
А.Ю. МЕРЕЖИНСКАЯ

(Киев)

**«ПОЗДНИЙ» ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ:
МЕХАНИЗМЫ СМЕНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ПАРАДИГМЫ**

**1. Ироническая саморефлексия как стратегия преодоления
постмодернистских художественных принципов**

Последнее десятилетие XX в. и начало XXI в. – это время осознания кризиса постмодернизма. Исследователи ставят вопросы о причинах упадка стиля, о механизмах перехода от одной художественной системы к другой и, наконец, о перспективах возможного развития литературы «после постмодернизма». Известные западные теоретики И. Хассан, Д. Фоккема, Ф. Джеймисон предлагают модели «позднего» постмодернизма, достаточно дискуссионные сами по себе и, заметим, далеко не во всем приложимые к художественной практике русских писателей. Предприняты попытки осмысления данного явления на русском материале (В. Курицын, М. Берг, М. Эпштейн, М. Липовецкий и др.). Сопоставление теоретических моделей «позднего» постмодернизма обнаруживает и типологическое сходство, и специфику отдельных «версий» постмодернизма.

Следует, как представляется, говорить о двух типах преодоления кризиса постмодернизма. Первый – это осознание «крайностей» стиля и «расшатывание» его теоретических и художественных установок. Второй – поиски новых, иных (хотя, возможно, и традиционных в рамках русской культуры) художественных принципов.

С действием первого механизма сталкиваемся все чаще в художественных текстах самих писателей. Этот процесс имеет разнооб-

разные проявления. И хотя постмодернизм воспринимается как целостная система, но уже достаточно отстраненно: не как объект яростной борьбы (в критике – и по сей день непримиримой), но как материал для *самопародии* на «себя прежнего». *Объектом обыгрывания становятся сама теория и ее знаковые фигуры*, что вполне логично, поскольку русский литературный постмодернизм никогда не испытывал сильной зависимости от постструктураллистских построений.

Примером подобного подхода является творчество позднего В. Пелевина, в частности, его «Македонская критика французской мысли», осмеивающая «сакральные» мифологические источники – труды недавних властителей дум. Демонстрируется мистическая непостижимость философских работ, их почти сакральная незыблемость. Однако это связано, как подозревает читатель, с отсутствием ясности в самих теоретических построениях: «Что касается Жана Бодрияра, то в его сочинениях можно поменять все утвердительные предложения на отрицательные без всякого ущерба для смысла. Кроме того, – продолжает автор, – можно заменить все имена существительные на слова, противоположные по значению, и опять без всяких последствий. И даже больше: можно проделать эти операции одновременно, в любой последовательности, или даже несколько раз подряд, и читатель опять не ощутит заметной подмены. Но Жак Деррида, согласится настоящий интеллектуал, ныряет глубже и не выныривает дольше. Если у Бодрияра все же можно поменять значение высказывания на противоположное, то у Деррида в большинстве случаев невозможно изменить смысл предложения никакими операциями»¹.

В трактате пелевинского героя, нового интеллектуала татарина Кики Нафикова, явно травмированного французской философией, постмодернизм применяется к объяснению реалий русской жизни 1990-х годов – с ее «новыми русскими», нефтяной трубой, киллером Солоником по кличке Александр Македонский, «подхалтуривающим» убийствами; но главным остается вопрос: какова судьба «символического капитала» семидесяти лет жизни страны – ее идеалов, утопий, страданий во имя мечты, несправедливых жертв. Постмодернистский дискурс в этом контексте воспринимается как нелепый и сам поддается иронической перекодировке. Так,

¹ Пелевин В. Македонская критика французской мысли // Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. – М., 2003. – С. 272.

культовая фигура Ж. Бодрияра превращается в «Бодриякра» – «по аналогии с термином симулякр»; *деконструкция* представлена как «разборка» – этот «термин» наполнен криминальными коннотациями. Таким образом, натуральными постмодернистами признаются русские бандиты, а не французские философы. Постмодернистская теория перекодируется с помощью знаков криминальной субкультуры. Принудительное чтение трудов постмодернистов превращается в настолько изощренную пытку, что ее жертвам сочувствует даже суровая братва – «казанские ребята».

Десакрализация достигается путем остранения и перекодировки. Например, у того же В. Пелевина в рассказе «Запись о поиске ветра» принцип исчезновения реальности, смысла, означаемого, заслоненных множеством означающих, интерпретируется неким древним китайцем и приобретает статус буддистской истины: «Мне вдруг открылся самый чудовищный заговор, который когда-либо существовал в Поднебесной... мир есть всего лишь отражение иероглифов. Но иероглифы, которые его создают, не указывают ни на что реальное и отражают лишь друг друга, ибо один знак всегда определяется через другие»¹. Такая перекодировка западной теории оказалась мистически и «по-восточному» внезапно осуществленной после употребления некоего подозрительного снадобья.

Ироническая саморефлексия характерна для «Жизни насекомых» В. Пелевина. Объектом авторской пародии становится понимание *интертекстуальности* – «фактора коллективного бессознательного», якобы проявляющегося в чуткости писателя «к выделению клише», свойственных «как массовым, так и элитарным вариантам современного искусства»².

Два персонажа разыгрывают метатеатральную сцену – театр в театре: «... Никита внимательно посмотрел Максиму на ноги. – Чего это ты в сапогах ходишь?.. Жарко ведь. – В образ вхожу... – В какой? – Гаева. Мы “Вишневый сад” ставим. – Ну и как, вoshел? – Почти. Только не все еще с кульминацией ясно. Я ее до конца пока не увидел. – А это что?.. – Ну, кульминация – это такая точка, кото-

¹ Пелевин В. Запись о поиске ветра // Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. – С. 374.

² Беляева Н. Интертекстуальность и постмодернизм («Жизнь насекомых» В. Пелевина) // Русская литература: Исследования. – Киев, 2003. – Вып. 4. – С. 102.

рая высвечивает всю роль. Для Гаева, например, это когда он говорит, что ему службу в банке нашли. В это время все вокруг стоят с тяпками в руках, а Гаев их оглядывает и говорит: «Буду в банке». И вот ему сзади на голову надевают аквариум, и он роняет бамбуковый меч. – Почему бамбуковый меч? – Потому что он на бильярде играет... – А аквариум зачем?.. – Ну как... Постмодернизм... Хочешь, сам приходи, посмотрим. – Не пойду... Постмодернизм я не люблю. Искусство советских вахтеров. – Почему? – А им на посту скучно было просто так сидеть. Вот они постмодернизм и придумали. Ты в само слово вслушайся. – Никита, не базарь. Сам что ли вахтером не работал?.. – Ну работал... только я чужого никогда не портил... – Ты, Никита, прямо как участковый стал. Тот тоже жизнь объяснял. Ты, говорит, Максим, на производство идти не хочешь, вот всяческую ерунду и придумываешь. – Правильно объяснял. Ты от этого участкового отличаешься только тем, что, когда он надевает сапоги, он не знает, что это эстетическое высказывание»¹.

Таким образом, чеховские аллюзии функционально пародируют клише «проза жизни» и «постмодернистские» спекуляции «псевдоноваторского характера»².

Одним из проявлений иронической саморефлексии постмодернизма становится *буквализация его приемов, доведение их до абсурда*. Эта особенность нашла отражение в романе «Кысь» Т. Толстой. По мнению О. Калашниковой, здесь пародируются по крайней мере три ведущие постмодернистские стратегии: *интертекстуальность, децентрация и смерть автора*. Исследовательница отмечает: «Сознание Бенедикта, воспринимающего реальный мир через призму обожествляемой им книги, абсолютно децентрировано, соединяет-смешивает все книги-тексты от сказок и банальных морализаторских сентенций до “Четырехзначных таблиц” Брадиса... Пытаясь упорядочить библиотеку своего тестя, т.е. обрести некий центр в мире-тексте и выстроить некую систему, Беня избирает абсолютно бессмысленные, деконструирующие принципы классификации текстов: это либо принцип совпадения типа названий (“Дети Арбата”, “Дети Советской Страны”, “Детки в клетке”, “Детям о Христе”), либо принцип фонетического подобия (“Муму”,

¹ Пелевин В. Жизнь насекомых. – М., 2001. – С. 151–154.

² Беляева Н. Интертекстуальность и постмодернизм. – С. 100–101.

“Нана”, “Боборыкин”, “Чичибабин”, “Озеро Титикака”), или сходства этимологического значения фамилий авторов (“Хлебников, Караваева, Колбасьев”)… Отказ от единственно возможного принципа систематизации текстов – по имени автора – и подмена его другими, нелепыми усиливает ироническое звучание постмодернистского концепта “Мир-текст”»¹.

Буквально реализован в романе и важнейший «постулат постмодернизма – о *смерти автора и замещении его скриптором*, лишь записывающим свои и чужие тексты и не претендующим на знание Означаемого как абсолютной истины»². В известном интервью журналу «Итоги» Т. Толстая с откровенной иронией отрицала воздействие постмодернистов на ее творчество, поскольку их теоретические труды не читала: «Но раз автора не существует, то может, и Деррида не существует?» – провокационно спрашивала Толстая и получила столь же игровой ответ: «Ан нет, Деррида-то существует, а больше никто…»³

Заметим, что создатели «поздних» русских постмодернистских текстов отмечают свою независимость от теории во всех случаях: и тогда, когда знакомы с ней (В. Пелевин), и когда декларируют свое незнание ее канонов (Д. Галковский, Т. Толстая). Но еще более важна не критика сама по себе, а то, что постмодернизму – его теории и художественному коду – писатели находят эффективный «противовес». Например, та же Т. Толстая противопоставляет постмодернизму константы национальной культуры (это – литературоцентричность русской культуры, «Пушкин» как один из символов национального самосознания, «интеллигенция», «святость», «духовное странничество» и др.). Эта же особенность – обращение к проблемам национальной идентичности – характеризует тексты В. Пелевина, В. Тучкова, Евг. Попова и др.

Действенным и достаточно традиционным механизмом «расшатывания» художественной системы является ее *эстетизация* (в сердцевине своей – ироническая). Работа этого механизма блестяще демонстрировалась А.Ф. Лосевым на материале литератур эпохи

¹ Калашникова О. Мир через слово: О концептосфере романа Т. Толстой «Кысь» // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. – Дніпропетровськ, 2002. – Вип. 7. – С. 205–206.

² Там же.

³ Толстая Т.Н. Золотая середина: Интервью журналу «Итоги» / Н. Толстая. Т. Толстая. Двоє. – М., 2001. – С. 250.

Средневековья и Возрождения: в сложном процессе перехода не было абсолютного разрыва, но наблюдалось некое единство; особое значение для развития литературы приобрело не отрицание Средневековья, а, скорее, превращение его в эстетический феномен¹.

В рамках русского постмодернизма таким *эстетическим феноменом* стал соц-арт, который, по справедливому замечанию Вяч. Курицына, не только критиковал разрушаемый им соцреализм, но позднее стал любоваться им: «...соц-артовские игры инициированы восхищением перед мощью и красотой советской культуры»; «интонация иронического восхищения определила поэтику Тимура Кибирова» – этот «певец советской цивилизации» выражал свое негативное отношение к прошлому («наше будущее будет, наше прошлое прошло»), но «негативность» не мешала читателю «любоваться явленной в его стихах красотой советского дискурса: ...*Покоряя пространство и время, / Алый шелк развернув на ветру, / Пой, мое комсомольское племя, / Эй, кудрявая, пой поутру!*»².

Таким же объектом отстраненного любования сейчас стал сам концептуализм. Именно в этом ключе можно рассматривать «Русскую галерею» В. Тучкова, повествующую о странствиях заинтересованного зрителя по огромной выставке живописных полотен, постмодернистских видеоинсталляций и перформансов; в них отразилось состояние всего художественного направления, его претензии на роль самого «продвинутого», стремящегося подменить собой все искусство. Каждый фрагмент «Русской галереи» строится как описание художественного полотна, содержащего наиболее распространенные знаки концептуалистского кода, с указанием *названия* (в котором зафиксирован концепт), а также с провокационными *комментариями* зрителя-повествователя, пытающегося либо разгадать основной концепт (идею) произведения, либо предложить различные («множественные») его интерпретации. Чрезвычайно важны все три части фрагмента. Причем наблюдатель подчеркивает, что изобразительное качество полотен – низкое. Равнодущие к форме и художественной технике (ведь концептуализм – искусство идеи) ста-

¹ См.: Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетики Возрождения. Эстетика и жизнь. – М., 1982. – Вып. 7. – С. 148–149, 150.

² Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М., 2001. – С. 97, 101–102.

новится демонстративным: «творец» не столько изображает, сколько подписывает для ясности даже отдельные фрагменты («...чтобы зритель не думал о том, что картину по ошибке повесили вверх ногами, художник написал на море слово “верх”, на небе – “низ”»¹).

Примитивность формы оказывается в тесной связи с «простотой» содержания, эпатажем и своего рода мифологией разрушения – *пустотой*, центральным символом которой В. Тучкову видится «Черный квадрат» Малевича². Вполне логично, что главная «картина» галереи, получившая претенциозное название «Русская традиция», представляет собой абсолютно лишенный живописных образов, загрунтованный желтой краской холст с надписями.

В других «полотнах» концепты реализованы в виде знаков различных кодов, чаще всего «советского», «соцреалистического», но и самого «концептуалистского», воспринимаемого автором остраненно-иронично. Так, в одном из полотен знаки эстетизированного соцреалистического кода («стрелы башенных кранов», молодые строители, «крановщик и крановщица» как некий синоним к традиционным «рабочему и колхознице», стройка как реализация концепта будущего) смешаны с постмодернистским дискурсом сексуальности, причем маргинальной, чему подыскивается неожиданное воплощение – «орел», якобы являющийся «символом активного гомосексуализма». Орел хищно парит над строителями и «социалистическим» будущим (вверху картины «диск солнца»), дискредитируя лучезарный миф, закрывая «горизонт», как сказал бы Б. Гроис, и создавая чувство тревоги. Подобная десакрализация особенно характерна для русского живописного и поэтического концептуализма.

Все это становится особенно очевидным при сопоставлении «полотна» из тучковской «Русской галереи» и картины Э. Булатова «Горизонт», которая сыграла важную роль в становлении концептуального искусства. Б. Гроис пишет об этом: «На картине изображена... группа характерно “по-советски” одетых людей, идущих... в направлении моря, к морскому горизонту. Самой линии горизонта, однако, не видно, поскольку она закрыта плоской супрематической формой, как бы наложенной на эту конвенциональную картину и

¹ Тучков В. Русская галерея // Тучков В. Русская книга людей. – М., 1999. – С. 117.

² Там же. – С. 103.

пересекающей ее всю по горизонтали... форма эта оказывается орденской ленточкой ордена Ленина. Движение к солнцу отсылает к оптимизму соцреалистического искусства сталинского времени... композиция проникнута некоторым ощущением тревоги...»¹. В обоих полотнах сходным является следующее: обыгрывание соцреалистического кода; наличие интеллектуальной загадки (зритель ее должен «разгадать»); постмодернистский концепт «отсутствия горизонта»; общее ощущение тревоги и, наконец, простота формы. Однако в «картине» из «Русской галереи» возникает еще и комический эффект в результате иронической эстетизации художественного языка самого концептуализма.

Знаменательно, что в знаковый код входят и фигуры самих концептуалистов. Такова «картина» под названием «Будущий поэт Лев Рубинштейн на уроке математики в Мытищинской средней школе № 11»: «Наголо остриженный мальчик в неказистой серой школьной форме образца 1958 года стоит у доски. Яркий пионерский галстук в незначительной степени скрашивает убогость его вида. На доске написано квадратное уравнение... Плечи мальчика обреченно опущены, глаза смотрят в пол, а лицо выражает... ужас»². «Картина» рождает ассоциации с известным полотном концептуалистов В. Комара и А. Меламида «Двойной автопортрет в виде юных пионеров» (1982–1983). Здесь первооткрыватели (пионеры) концептуализма изобразили себя в пионерских галстуках, с горном в руках, на фоне бюста Сталина и красных знамен. Все «праздничные» детали отсылают к десакрализованному «истоку» творчества концептуалистов, своего рода «детей», смеющихся над заветами «отцов», но и ностальгически эстетизирующих утраченный «рай» детства времен социалистической утопии.

Однако на «полотне» из «Русской галереи» В. Тучкова будущий концептуалист Л. Рубинштейн – не победитель, а двоечник и маргинал, застывший перед ужасом и загадками бытия, воплощенными в «квадратном уравнении».

Не ограничиваясь только ироничной эстетизацией концептуализма, В. Тучков создает своего рода каталог современных кон-

¹ Грайс Б. Утраченный горизонт // Грайс Б. Искусство утопии. – М., 2003. – С.106.

² Тучков В. Русская галерея. – С.109.

цептов: образное воплощение современных фобий; символы повышенной политизированности общества 90-х годов (Ельцин, Чубайс и др.); новые мифы о «победе Запада»; константы национальной культуры («отцы и дети»); знаки массового сознания («развратная молодежь») и национальной идентичности («умирающий» «Пушкин» и плачущий над ним «Белинский», красавица, кокетливо кутающаяся в сине-красно-белый платок и т.п.). В каждом фрагменте «Русской галереи» присутствует и отношение зрителя, который предлагает множество трактовок примитивного сюжета и, наконец, понимая, что его дурачат, просто плюется в ярости. Подобная, явно пародируемая В. Тучковым, реакция зрителя также является «родовой» чертой концептуализма.

Вершиной иронической эстетизации в «Русской галерее» является описание «полотна» «Русская традиция», концепт которой установить невозможно, но сама история его множественных презентаций превращается в «художественный» сюжет, своего рода биографию абсурда и абсурдной настойчивости концептуализма в его стремлении к доминированию и коммерческому успеху. «Русская традиция» представляет собой «загрунтованный желтой краской холст»; вверху крупными коряво-печатными буквами написано: «Экспозиционная судьба картины “Русская традиция”»; от «заголовка» и донизу «идет таблица»: «Первый столбец – “Дата экспонирования”, второй – “Название выставки и место проведения”. В третьем, четвертом и пятом содергатся сведения о температуре, атмосферном давлении, влажности воздуха в выставочном зале». В последний столбец автор вписывает постоянно возрастающую стоимость картины в американских долларах, и «трудно предположить, на какой цифре... остановит этот рост безвестный коллекционер... Эта покупка станет не просто хорошо артикулированным художественным жестом, но ритуально-магическим действием, которое вызовет смерть всего современного искусства. И вздохнуть в него жизнь не смогут даже сотни долларов господина Сороса»¹.

Таким образом, в художественный код фрагмента входят и традиционные концепты («национальное своеобразие», «смерть искусства»), и концепты, характерные для постмодернистских текстов (коллективное бессознательное, перформанс, абсурд, смысло-

¹ Тучков В. Русская галерея. – С. 119–120.

вая пустота, каталог и перечень), и «мифологическая» фигура «Сороса», соединяющая иронично окрашенную семантику кризиса, денег и «возрождения».

К ироничной эстетизации следует отнести и мифы о культовой фигуре Венедикта Ерофеева. Например, в романе В. Маканина «Андерграунд, или Герой нашего времени» встречаем «любование» свободным и безумным художником как вариантом судьбы творческого человека определенного поколения. Но одновременно происходит и отрицание абстракций «шизофренического дискурса», кажущихся особенно нелепыми и опасными именно в русском культурном контексте.

К типу шизоанализа относят произведения Саши Соколова («Школа для дураков»), В. Сорокина (вся проза, драматургия и сценические тексты так называемого «психоделического концептуализма» (таков, например, роман С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст»)). Заметим, что в каждом случае реализация дискурса имеет свои особенности и допускает заметные разнотечения¹.

В русском постмодернизме *осмейанию подвергается* «шизофренический дискурс», трактуемый Ж. Делёзом и Ф. Гваттари² как «основное освободительное и революционное начало личности в ее противостоянии “больной цивилизации” капиталистического общества»³.

Характеристика романа «Школа для дураков» в данном ключе является наиболее спорной, поскольку писателя интересует не столько «революционное начало личности» в ее противостоянии «больной цивилизации», сколько сила творческой фантазии, способной гармонизировать разрушающийся мир, «больной» космос. Именно поэтому в романе Саши Соколова запущенные пруды, безымянные платформы обретают свой прочный статус: «имена», «истории» и голоса в воображении безумного мальчика (поэта по своей натуре) воскresают и продолжают свою «историю» умершие

¹ «Русский шизофренический постмодернизм, – подчеркивает И.С. Скоропанова, – самый “жуткий” в мировой литературе. Разрушительное действие деструктивных импульсов коллективного бессознательного, воссоздаваемое писателями, объясняется многолетней идеологической активацией негативного потенциала национального архетипа» (См.: Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. – Минск, 2000. – С. 87).

² Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe. – P., 1972.

³ См.: Ильин И.П. Шизофренический дискурс // Западное литературоведение ХХ в.: Энциклопедия. – М., 2004. – С. 462.

хорошие люди, чье отсутствие в реальности особенно ощутимо. Происходит облагораживающее превращение «железнодорожной ветки» в «ветку акации или сирени», а затем и в любимую девушку, символизирующую одновременно любовь и смерть, отцветание и будущее плодоношение: «...меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы Найтингейл я беременна будущим летом и кряхтением товарняка вот берите меня, берите я все равно отцветаю...»¹.

Безусловно, герой – безумец, шизофреник, раздвоенная личность; для него характерно параллельное протекание различных мыслей, восприятие «голосов», существование на гранях возможных миров. Но при этом создаваемая им «реальность» соответствует не постмодернистской, а модернистской модели мифотворчества – это миф о творце, призванном гармонизировать хаос. Вместе с тем это постмодернистский герой: он – маргинал, как и многие, кого он придумывает и описывает («...станционные старухи, безногие и ослепленные войной вагонные гармонисты, сизые путевые обходчики... умные профессора и безумные поэты, дачные изгои и неудачники...»). В целом в тексте романа находим сложное переплетение модернистских и постмодернистских мировоззренческих и художественных установок, что затрудняет его толкование исключительно в рамках «шизофренического дискурса».

Специфика текстов В. Сорокина обусловлена общими особенностями концептуализма, последовательно разрушающего «социалистический дискурс» и соцреализм как его воплощение. В «шизоанализе» этого писателя И.С. Скоропанова видит некий обобщающий смысл: «Сквозь советско-абсурдистскую оболочку произведений... проступает настроение “шока реальности” конца второго тысячелетия, что является характерной особенностью современной культурно-исторической ситуации... Легкость, с какой в XX в. человек отбрасывал выработанные за столетия механизмы защиты от хаоса и обнаруживал в себе дикаря, зверя, разрушителя жизни и культуры, выявляется у Сорокина в символике ужасного, кощунственного, омерзительного, противоестественного, монструозного, некрофильского. Писатель как бы выталкивает наружу затаенное в подсознании

¹ Соколов С. Школа для дураков. Между волком и собакой. – СПб., 1999. – С. 27.

человечества, экстериоризирует различные проявления инстинкта смерти, имеющего целью уничтожение жизни»¹.

Писатель использует приемы языковой и стилевой деформации. Так, по определению Л. Рубинштейна, язык произведений Сорокина «как бы сходит с ума» и начинает вести себя неадекватно². В его «шизоаналитических изысканиях» утрачивается чувство меры: исследователям приходится констатировать навязчивую повторяемость приемов, «унылую добросовестность», лишенную юмора³. Рассуждая о «казусе Сорокина», Д. Лекух замечает, что читатель испытывает по отношению к тексту писателя, переполненному натуралистическими описаниями, едва ли не физиологическое отвращение, и «диагноз» напрашивается парадоксальный: Сорокин «ненавидит того, кого он сам из себя сделал. Тривиальным мазохизмом этого не объяснишь. Вместо того, чтобы дистанцироваться от текста, как требуют каноны постмодернизма, Сорокин в него погружается. Погружение в “сюрреалистический текст” не могло привести к созданию чего-либо большего, чем то, во что Сорокин погружался»⁴.

Поскольку в творчестве писателя «шизофренический дискурс» приобрел крайние формы, именно его фигура и его типичный герой, а также стилевая манера стали объектами пародирования, причем самими же постмодернистами. В частности, В. Пелевин в книге «Жизнь насекомых» обыгрывает «погруженность в текст», отсутствие иронической саморефлексии в комплексе с нарочитой натуралистичностью и однообразным «безумием» героев. В одном из рассказов книги именно на Владимира Сорокина недвусмысленно указывает «навозный жук, вечно несущий продукт собственного питания на себе и попадающий в результате инициации в него же (так как для него это и среда обитания)»; таким образом, знаковая для Сорокина «тема навоза» «карнавализована и благодаря диалогической технике Пелевина остраняется»⁵.

¹ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М., 1999. – С. 277.

² См.: Рубинштейн Л. [Предисл. к пьесе В. Сорокина «Пельмени»] // Искусство кино. – М., 1990. – № 6.

³ См.: Кенжеев Б. Антисоветчик Владимир Сорокин // Знамя. – М., 1995. – № 4.

⁴ Лекух Д. Владимир Сорокин как побочный сын социалистического реализма // Стрелец. – М., 1993. – № 1(71).

⁵ Беляева Н. Интертекстуальность и постмодернизм. – С. 95–96.

Пародией на шизофренический дискурс является и «Македонская критика французской мысли» В. Пелевина. Ее герой, безусловно, безумец, который последовательно выполняет заявленную Ж. Делёзом и Ф. Гваттари функцию противостояния «больной цивилизации» капиталистического мира и говорит с ней на ожидаемом языке абсурда; в результате этого абсурдным предстает и сам дискурс. Кика Нафиков разрабатывает «оккультно-инженерный проект», явившийся «шизофренической реакцией»¹ на книгу Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть». Оккультный проект, написанный неподобающим бизнес-языком «нового русского», нефтяного магната, предусматривает обмен энергией между Западом и Россией, конвертацию переведенного в нефтидоллары «символического капитала» – страданий и иллюзий нескольких поколений советских людей. Баланс достигается приумножением страданий западного человека, которого «пытают» чтением французских философов, и «впрыскиванием» этого символического капитала в Россию. Сорвавшийся шизофренический проект пародирует не только постмодернистские абстракции, но и ставит вопрос о культурной специфике, параллельно осмеивая многочисленные спекуляции вокруг проблемы культурного диалога России и Запада.

Как представляется, можно проследить определенную логику в тех изменениях, которые претерпевает «шизофренический дискурс», а также выделить три типа моделей его переосмыслиения в текстах «позднего» русского постмодернизма.

В рамках *первой модели* акцентировано «безумное» состояние «совка» – бывшего советского человека, личностные «деформации» которого проступают особенно явно на фоне изменившегося социального контекста. Таков герой Ю. Балабанова («Штучки») Сергей Сергеевич Тихонький, привыкший воспринимать себя в определенных рамках скромного «не-выездного» служащего. Он сходит с ума от свободы, возникшей после падения этих рамок и открывшейся перспективы «Парижа». Обожаемый, но недоступный ранее город теперь преследует его как бесконечный кошмар (например, «стоило ему немного приоткрыть кран, как... из пара возник Джин... – Я знаю твое желание, Сергей Сергеевич ... И стоит

¹ Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. – М., 2003. – С. 290.

тебе захочеть, как ты на самом деле окажешься в Париже»¹). Фиксируя внимание на деформациях личности, автор при этом пародирует «шизофренический дискурс». Те же акценты находим в «Бесконечном тупике» Д. Галковского: повествователь сравнивает советского человека, воспитанного в жестких идеологических рамках и внезапно оказавшегося в новом культурном контексте, либо с потерявшим привычную ракушку раком-отшельником, либо с выращенным в вазе китайским уродцем, которого неизбежно ждет смерть, если он будет перенесен в другую вазу. Здесь концепт «безумия» заменяется концептом «хаоса», творящегося в сознании бывшего «совка» (в том числе и самого повествователя). В этом же ключе прочитывается ряд фрагментов романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» – особенно сцены в сумасшедшем доме № 17; в раздвоенном сознании Петра Пустоты врач видит не просто шизофрению, но типичное для переходного времени проявление хаоса.

Итак, в рамках первой модели смена культурного и политического контекста вызывает у сложившейся личности «внутренний» взрыв, по силе подобный ядерному.

В рамках *второй модели* внимание писателей переключается с безумия личности на безумие мира, трактуемое не абстрактно и обобщенно, а конкретно: речь идет о беспрецедентном кризисе в России 80–90-х годов, о полной смене старого мира (он, как сказано в романе «Generation П», растворился в нирване) и появлении нового – уродливого, эклектичного. Этот мир вызывает у героя романа «Чапаев и Пустота» желание выстрелить в него из пистолета-авторучки (что вполне логично, если «мир – текст») или уничтожить его при помощи «глиняного пулемета» мифического «Чапаева». На таком «шизофреническом» фоне болезнь героя – это лишь частный случай и одна из личностных рецепций происходящего.

В рамках *третьей модели* внимание фиксируется на «новых» деформациях личности в новом безумии мира, соотносимого с хаосом. Шизофреническими представляются и попытки героев приспособиться к этому миру, «разгадать» его «новые» законы. Они обяты тревогой и страхом, у них появляются навязчивые идеи, но в результате их поиски дают ложные результаты. Так, в романе «Generation П» один из героев (Татарский) начинает поклоняться

¹ Балабанов Ю. Штучки // Знамя. – М., 1991. – № 2. – С. 123–124.

кровожадному языческому божеству, которое ассоциируется с золотом; в романе «Числа» фетишем становятся *число* и различные магические, гадательные системы. В цикле рассказов В. Тучкова («Смерть приходит по Интернету: Описание одиннадцати безнаказанных преступлений, которые были тайно совершены в домах новых русских банкиров») главным шизофреническим импульсом становится поклонение деньгам. В каждом случае новые деформации личности, обусловленные кризисным временем, интерпретируются в пародийно-сатирической тональности.

Русские писатели, преодолевая власть теории постмодернизма, учитывая опыт разочарования в тотальной иронии и деконструкции, все более четко осознают национальное своеобразие этого явления. С конца 1990-х годов мы становимся свидетелями действия нового механизма – не только «расшатывания» постмодернизма, но и преодоления его крайностей путем утверждения принципов, противоположных постмодернистским установкам.

Видимо, каждая национальная литература предлагает на позднем этапе развития постмодернизма свои пути выхода из кризиса. Изучение комплекса художественных принципов, характерных именно для русской «постпостмодернистской» литературы, является актуальной научной задачей, решение которой лишь начинается.

2. Теоретические модели исследования «позднего» литературного постмодернизма

Сами аналитики постмодернизма ощутили некоторую «ущербность» стиля (по определению Фредрика Джеймисона), проявившуюся в 90-е годы, а также повторяемость приемов, неэффективность ранее авторитетных философских установок. Зафиксированные в теории особенности философской и художественной рефлексии современности оказались явно недостаточными, поскольку неожиданно сложной и непредсказуемой предстала сама реальность.

Необходимость перемен в теории, а также качественно иной художественной интерпретации современной реальности, осознают многие американские, западноевропейские и российские культурологи, эстетики, литературоведы. Среди них – Ханс Бертенс, Дейв Фоккема, Джозеф Хиллис Миллер, Хэрольд Блум, Вячеслав Курицын, Надежда Маньковская, Марк Липовецкий и др. Деконструктивист Йельской

школы Х. Блум (один из наиболее последовательных критиков постмодерна с позиций классического художественно-эстетического канона) призывает вернуть художественный центр: от метаискусства вновь обратиться к самому искусству, от контекста – к тексту, возвратить автору права, узурпированные у него художественной критикой. Пафос его исследований состоит в доказательстве состоятельности принципов универсальности, иерархичности, каноничности западной культуры¹.

Были предприняты попытки обозначить хронологическую границу наступившего кризиса. Примером может служить сопоставление двух периодизаций, которые предложили Хал Фостер и Дейв Фоккема.

Первый период, по мнению Х. Фостера, продолжался с середины 60-х до начала 90-х годов и проходил под знаком энергичной деконструкции философских и художественных проектов модернизма. *Второй период* формировался в начале 90-х, когда выявились тенденции, противоположные деконструкции, и возникла потребность в пересмотре ранее авторитетных теорий². По убеждению Д. Фоккема, первый этап завершился несколько ранее – в 1980 г.; второй этап, названный «поздним постмодернизмом», развивался с 1980 до 1995 г. Результатом этой фазы стало то, что «внешекстовая (референциальная) реальность была признана заново»³. Фактически речь шла о коренном пересмотре казавшихся незыблемыми в 60–70-е годы фундаментальных постмодернистских принципов (замена реальности симулякром, ее непознаваемость в силу множественности интерпретаций, снятие вопроса об истине и др.).

Изменение отношения к реальности – ее «признание» – существенно модифицирует систему мировоззренческих и художественных принципов постмодернизма.

Во-первых, отрицается всеобъемлющая деконструкция, в особенности гуманистических ценностей (Ф. Джеймисон, Ж. Бодрийяр и др.)⁴. *Во-вторых*, признается непродуктивной стратегия нивелирования куль-

¹ См.: Bloom H. The Western non. – N.Y., 1995.

² Foster H. Postmodernism in parallax // October. – Cambridge (Mass.), 1993. – № 63. – P. 10–11.

³ International postmodernism: Theory and practice / Ed. Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam; Philadelphia, 1997. – P. 30.

⁴ См.: Jameson F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism // Postmodernism: A reader / Ed., introd. Docherty T. – N.Y., 1993. – P. 62–92; Baudrillard J. Simulations / Transl. Foss P., Beitchman P. – N.Y., 1983. – P. 1–70.

турных и социальных ориентиров. В связи с этим, *в-третьих*, утверждается возможность постижения реальности и в том числе с помощью традиционных художественных средств. По словам Серафимы Ролл, в работах критиков деконструктивизма появился «определенный элемент ностальгии по ушедшей традиции реалистического письма, с ее сложной системой социальной иерархии, или по ранее созданным категориям культуры, воспроизводящим законы естественного мира»¹. *В-четвертых*, в связи с вышеназванным происходит отказ от симулякра и «реанимация значения» (Дж. Уард), признание возможности стабильной языковой семантики, «реконструкции исходного смысла текста»². Таким образом, отвергается ранее авторитетное представление о текучести смыслов, множественности интерпретаций. «Реанимация» исходного смысла – одна из принципиальных позиций, на которой настаивают представители новой версии постмодернизма, получившей наименование «After-postmodernism». И, наконец, *в-пятых*, происходит «воскрешение субъекта»: речь идет о необходимости возврата представлений о целостности личности, о восстановлении в литературе антропоцентричного измерения, а в процессе коммуникации – о возможности адекватного «прочтения», понимания *Другого*. Названные принципы существенно «сдвигают» постмодернистскую парадигму.

Теоретические исследования предпринимались параллельно с изучением кризисного состояния постмодернизма в национальных литературах, обнаруживая показательные совпадения, что позволяет говорить о наличии общих направлений в поисках выхода из кризиса. Так, во многих литературах наблюдается *сближение постмодернизма и реалистических принципов письма*. Как подчеркивает М. Липовецкий, американский и русский постмодернизм, развивавшиеся начиная с 60-х годов «в совершенно противоположных направлениях (первый – от монолита к дифференциации, второй – от распада к парадоксальным версиям целостности), в конце 80-х – начале 90-х обнаруживают точки пересечения, причем показательно, что симметричными оказываются процессы саморазрушения по-

¹ Ролл С. От деконструктивного письма к новым субъективностям // Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. – М., 1998. – С. 21.

² Можейко М. After-postmodernism // Постмодернизм: Энциклопедия. – Минск, 2001. – С. 8.

стмодернистской поэтики и эстетики»¹. К общими особенностями столь непохожих литератур относится и возрождение в них интереса к художественному исследованию «обычной человеческой судьбы»², что позволяет говорить о «воскрешении субъекта» в литературе.

Анализ «позднего» постмодернизма в русской литературе приобретает особое значение, поскольку данная версия стиля в процессе формирования восприняла отнюдь не все его «родовые» черты (сравнительно с западными литературами). В связи с этим сложилось представление, что русский постмодернизм погрузился в кризисное состояние, не успев до конца сформироваться. В связи с этим представляется важным обобщить суждения исследователей о том, какие принципы постмодернизма в русской литературе воспринимаются как устаревшие, отработанные.

Первое, что следует отметить, это скептическое отношение к принципу деконструкции: он признается устаревшим в связи с изменением социокультурной ситуации (М. Берг)³, изначальной ограниченности его возможностей (И. Смирнов, Д. Хмельницкий)⁴, наконец, в связи с повторяемостью клишированных приемов. Как устаревшие воспринимаются тотальная ирония и деиерархизация ценностных вертикалей (Вяч. Курицын)⁵. Некоторые исследователи (М. Ямпольский, М. Липовецкий и др.) обращают внимание на снижение уровня гуманизма в постмодернистской литературе, противоречащее традициям русской культуры. Подобная непопулярная и быстро устаревающая особенность (о чем свидетельствуют тексты 1990-х – 2000-х годов) явилась следствием релятивизма постмодернистского мировосприятия.

И, наконец, в контексте русской культуры, избавляющейся от последствий тоталитаризма, вызывает отталкивание наступательность («тоталитарность») постмодернизма, его претензии на роль всеобъемлющего проекта (П. Басинский, А. Немзер, Н. Иванова и др.). Кроме того, в рамках культуры, избывающей последствия реализации одной из масштабнейших социальных утопий, постмодернизм с его «утопи-

¹ Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997. – С. 310.

² Там же. – С. 311.

³ Берг М. Литературократия. – М., 2001. С. – 296.

⁴ См.: Смирнов И. Психодиахрология и психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994; Хмельницкий Д. Концептуализм глазами реалиста // Знамя. – М., 1999. – № 6.

⁵ Курицын В. Русский постмодернизм. – М., 2001. – С. 258, 259.

ческим модусом» (по определению М. Эпштейна), с его новым «мифом» о себе самом (по словам И. Ильина) воспринимается явно неоднозначно. В этом отношении показательны суждения М. Эпштейна: «В сущности, постмодернизм с его неприятием всяких утопий сам был последней великой утопией, именно потому, что онставил себя после всего, завершал все собой... Постмодернизм сходен с соцреализмом в том, что объявлял себя последним вместоилищем всего, что когда-то намечалось и развертывалось в истории. Правда, соцреализм объявлял себя абсолютно новым и потому все-таки вынужден был признать свою принадлежность к истории. Постмодернизм преодолел эту последнюю слабость, заявляя о своей радикальной вторичности, а значит, и подлинной, непревосходимой финальности»¹.

Как видим, в работах, исследующих русский «вариант» стиля, есть целый ряд суждений, сближающихся с западными учеными (критика деконструкции, релятивности, неустойчивости смыслов), но есть и специфика: прежде всего это – акцент на гуманистическом пафосе в изображении человека и жестоких реалий национальной действительности, а также принципиальное отрицание утопического модуса данного стиля.

Не менее показательны результаты сопоставления путей выхода из кризиса, предлагаемых исследователями различных национальных литератур. Западноевропейские и американские литературы, учитывая новые качества «позднего постмодернизма» (внимание к реальности, «реанимация субъекта»), делают основной акцент либо на формировании специфических дискурсов (Д. Фоккема), либо на описании «новых субъективностей» (С. Ролл).

Так, Фоккема говорит о пяти типах письма, в которых существенно изменены исходные принципы постмодернизма. К ним относятся: феминистская литература, историографическая метапроза, постколониальное и автобиографическое письмо, а также проза, «фиксирующаяся на культурной идентичности»². С этой классификацией вполне соотносятся представления ученых о том, что главной стратегией позднего постмодернизма является поиск «новых субъек-

¹ Эпштейн М.Н. Прото, или Конец постмодернизма // Знамя. – М., 1996. – № 13. – С. 198.

² International postmodernism: Theory and practice / Ed. Bertens H., Fokkema D. – Amsterdam; Philadelphia, 1997. – P. 33.

тивностей». Со своей стороны С. Ролл отмечает актуализацию внимания к относительно целостной личности, обладающей маргинальными, ранее «угнетаемыми» качествами. В связи с этим возникает интерес не только к гендерному аспекту (к феминистской литературе), но и к дискурсу телесности. «Такой подход к определению индивидуальности является радикально новым в русской культуре, в которой “духовные” качества превалировали над вопросами секса и телесности»¹. Кроме того, важнейшими принципами формирования «новых субъективностей» признаются этнический и расовый, хотя современная русская проза, «еще не рассмотрела этот диапазон вопросов», особенно характерных для североамериканской культуры².

По мнению М. Липовецкого, при наложении западной теоретической модели на русские тексты конца 1980-х – 2000-х годов удается выявить некоторые «аналогии» (в развитии историографической метапозы, «нового автобиографизма», «постреалистической» тенденции, массовой литературы), но заметно и отсутствие ряда дискурсов, определяющих лицо стиля западных литератур в период кризиса (речь, в частности, идет о мультикультуризме, о проблемах культурных меньшинств и т.п.)³.

Более продуктивным представляется изучение особенностей русского литературного постмодернизма не в аспекте «отставания», а в ином – как выявление специфических путей выхода из кризиса.

В первую очередь исследователи (Н. Иванова, М. Липовецкий, Г. Нефагина и др.) отмечают сближение с принципами реалистического письма. Вторая особенность связана с актуализацией различных форм личностного начала: изображение героя, нашедшего ориентиры самоидентификации; усиление лирического контекста произведений. Писатель и теоретик постмодернизма М. Берг говорит о тенденции «вернуть письму некую лирическую составляющую»⁴.

Выход из кризиса постмодернизма видится и в усилении сентименталистских традиций, преодолевающих иронию. Показательны в

¹ Ролл С. От деконструктивного письма к новым субъективностям. – С. 36.

² Там же. – С. 39.

³ Липовецкий М. Русский постмодернизм и постмодерность // Русское слово в мировой культуре: X конгресс Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. – СПб., 2003. – С. 270.

⁴ Кризис авангарда в России: Интервью с М. Бергом // Постмодеристы о посткультуре. – М., 1998. – С. 54.

этом плане рассуждения М. Эпштейна о новаторском характере поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»¹. Знаменательно, что черты сентиментализма критик находит в позднем творчестве Т. Кибирова, преодолевающего установки концептуализма. Нарастание «неосентименталистских» тенденций Г. Нефагина рассматривает как общую, т.е. характерную не только для кризисной фазы постмодернизма, черту русской литературы 90-х годов; актуализация сентиментальности позволяет писателям уйти от так называемой «чернухи», натуралистических крайностей, «шоковой терапии»².

Поиски целостности, противопоставляемой постмодернистской раздробленности, проявляются в построении новой шкалы ценностей³. Источник такой модификации И. Смирнов видит в том, что «постмодернизм отнюдь не исчерпывается одним только отрицанием авангардистской психологии, в нем есть и позитивность, как во всякой большой диахронической системе»⁴. Это суждение подтверждается литературной практикой. Так, А. Генис, сопоставляя прозу В. Сорокина и В. Пелевина, говорит об установившемся в русском постмодернизме 90-х годов балансе «разрушительных и созидаательных» начал, деконструкции и центрации. Подчеркиваются «дидактические цели» прозы В. Пелевина: если «Сорокин показывает распад осмысленной, целеустремленной, телеологической вселенной “совка”... Акт падения происходит в языке», то Пелевин «не ломает, а строит. Пользуясь теми же обломками советского мифа... он возводит из них фабульные концептуальные конструкции... у Пелевина есть “message”, есть символ веры, который он раскрывает в своих сочинениях и к которому хочет привести читателей... Считают, что он пишет сатиру, скорее – это проповедь или басня»⁵. О существовании определенной шкалы ценностей в прозе В. Пелевина говорит Л. Филиппов, причем в ряде по-

¹ Эпштейн М.Н. После карнавала, или Вечный Веничка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. – М., 1997. – С. 25.

² Нефагина Г.Л. Русская проза конца ХХ в. – М., 2003.

³ Более подробно см.: Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80–90-х годов ХХ в. – Киев, 2001. – 433 с.

⁴ Смирнов И. Психодиахрологика и психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – С. 327.

⁵ Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. – СПб., 1997. – № 12. – С. 231.

зиций эта шкала совпадает с традиционной, хотя художественные способы ее утверждения чисто постмодернистские¹.

Фактически речь идет о поисках объединяющих, центрирующих начал. Так, М. Эпштейн, размышляя о модификациях концептуализма в эпоху «конца постмодернизма», отмечает, например, в поэзии Т. Кибирова существенное возрастание авторитетности вечных ценностей: «Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как “душа”, “слеза”, “ангел”, “красота”, “добро”, “правда”, “царство Божие”. Здесь же, на самом взлете концептуализма и как бы на выходе из него, вдруг заново пишутся эти слова, да некоторые еще и с большой буквы (“Красота”, “Добро”, “Правда”, “Царствие Грядущее”), что даже в XIX в. выглядело напыщенным и старомодным». В том-то и дело, подчеркивает критик, что «эти слова и понятия, за время своего неупотребления, очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им многовековой традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмежания и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной прозрачности, легкости, как не от мира сего»².

Некоторые исследователи говорят об усилении мифологизации в «поздних» текстах. Данная стратегия оценивается неоднозначно. М. Липовецкий, например, полагает, что серьезная (не разрушенная постмодернистской игрой) мифологизация в текстах 90-х годов (В. Сорокин, В. Пелевин) свидетельствует о возвращении к не завершенному до сих пор модернистскому проекту, т.е. о притяжении «к модернизму – а значит, к ценностям интеллектуальной свободы, индивидуализму, экзистенциальному трагизму, напряженному спорудиалогу с памятью культуры, игрой с культурными архетипами всерьез и на равных, беспощадному самоанализу художника»³. Точку зрения о неокончательном преодолении модернизма русским постмодернизмом разделяют Н. Конди, В. Падунов, Б. Дубин, И. Смирнов и др.

Совершенно иначе к решению этой проблемы подходит Вяч. Курицын, который видит специфику русского постмодернизма

¹ Филиппов Л. Полеты с затворником: Вариации на заданную тему // Звезда. – СПб., 1999. – № 5. – С. 205–213.

² Эпштейн М.Н. Прото, или Конец постмодернизма. С. 203.

³ Липовецкий М. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. – М., 1999. – № 11. – С. 215.

в усиленном диалоге с классикой (в том числе и с модернистской), а также в отражении особенностей национальной культуры с ее накопленным опытом мифологизации. Рассуждая о прозе 90-х – о произведениях В. Шарова, А. Иванченко и др. – в сопоставлении с написанным ранее «Пушкинским домом» А. Битова, критик фиксирует «крайне любопытное явление, вряд ли возможное на Западе»: произведения писателей соединяют в себе постмодернистское письмо с попытками построить вполне универсальную мифологию; этот специфически «русский симбиоз... достаточно хорошо отражает то, что у нас происходит»¹. Думается, что отмеченная Вяч. Курицыным особенность характеризует и «Бесконечный тупик» Д. Галковского, и «Кысь» Т. Толстой, и роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Мифологизация становится в текстах «позднего» русского постмодернизма одним из способов создания целостной картины мира.

Возникает вопрос о совместимости данной модели с той, которая создавалась на материале западных литератур. На наш взгляд, определяющим здесь является *вектор самоопределения*, что совпадает с пониманием «позднего постмодернизма» как времени «кризиса идентификации» и создания «программ преодоления последнего»². При этом в каждой национальной культуре активизируется все наиболее актуальное, обусловленное историческим и культурным контекстом. Таким образом, несмотря на очевидные национальные различия, вектор поиска совпадает – это отказ от деконструкции, реализация различных способов проявления личностного начала и, наконец, описание заново признанной реальности с использованием опыта реализма.

¹ Пересекая границы традиционного и верbalного / Интервью с В. Курицыным // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1998. – С. 64.

² Можейко М. After-Postmodernism // Постмодернизм: Энциклопедия. – Минск, 2001. – С. 8.