашу цивилизацию, будь то притязание любого тирана на мировое господство, экологическая нечистоплотность или обыденная уголовщина. Поистине, все зло мира проистекает из одного источника, и этот источник – вакуум человеческой любви к Богу и ближнему. Конфликт в романе носит откровенно метафорический характер – это конфликт с мироустройством. П.Зюскинд охотно пародирует, а то и попросту "эксплуатирует" сюжеты, ситуации, мотивы, прочно вошедшие в обиход мировой культуры. Так, Лавка Бальдини — лавка антиквара в "Шагреновой коже" Бальзака.

"Парфюмер" — эта жуткая, загадочная и романтическая история убийцы с лучшим носом, также и история общества в переломный момент цивилизации XVIII века. Это не просто притча о блеске и нищете циничного разума нового времени, но нечто большее, чем просто история монстра, имеющего нечеловеческое обоняние, позволившее Гренюю перевернуть весь мир. Рассказанный с ис-

пользованием приемов постмодернистского письма, роман П.Зюскинда потряс читателей 33 стран, на языки которых он был переведен.

Однако приемы постмодернистского письма не всегда способствуют созданию текстов-шедевров наподобие П.Зюскинда "Парфюмер" или романа У.Эко "Имя розы", ставших классикой постмодернизма. Последующие романы У.Эко уже не имеют того успеха. И это объясняется тем, что современные авторы, обреченные на бесконечную повторяемость, вторичность и неоригинальность при создании своих произведений, демонстрируют исчерпанность и вырождение постмодернизма.

Вопросы и задания

1. Каковы особенности постмодернистского текста и в чем его отличие от текста классического художественного произведения?

2. Что является метафорой Текста, говоря словами Р.Барта? Объясните это.

3. Назовите основные постмодернистские приемы письма. Каково их назначение в тексте?

4. Чем различаются функции метафоры в постмодернистском тексте и классической художественной литературе?

5. Какова роль автора в постмодернистском тексте? Изложите разные точки зрения по данному вопросу.

6. Какова связь между Открытым произведением и Образцовым Читателем?

7. На литературных примерах докажите, что тезис "мир как текст" лежит в основе эстетики постмодернизма.

Глава 3. Русский постмодернизм

Современная художественная практика показывает, что русский постмодернизм имеет свои особенности, отличающие его от западного. И наиболее важная из них — это непрерывный образный и концептуальный диалог с традиционной литературой XIX—XX вв., а также с нормативными симулякрами соцреализма.

Типичным, свойственным только русской литературе явлением стал соц-арт, использующий материал искусства соцреализма как строительный. *Соц-арт* — это своеобразное выворачивание наизнанку мертворожденных или бывших когда-то живыми, но омертвевших с течением времени литературных стилей в полном их объеме — от соцреализма до так называемой исповедальной прозы 60—70-х гг. XX ст. При этом используется один из принципов постмодернизма — принцип интеграции советской ментальности в бесконечную текстовую игру в качестве идеологических знаков. Работая с идеями, символами, образом мышления (идеологемами) советской культуры, соц-арт вбирает в себя и язык культуры соцреализма. Идеологические штампы, клише, лозунги входят в текст, вступая во взаимодействие и в столкновение с другими культурными кодами, образуют мир, взрывающий мифологию изнутри.

В. Сорокин, один из интересных и талантливых современных писателей, работает в литературе соц-арта наиболее успешно. В его рассказе "Заседание завкома" в начале идет виртуозная стилизация привычных окаменелостей. Здесь есть все, что полагается иметь рассказу на производственную тему: рабочий паренек, заблудившийся в жизни, суровые, но справедливые товарищи из профкома, стол, покрытый красным сукном, портрет Ленина; звучат привычные слова: "Снять с него прогрессивку!", "И как такого паразита земля носит", — и др.

Повествование течет плавно, узнаваемо, вгоняя в дремоту. И вдруг взрыв: герои начинают выкрикивать что-то бессвязное, дикое, сбившись в озверевшую неменяемую стаю, где разом исчезают признаки положительных и отрицательных персонажей, они все набрасываются на старуху-уборщицу и, как бы выполняя какой-то ритуал, умерщвляют ее. После чего, разом придя в себя, деловито расходятся. Абсурдность такого финала мотивируется в рассказе внутренней абсурдностью привлеченного стиля, неестественностью, верней, противоестественностью исходной ситуации.

Предполагается, что чисто физиологическое отвращение к происходящему в финале будет переноситься на весь строй (у читателя), на породившую его идеологию. Перед нами литература, которая пытается исследовать феномен "советского человека", анализировать, что же представляет собой "социалистическая система", разобратся в проблемах метафизических, в том, как и чем крепится человек к своему времени и что в нем существенное.

Для А.Барадыни ("Парадный мундир кисти Малевича"), В.Казакевича ("По ту сторону земли и неба"), В.Пелевина ("Омон Ра"), А.Курчаткина ("Записки экстремиста") и многих других писателей жизнь социума оказалась все тем же материалом, но не основным содержанием их работы. Они пытаются разобраться не в составляющих сегодняшней ситуации, а в том вечном и изначальном, что проявляет эта ситуация в человеке.

В повести А.Курчаткина "Записки экстремиста" привычная вроде бы для литературы соцреализма ситуация — проявление энтузиазма жителями города при строительстве метро. Но, начатая так привычно, эта повесть перерастает в произведение постмодернизма и по форме, и по содержанию: служение идее строительства метрополитена

калечит жизнь людей и уже искалеченную самим соцстроением их психику.

Самостоятельной, оригинальной струей постмодернизм и соц-арт будут казаться до тех пор, пока не найдется художник, способный использовать открытый им материал именно как материал. И тогда претензии соц-арта и постмодернизма быть новым словом в литературе исчезнут сами собой. Полагаем, что такой художник уже появился, это В.Пелевин с его произведениями "Омон Ра", "Жизнь насекомых", "Чапаев и Пустота" и др.

Соц-арт 70-х годов был одной из ранних форм "московского концептуализма", в рамках которого в русской литературе совершился переход от позднего модернизма к постмодернизму. Здесь впервые художественное мышление отделилось от собственной формы, образовав набор стратегий. Основной темой "московского романтического концептуализма" (Б.Гройс) – в максимальном ее укрупнении и абстрагировании – стали не только советский культурный космос, но и вообще все идеологемы, начиная с его высших идеологических сфер вплоть до индивидуальной ментальности советского человека, в описании которого художники мыслили себя не частью его, но исследователями.

Концептуализм создал предпосылки для нового языка и искусства. Именно концептуализм позволяет серьезно говорить о левом искусстве, ибо он обладает сегодня наибольшей потенцией, выступая как художественное направление. Концептуализм особенно ярко представлен в поэзии. В прозе же прежде всего это произведения Е.Попова, Вик.Ерофеева и др.

Вершиной русского авангарда можно считать потрясающе смешную и предельно трагическую поэму Вен.Ерофеева "Москва—Петушки", новую по языку, топике, теме, героям, построенную на сплошном диалоге с

классикой. "Пратекстом русского постмодернизма" именуют сегодня эту поэму.

Книга Вен.Ерофеева "Москва—Петушки" – своего рода дневник путешествия. Диоген, московский пария, философический перекасти-поле, алкоголик, едет в захолустный городишко, чтобы повидать женщину своей мечты. Она, собственно, не более чем подмосковная шлюха, но это не важно. Он держит путь в рай. Герой охотно говорит на разные темы – о женщинах, политике, о русском народе, но более всего, вдохновеннее всего он говорит о выпивке и о культуре. В своих разглагольствованиях доходит даже до своеобразных обобщений в алкоголической истории мировой культуры.

Он, философ и богослов, создает целое учение о существовании Бога, исходя из такого, казалось бы, мало почтенного факта, как существование пьяной икоты и блевоты. Искушение на крыше храма, переносимое в тамбур электрички, множество других библейских тем явно в малоудобном применении – не просто кощунство. Такого рода соседство не так страшно для тех, кто читал, например, жития юродивых.

Юродство – ключевое для понимания поэмы слово. Цельность авторского сознания Вен.Ерофеева недаром воплощена в личности такого необычного героя, как Венечка. Эта парадоксальная цельность – цельность юродивого. Похоже, что и в авторе, и в герое, Ерофееве, продолжается некогда оборвавшаяся культурная ветвь русского юродства. Позиция юродивого с его этикой смирения и кротости – не что иное, как "укор миру, молчаливый протест благословенной и поэтому погрязшей в грехе жизни" (А.Панченко). И поэтому в юродивом всегда уживались мученичество и шутовство, олицетворявшие собой трагический вариант "смехового мира", где грань между смешным и серьезным всегда размыта.

Питие героя – типичный символический жест "мудрейшего юродства", "самоизвольного мученичества", призванный обновить через кричащий парадокс "вечные истины". Герой Ерофеева, как "смешной человек", отворачивается от Разума, Морали, чтобы увидеть сон о Высшей истине, стоящей неизменно выше наших понятий.

Мистик из подмосковной электрички мечтает о вратах Рая, а поэтому совершает обряд очищения, срывая с себя "слишком человеческое".

У врат Рая разница между всеми небольшая. Высшая реальность бесконечно превосходит наши чувства и мысли, понятия и ценности. В поэме постоянно звучат библейские мотивы. Венечка дружелюбно беседует с ангелами в тамбуре, разумеется, о выпивке. Ему отвечает Господь. Но что же это? Издевательство, насмешка? Что означают эти диалоги героя, столь не свойственные литературе постмодернизма? Хаос и Пустота делают диалог бессмысленным или невозможным. Ерофеев же сплошь диалогичен. Его поэма – жанр, предполагающий абстрактное доминирование одного, лирического начала, — вопреки всему написана как цепь диалогов: с Господом, ангелами, собутыльниками, Сатаной. И в этом мы видим особенность авторской позиции, помогающей Ерофееву по-своему ответить на извечный вопрос о народе: «Современный народный мир предстает как "царство зверя", как торжество самой грубой и извращенной физиологии». Взгляд Ерофеева на народ двусмыслен и парадоксален.

Свое произведение автор назвал поэмой, хотя ни сюжет, ни герой не соответствуют данному жанру. Вероятно, автор сделал это, скорее всего, в ироническом плане. Как и подобает постмодернистскому герою, он носит имя автора. Но это не означает, что едущий в Петушки Вен.Ерофеев и автор одно лицо. Здесь уместен термин "альтер эго" – отчужденный от собственного "Я". У Еро-

феева всегда на первом плане персонаж, которому автор полностью, без каких бы то ни было корректив, передоверяет свое мировосприятие.

Структура поэмы соответствует сложной логике взаимоотношений Живого с внешним миром. Конфликт же носит откровенный метафизический характер, это конфликт с мироустройством. Наиболее зримо формула мироздания воплощена "в маршрутах пьяных блужданий Венечки: как известно, направляясь в Кремль, он неизбежно оказывается на Курском вокзале, откуда идут поезда на Петушки; но описанная в поэме реальная дорога в Петушки приводит героя к Кремлю, где он и находит страшную свою смерть". Петушки здесь рай, место, где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин. Первородный грех (может быть, он и был) там никого не тяготит. Кремль вызывает ассоциацию с адом.

Пространство метафизически искажается. Отсутствие рая изменяет характер времени. Время исчезает.

В отсутствие рая пространство и время поглощаются Хаосом. Хаос оказался сильнее Венечки. Его окружают уже не ангелы, а Сатана, сфинкс, скульптура "Рабочий и колхозница" — те четверо, что убьют его. В логике образов поэмы проступает ужасный закон мироздания, освещающий вину Венечки истинно трагическим светом.

Поэма состоит из двух симметричных частей. В первой части Петушки – рай, ангелы, Господь, любимая женщина, сын. Во второй – ангелы в обличье чудовищ, смеющихся дьявольским смехом, Сатана, царь Митридат с ножиком, перерезанный пополам поездом человек и дети, глумящиеся над ним. В символическом контексте поэмы важна и роль чисел: действие происходит в пятницу (день казни Христа) во время тринадцатой поездки Венечки в Петушки (число 13 — символ дьявольских сил). Симво-

лом смерти становится буква "Ю", которую знал ребенок героя и которая как бы была его эмблемой.

Сохраняя в себе все черты постмодернизма: цитатность, игра смыслами и знаками, перифраз, полистилистика — тексты Вен.Ерофеева, благодаря цельности и осязаемости авторского взгляда, кратки. В них все целесообразно, устремлено к внутренней завершенности, а личность автора является ее стержнем.

Поэма "Москва—Петушки" становится переходным мостиком от духовного учительства русской классики к безудержной игре постмодернизма, с его наиболее существенными особенностями, присущими интеллектуальной ситуации постмодерна в целом, множественностью, сложностью и неоднозначностью.

Вопросы и задания

1. Что является типичным только для русской постмодернистской литературы?
2. Охарактеризуйте соц-арт?
3. Расскажите о "московском концептуализме". Чем он отличается от западноевропейского?
4. Почему поэму "Москва—Петушки" Вен.Ерофеева называют пратекстом русского постмодернизма?
5. В чем отличие постмодернистской литературы Западной Европы и Америки от постмодернистской литературы России?

Заключение

Эпоха постмодернизма — это эпоха полной неясности и несогласия относительно природы реальности. "В XX веке все в разладе со всем" (Г.Стайн). Преобладает хаос ценных, но, по-видимому, не совместимых друг с другом интерпретаций, а выхода из этого хаоса и в помине нет. Поэтому сама постмодернистская парадигма по природе своей выступает разрушительницей всех и всяческих парадигм, так как в основе ее лежит осознание множественности, локальности и темпоральности действительности, лишенной к тому же какого-либо основания.

«Картина, описанная в начале столетия Джоном Дьюи ("главное интеллектуальное настроение нашего века – это отчаяние, к которому приходят от любых целостных воззрений и позиций"), выкристаллизовалась в самую суть постмодернистского видения мира, как, например, у Жака-Франсуа Лиотара, определившего "постмодерн" как "недоверие к метаповествованиям". Единственным постмодернистским абсолютom является критическое сознание, которое, разложив все и вся на части, по-видимому, следуя своей же логике, стремится совершить деконструкцию и с самим собой».

Таким образом, уже в самом начале постмодернизм стремился отмежеваться от близких ему в формальном отношении модернистских школ, формируя свою оригинальную идейно-эстетическую систему, наработывая характерные черты, т.е. создавая кредо новой культуры на Западе, начинающееся со слов: "Не верю". "Я не верю" (Джойс, Бунюэль, Арто и др.): в истины разума и морали, в науку и христианские заповеди и прочее. Это неверие ведет к разрушению всего, но оно утверждает человека в величии собственного Я, способного на все. Безжалостность к самому себе ведет к обоготворению своего Я. Что

же может быть сильнее этого Я, которое сильнее самого себя?

Создавая кредо новой культуры России, русский постмодернизм (в противоположность западному) начинает его словами "Я верю": верю в то, что можно достигнуть иного, высшего, преображенного состояния. Для этого надо разоблачать, высмеивать ложь реальности. Однако не следует размежевывать эти две парадигмы (западную и российскую), важно помнить, какими возможностями мы реально располагаем.

Постмодернизм — явление сложное и противоречивое, и отношение к нему неоднозначное. Каждый исследователь постмодернизма вольно или невольно либо восхищается им, либо критикует его.

Неадекватная оценка и отношение к постмодернизму объясняются широтой поставленных проблем и трудностью переориентации современного мышления. Постмодернистское мышление постоянно занимается двумя взаимоисключающими вещами: с одной стороны, оно осуществляет деконструкцию традиционных культурных форм, с другой — их же реконструкцию, т. е. процедуру, связанную с отрицанием первосмыслов и одновременно "сборку" новых смыслов, необходимых для дальнейшей динамики культуры и самого человека.

Постмодернизм критикуют за то, что он, свергнув прежние идеалы и ценности, новых не предложил. Но основная проблема в том, что он не только не предлагает чего-то нового, постмодернизм вообще к этому не стремится, никакие идеалы и ценности ему не ведомы вообще. Скептицизм и релятивизм постмодернистов к истине, вечным ценностям еще более усугубили хаос и фрагментарность восприятия реальной действительности, обострили мировоззренческие проблемы, проблемы индивидуальности. Когда же идеи из теории начинают "перетекать" в

жизнь, это заставляет массовое сознание пересмотреть значимое, привычное, комфортное, появляются обвинения в элитарности, утонченном интеллектуализме, в стремлении интеллигенции к культурному авторитаризму.

Некоторый спад интереса общественности к постмодернизму начался уже несколько лет назад как на Западе, так и в России. Тем не менее произведения, которые в полном смысле можно назвать постмодернистскими, написаны к концу XX ст. Уже в 80-х гг. прошлого века писатели не просто отдавали дань моде, а пытались осознать современную культурную ситуацию, расширили литературное пространство, вбирая в свои произведения философские, литературоведческие, культурологические дискуссии. Они ставили перед читателями серьезные проблемы, искали новые пути развития, пересматривали накопленный опыт.

Часто авторы, считающиеся постмодернистами, из-за трудности определения границ постмодернизма пересекали эти границы, иронизируя над ним и пародируя его поэтику (Эко, Кундера, Фаулз.) Произведения этих и многих других писателей чаще всего представляют художественный синтез, и причислять их строго к постмодернизму не всегда верно.

Границы у постмодернизма все-таки есть, и если их не нарушать, то произведение редуцируется до текста-игры. Но постмодернизм оказался неспособным сказать что-либо важное для писателя. А если это так, то зачем писать, если нечего сказать? И выход один — в художественном синтезе, в серьезной и глубокой проблематике произведения. "Собственно единственным постмодернистским абсолютом является критическое сознание, которое, разложив все и вся на части, по-видимому, следуя своей же логике, неудержимо стремится совершить подобную деструкцию и с самим собой". Наиболее существенные осо-

бенности, присущие постмодернизму в целом (множественность, сложность и неоднозначность) являются теми особенностями, которые, возможно, и приведут к появлению совершенно новой формы мировоззрения.

Человеку всегда приходится выбирать из множества потенциально приемлемых вариантов, и сделанный выбор будет сказываться и на природе реальности, и на самом делающем выбор субъекте.

«Выпавший нам на долю исторический момент в действительности судьбоносен. Как цивилизация и как биологический вид мы подошли к моменту истины, когда будущее человеческого духа и будущее планеты "подвешены на тонкой нитке". Если когда и требовались сразу от многих смелость, глубина и ясность видения, то миг этот наступил сегодня. Но, может быть, сама эта необходимость заставит нас собрать всю отвагу и все воображение, в которых мы сейчас так нуждаемся» (Р.Тарнас).

Контрольные вопросы

1. Постмодернизм – литературное направление или способ мышления?
2. Где и когда возникает постмодернизм? Назовите причины его появления.
3. Каковы характерологические признаки постмодернистской прозы?
4. Какие три мировоззренческих постулата составляют основу постмодернизма?
5. Назовите наиболее известных литературоведов, философов – постмодернистов на Западе, в США и России, работающих над концепцией постмодернизма.
6. Каковы жанрово-стилистические и художественные особенности постмодернистской литературы?
7. В чем выражается особый характер повествования прозы постмодернизма? Назовите особенности поэтики литературного постмодернизма.
8. Какова роль автора в классической художественной литературе и постмодернистском тексте?
9. В чем заключается своеобразие героя в постмодернистском тексте?
10. Чем объясняется стилевой "плюрализм" постмодернизма?
11. Что означает понятие "интертекстуальность" в произведениях постмодернизма? В каких конкретных формах используется интертекстуальность как литературный прием?
12. Какова роль классической и массовой литературы в постмодернистском тексте?
13. Какова причина "вторичности" постмодернистской литературы? В чем проблема новаторства в постмодернистской литературе?
14. Чем отличается парадигма русского постмодернизма от западноевропейского?

15. Назовите тезис, который лежит в основе эстетики постмодернизма.
16. Чем отличается постмодернистский текст от текста традиционного художественного произведения? Дайте характеристику постмодернистского текста.
17. Какова роль метафоры в прозе постмодернизма?
18. Что такое "генотекст" и какова специфика роли автора в произведениях постмодернизма?
19. Что лежит в основе искусства соц-арта?
20. Какой композиционный прием положен в основу романа П.Зюскинда "Парфюмер"?
21. Что такое "метафорический лабиринт"? (Ж.Деррида) Раскройте это понятие на примере романа У.Эко "Имя розы".
22. Какая самая краткая формула эстетики постмодернизма положена в основу произведений А.Дмитриева "Воскобоев и Лизавета" и Л.Улицкой "Сонечка"?
23. Какой композиционный прием положен в основу романа-клипа В.Зуева "Черный ящик"?
24. На примере романа «Моя другая жизнь» П.Теру раскройте структурную роль каталога, перечня, коллажа.
25. Почему поэма Вен.Ерофеева "Москва—Петушки" – "пратекст русского постмодернизма"?
26. Какую роль играет комментаторство в произведениях А.Битова, А.Кабакова, Д.Галковского? М.Фуко о роли комментаторства в постмодернистских текстах.
27. Каковы взаимоотношения постмодернизма и модернизма? Изложите точки зрения философов и литературоведов по данному вопросу.
28. Почему постмодернистская культура называется "игровой"? Каковы формы этой игры?
29. В чем специфика постмодернистской иронии и каковы ее формы?
30. Почему постмодернистское произведение называют открытым?
31. В чем заключается феномен симулякра?

Использованная литература

Апель К.-О. Трансцендентально-герменевтическое понятие языка // От Я к Другому: Сб. переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. — Мн., 1997.

Архангельский А. Обстоятельства места и времени // Дружба народов. — 1997. — № 5.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989.

Барт Р. S/Z. — М., 1994.

Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. — 1992. — № 3.

Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. — 1992. — № 10.

Бодрийяр Ж. Фрагменты из книги "О соблазне" // Иностранная литература. — 1994. — № 1.

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Вайль П., Генис А. Новая проза: та же или "другая". (Принцип матрешки) // Новый мир. — 1992. — № 10.

Вельш В. "Постмодерн": генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. — 1992. — № 1.

Гройс Б. Вечное возвращение нового // Искусство. — 1989. — № 10.

Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. — 1992. — № 5—6.

Делез Ж. О смерти человека и сверхчеловека // Философия языка в границах и без границ: — Харьков: Око, 1994.

Делез Ж. и Гваттари Ф. Ризома / Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Делез Ж. Складчатость, или Внутренние мысли // От Я к Другому: Сб. переводов по проблемам интертекстуальности, коммуникации, диалога. – Мн., 1997.

Деррида Ж. Автопортрет и другие руины // Художественный журнал. – 1995. — № 8.

Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Дискуссия: что такое постмодернизм // Вопросы литературы. — 1991. –Ноябрь—декабрь.

Добренко Е. Не поддадимся на провокацию // Октябрь. — 1990. — № 7.

Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изяшных и неизяшных искусств: (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста). — Харьков, 2000.

Ивбулис В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. – М., 1986 (Новое в жизни, науке и технике. Сер. "Эстетика", № 12).

Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М., 1998.

Ильин И. Ролан Барт — от "текстового анализа" к "наслаждению текстом" / Культурология: Дайджест. — 1998. — № 4.

Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. — М., 2001.

Иноземцев В. Теория постиндустриального общества как методологическая парадигма российского обществоведения // Вопросы философии. — 1997. — № 10.

Кацун Н. Постмодернистская социология: Новейший философский словарь. – Мн., 2001.

Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Диалог. Карнавал. Хроноток. — Витебск, 1993. — № 4.

Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб: МИФРИЛ, 1994.

Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. — 1992. — № 2.

Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом (Рассказ в контексте времени.) // Новый мир. — 1991. — № 7.

Леонова Е.А. Постмодернизм // Леонова Е.А. Мировая литература второй половины XX века: Учеб. пособие. — Мн., 1999.

Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смысле "пост" // Иностранная литература. — 1994. — № 1.

Лиотар Ж.-Ф. Постмодернистское состояние: доклад о знании // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Липовецкий М. Мир как текст // Литературное обозрение. — 1990. — № 6.

Липовецкий М. Закон крутизны // Вопросы литературы. — 1991. — Ноябрь-декабрь.

Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемой // Новый мир. — 1992. — № 7.

Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалог с Хаосом // Знамя. — 1992. — № 8.

Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. — 2002. — № 5.

Лотман Ю. Выход из лабиринта: [О романе У.Эко "Имя розы"] // Эко У. Имя розы: Роман. — М., 1989.

Лютый В. Козье копытце: (Еще раз о постмодернизме): [На примере творчества русских писателей] // Наш современник. — 2001. — № 10.

Маньковская Н. Постмодернизм // Культурология. XX век: Энциклопедия — СПб., 1998. — Т. 2.

Мартынов В.Ф. Эстетика авангардизма и постмодернизма // Мартынов В.Ф. *Философия красоты.* — Мн., 1999.

Можейко М. Постмодернизм // Новейший философский словарь. — Мн., 2001.

Миллер Г. Размышления о писательстве // Иностранная литература. — 1991. — № 8.

Нефагина Г.Л. Постмодернизм // Нефагина Г.Л. *Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века: Учеб. пособие.* — Мн., 1998.

Носов С. Литература и игра: [О постмодернизме в литературе: С послесл. ред.] // Новый мир. — 1992. — № 2.

Новейший философский словарь. — Мн., 1998.

Постмодернизм и культура: Сб. статей. — М.:ИФАН СССР, 1991.

Постмодернизм и культура: Материалы "круглого стола" // Вопросы философии. — 1993. — № 3.

Рейнгольд С. Русская литература и постмодернизм: неслучайные итоги новаций 90-х годов: Эссе // Знамя. — 1998. — № 9.

Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Руднев В.П. Постмодернизм // Руднев В.П. *Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты.* — М., 1999.

Рябушкин А., Хайт В. Постмодернизм в реальности и представлениях // Искусство. — 1984. — № 4.

Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. — М., 1999.

Солнцева А. Постмодернизм по-советски: Беседа // Театр. — 1991. — № 8.

Структурализм и постмодернизм, постмодернистская традиция / Современная западная философия: Учеб. пособие / Под ред. Т.Г.Румянцевой. — Мн., 2000.

Танев Д. Аутодафе литературы (В мире реальной действительности.) // Молодая гвардия. — 1998. — № 2.

Тарнас Р. Постмодернистское мышление // Тарнас Р. История западного мышления. — М., 1995.

Усовская Э. Аксиологические и структурные основания стилистической множественности в художественной культуре постмодернизма: Автореф. дис. ... канд. культурологии. — Мн., 2000.

Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. — Мн., 2000.

Федорова Л. Постмодернизм: Современный словарь-справочник по литературе. — М., 1999.

Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. — М., 1977.

Фуко М. Жизнь: опыт и наука // Вопросы философии. — 1993. — № 5.

Фуко М. Ницше, генеалогия, история // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. — М., 1996.

Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. — М., 1996.

Фурс В. Коммуникативно-теоретическая модификация философской рациональности в концепции Юргена Хабермаса // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. — 1992. — № 4.

Шакир М. Что такое авангард? /Русская альтернативная поэтика. — М., 1990.

Эко У. Из заметок к роману "Имя розы" // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986.

Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Эко У. Имя розы: Роман. — Мн., 1989.

Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. — Мн., 1996.

Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — 1989. — № 12.

Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. — 1991. — № 1.

Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей: проблемы постмодернизма // Иностранная литература. — 1991. — № 8.

Яковлев Е.Г. Постмодернизм – игра с объектом // Яковлев Е.Г. Эстетика: Учеб. пособие. — М., 2001.

Рекомендуемая литература

Основная

Постмодернистские тексты

- Артемов В.* Обнаженная натура // Наш современник. — 1998. — № 2.
- Барт Д.* Плавающая опера. — СПб, 2001.
- Бернацкая М.* Серафима, ангел мой // Знамя. — 1992. — № 2.
- Битов А.* Пушкинский дом // Новый мир. — 1987. — № 10—12 [или. — М., 1990].
- Бородыня А.* Парадный мундир кисти Малевича: Фантастическая хроника // Дружба народов. — 1992. — № 9.
- Галковский Д.* Бесконечный тупик // Новый мир. — 1992. — № 9—11 [или. — М., 1997].
- Дмитриев А.* Воскобоев и Лизавета // Дружба народов. — 1992. — № 1.
- Ерофеев Вен.* "Москва-Петушки": Поэма. — М., 2002.
- Ерофеев Вик.* Русская красавица. — Мн., 1996.
- Зуев В.* Черный ящик: Роман-клип // Знамя. — 1992. — № 3—4.
- Козлов Ю.* Одиночество вещей // Москва. — 1992. — сент.—окт., ноябрь—дек.
- Королев А.* Человек-язык // Знамя. — 2000. — № 1.
- Курчаткин А.* Записки экстремиста // Знамя. — 1990. — № 1.
- Нарбикова В.* Около эколо... // Юность. — 1990. — № 3.
- Павич М.* Хазарский словарь. — СПб., 2001.
- Пуиг М.* Поцелуй женщины-паука // Иностранная литература. — 2003. — № 6.
- Палей М.* Евгеша и Аннушка // Знамя. — 1990. — № 7.
- Пелевин В.* Омон Ра // Знамя. — 1992. — № 5.

- Пелевин В.* Чапаев и Пустота. — М., 2000 [или // Знамя. — 1996. — № 4—5].
- Петрушевская Л.* Время ночь // Новый мир. — 1992. — № 2.
- Попов Е.* Магазин "Свет", или Сумерки богов". Рукопись, найденная в третьем микрорайоне // Дружба народов. — 1993. — № 4.
- Пушкарь Д.* За Родину и все такое // Знамя. — 2000. — № 1.
- Пьецух В.* Новая московская философия. — М., 1990.
- Сазанович Е.* Прекрасная мельничиха // Юность. — 1990. — № 11.
- Улицкая Л.* Сонечка // Новый мир. — 1992. — № 7.
- Улицкая Л.* Бедные, злые, любимые. — М., 2002.
- Харитонов М.* Линия судьбы, или Сундучок Милашевича // Дружба народов. — 1992. — № 1—2.

* * *

- Барнс Д.* История мира в 10 ¹/₂ глав // Иностранная литература. — 1994. — № 1.
- Гессе Г.* Игрок в бисер. — М., 1992.
- Зюскинд П.* Парфюмер: история одного убийцы. — СПб, 2001.
- Кортасар Х.* Книга Мануэля // Иностранная литература. — 1994. — № 3.
- Кортасар Х.* 62. Модель для сборки: Роман. — СПб., 1999.
- Коупленд Д.* Поколение Икс // Иностранная литература. — 1998. — № 3.
- Кундера М.* Бессмертие // Иностранная литература. — 1998. — № 3.

- Миллер Г.* Тропик рака // Иностранная литература. — 1990. — № 1.
- Муркок М.* Танцоры на краю времени. Троль. М.; СПб; Саратов, 1993.
- Теру П.* Моя другая жизнь // Иностранная литература. — 2000. — № 3.
- Уэльбек М.* Элементарные частицы // Иностранная литература. — 2000. — № 10.
- Фаулз Д.* Подруга французского лейтенанта // Роман-газета. — 1991. — № 5—6.
- Нолль И.* Аптекарьша // Иностранная литература. — 2001. — № 5.
- Эко У.* Имя розы: Роман. — Мн., 1989.
- Эко У.* Остров Накануне // Иностранная литература. — 1999. — № 2—3.

Дополнительная

- Алешковский Ю.* Книга последних слов. 35 преступлений // Звезда. — 1992. — № 3.
- Бартов А.* Неторопливое жизнеописание 15 дней из жизни маршала Наполеона // Круг: Альманах, 1985.
- Веллер Я.* Самовар // Дружба народов. — 1997. — № 3.
- Головин Г.* Чужая сторона // Юность. — 1989. — № 8—10.
- Ерофеев Вик.* Страшный суд. — Мн., 1996.
- Иванченко А.* Монограмма // Урал. — 1992. — № 2—4.
- Каледин С.* Смирненное кладбище // Последний этаж. — М., 1989.
- Клинг О.* Невыдуманный пейзаж // Дружба народов. — 1989. — № 2.
- Курчаткин А.* Веснянка // Октябрь. — 1990. — № 4.
- Маканин В.* Один и одна // Октябрь. — 1987. — № 2.

- Нарбикова В.* Равновесие света дневных и ночных звезд // Юность. — 1988. — № 8.
- Палей М.* Отдаление пропавших. — М., 1991.
- Петрушевская Л.* Дом девушек // Рассказы и повести. — М., 1998.
- Попов Е.* Четвертый Рим // Знамя. — 1993. — № 5.
- Садур Н.* Юг: Повесть // Знамя. — 1992. — № 5.
- Соснора В.* Книга пустот: Роман // Звезда. — 1992. — № 5.
- Столяров А.* Монахи под луной. — СПб., 1993.
- Шмелев Н.* Пашков дом // Знамя. — 1987. — № 3.
- Щербина М.* Исповедь шпиона // Митин журнал. — 1988. — № 21.
- Юзефовская М.* Октябрина // Дружба народов. — 1992. — № 8.

Учебное издание

Дуркина Галина Григорьевна

Литература постмодернизма

Учебное пособие

Редакторы И.В.Смеян, Л.Т.Спиридонова

Подписано в печать . Формат 60 x 84 1/16.

Бумага писчая № 2. Усл. печ. лист. 5,81.

Уч.-изд. лист. 5,1. Тираж экз. Заказ .

Белорусский государственный университет культуры.

Минск, ул. Рабковская, 17.

Лицензия ЛВ № 283 от 22 апреля 2003 г.

Напечатано на ризографе

Белорусского государственного университета культуры.

Минск, ул. Рабковская, 17.

Лицензия ЛП № 496 от 25.06.2002 г.