

В.Б. КАТАЕВ

**ИГРА В ОСКОЛКИ:
СУДЬБЫ РУССКОЙ КЛАССИКИ
В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

В своем исследовании автор¹ стремится выяснить, во-первых, в чем суть и отличие постмодернистского отрицания литературы прошлого от предшествующих отрицаний в авангардизме и модернизме начала XX в., во-вторых, как соотносится российский постмодернизм с одноименным явлением мировой литературы, в-третьих, правомерно ли видеть в постмодернизме не только эстетическое, но и более широкое явление, наконец, в-четвертых, в каких формах происходит взаимодействие произведений постмодернизма с предшествующей литературой. Этот последний аспект выделен в данном реферате.

На исходе XX столетия русская классическая литература прошла двойное испытание: ее обвиняли в несовершенствах и несчастьях русской жизни; в этот же период, на фоне «кампании по расстрелу классики», утверждался и постмодернизм, с его «новыми повествовательными стратегиями», отменяющими классическую нарративность. Однако по своим установкам постмодернизм был «призван не разбивать, а играть осколками разбитого в предшествующую эпоху модерна, авангарда... извлекая удовольствие из получаемых комбинаций цитатных осколков, из стилизаций – пародий – пастишей...» (с. 229).

Официальная доктрина русской классики попала в разряд составляющих так называемый «тотализирующий дискурс», поэтому приемы подрыва и деконструкции стали переноситься и на тексты

¹ Катаев В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. – М.: МГУ, 2002. – 251 с.

классической литературы. При этом была скомпрометирована и классическая нарративность, т.е. способы построения повествовательных произведений, при которых важно последовательное и обстоятельное развитие фабулы, интриги, одно должно следовать за другим, вытекать из другого.

Опровергая обвинения, выдвигавшиеся против русской литературы, А.И. Солженицын отметил как общую черту авангардизма и постмодернизма – агрессивность по отношению к предшествующей классической традиции, а как главный отличительный признак постмодернизма – откровенную вторичность и вследствие этого бесперспективность. Горестные наблюдения А.И. Солженицына об «утере ответственной организующей силы»¹ в современной культуре перекликаются с заметками С.С. Аверинцева² «об утрате значительности чего бы то ни было» (с. 135). Постмодернизм, с точки зрения А.И. Солженицына и С.С. Аверинцева – явление кризиса мировой культуры.

Многие критики видят в постмодернизме прежде всего разнообразие разрушительных форм по отношению к традиционным ценностям и решительно их осуждают. Речь идет об «упразднении эстетических иерархий», «обобществлении интеллектуальной собственности», «отсасывании чужой творческой энергии»³.

Со своей стороны, теоретики постмодернизма рассматривают его как «комплекс философских идей», которые «описывают действительное состояние нашего постмодернистского общества»⁴, и как попытку дать «эстетическую переоценку всего предшествующего искусства и, прежде всего, искусства реализма» (с. 129).

Постмодернизм и модернизм объединяют многие внешние признаки. Различие идет по признакам глубинным, что подчеркивают наиболее внимательные наблюдатели и критики. Обобщая их суждения, В.Б. Катаев утверждает: для того, чтобы внешние черты постмодернизма (вторичность, бесперспективность, ироническая трактовка авторитетов, игровое начало, мир как текст, видение мира как хаоса,

¹ Солженицын А.И. Ответное слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств // Новый мир. – М., 1993. – № 4. – С. 3.

² Аверинцев С.С. Моя ностальгия // Новый мир. – М., 1996. – № 1. – С. 140–141.

³ Малухин В. Пост без модернизма // Известия. – М., 1991. – 8 мая. – С. 5.

⁴ Курицын Вяч. Время постсовременности // Новая волна: Русская культура и субкультуры на рубеже 80–90-х годов. – М., 1994. – С. 75.

пародийный модус повествования и т.д.) сформировали облик культуры, в ней должны были утвердиться представления об «утрате смысла»¹, о конце истории (Ф. Фукуяма²), об утрате «ответственной организующей силы» (А. Солженицын), о «неудаче некоего гигантского проекта»³. Именно эти черты формируют то, что получило название «постмодернистской чувствительности» как «способа видения мира, как философии человека рубежа XX–XXI вв.» (с. 152).

В различных произведениях названные внешние признаки могут присутствовать в произвольных комбинациях, но самая заметная особенность постмодернизма – вторичность, цитатность, центонность. Например, ироничная отсылка к названиям классических произведений, имеет целью их пародийное переосмысление. Таковы заглавия многих произведений В. Ерофеева («Письмо к матери», «Девушка и смерть» и др.), названия глав романа Б. Акунина «Внеклассное чтение» («Рассказ неизвестного человека», «Бригадир», «Смерть Ивана Ильича»), а также названия глав романа А. Битова «Пушкинский дом».

Писатели модернизма, авангарда не менее активно вступали в интертекстуальные связи с классикой; однако в отличие от них, постмодернистская цитатность превращается либо в «музей цитат» («Пушкинский дом» А. Битова), либо в «каталог цитат» – так, «чтобы современная цивилизация» предстала как «совокупность обесмысленных цитат» (с. 155).

Агрессивность по отношению к классике проявляется и в чисто механическом соединении классических сюжетов, героев, конструкций с легко узнаваемой злободневностью. Например, берется пьеса «Три сестры» и создается киносценарий под заглавием «Если бы знать». Автор – сценарист В. Мережко – называет свой текст «фантазией» на тему пьесы Чехова. Сюжет переносится в эпоху Гражданской войны и одновременно – в поле сегодняшних литературных вкусов, эстетики эпатажа, шока, смакования всего безобразного. Младшая из сестер оказывается лесбиянкой, влюбленный в нее

¹ См.: Мюллер М. Смысловые толкования истории // Философия истории: Антология. – М., 1995. – С. 274 и др.

² Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопр. философии. – М., 1990. – № 3. – С. 134–155.

³ См.: Пятигорский А. О постмодернизме // Независимая газета. – М., 1996. – 5 янв. – С. 7.

офицер – гомосексуалистом, старшая сестра (начальница гимназии) – совратительницей малолетних гимназистов, средняя сестра – алкоголичкой. «Набирается весь букет того, что автор считает наиболее актуальным, отвечающим вкусам сегодняшнего читателя. Военный доктор, конечно же, предстает распространителем наркотиков, – очевидно, для полноты букета» (с. 164).

В большом ходу сегодня и так называемые продолжения, «сиквелы» (если употребить кинематографическое слово) классических романов. Один из образцов – пьеса О. Шишкина «Анна Каренина II» – стал «гвоздем» одного из номеров сетевого литературного журнала «TextOnly». В предисловии сообщается, что Л. Толстой создал свой роман не только о трагической любви, но также о новой морали, «порожденной паровозами и телеграфом». После попытки самоубийства героиня пьесы теряет правую руку, левую ногу и глаз, но остается в живых и отправляется к своему мужу¹. Все дальнейшее разворачивается вокруг этого трансформированного тела.

Еще одна характерная разновидность полемики с русской литературой – вариант, когда героями становятся русские писатели классического периода, точнее, мифологемы русских писателей. Таковы романы Б. Кенжеева «Иван Безуглов» и Н. Псурцева «Голодные призраки: Война и мир по Нехову».

Главного героя детективного романа Н. Псурцева зовут Антон Павлович Нехов; он прошел войну в Афганистане. «Этот гибрид интеллигента с суперменом, философа с боевиком – полемика автора с классической русской литературой, предпочитавшей изображать героев-неудачников», а также – «с массовой литературой, у героев которой стальные мышцы и минимум интеллигентности» (с. 174).

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

Если одни – «продолжатели» романов – полагают, что идут вслед за классиками, просто «чуть дальше» Толстого или Чехова, то другие своими «опытами» бросают вызов классике и при этом повторяют известные обвинения против нее.

¹ См.: «Ex libris НГ». – М., 2002. – 21 марта. – С. 3.

Повесть А. Королёва «Голова Гоголя» написана, по авторскому определению, в жанре «документальной мифологии с элементами черного юмора»¹. Писатель обращается к одному из московских мифов, согласно которому будто бы Гоголь покоится в гробу без головы. Начинается фантасмагория, отчасти в духе М. Булгакова, с перенесением из эпохи в эпоху: с московского кладбища 20-х годов в окрестности парижской Бастилии в 1789 и в кабинет Сталина в 1945; есть и черт, меняющий облики. Как и В.В. Розанов (его слова служат эпиграфом к повести), автор убежден, что с Гоголя началось разрушение не только русской литературы, ее христианского смысла, но и России как государства вообще². Исследователь обнаруживает противоречие, заключенное в этой повести. С одной стороны, ее автор пользуется чисто постмодернистской манерой письма: вольное и ироничное обращение с классикой, эссеистичность, когда комментируется сам процесс писания произведения и др. А с другой – автор (пусть и устами черта) акцентирует мысль об огромной ответственности литературы, писателя перед читателями и перед народом. Гоголь, чьим черепом манипулирует черт, оказывается, по А. Королёву, в ряду виновников величайших кровопролитий, ибо он «приумножил фантазией сумму злых вещей в мире», «забыл, что у вас в Отечестве, если гений, значит – поводырь, и на плече твоём – тяжёлая длань вечно слепой Отчизны» (цит. по: с. 187). Доказывая это в своей повести и прибегая к постмодернистским приемам, писатель настаивает на противоположной постмодернизму идее – об ответственности литературы.

Собственно постмодернистское обыгрывание сюжета с головой Гоголя ведет и другой автор – «заокеанский парадоксалист»

¹ Королёв А. Голова Гоголя // Знамя. – М., 1992. – № 7. – С. 7.

² Ср. со словами В.В. Розанова, служащими эпиграфом: «Гоголь отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал весь разваливаться. Он открыл кингстоны, после чего началось неудержимое медленное год от году потопление России...» (цит. по кн. Катаева В.Б.: с. 183). В XX в. В.В. Розанов был одним из первых, кто увидел в Гоголе зачинателя нигилизма, а в русской литературе, с ее критическим пафосом, направленным на разрушение российской действительности, – главного виновника «апокалипсиса нашего времени». В парадоксальной форме и с опорой на Розанова эта разновидность нападок на русских классиков развивается Д. Галковским в его «Бесконечном тупике» (см.: 2-е изд. – М., 1998. – С. 631–632).

Б. Парамонов. В своем критическом эссе он использует имя А. Королёва для лихой расправы с традициями русской литературы. По логике Парамонова, в постмодернизме происходит «не убийство классики, но отстраненное ее оживление»: «Русскую жизнь изуродовали хорошие книги...»; «Сохранить любовь к Гоголю без веры в него – вот постмодернизм. Это даже не любовь, а нечто сильнее – эротическое отношение... Постмодернистское отношение к Гоголю – неверующая любовь»¹. Однако важные для А. Королёва мысли о приоритете нравственного и религиозного начала перед эстетическим абсолютно противоположны тому, что Б. Парамонов (вполне обоснованно) связывает с понятием постмодернизма. «Что мы видим в повести Королёва, – размышляет В.Б. Катаев, – просто отступление от логичной для постмодернизма схемы или родовую связь с той самой классической традицией, от уважения и преклонения перед которой его и всех нас призывают избавиться?» (с. 189). Такого же рода исходное противоречие встречается и в других постмодернистских текстах.

В романе Евг. Попова «Накануне накануне» манипуляции с классическими текстами – особого рода: ставится задача переписать известный классический роман. Читателю предложена непрерывная игра как бы на грани реального текста Тургенева и пародийное, ироническое, ерническое переосмысление этого текста. При этом никакого почтения к писателю-классику не испытывают не только героиня романа, но и сам автор. И хотя приемы повествования вполне соответствуют внешним канонам постмодернизма, Евг. Попов не удерживается до конца на уровне требований этой эстетики. Его позиция в романе «вырисовывается вполне традиционно: он передает персонажам отдельные свои мысли, так что мы, читатели, можем отчетливо видеть, какие собственные взгляды хотел донести до нас автор» (с. 193).

Анализ использования классических текстов в произведениях современной литературы подводит автора исследования «к важному для понимания феномена постмодернизма различению понятий *пародия* и *пастиш*» (с. 202). Пародия всегда исходит из представления о том, что в отличие от отвергаемых, высмеиваемых текстов, существуют другие, соответствующие нормам. Однако именно

¹ Парамонов Б. Конец стиля. – СПб.; М., 1999. – С. 11, 18, 12.

представление о должном и утрачено в постмодернизме. Постмодернистская пародия – *пастиш* (фр.: смесь) – это стилизация, подражание каким-то стилям без намерения их высмеять, но с желанием показать, что можно соединять самые различные стили, создавая различные «попурри». «И в отличие от пародии, пастиш не обязательно несет в себе начало осмеяния» (с. 204).

«Бесшовные» соединения знакомых поэтических образов и оборотов с прозаизмами и вульгаризмами сегодняшних быта и речи – примета поэтической манеры Т. Кибирова. По мнению В.Б. Катаева, все это не производит впечатления китча, безвкусицы – «во всяком случае, чувство меры и уместности в игре с классическими текстами поэту редко изменяет» (с. 206). Постоянная тема поэзии Т. Кибирова – просвечивание цитатами и реминисценциями из русской классической литературы бытовых реалий сегодняшней жизни, обычно сниженных, нередко эпатирующих (например, «Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности»). Его «История села Перхурова» – «своеобразная рапсодия на темы русской истории» – соткана из разнообразных подражаний: от былин и поэтов XVIII в. до Блока и А. Белого. Поэт соединяет, казалось бы, стилистически полярно разведенное (сюжетная канва пушкинского «Евгения Онегина», например, передана в стилистике и ритмике блатной песни и жестокого романа).

В текстах Т. Кибирова включение литературы прошлого необязательно несет в себе начало осмеяния, и в такой функции они являются не традиционной пародией, а пастишем. Но «стилистическая мимикрия», мастером которой предстает этот поэт, отнюдь не исключает «не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете» (Ф. Джеймисон)¹. Напротив, чувство у Кибирова не боится проявить себя: «Смешны у него не нормы классической поэзии, печально смешна реальность, к описанию которой он эти нормы неустанно пытается приложить. И, конечно же, в подобной измене постмодернистскому канону следует видеть не признак ущербности, а знак своеобразия, обретения неведомой другим произведениям постмодернизма полноты» (с. 209), – утверждает В.Б. Катаев.

¹ Цит. по: Ильин И.П. Пастиш // Зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энциклопедич. справочник. – М., 1996. – С. 256.

Талантливо воссоздано ощущение всего мира как текста и себя как погруженного в интертекстуальную среду в повести Ю. Кувалдина «Ворона», написанной по канонам постмодернизма и отражающей, не просто набор постмодернистских литературных приемов, но постмодернизм как мировосприятие. Однако, в конечном счете, писатель не порывает глубинной связи с родовыми началами пратекстов русской литературы: «Ведь вся абсурдность мира, воспроизведенного в “Вороне”... постигается в соотношении с “Чайкой”, также изображавшей негармоничный мир, но ставшей и остающейся эталоном художественной гармонии» (с. 215). Повесть содержит в себе несколько кодировок, предполагает несколько уровней прочтения (в соответствии с постмодернистскими концепциями текста). Уровень современного сюжета – с финансовыми пирамидами, новыми русскими, лицами «кавказской национальности», растерянной интеллигенцией и т.п. Затем – соотносительность с классическими текстами, сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес. Есть переключки с дискурсом классических русских споров о России, о вечности, о Боге и т.д. И после этого – включение современных дискуссий об искусстве, о постмодернизме, отсылающее к соответствующему массиву литературно-критических текстов. Заканчивается повесть «Ворона» монологом в духе чеховских пьес, пастишем-попурри на темы финалов «Дяди Вани» и «Трех сестер».

Особый случай взаимоотношений с классикой – тексты В. Сорокина, наиболее радикально реализующего эстетику шока; лишь в этом случае можно говорить о «чистоте эксперимента» в российском постмодернизме (с. 216). Именно в текстах этого писателя все охвачено тотальным святотатством. Писатель идет гораздо дальше своих литературных сверстников в десакрализации святынь недавнего прошлого, в абсурдизации бытия вообще, громоздя целые гекатомбы трупов, изображая ампутации, удушья, дефекации, копрофагии, обильно используя обсценную лексику. В романе «Сердца четырех», например, «он описывает производственный процесс по получению не чего-нибудь, а... жидкой матери» (с. 217). В пьесе с чеховским названием «Юбилей» действие состоит в том, что в день десятилетия некоего «Чеховпротеинового комбината им. А.Д. Сахарова», на котором ведется «переработка А.П. Чеховых», к производственникам приезжают в гости «актеры Калужского драматического театра», чтобы показать новую пьесу. Продукция для нее будет приготовлена сейчас

же, на их глазах: на экране показывается производственный процесс убоя, расчленения, измельчения («разделка восьми Антон Павловичей Чеховых в возрасте 9, 12, 35, 37, 43 и 72 лет...»), получения готовой продукции – жидкого, сгущенного, порошкового «чеховпротеина».

Далее происходит подготовка актеров к спектаклю с готовой «чп-продукцией». Как следует из вводной ремарки, вся декорация, включая мельчайшие детали (яблоки на столе, листья и др.), сделана из внутренностей А.П. Чеховых. Затем идет спектакль по произведениям драматурга, который заканчивается звуком лопнувшей струны; «через 69 секунд гудение обрывается»¹. Речевой ряд пьесы представляет собой смесь различных текстов и дискурсов: идеологические речевые штампы советского и постсоветского времени; реплики героев из пяти пьес Чехова, нарезанные, перемешанные и не связанные одна с другой; опечатки (возможно, сознательные) в чеховских текстах; наконец, «асигнификативная речь» – абсолютно бессмысленные, абсурдные слова, точнее набор звуков, которыми время от времени по команде Голоса за сценой, актеры перемежают тексты Чехова (с. 118). Так, иронично-абсурдистски, согласно В. Сорокину, «происходят в современной культурной ситуации похороны классика» (с. 220).

Однако, когда соратники писателя по литературе постмодернизма хотят определить суть его текстотворчества, они обращаются к имени Чехова, протягивая прямые линии от чеховской картины мира к той, что предстает в текстах В. Сорокина. Его противопоставляют Чехову, но в то же время проводимая параллель с классиком говорит о высшей степени признания значительности этого писателя-постмодерниста².

В произведении под названием «Роман» использован характерный сорокинский прием: обманное начало соединяется с шоковым продолжением и со столь же парадоксальной развязкой. В отличие от других текстов, где писатель производит абсурдизацию стилистики соцреализма, – здесь предложена вытяжка, эссенция из классического русского романа XIX в. Сам писатель как-то сказал, что он написал «квазитургеневский роман».

Первые 300 страниц (а всего их около 400) читаются как типичный русский классический роман: герой приезжает откуда-то в

¹ Сорокин В. Собр. соч.: В 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 485, 487.

² См.: Парамонов Б. Ион, Иона, Ионыч // Парамонов Б. Конец стиля. – С. 53.

родную усадьбу, к близким людям; далее следуют портреты героев, интерьеры в классическом стиле, а затем – традиционные для любого русского романа споры о России, народе, литературе. Здесь есть и описание охоты, и сцены общения с мужиками, как у Тургенева и Толстого. Есть ревность и любовь к героине, которую герой отыскивает в деревенской глуши. Но жизни во всем этом нет, да и не предполагается быть. Ведь «первичная реальность» здесь – другие тексты.

Персонажи в «Романе», как и в остальных произведениях В. Сорокина, «не более чем муляжи, знаковая принадлежность к той или иной разновидности имитируемых текстов», а на десятках последних страниц – полная абсурдизация имитируемых сюжета и стиля. И как обычно, все это достигается через шокирующее обилие умерщвлений: герой всех вокруг себя убивает. «Движение к смерти, к аннигиляции писатель демонстрирует и на стилевом уровне»: текст «идет к полному семантическому и языковому распаду»; фразы становятся все короче и, наконец, последние слова: «Роман дернулся. Роман умер» (с. 225). Эта последняя фраза – не только сообщение о смерти персонажа по имени Роман, но и, в представлении автора, декларация распада и бессмысленности традиционного *жанра* романа.

В. Сорокин – писатель с трагическим восприятием мира, подчеркивает В.Б. Катаев. Несомненное мастерство стилизации и феноменальная изобретательность в придумывании все новых проявлений отвратительного – отличительные особенности его писательской манеры.

Как отнестись к эстетическому приговору, вынесенному В. Сорокиным русскому роману? – размышляет исследователь. Однако полагать, что читатель отныне отвернется от конкретных классических текстов в пользу их имитации, сколь бы искусной она ни была, не приходится. «И каким бы традиционным ни был взятый на вооружение постмодернизм механизм отрицания, культура никогда по своей сути не будет сведена к этому одному единственному отношению к прошлому» (с. 228). Пока жива литература, любое развитие в ней, каким бы бесконечно далеким от традиций оно ни выглядело, в конечном счете, возвращается к классике. И даже всеми силами отталкиваясь от нее, самый смелый постмодернизм обойтись без обращения к ней не может.

Т.Г. Петрова