

О.В. БОГДАНОВА

**ПОСТМОДЕРНИЗМ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
(60–90-е годы XX – начало XXI в.)¹**

Исследователь ставит своей целью выявить истоки и предпосылки возникновения постмодернизма в современной русской литературе, определить его хронологические рамки, (не)совместимость с традициями русской классики. Анализ творчества писателей-постмодернистов – А. Битова, С. Довлатова, Вен. Ерофеева, Т. Кибирова, Н. Коляды, В. Пелевина, Л. Петрушевской, Д. Пригова, Вяч. Пьецуха, Л. Рубинштейна, В. Сорокина, Т. Толстой и др. – проводится в рамках того культурно-философского континуума, который определяется как *современный литературный процесс*. Автор придерживается следующей периодизации этапа «современной литературы»: первый период – с конца 50-х («хрущевская оттепель») до середины 80-х годов; второй – с середины 80-х («горбачевская перестройка») до 2000-х годов.

В середине 80-х годов (начало второго из выделенных периодов) произошло «открытие» литературы, получившей в критике разные названия – «другая проза» (С. Чупринин), «андеграунд» (В. Потапов), «проза новой волны» (Н. Иванова), «младшие семидесятники», «литература эпилога» (М. Липовецкий), «литература эпохи гласности» (П. Вайль и А. Генис), «актуальная литература» (М. Берг), «сундучная литература» (Ч. Гусейнов), «типичный сюр», «плохая проза» (Д. Урнов), «бесприютная литература»

¹ См.: Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.). – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. – 716 с.

(Е. Шкловский) и др. Позднее все эти явления стали называть «литературой постмодернизма (или постмодерна)» (с. 28). В формирование теории постмодернизма в России заметный вклад внесли В. Подорога, И. Ильин, А. Пятигорский, М. Эпштейн, Н. Маньковская и др. При всем родстве и ориентации на западную традицию русский литературный постмодернизм развивался особым и весьма специфическим образом.

Роль «праотца» этого феномена О.В. Богданова традиционно отдает В. Набокову. «Пратекстами» русского постмодерна считают произведения А. Терца «Прогулки с Пушкиным», А. Битова «Пушкинский дом» и Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Автор полагает, что именно эти «три кита» породили различные (хотя и смыкающиеся в чем-то) генерализующие линии отечественного постмодернизма (с. 34). Так, «над-литературоведческая» манера А. Терца, или «свободная игра активной интерпретации» (если воспользоваться слогом Ж. Деррида), находит свое развитие в культурологических («научно-симулятивных») опытах Вик. Ерофеева и В. Курицына, А. Гениса и П. Вайля, в многообразных формах метафорической эссеистики. Изысканно-аристократическая, изощренно-интеллектуальная и артистически-интертекстуальная манера А. Битова как бы предопределила отдельные черты в прозе Т. Толстой, В. Пелевина и др. Игровая поэтика Вен. Ерофеева, опосредованная тотальной ироничностью и отчетливо ориентированная на «массового» читателя, становится определяющей в прозе С. Довлатова и В. Пьецуха.

Первая глава «Русский прозаический постмодерн (1960–2000-е годы)» включает ряд статей.

В статье «“Москва – Петушки” Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма» главным (помимо раскрытия черт постмодернистской художественности, основанной на интертекстуальности и т.п.) становится вопрос о жанре произведения. Наиболее очевидным, на первый взгляд, показалось определение «роман-путешествие» с учетом авторского обозначения: «поэма», что указывало на использование традиции гоголевской *поэмы* «Мертвые души». Однако, по мнению О.В. Богдановой, конститутивные особенности романа-путешествия «не работают» в тексте Ерофеева: повороты сюжета не связаны с движением поезда, не зависят от маршрута героя, а подчиняются по преимуществу его «потoku сознания». В результате большее значение имеют не нарративность, а

приемы драматургической организации текста: сценичность и диалогизм, присутствие различных субъектов разговора, комический прием «qui pro quo», театрализованное проигрывание текста и т.п. Таким образом, «образцом для подражания» на уровне жанра оказываются не «Мертвые души» как повествование-путешествие, а драматическая пьеса «Ревизор», лишь на внешнем, композиционном уровне организованная образом дороги (с. 72).

Другой важный вопрос, рассматриваемый при анализе поэмы «Москва – Петушки», вопрос о новом типе «героя» – характерного для своего времени, «политически неграмотного» и «морально неустойчивого» интеллектуала. «Внешняя социальная несостоятельность... избавляет героя от зависимости в этом мире», дарует ему «свободу выбора» (с. 43–44). Особое внимание уделено предложенному критикой сопоставлению Венички с Христом¹. О.В. Богданова считает возможным его уподобление апостолу, причем не конкретно апостолу Петру, упоминаемому в тексте, а вообще «апостольскому чину – чину ученика и последователя Учителя» (с. 56).

Автор анализирует мастерство комедийной техники писателя: широко используются в поэме парадокс, неожиданное сопоставление, эффект обманутого ожидания, иронический отказ от иерархичности мышления, сочленение «верха» и «низа», ироническое удвоение, окарикатуривание, чуждое внедрение иностранных слов, абсурд и алогизм на различных уровнях, травестия, пародирование, гротеск и гиперболизация, взаимовытеснение омофонов, языковые «ошибки», жаргонизмы, говорящие имена, физиологизация речи, звукопись и т.п.

В статье «“Пушкинский дом” Андрея Битова (“Версия и вариант” русского постмодерна)» автор отмечает, что тенденции «новой» литературы, связанные прежде всего с философией «неравности» человека самому себе, с «осознанием не-абсолютности и неистинности существования» (с. 99), зародились в самых первых произведениях писателя. Так, в рассказе «Без дела» (1961) главным становится ощущение героем призрачности («симулятивности»)

¹ Параллель «Веничка – Иисус» подробно рассматривают, например, Е. Смирнова (Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Рус. лит. – Л., 1990. – № 3) и М. Липовецкий («С потусторонней точки зрения»: Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» // Русская литература XX в.: Направления и течения. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 3).

существования, и он сам за собой замечает: «Я произвожу много разных впечатлений»¹.

Рассказ содержит в неразвитом виде множество мотивов «Пушкинского дома», в котором жизнь героя Льва Одоевцева (аспиранта, затем сотрудника Пушкинского дома – академического Института русской литературы) уже с первых строк характеризуется через образы (и образцы) литературной классики. Писатель дает скрупулезный анализ наследных признаков и потенциалов *героя нашего времени*. И как один вариант (из множества) возникает прообраз Ильи Ильича Обломова, чья жизнь, как известно, протекала «без дела», вдалеке от суеты, размеренно и спокойно.

«Звукопись фамилии “Обломов” с тремя буквами-кругами “О” – не только задает исконные (“наследно-фамильные”) качества и метатипические доминанты характера битовского героя, но и опосредует их формально-стилевую выраженность» (с. 120). Битов еще до романного текста на уровне подсознания пробуждает ощущение дисгармонии, разрыва (=обрыва) в генеалогической традиции Одоевцевых. Фамилия Обломов прочитывается как «обломок» прежней династии (племени, традиции), и в тексте его синонимом становится «осколок»; неслучайным здесь кажется и совпадение графического изображения «нуля» с изображением буквы «О» (с. 122–123).

Роман «Пушкинский дом», над которым писатель работал в 1964–1971 гг., постоянно дополняя его, имеет в качестве важной части так называемые «Обрезки (Приложение к комментированию)», где даны различные пояснения, в том числе – «археологические изыскания» по поводу названия. Для Битова «и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия – все это, так или иначе, ПУШКИНСКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца...» В условиях заполитизированного диктаторского советского государства имя Пушкина воспринималось заместителем (и синонимом) *свободы* – свободы слова, выбора, творчества, индивидуальности, социальной детерминированности и т.д. (в романе – это линия «liberty») (с. 105).

Именно названием писатель сознательно подсказывает код, с помощью которого расшифровывается предложенная им литературная игра: постмодернистская формула «мир как текст» воплощается

¹ Битов А. Империя в четырех измерениях: В 4 т. – Харьков; М., 1996. – Т. 1. – С. 46.

в русской логоцентрической версии «жизнь – литература». И тогда «даль свободного романа» становится не просто отражением, но воплощением жизненного мирохаоса, который, однако, оказывается в строгом подчинении у законов художественного текста (с. 109).

«Оглавление» романа с его *Прологом* «Что делать?», тремя разделами – «Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Бедный всадник» – представляет собой не просто «краткое содержание» произведения, но становится его значимой составляющей. При этом *текст* «Оглавления» построен по законам *поэтической* речи: он состоит из трех *строф* (по восемь строк в каждой), организованных на основе ассонанса с элементами аллитерационного стиха и т.п. (с. 116). Прием «битовской троичности» диктует структуру «строфы», которая, например, в третьем разделе («Бедный всадник») содержит три «эпилога»: «Выстрел (*Эпилог*)», «Версия и вариант» (*Эпилог*)», «Утро разоблачения, или Медные люди (*Эпилог*)». Эти три *Эпилога* коррелируют с *Прологом* и замыкают композиционную раму оглавления. Название третьего раздела «Бедный всадник» вступает в «каламбурные отношения» с заголовком последней его главы «Утро разоблачения, или Медные люди». А названия других его глав: «Маскарад» – «Дуэль» – «Выстрел», выстраивают собственный (внутренний) «классический» литературный сюжет, который, будучи прочитан на уровне «версии и варианта», участвует в формировании конфликта произведения и разрешении отношений между героями (с. 138). Финальная часть романа вновь «подводит к тому исходному событию, которое послужило началом» и, следовательно, теперь «замкнуло самый главный концентрический круг повествования» (с. 140). Таким образом, интертекстуальные аллюзии «оглавления» оказываются чрезвычайно содержательными.

По мысли О.В. Богдановой, несмотря на кажущиеся «вполне постмодернистскими» приметы «другого» («нового» для 60–70-х годов) письма, роман Битова не может быть квалифицирован как «постмодернистский», поскольку писатель не только «играет» в текст (в тексте), но вырисовывает новый тип характера. При наличии героев-симулякров (как бы по Ж. Бодрийяру), при разрушении всех видимых связей (как бы «деконструкция» по Ж. Деррида), при реализации формулы «мир как текст» (как бы вслед за М. Фуко), при стирании границ и смешении образов автора и героя (как бы по Р. Барту), при чрезвычайно причудливой сюжетно-композиционной организации

(как бы «ризоме» Ж. Делёза и Ф. Гваттари), при метанарративности (как бы от Ж.-Ф. Лиотара), при своеобразии и изысканности интертекстуального письма (как бы по Ю. Кристевой), художественный мир битовского произведения сохраняет «возрожденческое» представление об иерархичности (полярности) системы и потребность в идеале. Художественный универсум Битова обнаруживает тенденцию к хаотизации, но удерживается биполярными точками «прошлое – настоящее», «верность – предательство», «подлинность – мнимость», «добро – безделье», «добро – зло» и т.п. (с. 156–157).

В статье «Интертекстуальные связи в творчестве Татьяны Толстой» О.В. Богданова размышляет о традиции «битовской версии» русского постмодернизма, с ее особой образной системой, мотивными рядами, метафорами-символами, внутренне присущей ей интертекстуальностью. «Культурный слой» в рассказах Т. Толстой существует повсеместно и на различных уровнях: переработка темы, использование элементов известного сюжета, явная и скрытая цитация, аллюзия, парафраза, заимствование, подражание, пародия. «Цитатное сознание» героев осмысленно-осознанное; писательница намеренно «вступает» в диалог с предшествующей литературой, о чем свидетельствуют детали-транслиты, образы-знаки, словасигналы. Проблема интертекстуальных связей творчества Т. Толстой с текстами русской классической литературы рассматривается на примере рассказов «Соня» и «Петерс», а также «романа» «Кысь» (2000). Предпринята попытка определить жанр последнего из названных произведений: «Кысь» называют «романом» М. Липовецкий, В. Курицын, А. Немзер, Д. Ольшанский, Н. Иванова, Н. Елисеев и др., хотя каждый из них пытается уточнить жанр, придать ему видовую дефиницию. На этом пути возник ряд определений: «книга судеб» (В. Новодворская), «футуристический эпос» (Л. Данилкин), «что-то вроде антиутопии» (Л. Рубинштейн, Е. Рабинович), «пародия на антиутопию» (Н. Иванова), «ретроантиутопия» (Б. Кузьминский), «с виду антиутопия, а на деле – форменная энциклопедия русской жизни» (Д. Ольшанский), «гоголевская какая-то сатира» (О. Кабанова), «роман-фельетон» (А. Агеев), «псевдорусская идиллия» (Н. Елисеев) и т.п.¹ Между тем, по мнению

¹ Все приведенные определения даны по: <http://www.guelman.ru/slava/kis/index.html>

О.В. Богдановой, «однонаправленность идеи, ограниченность образной системы, адинамичность сюжетики, неразветвленность композиционно-повествовательной структуры, узость хронотопического охвата событий и т.д.» не дают оснований говорить о повествовательной структуре «Кыси» как о *романе* (с. 293).

В статье «“Дихотомическая триада” прозы Сергея Довлатова» автор монографии показывает, что в художественном мире писателя бинарная оппозиция «норма – абсурд» перерастает в философскую триаду, созданную столкновением полюсов, порождающих третью составляющую – «хаос». Взаимопроникновение нормы и абсурда, способных полноценно подменять друг друга (они скорее синонимы, чем антонимы), по-постмодернистски абсолютизировано. Поэтому новеллистическая проза С. Довлатова («Соло на ундервуде», «Записки надзирателя», «Зона», «Заповедник», «Чемодан», «Компромисс», «Лишний», «Представление») и на внешнесобытийном, и на идейносодержательном уровне бесконфликтна: некий надтекстовый конфликт (идейный, общественный, социальный, семейный, бытовой и т.п.) может быть заявлен, но никогда не обострен и не развит. Подобно Вен. Ерофееву, в качестве героев писатель избирает людей из интеллигентской и околоинтеллигентской среды, нередко «тяготеющих к питию». Образ героя с «размытыми корнями» дает возможность увидеть прежде всего индивидуальность человека, а не социальные особенности или уровень культуры (с. 166). Вместе с тем «артистизм, изящество» прозы С. Довлатова во многом проистекали из утонченной прозы А. Битова (с. 179).

В статье «Субъективный мир прозы Виктора Пелевина» затрагиваются основы философской концепции писателя, уточняются черты «русского варианта» постмодерна. Построение рассказов Пелевина (в сборнике «Синий фонарь» и др.) достаточно традиционно, однако образ мира, который создается повествователем, как бы не существует объективно – он опосредован сознанием воспринимающего субъекта, он создается не деталями-приметами мира внешнего, но генерируется изнутри и зависит от масштаба личности, которая оказывается в центре пелевинского художественного пространства (с. 317). Ориентация на внерациональные способы познания приводит писателя к приобщению к мистико-иррациональным основам буддизма, начиная с повести «Омон Ра».

Есть все *внешние* основания рассматривать повесть в русле литературы соц-арта: «развенчание мифа о социализме», дискредитация его «достижений», обличение советской государственности, иронично-критический негативизм в отношении идеологии (мифологии) недавнего прошлого, гротескно-профанирующая пародия на идею и стиль литературы соцреализма. Однако это только внешний план произведения, поскольку проблематика повести не социальная, а метафизическая: «...симулятивная природа советской действительности оказывается малосущественной для философской мысли писателя» (с. 340). Советская космическая программа, представленная «как редкостный по своему масштабу обман, мистерия, надувательство», становится в повести только формой, только поводом для размышления о более важном для писателя – о симулятивной природе человеческого (не обязательно советского) «космоса»-сознания. Поэтому в финале повести имя героя Омон Ра прочитывается по-иному: «Омон» как аббревиатура («отдел милиции особого назначения») и позывной «Ра» («российская армия») читаются слитно как омофон «Амон Ра» – имя «верховного божества в египетской мифологии» (с. 342).

Следующий по времени роман Пелевина «Чапаев и Пустота» становится не только еще одним вариантом деконструкции советской мифологии (в узком смысле – мифа о В.И. Чапаеве), но и наиболее полным выражением «идеалистической – буддистской – постмодернистской» философии писателя. «Прямое сопоставление Чапаева с Буддой происходит в финале: забинтованная кисть командира («на месте мизинца под слоями марли угадывалась пустота») заставляет вспомнить историю «глиняного пулемета», в котором замурован («спрятан») мизинец Будды, обладающий способностью отправлять все, на что он направлен, в ничто, в пустоту (с. 346).

О.В. Богданова рассматривает сложную, вычурную композиционную структуру романа «Generation П», отмечая спутанность планов хаотического повествования при высокой степени четкости их конструкции от эпиграфов до последних строк. Сюжетно-фабульный уровень усиливается и дополняется философско-символическим. Центральный символический образ романа – Вавилон. Главного героя зовут Вавилен Татарский. Этому герою – «человеку с именем города» – предстоит подняться «по ступеням реального (рекламного) и виртуального (духовного) зиккурата»;

«герой не строит новый Вавилон, а восходит на вершину современной жизни – Вавилона» (с. 357). И он одерживает «полную и окончательную победу» (как сказано в романе), достигая понимания того, что реального мира не существует, что он заменен запрограммированно-телевизионным, рекламно-виртуальным, «оцифренно-анимационным», что «все понятия у нас перевернуты» и «никто ничего по-настоящему не понимает» (с. 362).

Смысл названия романа пытались расшифровать многие исследователи. Перечисляя разные версии, О.В. Богданова обращает внимание на еще одну, не замеченную критиками: «В последней главе романа Пелевин приводит “стих из псалма номер 14”, где звучит соловосочетание “поколение праведников”, в главном отвечающее смыслу повествования о герое, который “ищет человека”, нащупывает “путь к себе”, стремится “ощутить биение жизни”» (с. 355–356).

Касаясь вопроса о традициях, параллелях и аллюзиях, которые порождают романы Пелевина, автор исследования подводит к признанию органической связи текстов писателя с наследием русской классической литературы.

В статье «Де(кон)структивный слом в прозе Владимира Сорокина» дан анализ структурно-стилевых особенностей творчества представителя «московского концептуализма». О.В. Богданова соглашается с мнением критиков, что Сорокин не просто «другой», а «крайне другой» прозаик, работающий не с предметом изображения, а с приемами, возможностями его воплощения в искусстве. Поэтому «говорящими деталями» его текстов становятся не столько субъект или объект изображения, сколько язык и стиль. Свойственная ему манера повествования характеризуется как «сломяк»¹. Сорокин мастерски изымает из книги «внутреннюю мысль», вычеркивает из литературы «нравственный посыл», предлагая взамен «набор формальных принципов»². Его манере свойственны «резкие переходы от соцреалистической гладкости в сугубый гиньоль, кровавый и тошнотворный», или в «поток бессмыслицы, просто в набор букв»³.

¹ Ерофеев Вик. Русские цветы зла // Русские цветы зла: Сб. / Сост. Ерофеев В. – М., 2001. – С. 28.

² Генис А. Иван Иванович умер: Статьи и расследования. – М., 1999. – С. 70.

³ Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997. – С. 257.

Своеобразную диологию представляют собой «Норма» и «Роман» (1994), являющиеся концептуальной пародией на «образцовые» формы классического романа, а именно – роман как цепь новелл (например, «Декамерон» Д. Боккаччо), и роман с единым последовательным сюжетом (как у Тургенева). События в «Норме» формируются набором устойчивых клише соцреализма, единственным «нарушением» которых является «поедание особого продукта, называемого “нормой”, а именно – экскрементов, поставляемых государству детскими садами в виде аккуратных, фабричным способом расфасованных в целлофан брикетов» (с. 405). Игровой комизм основывается на эстетизации неэстетичного, негативного, на возведении в ранг идеала «отхожего», потрясая цинизмом подмены. Другой роман диологии основан на ироническом обыгрывании какого-либо фрагмента из произведений А. Островского, И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, К. Аксакова и демонстрирует «конец традиционного романного мышления XIX в.» (с. 407).

Образцовой «манипуляцией» являются романы «Сердца четырех» и «Тридцатая любовь Марины». В первом Сорокин талантливо фальсифицирует жанрово-стилевые особенности авантюрного триллера, нагнетая разного рода насилия, преступления, злодеяния без всякого смысла и мотивации. Используя технику реалистического письма, он «аннигилирует его идейно-смысловую компоненту» (с. 403). В романе «Тридцатая любовь Марины» «текстами-оригиналами», с которых создается «концептуальная копия», становятся *производственный роман* 50-х (в духе П. Павленко и Вс. Кочетова) и *женская проза* 80-х (от Л. Ванеевой и В. Нарбиковой до Л. Петрушевской и особенно Т. Толстой). В романе во множестве «живет и дышит» любовь – физиологическая и платоническая, любовь «rose» и «natural», любовь к семье, родине, Богу, любовь к литературе, музыке и т.п. Однако, «по воле автора и причудливой логике постмодернистского концептуального искусства», в жизни Марины равновеликой ее «rose love» становится «любовь к идее... коллективному существованию (бригаде), к труду (стахановскому), осененная чувством интернациональной любви к мировому угнетенному классу» (с. 419–420).

Отчетливо игровой характер носит роман «Голубое сало» (1999), где речь идет о добывании квинтэссенции литературного процесса – «голубого сала», получаемого из тел писателей-«клонов»,

которых специально для этого выращивают в специальном питомнике. «Таким образом, русская литература в сорокинском кошмаре – последнее полезное ископаемое развалившейся империи. Такой ход дает возможность автору предложить то, что он лучше всего умеет, – блестящие стилизации под классиков» (с. 422).

Подчеркивая единство концептуальных принципов в прозе В. Сорокина, мастерство игровой поэтики, О.В. Богданова отмечает, что однообразие приемов парадоксально заключает в себе их неисчерпаемость. По мнению самого писателя, «постмодернизм переживает все, что о нем говорят». Свидетельством и доказательством тому является его роман «Лёд» (2002). Об этом произведении Сорокин сказал: «“Лёд” – это реакция на разочарование в современном интеллектуализме. Цивилизация разрушает. Люди как-то теряют себя. Они становятся фигурами внешних технологий во всем, начиная от еды и кончая любовью... Есть тоска по утраченному раю. А рай – это непосредственность. “Лёд” – это роман не о тоталитаризме, а роман о поисках утраченного духовного рая». И к сказанному писатель добавил, что это его «первый роман, в котором доминирует смысл, а не стиль»¹.

Вторая глава «Русский поэтический постмодерн (1960–2000-е годы)» включает статьи о *концептуальной* поэзии («“Количественное” качество поэзии Дмитрия Пригова», «“Прозо-драматургическая” поэзия Льва Рубинштейна», «Традиционность “русского поэта” Тимура Кибирова», «“Критический сентиментализм” Сергея Гандлевского»), а также о поэзии *метареалистов* («“Филологическая” философия хаоса в поэзии Александра Еременко», «“Монометафоричность” поэтического мира Ивана Жданова», «Поэтическая “компрессия” лирики Алексея Парщикова»).

В статье о творчестве Тимура Кибирова отмечается, что на внешнем уровне поэт широко использует приемы концептуального искусства: цитатность (от словесной, смысловой, синтаксической или ритмической до центонной), аллюзивность, интертекстуальность, метатекстовость, пародийность, циничный ракурс восприятия, формально-стилевую близость к соц-арту, рифмо-ритмическую небрежность, языковую грубость, матерщину и т.п. Однако внутреннее

¹ Интервью В. Сорокина с Б. Соколовым. – Режим доступа: <http://www.grani.ru>

наполнение приемов оказывается иным: в отличие от поэтов-концептуалистов Кибиров акцентирует не формальную, а смысловую сторону приема, и цитатность у него не двусмысленна, а непосредственна, окрашена субъективностью его воспоминаний, лиризм его восприятия. О.В. Богданова выделяет константы и варианты поэтического мира Т. Кибирова, во многом унаследованного от А. Блока. Лирико-ностальгические настроения-мотивы помогают преодолеть отрицание поверхностно-советских черт прошлого, сделать акцент не на *советскости*, а «дойти до самой сути» воспоминаний детства. В результате произвольно-прихотливая логика памяти позволяет поэту говорить о прошлом не в ракурсе негативного отрицания СССР (постмодернистский план), а с традиционной для русской литературы позиции – любви к своему прошлому. Таким образом, происходит слияние темы детства, *случайно* пришедшегося на советский период развития страны, с темой *неслучайно* любимого прошлого России, для Кибирова сконцентрированного прежде всего в истинных образцах русской культуры и литературы.

Третья глава «Русский драматургический постмодерн (1970–2000-е годы)» включает статьи: «“Пьеса для чтения”: „Вальпургиева ночь, или Шаги Командора“ Венедикта Ерофеева»; «“Диалоги для театра“ Людмилы Петрушевской»; «“Психологический постмодернизм“ Николая Коляды». О.В. Богданова предлагает анализ «новой» драматургии, ее игровой поэтики, особенностей психологического письма; обозначает некоторые перспективные направления в развитии русской драматургии.

В качестве примера поздней драмы Л. Петрушевской рассматривается цикл «Темная комната», состоящий из *четырех* одноактных пьес (как бы *четырёх углов* комнаты). Ассоциативно заглавный образ порождает аллюзии к таинственно-загадочному, авангардистско-символистскому «Черному квадрату» К. Малевича. На тематическом уровне *первая пьеса* цикла – «Казнь» – оказывается, как и большинство пьес Петрушевской, «трудной»: в ней идет речь о казни (расстреле) убийцы, расчленившего тело убитого им человека. Однако при всей исключительности темы, при всей «зримости» происходящего сама казнь и субъект казни оказываются за пределами действия: о них говорят, их обсуждают персонажи, вокруг них строится все действие, но сами они остаются только фоном к непосредственно происходящим событиям.

Реальными «героями» казни становятся ее исполнители (Первый и Второй), а также контролирующий медицинский и начальственный состав (Врач и Майор), водитель «трансфера» (Шофер) и «принимающая сторона» (Студент – сотрудник морга). Реальный конфликт формируется не на уровне «преступление – наказание», «убийца – представитель закона», а столкновением между героями, представляющими закон, а точнее – между «профессионалами» (опытными участниками казни) и «новичками». Внешний высокий бытийный конфликт (жизнь – смерть) искусно подменяется его низким, мелким, бытовым аналогом (профессионал – дилетант), и в самой этой подмене обнаруживаются игра и «обман», которые парадоксальным образом облегчают «трудное» повествование, позволяя перевести его на уровень анекдота, забавного сценического диалога, обнаруживающего абсурд и нелепость современного мира. И все это осуществляется посредством блестящей авторской языковой игры (Sic: национальным эквивалентом иностранного слова «абсурд» в пьесе становится слово «чертовщина»). Смысловой трагизм темы (смерть человека) вытесняется с авансцены в пределы антуража; ее торжественно-траурное звучание сменяется веселым комизмом, печаль лишается своей минорной компоненты, и в полную силу вступают законы постмодернистской организации текста.

Трагедийная интонация, заданная названием повествования («Казнь») и его темой (расстрел), к финалу пьесы трансформируется в забавный фарс, реализованный посредством языковой буффонады. Сюжетная нить остается незавершенной (дальнейшая судьба «тела» неинтересна и неизвестна), но и последующее развитие пьесы бесперспективно: языковая игра достигла своего апогея, и ее продолжение может граничить только с абсурдом (родственным финальной абракадабре концептуальных романов В. Сорокина).

«Свидание» – *вторая пьеса*, включенная в цикл «Темная комната», – представляет собой диалог Матери и Сына во время их свидания в тюрьме. Если «Казнь» заканчивалась тем, что Студент «достает из кармана кусок, откусывает», то в «Свидании» Сын «дожевывает, утирается». Случайная и малозначимая деталь – при ином следовании пьес – неожиданным образом обретает дополнительный смысл: образ Сына из «Свидания» прочитывается не только как образ приговоренного за убийство к расстрелу из пьесы «Казнь», но и как развитый во временной перспективе образ Студента (или, по

мнению Богдановой, любого другого героя – так как «в темной комнате все кошки серы»). В «Свидании» мотив убийства удваивается рассуждением об убийцах-медсестрах и утраивается (Мать, почти по Достоевскому, рассказывает о «краже со взломом», когда «убили старуху, убили ее племянницу, беременную...»). И кульминацией этой философской коллизии становятся слова Матери: «Он убил, его убивать, а он не убивал. Нет! Ему показалось». В вихре мыслей и слов современного постмодерного человека утрачивается представление о том, кто убил, кого убил, за что убил и убил ли вообще.

Если в «Свидании» еще ощутима диалогическая связь персонажей, то в «Изолированном боксе» – *третьей пьесе* (третьем «угле») «Темной комнаты» – диалог в больничной палате между **А** и **Б** трансформируется, по сути, в два монолога, достаточно хаотично и спонтанно перемешанных друг с другом. В названии «Изолированный бокс» прочитывается изоляция больных не только (или не столько) от других палат, сколько друг от друга. Как и в предшествующих пьесах, здесь хаос смыслового уровня поддерживается хаосом языкового выражения.

Наконец, «Стакан воды», *четвертая пьеса* цикла «Темная комната», еще менее драматургична. Она имеет жанровый подзаголовок «Диалог», но от начала и до конца – монологична, эпически-повествовательна, так как представляет собой последовательную и неспешную исповедь героини, названной **М**. Отдельные реплики другой героини – **А** – выглядят на этом фоне случайными, нелепыми и произносятся некстати. На вопрос **М**: «Вы ведь хитренькая женщина?» **А** невпопад отвечает: «Ничего, время есть».

Прежде звучавший мотив «изолированности» людей теперь обретает свою фольклорно-народную форму: центральным внесценическим персонажем становится «волк», как называет **М** своего мужа, уточняя при этом: «Волк есть волк, и хватает и съедает, санитар...» Такое определение героя, по мысли О.В. Богдановой, с одной стороны, пробуждает в памяти поговорку «человек человеку волк», а с другой – на фундаменте слова «санитар» выстраиваются ассоциативные связи с больными из «Изолированного бокса», а также с «больным-сумасшедшим» из «Свидания» и санитаром-студентом из морга в пьесе «Казнь». В результате рождается ощущение охватившей современную жизнь всеобщей болезни, эпидемии, заразы.

«Болезнь» поражает и язык: известный оборот о «стакане воды», давший название пьесе, превращается в «больную» сентенцию – «некому будет на старости лет стакан воды мне в морду швырнуть». В сферу языковой игры попадают «имена» героинь, состоящие только из одной буквы. Будучи расположены в тексте пьесы «по вертикали», они беспорядочно, но отчетливо формируют слова – то «М-А-М-А» (как напоминание о трагедии героини, о смерти ее близнецов), то «А-М» (как междометное восклицание Волка), смешивая трагическое и комическое, страшное и смешное.

По мнению О.В. Богдановой, цикл пьес «Темная комната» становится образцом «новой» драмы, сложившейся во всей определенности к концу 80-х – середине 90-х годов. Классические составляющие драмы (время, место и действие) утрачивают свою главенствующую доминанту (действие) и, по собственному определению Л. Петрушевской, превращаются в «диалоги для театра».

В **заключительной главе** «Постмодернизм в контексте русской классической литературы» автор уделяет специальное внимание вопросу о месте постмодернизма в современном литературном процессе. Объективных оснований для «непринятия» постмодернизма в лоно традиционной русской литературы достаточно. Причиной тому являются и деконструкция в сравнении с традиционной иерархизированной системой «русского мира», и отказ от служебной функции литературы на фоне классической «учительности» («соборности», «мессианства» и «этноцентризма»). Это и «смерть автора» в противовес роли поэта-Пророка, провидца, творца; это и диктат формы над содержанием на фоне предпочтения в классической литературе самих идеи и смысла перед способами их воплощения. Это – ирония и игра, тогда как прежде в русской литературе все было «взаправду» и «всерьез». Отечественной культурной традиции объективно трудно принять в свое русло постмодернизм с иной, кардинально отличной (фактически отсутствующей) шкалой ценностей. Если «главными» и «вечными» вопросами русской литературы исконно были «Что есть истина?», «Что есть Бог?», «Что есть жизнь и что есть смерть?», «Каково предназначение человека на земле?», «Кто мы такие?», то для постмодернизма подобного рода вопросов не существует, ибо философская система постмодерна не включает в себя понятий о Боге, истине, вере, смысле жизни.

Однако, по убеждению О.В. Богдановой, предпринятый анализ постмодернистских текстов показывает, что в «русском варианте» постмодерна проблема созидания мира не менее ценна, чем проблема его деконструкции, а способы раскрытия характера героя не заслоняют цельности самого типа; вопрос «как (сделано)» отнюдь не важнее, чем «что (сделано)». Автор считает, что значительно усиленные в сравнении с классической литературой интертекстуальные связи и игровое начало текста формируют черты своеобразия современной литературы, но не выводят за пределы «литературности». Теория западного постмодернизма адаптируется на русской почве в литературной практике, свидетельствующей о причастности современных постмодернистских текстов многообразным и разнонаправленным традициям русской литературы.

А.А. Ревякина