

**М.Н. ЛИПОВЕЦКИЙ**

(США, Университет Колорадо)

**ПОСТМОДЕРНИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:  
АГРЕССИЯ СИМУЛЯКРОВ И САМОРЕГУЛЯЦИЯ ХАОСА**

**1. Постмодернистская ситуация в России**

Постмодернизм возник на Западе в конце 60-х – начале 70-х годов в литературе, искусстве, философии, а позднее – практически во всех гуманитарных дисциплинах. Этот термин объединяет широкий спектр разнообразных культурных процессов: поиски синтеза между «высоким модернизмом» и массовой культурой; критическое отношение к разного рода глобальным идеологиям и утопиям; внимание к маргинальным социальным группам и культурным практикам; децентрализацию культуры; отказ от модернистского и авангардистского культа новизны – постмодернистский текст никогда не скрывает своей цитатной природы, оперируя известными эстетическим языками и моделями. Классикой европейского и американского литературного постмодернизма стали новеллы Х.Л. Борхеса, «Лолита» В. Набокова, «Имя розы» Умберто Эко, романы Джона Фаулза, Хулио Кортасара, Гарсии Маркеса, Питера Хандке, Итalo Кальвино. Философией постмодернизма явилась деконструкция Ж. Деррида, «археология знания» М. Фуко, теория симулякра Ж. Бодрийяра, социология Ж.-Ф. Лиотара. Западные теоретики определяют постмодернизм как культурное сознание «позднего капитализма» (Ф. Джеймисон), как порождение цивилизации массмедиа (Ж. Бодрийяр) и «конца истории» (Ф. Фукуяма).

Хотя эти характеристики мало применимы к советской культуре, тем не менее, на рубеже 60–70-х, т.е. фактически одновременно с первыми манифестами постмодернизма на Западе, в русской

литературе появляются произведения Андрея Битова, Венедикта Ерофеева, Саши Соколова, Иосифа Бродского и некоторых других авторов, которые впоследствии (в конце 80-х) были оценены как первые шаги русского постмодернизма, во многом предопределившие его дальнейшую динамику.

Выделим важнейшие, на наш взгляд, характеристики «постмодернистской ситуации» в России:

1. *Кризис утопических идеологий.* В более широком смысле девальвация ценностей коммунистической утопии, принявшая в 70-е годы лавинообразный характер, была воплощением кризиса ценностей Разума и Прогресса, важнейших ценностей всей культуры Нового времени. По мнению французского философа Ж.-Ф. Лиотара («Состояние постмодерна»), именно инфляция этих базовых ценностей лежит в основании западной культуры постмодернизма.

2. *Эффект исчезновения реальности* как результат кризиса ценностно-идеологических оснований общества, стремительной инфляции прежних мифов и верований. Это явление ярко описано философом Ж. Бодрияром, создателем теории симулякра и симуляции. Ученый утверждал, что в эпоху постмодернизма действительность заменяется сетью «симулякров» – самодостаточных знаковых комплексов, не имеющих никаких соответствий в реальном мире. Так возникает «гиперреальность симулякров»: они управляют поведением людей, их восприятием, в конечном счете, их сознанием, что в свою очередь приводит к «гибели субъективности», ибо человеческое «Я» также складывается из совокупности симулякров<sup>1</sup>. Мир, при таком подходе, воспринимается как огромный многоуровневый и многозначный текст, состоящий из беспорядочного и непредсказуемого сплетения самых разных культурных языков, цитат, перифраз.

Это открытие в высшей степени характерно и для советской цивилизации, даже в большей степени, чем для западной, поскольку культура соцреализма и государственный контроль над всеми средствами массовой информации лишали все явления, не вписывавшиеся в модель «реального социализма», права на существование. Поэтому исчезновение религиозной веры в коммунистическую утопию вело к распаду советской картины мира: лишаясь своего стерж-

---

<sup>1</sup> См.: Baudrillard J. Simulacres et simulation. – Р., 1981.

ня, она превращалась в хаотический набор фикций, фантомов, симуляков, за которыми уже не ощущалось никакой реальности<sup>1</sup>.

Предпосылки «постмодернистской ситуации» складывались в России на рубеже 60–70-х годов и, постепенно набирая силу, достигли своего максимального выражения к концу 80-х – в годы «пестройки» и окончательного крушения коммунистической утопии. Названные социокультурные процессы породили целый ряд собственно художественных стратегий, противоположных и реалистическому, и авангардному искусству.

Постмодернизм отвергает реалистическое представление о характере и обстоятельствах, представляя то и другое как воплощение тех или иных, а чаще сразу нескольких культурных моделей. Соответственно дискредитируется и такое важнейшее философское понятие реалистической эстетики, как *правда*. В мире-тексте, а точнее хаотическом конгломерате текстов – мифологий, идеологий, традиций, стереотипов и т.п., не может быть единой правды о мире. Ее заменяет многообразие интерпретаций и, шире, множественность одновременно существующих «правд» – абсолютных в пределах своего культурного языка, но фиктивных в сопоставлении с другими языками. В реалистическом тексте носителем *правды* был всезнающий автор («Романист знает все», – декларировал У. Теккерей). В постмодернистском произведении методически подрываетя претензия автора на всезнание; он ставится в один ряд с ошибающимися, заблуждающимися героями, которые присваивают себе многие его черты. Правда «автора» или представляющего его персонажа выступает как одна из возможных, но далеко не безусловных. В этом смысле постмодернизм продолжает традицию полифонического романа (в интерпретации М.М. Бахтина), доводя ее до гипертрофированных форм. Если, по Бахтину, в полифоническом романе Достоевского истина возникает в точке пересечения различных «голосов», то в постмодернистском романе «голосов» становится так много, что единая точка пересечения между ними просто невозможна. В совокупности эти «голоса», всегда представ-

---

<sup>1</sup> Концепция «симулякра и симуляции» лежит в основе работы М.Н. Эпштейна «Истоки и смысл русского постмодернизма» // Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. – М., 2000. – С. 85–104.

ляющие определенные языки и традиции культуры, моделируют культуру как хаос.

Русский постмодернизм во многом продолжает искусственно прерванную динамику модернизма и авангарда: стремление «вернуться» в Серебряный век, или, точнее, возродить его, определяет многие специфические отличия русской модели этого направления от западной. Вместе с тем постмодернизм наследует и те тенденции, которые изнутри подрывали такие постулаты модернистского дискурса, как философская свобода творческого сознания и его стремление к преобразованию мира. Показательны в этом отношении художественные поиски К. Вагинова, позднего О. Мандельштама («Египетская марка»), Д. Хармса, но особенно – В. Набокова<sup>1</sup>. Однако по мере своего развития постмодернизм все более отталкивался от такого важнейшего свойства модернистской и авангардистской эстетики, как мифологизация действительности, где миф был материализацией индивидуальной концепции свободы. Постмодернизм намеренно разрушает любые мифологии, понимая их как идеологическую основу власти над сознанием, навязывающей ему единую, абсолютную и строго иерархическую модель истины, вечности, свободы и счастья. Начиная с критики коммунистической мифологии (соц-арт – в изобразительном искусстве, затем концептуализм – в литературе), постмодернизм довольно скоро переходит к критике мифологических концепций русской классической литературы и русского авангарда, а затем и мифов современной массовой культуры. Однако, разрушая существующие мифологии, постмодернизм стремится перестроить их осколки в новую, неиерархическую, неабсолютную, игровую мифологию. Таким образом, стратегию постмодернизма по отношению к мифу правильнее будет определить не как разрушение, а как *деконструкцию*, пере-страивание по иным, контрмифологическим, принципам<sup>2</sup>.

В конечном счете, важнейшая из постмодернистских стратегий может быть определена как *диалог с хаосом*. Принципиальная но-

---

<sup>1</sup> См. об этом: Липовецкий М.Н. Смерть как семантика стиля // *Russian literature*. – Amsterdam, 2000. – Vol. 48, № 2 (August). – P. 155–194.

<sup>2</sup> В большинстве случаев, невозможно говорить о прямом влиянии философии деконструкции Жака Деррида на русских писателей-постмодернистов, однако определенные черты близости объясняются тем, что сама теория и практика Деррида в наиболее концентрированной форме выразила философский дух постмодернизма.

визна такой стратегии состоит в том, что постмодернизм воплощает художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творчество на поиск компромисса между этими универсалиями.

## 2. «Паралогия» русского постмодернизма

Понятие «паралогия» было введено Ж.-Ф. Лиотаром в работе «Состояние постмодерна» для характеристики нового типа логики: «Интересуясь неопределенностями, ограничениями точности контроля, конфликтами с неполной информацией, “фракталами”, катастрофами, прагматическими парадоксами, постмодернистская наука строит теорию собственной эволюции как прерывного, катастрофического, несгладимого, парадоксального развития. Она меняет смысл слова “знание” и говорит, каким образом это изменение может происходить. Она производит не известное, а неизвестное. И она внушает модель легитимации, не имеющую ничего общего с моделью наибольшей результативности, но представляющую собой модель различия, понимаемого как паралогия»<sup>1</sup>.

Поясняя эту категорию, Лиотар подчеркивал, что «паралогия» воплощает «силу, которая дестабилизирует объяснительные возможности и проявляется в предписании мыслительных норм или, если угодно, в предложении новых правил научной языковой игры»<sup>2</sup>. В данной интерпретации, комментирует С. Коннор, «паралогия» – это «противоречивое сознание, нацеленное на сдвиг структур сознания как таковых»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Шматко Н.А. – СПб., 1998. – С. 143.

<sup>2</sup> Там же. – С. 146.

<sup>3</sup> Connor S. Postmodernist culture: An introduction to theories of the contemporary. – Oxford; Cambridge, 1989. – P. 34.

Парадокс культуры русского постмодернизма 80–90-х годов<sup>1</sup> состоит, в том, что он, с одной стороны, строит свою паралогию на развинчивании такой могущественной для всей культуры модернизма «структурой сознания», как мышление бинарными оппозициями. «Смысл постструктуралитской критики структурализма заключается в разрушении доктрины бинаризма, – пишет И.П. Ильин. – Это достигается... доказательством наличия такого количества многочисленных различий, которые в своем взаимоотношении друг с другом ведут себя настолько хаотично, что исключают всякую возможность четко организованных оппозиций»<sup>2</sup>.

С другой стороны, русский постмодернизм, формируясь в остром противостоянии и к официальной соцреалистической культуре, и к реалистической доминанте альтернативной культуры 60–70-х годов, сложился как феномен, наследующий именно радикально-инновационную культурную традицию. По определению Ю.М. Лотмана, эта традиция (представленная в свой классический период именами Лермонтова, Гоголя, Достоевского) характеризуется обостренностью бинарных оппозиций, доведенных до степени непримиримого конфликта и взрыва. Все это исключает возможность какого-либо компромисса между сторонами

---

<sup>1</sup> М.Н. Эпштейн выделил три крупных периода (я бы уточнил – эпохи) русского постмодернизма – досоветский, советский и постсоветский: «Досоветский период – это симуляция и деконструкция отдельных “позитивных” аспектов заимствованной западной культуры. Советский период – подчинение всей действительности системе преобразующих ее идей, создание всеохватывающей гиперреальности. Постсоветский период – осознание условно-знакового характера этой гиперреальности и взаимодействие с ней по правилам остряющей иронии, пародии, игры». (Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – СПб., 1996. – № 8. – С. 188). И все-таки я склонен называть постмодернизмом (историческим) то, что М.Н. Эпштейн определяет как «постсоветский» период, хотя полагаю, что началом этого периода следует считать не крушение советского режима, а очевидное поражение последней попытки его модернизации – хрущевской «оттепели» (1956–1968). Неслучайно такие парадигматические для русского литературного постмодернизма тексты, как «Москва – Петушки» (1969) Венедикта Ерофеева, «Пушкинский дом» (1971) Андрея Битова, «Школа для дураков» (первая публикация – 1975) Саши Соколова были написаны на рубеже 60–70-х годов.

<sup>2</sup> Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. – М., 2001. – С. 30.

оппозиций, но порождает гротескные и оксюморонные комбинации добра и зла, высокого и низкого, идеала Мадонны и Содома<sup>1</sup>.

Предельное обострение бинарных оппозиций – укорененное в русской культурой традиции – получило дальнейшее развитие именно в русском авангарде. То столкновение полюсов, которое в бинарной модели русской классики осуществлялось на уровне сюжета, в русском авангарде проникает в глубь образа. Неслучайно поэтому И.Р. Дёргинг-Смирнова и И.П. Смирнов определили доминирующий троп русского авангарда, как *катахрезу*, которая обнаруживает и производит на любом уровне текста – от синтаксиса до пространственно-временной и сюжетной организации – «противоречие внутри целого: выделяет одно из его слагаемых в качестве исключительного, утверждает, что целое не равно сумме его частей, либо демонстрирует, что оно состоит из гетерогенных единиц»<sup>2</sup>.

Таким образом, русский постмодернизм, заряженный авангардным «геном», одновременно наследует радикально-инновационным и традиционным стратегиям: причина в том, что в русской культуре радикальные стратегии, создающие катастрофический разрыв со старым, не признающие компромиссов, идущие на обострение, и есть *самые традиционные*.

Именно на этой почве формируется паралогия русского постмодернизма.

Он сосредоточен на распылении бинарных оппозиций, в которых один из полюсов всегда позитивен, а другой негативен. Обнажая амбивалентность отношений между этими полюсами, выявляя подобия и взаимные превращения внутри оппозиций, постмодернизм формирует нейтральное «место встречи» между философскими и эстетическими категориями принципиально несочетаемыми и несопоставимыми ни в авангардистском, ни в реалистическом и соцреалистическом типах сознания. Так, в русском постмодернизме стороны бинарных оппозиций (как правило, это различные версии: *свое–чужое, освоение–отчуждение*) настойчиво стягиваются в единое смысловое пространство – сюжета, мотива,

---

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования: История русской прозы, теория литературы. – СПб., 1997. – С. 594–604.

<sup>2</sup> Дёргинг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П. Очерки по истории типологии культуры. – Salzburg, 1982. – С. 73.

характера, словесного образа, стихотворной строки, абзаца или даже фразы. Эта стратегия типична для постмодернизма в целом и в то же время противоречит доминантной дуальности культуры.

В отличие от западного постмодернизма, в русском аналоге эти *стяжки* не приводят к формированию третьего, компромиссного, феномена; отношения между сведенными в единое смысловое пространство сторонами традиционных оппозиций сохраняют взрывной характер: *свое* не принимает *чужое*; *чужое* не ассилируется в *свое*. Возникающие при этом сочетания неустойчивы и проблематичны; противоречие остается неразрешенным и, в сущности, неразрешимым – это не стазис, а напряженное кипение, превращающее конфликт в норму. Назовем такого рода концептуальные образования – *паралогическими компромиссами*. Их можно сравнить с таким тропом, как оксюморон<sup>1</sup>. Во взрывном компромиссе *не происходит* оксюморонного взаимоуничтожения противоположных понятий, сведенных в единое семиотическое пространство, и вследствие этого возникает эффект *непрерывной флюктуации смысла между противоположными, несовместимыми понятиями и категориями*.

Приведем несколько примеров. Так, в поэме «Москва–Петушки» (1969), пространственные полюса Кремль и Петушки явно противопоставлены: юдоль страдания, столица Антихриста (по интерпретации Д. Бетеа), на одном полюсе, и Эдемский сад – на другом; или: Вавилон и Новый Иерусалим (по интерпретации В. Туманова). Путь героя прямо описывается в этих категориях: «Он Бог благ. Он ведет меня от страдания – к свету. От Москвы – к Петушкам»; «Петушки – это место, где не умоляют птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин. Первозданный грех, может, он и был, – там никого не тяготит». Однако вся сюжетная динамика поэмы ведет к конфликтному *совмещению* этих полюсов в finale поэмы, в главах с парадоксальными названиями: «Петушки. Вокзальная площадь», «Петушки. Садовое кольцо», «Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому» и, наконец, «Москва – Петушки. Неизвестный подъезд». И все это завершается сюжетно не мотивированной, но (пара)логически неизбежной смертью героя как результатом невыносимого компромисса/взрыва. При-

---

<sup>1</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. – М., 2000. – С. 68.

чем сама смерть порождает еще одно неразрешимое противоречие между бытием и небытием, выраженное в последней фразе поэмы: «Густая красная буква “Ю” распласталась у меня в глазах, задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду»<sup>1</sup>.

Яркий пример постмодернистской «паралогии» – образ *мусора*, принципиально важный для поэтики Ильи Кабакова. В одном из диалогов с Борисом Гройсом он характеризует мусор как философский компромисс между жизнью и смертью: сначала говорится, что «мусор наиболее близок к смерти: это смерть, данная нам визуально», затем, что «сама жизнь представляет собой груду мусора», и, наконец, сказано, что мусор занимает переходную зону между памятью и забвением: «Это какой-то промежуточный и сам по себе внутри расколотый предмет, который одним своим концом обращен в память, а другим в забвение»<sup>2</sup>.

Вряд ли возможно составить каталог паралогических компромиссов, осуществленных в работах русских постмодернистов. Ограничусь рассмотрением важнейших, в моем понимании, «компромиссов», наиболее четко отложившихся в постмодернистской семантике и поэтике.

### 3. Паралогические компромиссы

**Симулякр – реальность.** Поиски соответствия между «симулякрами» Ж. Бодрийяра и симулятивностью соцреалистической картины мира давно стали общим местом в исследованиях по русскому постмодернизму. Прямые иллюстрации к философским тезисам легко найти в таких ранних порождениях московского концептуализма (конец 60-х – начало 70-х годов), как, например, картины Эрика Булатова или поэтические циклы Дмитрия Пригова.

Мотив симулякра отчетливо присутствовал и в эстетике модернизма. Достаточно вспомнить образ «домино» у Андрея Белого, роль маскарной символики в поэзии А. Блока и Ф. Сологуба; позднее тема

<sup>1</sup> Проницательный анализ финала поэмы предложен в статье В. Туманова. См.: Tumanov V. The end in V. Erofeev's *Moskva-Petushki* // Russian literature. – Amsterdam, 1996. – Vol. 39. – P. 95–114.

<sup>2</sup> Борис Гройс – Илья Кабаков: Диалог о мусоре // Новое лит. обозрение. – М., 1996. – № 20. – С. 320, 321, 329. См. также: Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990–1994) / Общ. ред. и вступ. ст. Петровской Е.В. – М., 1999. – С. 105–116.

мнимого существования стала важнейшим лейтмотивом романов К. Вагинова. Во всех русских и первых американских романах В. Набокова четко прослеживается антитеза пошлой псевдореальности и подлинной реальности, создаваемой воображением творческой личности – Мартина Эдельвейса, Годунова-Чердынцева, Цинцинната Ц., Себастьяна Найта (а затем и его брата), Адама Круга.

Однако в русском постмодернизме симулякры противопоставлены не подлинной реальности, а напротив – ее отсутвию, т.е. *пустоте*. И. Кабаков, размышляя о выставке «Муха с крыльями», подчеркивал: «Вещественное появление реальности в искусстве абсолютно связано с отсутствием реальности в самой жизни»<sup>1</sup>. Это «отсутствие реальности в самой жизни» предстает у него в образе агрессивной, всасывающей в себя пустоты: «Она прилипла, срослась, сосет бытие, ее могучая, липкая тошнотворная антиэнергия взята из переведения в себя, подобно вампиризму, энергии, которую пустота отнимает, вынимает из окружающего ее бытия»<sup>2</sup>. Тот же мотив можно увидеть и в поэме Вен. Ерофеева: не только электричка, но и само повествование идет по круговому маршруту, и фактически все мотивы повторяются дважды – в позитивном и в негативном освещении, тем самым аннигилируя друг друга. В итоге остается *пустота* – у Ерофеева «тьма», съедающая пространство: его заменяет абсолютный мрак за окном электрички. Финал этого процесса – в главке «Петушки. Садовое кольцо», сводящей в одну – мнимую – точку оба конца Веничкого маршрута. Аннигиляция поражает и время: «Да зачем тебе время, Веничка?.. Был у тебя когда-то небесный рай, узнавал бы время в прошлую пятницу – а теперь небесного рая больше нет, зачем тебе время?» Этот процесс буквально из ничего рождает убийц Венички.

Вместе с тем даже у такого признанного лидера концептуализма, как Илья Кабаков, его работы заключают в себе не только иллюстрацию к философским тезисам постмодернизма, но предполагают и более творческое отношение к категории симулякра. Показательно несогласие, возникающее в диалоге между Кабаковым и Б. Грайсом по поводу инсталляции «Муха с крыльями». Для Грайса

---

<sup>1</sup> Кабаков И. Жизнь мух = Kabakov I. Das Leben der Fliegen. – München, 1992. – S. 42.

<sup>2</sup> Ibid. – S. 42–44.

инсталляция – способ выявления симулятивности: «Инсталляция собирается из предметов, которые не образуют нерасторжимого единства... В этом смысле инсталляция есть в большей степени реальная картина современного общества... в котором все элементы могут выйти из строя и вновь соединиться, вновь повториться... Мы имеем дело в значительно большей степени с механизмом, чем с организмом». Но Кабаков не соглашается: «... тот агломерат, который составляют собой элементы инсталляции, соединяется в новое органическое целое, которое двоится перед нашим сознанием, оставаясь тем, что оно есть, т.е. набором ведер, палок и всякой дряни, и в то же время перед нашими глазами создается новое событие, новое целое и новое художественное произведение»; «в инсталляции восстанавливается потеряянная картиной реальность»<sup>1</sup>.

Это расхождение мнений указывает на двусмысленность категории симулякра в постмодернистской эстетике. С одной стороны, поток симуляков разъедает реальность, превращает ее в театр теней, в коллекцию общедоступных иллюзий, в феномен отсутствия. На выявление мнимости того, что полагается как реальность, направлен первый – героический, а вернее, аналитический – этап русского постмодернизма («лианозовская школа», «московский концептуализм», роман Андрея Битова «Пушкинский дом» с его антигероем – гением симуляции Митишательевым). С другой стороны, очень скоро, обнаруживается, что экзистенция, абсорбированная симуляками, может быть из них выжата, что симулякры позволяют воссоздавать реальность, причем не механически, а органически – здесь основание «синтетической» версии русского постмодернизма.

Однако симулякры становятся источником порождения реальности только при условии осознания их иллюзорной природы и неверия в их реальность.

Начало «синтетической» интерпретации категории симулякра находим в поэме «Москва – Петушки». Ерофеев добивается здесь антисимулятивного эффекта парадоксальным путем – соединяя фрагменты очень далеких друг от друга культурных систем и создавая то, что Ж. Бодрийяр назвал «гиперреальностью». Так, известная сентенция, что «жизнь надо прожить так, чтобы не было

---

<sup>1</sup> Кабаков И. Жизнь мух = Kabakov I. Das Leben der Fliegen. – München, 1992. – S. 186, 190.

мучительно больно за бесцельно прожитые годы», а также средства от потливости ног, ангелы и Господь в «синих молниях», «сталифа куми», коктейли из «Белой сирени» и т.п. – все это в словесном и сюжетном потоке поэмы предстает как элементы, равнозначные в своей симулятивности. Но магический эффект ерофеевского стиля достигается органическим взаимодействием этих дискурсивных обломков – они вступают в непосредственный диалог, нередко в пределах одного абзаца, создавая в итоге парадоксальное восстановление реальности.

Подтверждением того, что симулякры способны порождать реальность, разумеется, «неправильную», или паралогическую (с традиционной точки зрения) являются квазисторические романы Владимира Шарова – «Репетиции» (1991), «До и во время» (1993), «Мне ли не пожалеть» (1995). Писатель пародирует, доводя до гротеска, утопические и мифологические подтексты самых авторитетных идеологий XX в. Так, в романе «До и во время» русская революция буквально вырастает из лона мадам де Сталь, которая, якобы владела секретом бессмертия, даря власть своим любовникам – философи Николаю Федорову, композитору Скрябину, а также Сталину (который одновременно – сын м-м де Сталь, отсюда и его псевдоним). Но, в отличие, например, от авторов подобных квазисторических романов («Великий поход за освобождение Индии» Валерия Залотухи, «Хроники Чарчкоу» Дмитрия Липскерова, «Борис и Глеб» Юрия Буйды), В. Шаров завораживающе серьезен. Он пишет свои фантазии в манере монотонно-бесстрастного пересказа как бы исторических свидетельств, документов, событий, тем самым создавая настолько сильный эффект реальной версии, что некоторые критики (С. Костырко, И. Роднянская) обрушились на него с обвинениями в «искажении исторической правды».

Но особенно показателен в этом плане Виктор Пелевин – возможно, самый популярный и «читабельный» (кстати, по возрасту самый младший) из русских постмодернистов 90-х годов. Его персонажи с настойчивостью «русских мальчиков» боятся над вопросом: что есть реальность? Для героев Пелевина осознание симулятивной иллюзорности всего окружающего составляет лишь исток размышлений, поскольку писателя интересует не превращение реальности в симулякр, но обратный процесс – рождение ре-

альности из симулякра. Такая интенция в сущности прямо противоположна основным постулатам постмодернистской философии.

Да, жизнь – скорее всего есть сон (рассказ «Синий фонарь»), компьютерная игра (повесть «Принц Госплана»), движение бройлерных цыплят по инкубаторскому конвейеру (повесть «Затворник и Шестипалый») и даже бессмысленное «гуденье насекомых» (роман «Жизнь насекомых»), но Пелевин виртуозно разыгрывает незаметные метаморфозы – превращение вальяжного начальника в компьютерного танкиста, а пляжной проститутки в стрекозу и т.п. Он делает это не из сатирических побуждений. Перемешивая человеческие страсти с инстинктами насекомого, он тем самым пытается проникнуть вглубь, за оболочку уничтожительного уподобления бессмысленности человеческого существования слепоте летящих на огонь мотыльков. А пелевинские скарабеи из романа, для которых все мироздание сосредоточено в их навозном шаре, вовсе не насмешка над человеческими поисками смысла жизни; напротив, пелевинский навозник придает этим поискам гротескную серьезность: даже навоз, если с ним связаны драмы сознания, боль, надежда, отчаяние, упорство, перерастает в иную реальность.

Формирование паралогической зоны компромисса между симулякром и реальностью, зоны нестабильности, где симулякр непрерывно порождает реальность, а реальность оборачивается симуляцией, определяет механизм эстетического восприятия, характерный для русского постмодернизма.

Этот процесс неразрывно связан с последующей проблематизацией оппозиции «фрагментарность–целостность», как правило, лежащей в основании принципов внутреннего структурирования текста, присущих данному типу эстетики.

**Фрагментарность – целостность.** В советской эстетической теории 70–80-х годов общепризнанными стали представления о том, что «целостность» произведения – это эстетическое выражение целостности самой действительности, итог творческого освоения жизни художником, вскрывающим в противоборствах и сцеплениях... реального мира его диалектическое единство»<sup>1</sup>. Вместе с тем аксиоматично, что эстетика постмодернизма исповедует дви-

---

<sup>1</sup> Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987. – С. 6.

жение «от произведения к тексту» (Р. Барт), от иллюзии целостного мирообраза к фрагментарному тексту, равному только самому себе.

Теоретический и практический бунт постмодернизма против любых идеологий, основанных на идеалах Единства и Иерархии, не мог не задеть категорию художественной целостности. Однако русская завороженность целостностью<sup>1</sup> не могла не трансформировать и сам постмодернистский бунт против нее.

Атаку на «целостность» можно увидеть, например, в «поэзии на карточках» Льва Рубинштейна. И все же собрания отрывочных реплик, строчек, иногда развернутых периодов, каждый из которых помещен на отдельной карточке, лишь на первый взгляд бессвязны. Фактически каждый его *текст*<sup>2</sup>, опровергая традиционные представления о ритмической организации стихотворения, строится как композиция из нескольких ритмов, охватывающих от двух до сорока карточек. Локальные ритмические связи и взаимоотношения между фрагментами формируют смысловой рисунок текстов: «...В результате возникает не индивидуальный, а коллективный, ментальный портрет. Это речевой портрет, складывающийся из пересекающихся и перекрещивающихся временных и пространственных пластов речевой действительности»<sup>3</sup>. Каждый текст Рубинштейна представляет собой условно-полный, т.е. целостный, каталог смы-

---

<sup>1</sup> Михаил Эпштейн считает «целостность» «главной категорией и верховной ценностью русской мысли задолго до торжества советского тоталитаризма... Целостность представлялась как спасительное преодоление всех крайностей и разделений западной мысли – разделения ума и сердца, воли и разума, веры и знания, церкви и государства, индивида и общества, – и как залог грядущего возвышения России над разделенным, дробным европейским миром. Но эта целостность, если рассмотреть ее генезис, производилась из того факта, что Россия еще ничего не дала миру, не произвела никаких особых вкладов в цивилизацию – и именно поэтому, не закабаленная никакими традициями, свободная от предрассудков, может подняться над всеми крайностями и объединить их в себе» (Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – СПб., 1995. – № 8. – С. 185).

<sup>2</sup> Мы предпочитаем называть сочинения Л. Рубинштейна «текстами», так как они явно сложнее по своей структуре, чем традиционные стихотворения или поэмы, обладающие единством формы и стиля.

<sup>3</sup> Гюнтер Х., Вондер С. Серийное производство. Московский автор Л. Рубинштейн // Рубинштейн Л. Все дальше и дальше. Из «Большой картотеки». – М., 1995. – С. 101, 102.

словых потенциалов, заложенных в одной теме или в одной языковой / мыслительной конструкции.

Например, текст «Всюду жизнь» (1986) состоит из нескольких голосов; один представлен рифмованными троизмами о смысле жизни: «Жизнь дается человеку неспроста. Надо быть ее достойным, милый мой...»; в перебивку звучит «режиссерский голос». Но все отрывочные реплики складываются в определенные микросюжеты, варьирующие тему смысла жизни; при этом отказ от поиска духовных ориентиров диагностируется как смерть сознания («При чем здесь “Горе от ума”, когда это “Мертвые души”...»), затем звучит сакриментальное «кто виноват?» и ответ: «Во-первых, сама система... Господи, да все они одним миром мазаны». После этого появляется текст, который может быть прочитан как эстетическая декларация: «... чтобы оживить мертвца – эстетически, разумеется – надо его снова убить. Главное – найти способ...». Иными словами, для того, чтобы преодолеть утрату смысла жизни, превращение жизни в набор троизмов – надо пережить смерть. Завершает эту философскую интродукцию стихотворная сентенция, выдержанная в другом ключе и стиле, чем «Жизнь дается...»: *Причинно-следственная связь / распалась понемногу, / И можно смело, не таясь, / Отправиться в дорогу*. Вслед за этим начинается новая часть текста, в которой все отчетливее определяется мотив смерти и параллельно звучат стихотворные фрагменты, варьирующие мотив непредсказуемости и непостижимости жизненного потока: *Куда ж нам плыть, коль память ловит/ Силком позавчерашний день,/ А день грядущий нам готовит очередную...*

На наших глазах происходит развоплощение образа жизни, состоящего из бытовых фраз и банальных описаний смысла существования. Вместо этого образа возникает горький образ *экзистенциального хаоса*, перед которым всякое сознание обнаруживает свое бессилие. Такая модель мира прослеживается во многих других текстах Л. Рубинштейна (особенно показательны «Мама мыла раму» и «Регулярное письмо»). Но одновременно возникает вопрос: что же происходит с *личностью*, существующей в хаотичном потоке жизни, размывающем прошлое, настоящее и будущее и оставляющем на отмели лишь обрывки и обломки памяти, мысли, языка? В этом смысле деконструкция Рубинштейна ориентирована на создание нового типа целостности и приобретает особое – фи-

лософское – значение: его текст, как правило, становится некоей динамической моделью самосознания. Сам он об этом говорит так: «Переконструирование языка в моих текстах – это наделение его новыми позитивными кодами. Я вообще абсолютно серьезно считаю, что главный вектор моего творчества позитивный, хотя многие так не думают»<sup>1</sup>. Поэт строит цельность вокруг почти эфемерных, нарочито искусственных (ритмических, риторических) порядков, состоящих из подчеркнуто случайных элементов, которые тем не менее вступают друг с другом в неиерархические, некаузальные и вообще трудно поддающиеся рационализации отношения. Подобную целостность можно по примеру барочных риторик назвать *хаографической* как основанную на (иллюзии) самоорганизации «броуновского движения» языка.

Паралогическое сращение разорванности и целостности видно и на примере того, какое значение приобретают в русском постмодернизме фигуры пустоты, семантического провала, в пределе – *смерти*. Ведь, собственно, именно эти фигуры становятся базовой структурой фрагментарности – в противоположность единой и непрерывной целостности.

В классических текстах русского постмодернизма («Пушкинский дом» А. Битова, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Школе для дураков» Саши Соколова) мотив смерти возникает как порождение стихии симулякров, вытесняющих реальность. И во всех текстах прямым результатом тотальной симуляции оказывается открывающаяся гомогенность, т.е. однородное единство – «высокого» и «низкого», «трагического» и «комического», канона высокой русской классики и фиктивного бытия Левы Одоевцева (у Битова), романтического образа поэта-безумца и сопливого дебила, истощно орущего в пустые бочки (у Соколова), христианской (и не только!) традиции и рецептов фантастических коктейлей из дезодорантов, одеколонов с тормозной жидкостью (у Ерофеева). В поэме Ерофеева смерть возникает как логичный результат паралогического совмещения противоположных планов – Москвы и Петушков.

Модель художественной целостности такого типа производит впечатление полной независимости от усилий автора организовать

---

<sup>1</sup> Рубинштейн Л. Вопросы литературы / Беседу ведет Абдуллаева З. // Дружба народов. – М., 1997. – № 6. – С. 181.

художественный мир с помощью замысла, каких-либо приемов и т.п. (эта независимость по-разному обнажена у Битова, Ерофеева и Соколова). Разумеется, это тщательно выстроенная иллюзия спонтанности художественного мира, но если эта иллюзия действительно достигнута, то созданная целостность раскрывается для воплощения смыслов, лежащих за пределами рациональной и детерминистической картины мира. Прорывы героя Ерофеева в мистическую эпифанию, героя Соколова – в сюрреальную свободу не случайны, а закономерны в контексте этой модели целостности.

Паралогический компромисс между целостностью и фрагментарностью выражается и в том, как разрабатываются в русском постмодернизме иные, более частные, но не менее значительные семантические оппозиции, например такие, как *личное – безличное, память – забвение*.

**Личное – безличное.** Теоретически, постмодернизм опровергает категорию личности и личного как одну из модернистских totalities. Эта фундаментальная идея была выражена в таких ранних манифестах постмодернистского сознания как «Смерть автора» Ролана Барта и «Что такое автор?» Мишеля Фуко. Антиличностный детерминизм и редукционизм М. Эпштейн считает отличительными чертами постмодернности: «Хотя теория деконструкции отрицает миф о “начале”, “подлинности”, “происхождении”, считая все эти категории не природными, а сконструированными, однако с тем большей охотой культура постмодернизма занимается конструированием этих категорий и их наложением на все многообразие личностей. Категория личности оказывается иллюзорной и представляет собой скрещение разных бессознательных автоматизмов: желания, генов, социальной роли и т.д.»<sup>1</sup>.

Однако на практике в русском постмодернизме дело обстоит несколько иначе. Если Д.А. Пригов в своей поэзии методично катализирует различные «автоматизмы» квазиличностного высказывания (от чисто идеологических и тематических до гендерных), демонстрируя тем самым мнимость категории личности и личностного самовыражения, то Л. Рубинштейн, не отменяя эту категорию, видит уникальную целостность личности подобной узору в калейдоскопе: неустойчивой, изменчивой, состоящей из анонимных фрагментов.

---

<sup>1</sup> Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма. – Звезда. – СПб., 1996. – № 8. – С. 170.

Еще отчетливее этот подход у Тимура Кибирова. В его лирике личность детерминирована хаосом и поэтому обречена быть индивидуальной. Его постоянная тема – энтропия, распад прежде устойчивых, заскорузлых порядков. Но разлагающиеся частицы, подчиняясь логике хаоса, т.е. прихотливо, непредсказуемо – и, следовательно, абсолютно индивидуально, оседают в конкретной, личной памяти и сознании. В то же время лирическое сознание у Кибирова открыто для диалога с другим сознанием, составленным из тех же осколков, продуктов энтропии, но собравшихся в иной, тоже уникальный калейдоскопический узор. Кстати, именно поэтому любимый жанр Кибирова – послания друзьям; одним из таких является «Послание Л.С. Рубинштейну»<sup>1</sup>.

Разумеется, такая концепция личности исключает какую бы то ни было трансценденцию «высших» ценностей или порядков, характерную для модернизма и авангарда. Интересен в этом плане «буддистский» роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996). Буддизм здесь становится иронической метафорой отсутствия трансцендентного объяснения и оправдания существования: его герой поэт Петр Пустота (одновременно пациент психиатрической клиники и комиссар легендарного чапаевского соединения) убеждается в равнозначности реальности и галлюцинации, точнее, не может и не хочет, в конечном счете, их различать. Главное для него – «выписаться из больницы», т.е. отказаться от поиска «подлинной» реальности и универсального рецепта спасения, а вместе с этим признать, что «личность человека похожа на набор платьев, которые по очереди вынимаются из шкафа, и чем менее реален человек на самом деле, тем больше платьев в этом шкафу»<sup>2</sup>.

Чтобы эта философия, не дай Бог, не воспринималась как учение об истине, Пелевин превращает вполне узнаваемого фольклорно-кинематографического Чапаева в воплощение Будды, а общеизвестные анекдоты о Петьке, Анке и Чапаеве – в микропритчи, схожие с древнекитайскими коанами (отмечено Д. Быковым и А. Генисом). Ценой такого оксюморона он заранее подрывает серьезность читательского восприятия.

---

<sup>1</sup> Кибиров Т. Сантименты: Восемь книг. – Белгород, 1994. – С. 171.

<sup>2</sup> Пелевин В. Чапаев и Пустота. – М., 1996. – С. 375–376.

**Память – забвение.** Связь этих категорий с понятием о целостности очевидна. Показательно, что в 70-е годы именно категория «памяти» воспринималась в качестве важнейшего условия целостности исторического процесса и нравственной основы личности; отказ от памяти однозначно оценивался как распад сознания, социума, культуры. Между тем, уже в романе А. Битова «Пушкинский дом» (1978) доказывалось, что важнейшим условием сохранения единства и целостности культуры является не память, а забвение. Дважды, в начале и в конце романа, от имени Модеста Павловича Одоевцева, деда главного героя, утверждалась, в сущности, одна и та же мысль: «Связи прерваны, секрет навсегда утерян... Тайна рождена! Культура остается только в виде памятников, контурами которых служит разрушение. В этом смысле я спокоен за нашу культуру – она уже *была...*» И здесь же в качестве обобщающего диагноза произносится формула: «Нереальность – условие жизни»<sup>1</sup>. Значение этой формулы очевидно: она устанавливает связь между симулятивным бытием современного героя (с его «ненастоящим» временем) и культурным бытием русской классики. Сами рассуждения М.П. Одоевцева задают амбивалентные координаты образу русской культуры: смерть оборачивается сохранением; обрыв связей придает классическую завершенность; забвение оказывается единственной возможной формой культурной преемственности. Эту функцию связи – через забвение – и осуществляет главный герой романа, филолог Левушка Одоевцев.

Еще острее этот парадокс предстает в романе «Кысь» (2000). Многие критики практически без иронии назвали его «энциклопедией русской жизни». По убеждению Б. Парамонова: «Татьяна Толстая написала – создала – самую настоящую модель русской истории и культуры. Работающую модель. Микрокосм. Секрет, трюк, гениальность изобретения в том, что... историю, как всякий процесс... развернутый в будущее, нельзя моделировать. Значит, жизнь, модель жизни, по которой живет Россия, – не история. Тогда получается – природа, “материя”. Но включенность русской материи в историю все-таки имеет место и сказывается тем, что она, эта материя, – портится. Гниет, как залежалый товар, а иногда в силу законов трения и самовозгорается. Россия у Толстой – не скоро, но

---

<sup>1</sup> Битов А. Пушкинский дом. – М., 1989. – С. 352, 353.

портящийся товар. Едят у нее вместо хлеба или даже лебеды – хлебedu, вместо грибов – грибыши. Червырей едят – народный анчоус. А вместо колбасы – сами понимаете, мышь!»<sup>1</sup>.

Итак, «Кысь» – это энциклопедия России, но не историческая, а скорее метафизическая или даже естественнонаучная. Россия – как повторяющий самое себя процесс, как вечное движение по замкнутому кругу. Более того, Толстая избавляется и от этого набившего оскомину круга. Вся прошлая, настоящая и, возможно, будущая история, культура и литература России предстали как *одномоментно существующие* в одном, постисторическом пространстве – после катастрофы, очередного Взрыва, ликвидировавшего всю предыдущую цивилизацию и оставившую одни Последствия: уродства и аномалии.

Вместе с тем, созданный мир нуждается не столько в энциклопедии, сколько в азбуке (здесь в буквальном смысле недавно изобретено колесо). И сюжет романа строит, собственно, овладение способностью читать, но не механически, а с пылом душевным, хотя и все подряд: от «Колобка» до «Гигиены ног в походе», от Пастернака до «Таблиц Брадиса». Роман Толстой – о соблазне, о счастье и трагедии ожидания «высшего знания» от Книги (а шире – от культуры). Герой «Кыси», книгочей и переписчик Бенедикт, сначала заворожен азбукой, а потом из любви к искусству подается в новую инквизицию, в Санитары, которые изымают книги, пережившие Взрыв; он даже помогает тестю, главному Санитару, захватить место Набольшего Мурзы и присвоить себе звание Генерального Санитара. Но ни там, ни тут, ни в библиотеке, ни во власти, не находит бедняга высшей истины, а проще – смысла, а лишь умножает ощущение пустоты и бессмыслицы, лишь нагружает душу тягостным знанием об *отсутствии*: «Внутри – смотри, – и внутри нет его (слова, смысла. – М.Л.), – уже всего вывернуло наизнанку, нет там ничего! Кишки одни! Голодно мне! Мука мне!».

Т. Толстая сплетает азбуку с энциклопедией, заставляя их смотреться друг в друга. При этом, с одной стороны, в энциклопедизме пропадает азбучный примитив (главы романа обозначены буквами старорусской азбуки от «Аз» до «Ижицы»), а с другой – примитивное, азбучное, сознание обнаруживает способность *ост-*

---

<sup>1</sup> Время новостей. – М., 2000. – 14 окт.

ранять известное, открывая поистине бездонную глубину в бана-льном. «Погиб колобок. Веселый такой колобок. Все песенки пел. Жизни радовался. И вот – не стало его. За что?» – вопрошают Бенедикт, дочитав сказку. И мы не знаем, смеяться ли над идиотом или вместе с ним увидеть в детском сюжете всеобъемлющую (эн-циклопедическую, по сути) метафору жизни и смерти.

Изображая Россию после некоего Взрыва, начисто уничтожившего не только все прошлое, но и память о нем, и оставившего только Последствия, Толстая не прогнозирует будущее (поэтому «Кысь» никакая не антиутопия), а блестательно передает *сегодняшний кризис языка*: культурные порядки советской цивилизации рухнули, погребая заодно и альтернативные, антисоветские культурные иерархии. И в том видении культуры, которое возникло в России в 90-е годы, как и в сознании героя Толстой – Бенедикта, нет *истории*, а все здесь воспринимается как последняя новинка: Набоков и Тарантино, «Колобок» и Мандельштам, Деррида и Шестов, «Горные вершины» и «Не ждали», Пригов и Введенский, «Гамлет» и «Муму». При этом не имеет значения, сколько длился Взрыв – секунды или 70 лет: он, по сути, отменил время, историю, сделав забвение единственной формой культурной преемственности. (Недаром, кстати, у Толстой едят мышей, приговаривая «мышь – наше богатство», «мышь – наша опора». Толстая, филолог-классик, по образованию, знает, что в античной мифологии мышь была символом забвения, и все, к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти.)

В романе «Кысь» впервые теме культурной преемственности придается такое *веселое* звучание именно благодаря разрывам в культурной памяти – фиксируемым нами, не героем. Но эта веселость наводит на крамольную мысль о *продуктивности забвения*. В этом смысле Толстая создала русский вариант деконструкции, переводя (ясное дело, не специально) научный язык Деррида на звучный язык русской сказки. В сущности, именно так Россия всегда усваивала западные абстракции, находя для них эмоциональные и эстетические эквиваленты, которые оказывались одновременно формой диалога и критики авторитетных концепций. «Забвение, – утверждает Ж. Деррида, – значит опосредование и выход логоса за свои пределы»<sup>1</sup>. И

---

<sup>1</sup> Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр., вступ. ст. Автономовой Н. – М., 2000. – С. 156.

парадокс романа «Кысь» состоит в том, что будучи насыщен, с одной стороны, богатейшей литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляют *всю* мировую литературу – весь *логос*), а с другой – роскошным квази-простонародным сказом, новой мифологией, роман этот тем не менее оказывается блистательно-острой книгой о *культурной немоте*. Он – о *слове*, немотой и забвением рожденном: «Как же нет? А чем же ты говоришь, чем плачешь, каким словами боишься, какими кричишь во сне... Вот же оно, слово, – не узнал? – вот же оно корячится в тебе, рвется вон! Это оно! Это твое! Так из дерева, из камня, из коряги силится, тщится наружу глухой, желудочный, нутряной мык и нык, – извивающийся обрубок языка, раздуты в муке вырванные ноздри». Это слово есть *след* существующей культуры.

Непонимание Бенедиктом того, что он читает, и в то же время его нелепые потуги *жить по книге* порождают трагикомические результаты. Такое фатальное непонимание Прежних (ничуть не проходящее и после того, как им прочитана вся библиотека тестя) – все это знаки забвения, но одновременно и того, что Деррида называет *differAnce – различАние* (или *различение* – в другом переводе). Эта центральная (хотя почти неуловимая) категория определяет принципиальное исчезновение «трансцендентального означаемого», или высшего знания, объективной истины, главной правды о мире, и более того – первоначала, реального объекта. Все движение культуры создается игрой *означающих*, слов, букв, знаков, символов. Именно непонимание, забвение и смещение прежних смыслов создают *след* и *различАние*, без которых нет движения культуры.

Особенность русской культуры (не Толстой впервые замеченная, но ею остро прочувствованная) состоит в том, что различАющий *след* в ней всегда стремится начисто *стереть* предыдущий знак и начертать что-то новенькое, по смыслу противоположное, поверх чего будет нарисовано что-то еще и еще. И каждый раз новый след будет затирать ближайшее значение, пытаясь возвратить предыдущее, создавая при этом – в силу забвения, неотделимого от операции различАния как стирания – нечто небывалое.

*След по-русски* несет внутри себя разрушительное начало, которое первоначально обращено на ближайшее прошлое, но, подобно радиации, заражает и заряжает энергией взрыва настоящее и будущее. Таким образом, российская структура следа превращает каждое

новое культурное движение в оксюморон, столь же успешно стирающий самое себя, как и предшествующие «означающие» – этот закон выведен Толстой почти с математической неизбежностью.

Более того, «след – это не только исчезновение (перво)начала, он означает также... что (перво)начало вовсе не исчезло, что его всегда создавало (и создает) возвратное движение чего-то неизначального, т.е. следа, который тем самым становится (перво)началом (перво)начала»<sup>1</sup>. В романе Толстой оно называется словом Кысь. Б. Парамонов поясняет: «Кысь – Русь... Неведома зверюшка»<sup>2</sup>. Действительно, неведома и невидима. И говорить о ней нельзя, а только известно, что несет она гибель и лишает разума («логоса» то есть): «Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную жилочку нашупает и перервет, а весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, и глаза не те, и идет, не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят; сами спят, а сами ходят».

Русь–Кысь – это и есть *означаемое* русской культуры. Но его-то и нет. Его всегда нет, и всегда нет слова, а один только «мык и нык», чтобы сказать о нем. Точнее, Русь каждый раз создается заново из слов и знаков, из «означающих» – всегда немотствующих, всегда мучительно неадекватных страшной «неведомой зверушке». В этой, казалось бы, абстрактной механике – ключ к кульминации романа, когда, начитавшегося книг, ошалевшего от них Бенедикта, однако так и не нашедшего «главную-то, где сказано, как жить», вдруг называют *кысью*: «А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть... А ты в воду-то посмотрись, в воду-то... Хе-хе-хе... Самая ты кысь-то и есть... Бояться-то не надо... Не надо бояться... Свои все, свои...» (глава «Фита»).

Смысл этой трансформации таков: Русь–Кысь рождается из умножения непонимания/забвения на прошлые слова, письмена, традиции; т.е. иными словами рождается из различия.

---

<sup>1</sup> Деррида Ж. О грамматологии. – С. 187.

<sup>2</sup> Время новостей. – М., 2000. – 14 окт.

#### 4. Концептуализм и необарокко

Все описанные выше «паралогические компромиссы» (и многие иные), характерные для эстетики и поэтики русского постмодернизма, формируют принципиально новое разрешение фундаментальной для любой художественной системы оппозиции (или компромисса) между философско-эстетическими моделями *хаоса* и *космоса*. Можно говорить о возникновении и утверждении эстетической философии «хаосмоса» (по выражению Джеймса Джойса) – т.е. *хаоса, способного к саморегуляции и самоорганизации, хаоса, способного сохранять и даже порождать внутри себя нетрадиционные, неустойчивые, подвижные, неабсолютные и неиерархизированные культурные порядки*.

Идеи И. Пригожина, Б. Мандельброта, М. Фейгенбаума и других авторов «теорий комплексной динамики», иначе называемых «теориями хаоса», а также идеи разработчиков «синергетической парадигмы» заложили основы нового, неклассического, понимания системности. Общекультурное значение этого открытия не подлежит сомнению<sup>1</sup>. Постмодернизм развивался, так сказать, параллельным маршрутом, но внутри той же парадигматической рамы, поэтому сопоставления между теориями хаоса и постмодернизмом вполне естественны<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Подробнее о новейших теориях хаоса в их отношении к современным философским и литературным течениям см.: *Disorder and order: Proceedings of the Stanford international symposium // Stanford literature studies*. – Stanford, 1984; Kuberski P. *Chaosmos: Literature, science and theory*. – N.Y., 1994; Hayless N.K. *Chaos bound: Orderly disorder in contemporary literature and science*. – Ithaca; L., 1990; Briggs J., Peat F.D. *Turbulent mirror: An illustrated guide to chaos theory and the science of wholeness*. – N.Y., 1989. См. также: Paulson W. *The noise of culture: Literary text in world of information*. – Ithaca; L., 1988; Синергетическая парадигма. – М., 2000.

<sup>2</sup> Элвин Тоффлер писал в предисловии к кн.: Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса*: «...это больше, чем еще одна книга. Это рычаг, меняющий науку как таковую, заставляющий нас переосмыслить ее цели, методы, ее эпистемологию – ее мировоззрение в целом. Поистине, эта книга может послужить символом сегодняшней исторической трансформации науки – которую ни один информированный человек не может себе позволить проигнорировать...» (Toffler A. *Science and change // Prigogine I., Stengers I. Order out of chaos: Man's new dialogue with nature*. – Boulder; L, 1984. – P. XII).

Илья Пригожин определяет *хаос* как систему, активность которой противоположна «безразличному беспорядку, царящему в состоянии равновесия: никакая стабильность более не обеспечивает правильности макроскопического описания; все возможности актуализируются, существуют и взаимодействуют друг с другом, а система оказывается в одно и то же время всем, чем она может быть»<sup>1</sup>. Это определение, на мой взгляд, глубоко соответствует постмодернистской «паралогии» в ее русском варианте. Соединяя полюса семантических оппозиций в паралогических компромиссах, русский постмодернизм добивается именно эффекта небывалой полноты: создаваемая художественная система «оказывается в одно и то же время всем, чем она может быть» – и фикцией, и реальностью; и целостностью, и набором фрагментов; и безличной, и личностной; и воплощением памяти, и фигурой забвения; и осуществлением свободы, и доказательством власти. То есть, по Пригожину, оказывается – хаосом.

Центральная идея «теории хаоса» – о том, что внешне неупорядоченные конгломераты обладают особой внутренней организацией и, более того, обладают способностью к самоорганизации, – реализуется через широкий спектр понятий: о несплошных, нелинейных, нестабильных, локальных и временных порядках, возникающих внутри «хаотического» конгломерата, о каскадах бифуркаций, движимых случайными факторами, но резко повышающих самоорганизацию системы, о «странных аттракторах» – точках, вокруг которых неупорядоченный поток как бы «закручивается», образуя причудливые формы упорядоченности, наконец, о фракталах (частном случае «странных аттракторов»)<sup>2</sup>. Внутренняя организация постмодернистской художественности соотносима с такими важнейшими чертами «странных аттракторов», и в особенности фракталов, как «нечелная размерность», самоподобие, совмещение различных моделей порядков, скачкообразная динамика, текучесть, неустойчивость и непредсказуемость.

По крайней мере, два принципа хаотической самоорганизации кажутся особенно приложимыми к описанию постмодернист-

---

<sup>1</sup> Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопр. философии. – М., 1989. – № 8. – С. 11.

<sup>2</sup> См.: Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. – М., 1999. – С. 80 и др.

ской поэтики: а) *наложение, совмещение различных моделей порядка*; б) их *самоподобие*.

**а) Наложение и совмещение различных моделей порядка** – нескольких культурных языков, каждый из которых обладает собственной внутренней парадигматикой, – лежит в основе русского *концептуализма*. Его ранними литературными версиями были произведения «лианозовцев» – И. Холина, Вс. Некрасова, Г. Сапгира, а также ленинградца Вл. Уфлянда. Зачинателями направления в конце 60-х – начале 70-х годов стали художники Э. Булатов, О. Васильев, И. Кабаков, Б. Орлов, Л. Соков, В. Комар и А. Меламид, Д. Пригов (поэт и художник). Именно на примере изобразительного искусства отчетливо видно, как действует *принцип наложения* различных культурных порядков, скажем, в работах Александра Косолапова, совместившего стандартный профиль Ленина с рекламой кока-колы и ресторанов Макдоналдс, или в скульптурных портретах Бориса Орлова, одевшего античные бюсты в униформы советских героев войны и труда. Однако культурные порядки могут быть и родственными, как в картинах В. Комара и А. Меламида из их серии «Ностальгический соцреализм», где соцреалистические сюжеты более не скрывают своего родства ни с классицизмом, ни с сюрреалистическим раскрепощением подсознательного.

Тот же механизм смыслопорождения действует и в концептуалистской литературе. Так, тексты В. Сорокина строятся на столкновении/наложении соцреалистических или классических дискурсов с псевдоархаическими ритуалами, поддерживающими порядок мироздания путем насилия и того, что Ж. Батай называл «трансгрессией» – нарушением всех установленных цивилизацией запретов. У Д. Пригова постоянно происходит столкновение авторитетного и ничтожного (маргинального, графоманского) типов письма; многочисленность его текстов связана с установкой на взаимное исчерпание обоих порядков при конкретной реализации данного конфликта-симбиоза. Смысл этих совмещений очевиден: они обнажают *пустоту* не только, скажем, языка советской культуры, но и оппозиционных или, наоборот, родственных ему языков.

Наложение различных или соприродных культурных порядков подчеркивает их сходство как неких мифологических систем, каждая из которых воспроизводит только самое себя, и ее означающим являются сами ее знаки (все эти знамена, лозунги, стали-

ны-ленины, пионеры-герои и т.п.). Вот почему постоянным признаком концептуализма оказывается *эффект тавтологии* – исчезновение значения текста при сохранения и усилении ритуально-мифологического механизма, его порождающего. Именно так осуществляется *демифологизация* в концептуализме. Неслучайно Кабаков считает, что «соприкосновение, близость, смежность, касание, вообще всякий контакт с пустотой и составляет... основную особенность русского концептуализма»<sup>1</sup>.

В отличие от авангардистского «остранения», разрушающего автоматизм восприятия, показывающего привычное как неожиданное, концептуализм, по мнению М. Эпштейна, в качестве основного приема использует *устранение* – утрируя автоматическое восприятие стереотипов и клишированных идей, он «стирает» всякую «идейность», оставляя в итоге «значимое зияние, просветленную пустоту». «Вот почему в концептуализме есть нечто родственное буддизму или дзен-буддизму: некая реальность обнаруживает свою иллюзорность, призрачность и уступает место восприятию самой пустоты. Концептуализм – царство разнообразно поданных мнимостей, мелко надоедливых пустяков, за которыми открывается одна большая притягивающая пустота»<sup>2</sup>.

6) Эффект тавтологии близок, но и одновременно противоположен *принципу самоподобия*, который наиболее ярко иллюстрируется такой категорией теории хаоса, как *фрактал* и *фрактальная геометрия*. Тавтология предполагает разрушение смысла путем самоповторов. Фрактальная геометрия, напротив, ведет к порождению все новых и новых конфигураций путем *неточного повторения* одних и тех же, исключительно асимметричных и «неправильных» структур в разных масштабах фрактального объекта (а такие объекты повсюду – это и облака, и крона дерева, и система кровообращения человека, и звук капающей воды и даже структура сновидений). При этом у фрактала нет «конечного», минимального измерения – цепочка самоподобий развернута в бесконечность.

---

<sup>1</sup> Кабаков И. Жизнь мух = Kabakov I. Das Leben der Fliegen. – München, 1992. – S. 69.

<sup>2</sup> Эпштейн М.Н. Вера и образ: Религиозное бессознательное в русской культуре XX в.. – Tenafly, 1994. – С. 60.

Фрактальность специфична для *необарочной* ветви русского постмодернизма, как и для постмодернистского необарокко в целом<sup>1</sup>. С одной стороны, тексты этого течения, как и работы концептуалистов, широко открыты в культурные контексты. Но необарочная интертекстуальность намного пестрее концептуалистской. Пестрый спектр интертекстов окружен своеобразными зеркалами, смещающими, кривыми – порождающими эффект самоподобия. В необарочных текстах самоподобие возникает, когда одна и та же модель – как правило, представляющая центральный для данного текста неразрешимый паралогический компромисс – повторяется со значимыми смещениями на всех уровнях текста: от сюжета и образов персонажей до словесной и синтаксической структуры.

Наиболее раннюю форму этого типа художественной организации можно увидеть в «Лолите» (1955) В. Набокова. Широта и пестрота интертекстуального фона в романе сочетается с постоянным повторением внутренне конфликтного, но покоряющего гармоническим изяществом формы (даже на фонетическом уровне) паралогического сопряжения чего-то вульгарного, грубого, масскультурного, пошлого с поэтически-возвышенным, вневременным, нематериальным. Это болезненно-привлекательное сочетание прослеживается и на уровне сюжетной динамики (финальное превращение возвышенного Гумберта в убийцу, а обыкновенной Лолиты – в несостоявшуюся Мадонну, умершую в день Рождества), и в системе характеров (двойничество Гумберта и Куилти), и в обрисовке отдельных персонажей, прежде всего – Лолиты («эта смесь... нежной мечтательной детскости и какой-то жутковатой вульгарности... в придачу к этому... неизъяснимая, непорочная нежность, пропивающая сквозь мускус и мерзость, сквозь смрад и смерть...»), и в структуре тех эпизодов романа, которые сам Набоков назвал «нервной системой книги», и даже в стилистической организации ключевых фраз.

Продолжение этой тенденции можно увидеть в «Пушкинском доме» А. Битова, в творчестве Вен. Ерофеева, Саши Соколова, В. Пелевина, В. Шарова, в прозе Т. Толстой, в поэзии Елены Шварц,

---

<sup>1</sup> См.: Calabrese O. Neo-Baroque: A sign of the times / Transl. by Lambert Ch.; With a foreword by Eco U. – Princeton, 1992. – Р. 118–130. О чертах близости между барокко и постмодернизмом см.: Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопр. лит. – М., 1996. – Май/июнь. – С. 194–205.

Александра Еременко, Виктора Кривулина, Алексея Парщикова, Виталия Кальпиди, в драматургии А. Шипенко. Черты этой поэтики в менее концентрированном виде обнаруживаются у В. Аксёнова, Ю. Алешковского, В. Маканина, Л. Петрушевской, С. Довлатова.

Первым связал фрактальность с необарочной поэтикой О. Калабрезе и предложил характеристику ее приемов: «... бесформенные формы оформляются только под воздействием влечения к более стабильной форме»<sup>1</sup>. Знаками стабильных форм в необарочном тексте служат интертексты, но так как их слишком много, то и единой формы текста не складывается, точнее, она складывается из *флуктуаций* от одной псевдоморфозы к другой. Наиболее яркие примеры «бесформенных форм» обнаруживаются в прозе Евг. Попова («Прекрасность жизни», «Подлинная история “Зеленых музыкантов”»), Д. Галковского («Бесконечный тупик»), М. Безродного («Конец цитаты»), в романах В. Шарова и даже в «длинной» строке И. Бродского.

В необарокко осколки когда-то авторитетных культурных языков помещены в особого рода *текстуальный калейдоскоп*, благодаря самоподобию создающий непрерывно изменяющиеся иллюзии культурных единств – смысловых ансамблей, или, иначе говоря, культурных мифологий.

Если в концептуализме преобладает деконструкция культурных языков, ведущая к их демифологизации, то необарокко перекрывает этот эффект тем, что можно назвать игровой *ремифологизацией* руин, осколков и обломков культурных единств. Необарокко заново строит калейдоскопические мифологии, не скрывая, а подчеркивая знание об их неабсолютности, фиктивности и субъективности. Почему? Вероятно, потому, что необарокко основано на глубинном понимании неотделимости процесса мифологизации от культурного движения и интеллектуального бытия. Примеры таких калейдоскопических мифологий ярче всего видны в поэме «Москва – Петушки», в романах «Палисандр», «Чапаев и Пустота», «Время ночь», «Кысь».

Концептуализм и необарокко во многом противоположны друг другу. Концептуализм – тяготеет к традиции Д. Хармса. Необарокко – восходит к эстетике В. Набокова. Концептуализм ближе к авангарду. Необарокко – к «высокому модернизму». Но именно эти

---

<sup>1</sup> Calabrese O. Neo-Baroque. – Р. 115.

два течения образуют ту «разность потенциалов», которая сформировала динамику русского постмодернизма в конце 1960-х годов. Обе эстетические тенденции формировались на излете «оттепели», с одной стороны, как реакция на кризис идеологического языка в целом, с другой – как попытка восстановить прерванные традиции Серебряного века и авангарда. Обе тенденции развивались в андеграунде и самиздате – в оппозиции к официальной эстетике.

Когда в конце 80-х годов возникла возможность опубликоваться в России, обе эстетики предстали полностью сложившимися, с определенной историей, обнажившей скрытые тупики и пределы развития. Так, в концептуализме слишком сильно проступает его изобразительная природа: Д. Пригов, Евг. Попов, В. Сорокин каждый по-своему ощущают и пытаются преодолеть статичность концептуалистской эстетики, невозможность движения внутри нее. Пригов идет путем количественного нагнетения, т.е. гипертрофирует дефект, превращая его из проблемы в прием. Сорокин либо демонстрирует разные способы деконструкции авторитетных дискурсов («Норма», «Пир»), либо компенсирует статичность нарочитой активизацией фабульного ряда, состоящего из однородных, но энергичных и неожиданных эпизодов («Сердца четырех», «Голубое сало»). Что касается необарокко, с его эстетским гурманством, то уже в конце 80-х стали возникать признаки герметизации его приемов: изысканность переходит в нечитабельность (яркие примеры можно найти в творчестве Аркадия Драгомощенко, Валерии Нарбиковой и Юлии Кокошко, лауреата премии им. Андрея Белого).

И все же между концептуализмом и необарокко не существует непроходимых границ. Так, поэма «Москва – Петушки» представляет собой органичный синтез концептуализма и необарочкой тенденции и, может быть, именно поэтому становится «пратекстом» русского постмодернизма в целом. Показателен пример И. Бродского: крупнейший поэт необарокко создает образцовый концептуалистский текст – поэму «Представление» (1986). И это вполне закономерно, поскольку наложение несовместимых культурных порядков входит в стратегию концептуализма, а эффект «пустого центра» может быть интерпретирован в терминах деконструкции. Именно сообщаемость структурных принципов, лежащих в основании каждого из этих течений, объясняет симптомы их сближения, наметившиеся в конце 90-х годов.

К примеру, Т. Кибиров в своей эволюции прошел путь от «мягкого концептуализма» до необарокко. Д. Пригов включил в свой художественный репертуар такой типично барочный жанр, как азбука. На грани концептуализма и необарокко строятся зрелые поэтики Евг. Попова и Л. Рубинштейна. Вместе с тем влияние концептуализма ощущается в таком ярко необарочном романе, как «Кысь» Т. Толстой. Особенно показательна глубокая структурная и семантическая близость между романами лидеров обоих течений – «Голубым салом» В. Сорокина и «Generation П» В. Пелевина (оба опубликованы в 1999 г.)<sup>1</sup>.

Но главное и в варианте концептуализма, и в варианте необарокко состоит в том, что центральным эффектом постмодернистской «паралогии» становится именно создание *хаосмоса*. Разумеется, это предположение может (и, наверное, должно) быть подтверждено рассмотрением компромиссов, возникающих между такими категориями, как структурность – аморфность, случайность – предсказуемость, дьявольское – божественное, культурное – природное, красота – безобразие, и многими другими; через них традиционно осуществляла себя фундаментальная оппозиция хаос – космос, с древнейших времен определявшая телеологию эстетического поступка.

---

<sup>1</sup> Сопоставительный анализ этих романов см.: Липовецкий М.Н. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. – М., 1999. – № 11.