

Вячеслав Курицын

РУССКИЙ  
ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
ПОСТМОДЕРНИЗМ

**TURNBEFORETURN**

2012

## Предуведомление

Эта книга сочинялась с 1992 по 1997 год включительно. Это первые годы жизни в новом геополитическом контексте, в новой стране: все началось сначала, все мельтешило, роль и место культуры в обществе, статус академического литературоведения и науки вообще, представления о скорости и ритмах письма и, разумеется, на протяжении всего пути менялся автор. Практически каждая глава – попытка нащупать соответствующую трясущейся реальности и своему месту в ней методологию, и попытка всякий раз не очень успешная, но часто, мне кажется, не лишенная занимательности. Тому, кто манифестирует постмодернизм, легко объяснить собственный эклектизм концептуальным эклектизмом эпохи. А тираноборческий антилогоденческий пафос – ее героичностью.

Годы работы над книгой совпали с бурными дискуссиями о постмодернизме, которые велись и на страницах газет и журналов и, что называется, «во всем обществе». Когда я начинал сочинять этот том, слово «постмодернизм» мелькало лишь в обиходе специалистов, когда я закончил его сочинять – оно надоело решительно всем, и употреблять его считается дурным тоном. Может быть, главы моей книги расскажут вам как раз о жизни (и смерти?) этого слова? Во всяком случае, я тешу себя надеждой, что в книге состоялся не только исследовательский, но и приключенческий сюжет.

### Курицын Вячеслав

Русский литературный постмодернизм – burn before reading, 2012. – 672 стр.

В книге известного литературного критика рассматривается такой актуальный для сегодняшнего дня вопрос, как постмодернизм. На простых примерах из отечественной и зарубежной литературы, автор пробует разобраться в сложных нюансах взаимодействия текста с читателями, а апелляция к классикам постмодернизма и современной философии значительно увеличивают уровень к точке зрения, предлагаемой в этой работе.

Для всех, интересующихся вопросами литературы.

Глава первая.

К ситуации постмодернизма

## О дискурсивной сомнительности этой работы и об употреблении слова «ПОСТМОДЕРНИЗМ»

Самая очевидная ущербность этой работы обусловлена ее темой и ее жанром. Предполагается не очень корректная попытка систематизированного говорения о явлении, для которого не характерны дружеские отношения со строгостью структур и четкостью систематики. Более того, автор работы явно симпатизирует постмодернистской критике «структурности» и собирается, таким образом, критиковать структурирование на структурированном языке.

Проблема соответствия языка предмету речи, естественно, очень стара. Бахтин критиковал Фрейда за то, что подсознательное в теориях последнего репрезентируется натурально на сленге сознательного /4/. Жак Деррида, – анализируя платоновский диалог «Федр», герой которого, царь Татус, отвергает предложение бога Тевта научить египтян искусству письма на том основании, что письменная мудрость мнима, ибо это внешняя мудрость, а истинна мудрость устная, – приходит к выводу, что устная мудрость определяется Татусом в терминах и метафорах отверженной письменной /57; подробный анализ см. 5, 50-72/.

Есть мнение, что именно Деррида смог приблизиться к созданию более-менее адекватного языка саморепрезентации постмодернизма. Представления о «деконструкции» легче вычитываются не из теоретических построений Деррида, а скорее, из его стилистики, из конкретных примеров «деконструкторской» деятельности /о чем нам еще придется говорить/. Однако наша задача – показать степень и формы отношения конкрет-

ных русскоязычных литературных текстов к «ситуации постмодернизма» – невольно провоцирует хотя бы симуляцию стройности и последовательности изложения. «Постмодернистичность» текст будет вынужден добирать по каким-то иным каналам.

Одним из естественных способов хоть отчасти спасти корректность письма может стать фальсификация имен, дат, произведений, своего мнения, это почти неизбежно даже при частичном моделировании образа постмодернистской культуры, где разорвана классическая зависимость означающего от означаемого. Однако сами разговоры о неизбежности фальсификации уже есть род террора, возведение вопиющего оксюморона вроде правил игры в постмодерн или постмодернистского кодекса чести. Кроме того, уместнее, сразу заявив о том, что фальсификация-мистификация состоится, на деле ее избежать.

Вначале речь пойдет о некоторых современных текстах, так или иначе зафиксировавших или определивших «ситуацию постмодернизма». Надо, однако, иметь в виду, что это не будет «обзором» в строгом смысле: нам важно только дать представление о типе идей, формирующих постмодернистский дискурс. И выбор соответствующих «современных текстов» будет достаточно случаен.

Хотя и придется все же отдать дань джентльменскому набору: некоторым из

**Жак Деррида**  
(1930—2004) — французский философ и теоретик литературы, основатель деконструктивизма.

Основной тезис: Мир есть текст. Критиковал европейскую традицию логоцентризма. Настаивал на необходимости практики деконструкции, в процессе которой выясняется, что текст — это случайный набор цитат-архиследов.

Считал себя продолжателем и критиком идей Хайдеггера и Фрейда. Испытал влияние Луи Марена. Ввёл в философский и даже газетный язык ряд важных понятий, таких как деконструкция, письмо, дифферанс, след. Написал около восьмидесяти книг, основные работы – «О грамматологии» и «Письмо и различие» (обе - 1967), «О почтовой открытке от Сократа до Фрейда» (1980) и др.

тех сочинений, что упрямо попадают во всякую обзорную статью о постмодерне. Таких сочинений будет три: хрестоматийные тексты Фидлера, Дженкса и Лиотара. Затем появятся имена Делеза и Гуаттари: имена, но не название как-бы-главного труда «Капитализм и шизофрения», а описание менее известной работы. Далее – две крохотные работы Фуко, вписывающиеся в выстраиваемую здесь концепцию, но, опять же, отнюдь не основные его тексты, даже не столь любимые советским народом «Слова и вещи». Потом, надо надеяться, мы не забудем о Деррида. Конкретный набор имен и книг может быть подвергнут справедливой и острой критике, что весьма кстати – хорошо, если текст сам определяет пути и способы своей профанации.

Следующая оговорка касается русского слова «постмодернизм», которое – по видимости и слышимости – передает не совсем то значение, что обычно вкладывается в иноязычные аналоги.

Корректнее было бы говорить, например, «постсовременность», причем и это слово лучше воспринимать как взаимодействие его двух самых очевидных смыслов. Во-первых, постсовременность – состояние, в котором субъект теряет некую адекватность течению времени; ситуация, предполагающая возможность «одновременного» нахождения в разных временах. Во-вторых, это то, что наступает после Нового времени, указывает на исчерпанность проекта Нового времени. И хотя по поводу границ Нового времени нет единой точки зрения / начинается оно в эпоху просвещения, с началом нашей эры или с Великой французской революции/, выделяется, однако, достаточно внятный и определенный набор его идеологических характеристик /убежденность в возможности универсальной теории, «метафизика

присутствия», потребность в преобразовательной деятельности, приобретение этимологически пространственной утопией темпорального статуса, – о последнем см. 28, 94-113/.

Русское же слово «постмодернизм» воспринимается прежде всего как «после модернизма», как «поставангард». Забегая вперед, скажем, что, в принципе, и такое понимание не лишено некоторого смысла; однако принимать его за базовое лучше не надо.

Таким образом, термин «постмодернизм» достаточно неудачен, но вряд ли стоит отказываться от слова, давно и прочно обосновавшегося в нашей литературе. Что касается варианта «постмодерн», он еще более некорректен, ибо отсылает к узкому понятию «модерна», к локальному художественному стилю рубежа веков. Однако в данной работе – в соответствии с успешней сложиться у нас традицией – мы употребляем слово «постмодерн» как абсолютный и простой синоним слова «постмодернизм», помня при этом, что под обоими словами имеется в виду не то, что они означают «сами по себе». Совы не то, чем они кажутся.

Последняя оговорка касается отсутствия предмета речи – строго говоря, нет ничего такого, к чему можно было бы приложить существительное «постмодернизм». Это не «течение», не «школа», не «эстетика». В лучшем случае это чистая

пожалуй,  
начнем:)

интенция, не очень к тому же связанная с определенным субъектом.

Корректнее говорить не о «постмодернизме», а о «ситуации постмодернизма», которая так или иначе отыгрывается-отражается в самых разных областях человеческой жестикуляции. В лингвистике /постструктурализм/, в философии /деконструктивизм/, в изобразительном искусстве /концептуализм/, в литературе и кинематографе, в религии, в экономике /своего рода приоритет рекламы над товаром: важнее производство не товара, а спроса на товар/. И т.д. и т.п.

### Лесли Фидлер: Засыпать и пересекать

Впрочем, работа, с которой обычно начинаются обзоры источников по постмодерну, была посвящена вполне конкретному предмету: художественной литературе. Имеется в виду статья Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», опубликованная впервые, что с особым смаком подчеркивается всеми интерпретаторами, в декабре 1969 где-нибудь, а в журнале «Плейбой» /45/. Начав с резкой критики «модернизма» в лице Джойса, Пруста и Элиота, Фидлер показывает, что модернистская «элитарность», существование в заоблачных высотах, в башнях и на небесах есть не богатство духа, а бедность духа, ибо носитель модернистско-элитарного сознания лишает себя той части культурного вещества, что расположена «ниже» линии облаков, по ту сторону рва. Мимоходом стоит заметить, что тезис «модернизм элитарен, постмодерн –

сочетание элитарного и массового», конечно, слишком категоричен, ситуация постмодернизма определяется далеко не только через эту оппозицию; кроме того, однозначное зачисление того же Пруста в «модернисты» вполне может быть подвергнуто сомнению /да и вообще о демаркации говорить затруднительно/.

Сейчас, однако, важнее другое – задор Лесли Фидлера и определенная стройность его концепции. Стоит обратить внимание на три ее позиции. Исходный тезис – «стирание границ» между «массовостью» и «элитарностью», что, во-первых, будет способствовать единению публики и художника, а во-вторых – чисто «физически» расширит возможности литературы. Акт попрания границ рассматривается Фидлером как акт обретения свободы. Провозвестниками последней объявляются Джон Барт, Борис Виан и Норман Мейлер, раньше других соединившие массовое и элитарное. Кстати, постмодернизм Виана не ограничивался этим «синтезом»: не менее интересен его опыт существования в маске и шкуре крутого сочинителя боевиков чернокожего Вернона Сэлливана, очень мало похожих на прозу «самого» Виана.

Виан ставит опыт практической шизофрении /и это слово звучит не в последний раз/, натурального раздвоения личности. Другой вариант: быстро ставшее модным «многоуровневое» письмо, тексты, за-

#### Лесли Фидлер

(1917 – 2003), американский литературовед и прозаик. Автор более чем 20 книг, но большинству знаком своей программной статьей постмодернизма «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (1969).

В его творчестве большое место занимает т.н. «еврейский вопрос» - это касается и еврейской литературы США, и место, которое занимают евреи в современной Америке.

В литературном творчестве Фидлер обычно видел выражение психосексуальных устремлений автора, сводя к минимуму анализ структурно-языковых элементов. При этом исследователь нередко придавал отношениям между персонажами спорную, провокативную трактовку (сб. эссе «Любовь и смерть в американском романе», 1960, и др.).

ключающие в себе несколько историй, как бы предназначенных для разного типа читателей /один слой может быть бульварным детективом, другой – философским трактатом/. Классический пример «слоеного» шедевра – «Имя розы» У.Эко: напряженная приключенческая история соседствует со сложными теологическими разборками /а элитарная часть, в свою очередь, тоже имеет не один этаж: интеллектуал может посопереживать обсуждаемым проблемам, узкий специалист обнаружит изощренную игру цитат/.

«Имя розы» – это как бы «постмодерн сверху»: интеллектуал пишет бестселлер для миллионов. Не менее популярен, разумеется, и «постмодерн снизу»: бульварный писатель сочиняет массовый роман, а так как публика уже успела привыкнуть к постмодернистским коктейлям и не будет себя уважать, если останется без элитарно маркированной пищи, автор вставляет «интеллектуальный» слой. Из недавних шумных примеров – роман Майкла Крайтона «Парк юрского периода»: динозавры едят людей /по мотивам романа снят шлягер Стивена Спилберга/, один из которых между отчаянными схватками со всяческими велоцирапторами объясняет еще не скушанным товарищам основы «теории хаоса» /23/.

Конечно, как бы авторы ни взаимообуславливали слои пирога и как бы критики ни доказывали, что их надо воспринимать исключительно в синтезе, всегда найдется читатель, употребляющий в «Имени розы» или, допустим, в «Выигрышах» Кортасара только один «слой». Однако наиболее «плотные» тексты «постмодернизма по Фидлеру» способны дать и хороший уровень взаимозависимости «слоев». В этой связи можно вспомнить Стивена Кинга или Эллери Куина, многие романы которых воспроизводят модель, весьма близкую, видимо,

к оптимальной: Писатель пишет роман про Героя, который пишет роман про Писателя, который, внутри романа Героя, убивает Героя, который, в свою очередь, убивает Писателя внутри романа Писателя.

Второе важное для нас соображение Фидлера: уничтожение рвов и границ не только между массовым и элитарным, но и между чудесным и вероятным. Переход от отношений между автором и текстом к отношению между субъектом и миром. Сказочное не менее реально, чем то, что мы привыкли считать реальным, говорит Фидлер / «сказочные короли» не менее реальны, чем «бухгалтерские книги»/. Здесь мы отметим шаг к важному для нас тезису о множественности миров, о виртуальности реальности; шаг от «эстетического» рассуждения к «метафизическому»; показательное для постмодернистского сознания неразличение «эстетического» и «метафизического».

И, наконец, третье: Фидлер именуется художника «двойным агентом». В «массовом» художник представляет «элитарное», а в «элитарном» – «массовое», в «вероятном» он «чудесного», и наоборот. Постмодернистский художник всегда находится в нескольких «плоскостях», у него нет четкого топоса, нет «точки опоры» и не может быть «точки зрения», сознание его всегда в какой-то мере раздвоено /бумеранг темы шизофрении/. Таким образом, в построениях Фидлера

заклучены многие важные для теории постмодернизма проблемы.

Конечно, было бы крайне странно, если бы Лесли Фидлер оказался единственным, ставившим вопрос сочетания массового и элитарного в литературе. Его работу сделали хрестоматийной педальирование достаточно непривычного в то время слова «постмодернизм», резкость и внятность аргументации, публицистичность, а также, надо полагать, место первой публикации /жест, призванный продемонстрировать на практике утверждаемое теорией/. Очевидно, однако, что не Фидлер был «первым».

Так, Д.Бак рассматривает концепцию Айрис Мердок, выдвинутую на десятилетие раньше, но любопытным образом соприкасающуюся с построениями автора «Границ и рвов» /1, 40-41/. Согласно рассуждениям знаменитой английской романистки, в XX веке наиболее популярны два типа романа: «журналистский» и «кристаллический». Первый – это «бесхитростные истории, расцвеченные бытовыми подробностями», «безликие персонажи», внешняя, событийная сторона мира при непроницаемости его «внутреннего». Второй – просвечивание «внутреннего» мира и при этом герметичная, «самоценная абстрактная литературообразная модель». Мердок не устраивают оба варианта, она говорит о необходимости синтетического пути.

В общем, с известными поправками, «журналистский» роман вполне соотносим с «массовым», а «кристаллический» – с «элитарным»; и пафос Мердок при таком подходе – все то же «засыпание рвов». В этой концепции можно высмотреть и другую важную для постмодернистских опытов проблему: необходимость смягчения оппозиций «внутреннего-внешнего» и «открытого-закрытого».



Рисунок номер один.  
Автор – Гавриил Лубнин



## Чарльз Дженкс: Взлет

Еще один «номенклатурный» теоретик постмодернизма – Чарльз Дженкс, автор статьи «Взлет архитектуры постмодернизма» /1975/ и книги «Язык архитектуры постмодернизма» /1977; 17/. Претензии Дженкса к модернизму весомы, конкретны и многочисленны. Он критикует предшествующую архитектурную эпоху за ее склонность к универсальным решениям /метадискурсивности/, за презрение к контексту и специфике /жилые дома Миса ван де Роэ выглядят как офисы/, за то, что модернизм стремится поразить формой, создавая априорно обедненный, но «сильнодействующий» образ /т.е. за агрессивность/, за то, что «современные архитекторы <<...>> проводят время в попытках проектировать для некоего универсального человека, Мифического Современного Человека» /17,31/ /болезненная привязанность к метакоду/, за «тематику» модернистской архитектуры: она стремится воплощать, если воспользоваться формулой Набокова, Большие Идеи /очень любит строить для монополий, для большого бизнеса, а также для всяких помпезных выставок – дворцы и павильоны, очень часто проникнутые откровенным национализмом; хотя, по совести, какая архитектура откажется строить для монополий/.

«В конце концов модернизм, по большому счету, есть не что иное, как предпочтение одного Zeitgeist другому, каждый из которых заявляет права на исключительное положение, каждый отклоняет маятник слишком далеко в свою сторону, каждый прибегает к военной тактике шока, боевого клича и исключения» /17,86/. Архитектура постмодернизма, по Дженксу, изживает эти тоталитарные комплексы, и ее характеризуют следующие особенности:

1. «Двойное кодирование»: апелляция одновременно к массе и к профессионалам. «Постмодернистское здание... «говорит», обращаясь одновременно по крайней мере к двум уровням: к архитекторам и к заинтересованному меньшинству, которое волнует специфические архитектурные значения, и к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями в строительстве и образом жизни»/17,10/. Комментируя этот фрагмент В.Вельш замечает, что Дженкс пишет «пером, явно похищенным у Фидлера»/13,117/. Совпадение между «двойным кодированием» и «двойным агентом» и требованиями говорить «на разных языках» и впрямь весьма показательное. Стоит также заметить, что в своей книге Дженкс по крайней мере дважды говорит в связи с архитектурой постмодернизма о «шизофреничности».

2. Очень важная для постмодерна идея контекстуализации. Архитектор должен как можно тщательнее учитывать все местные особенности и особенности местности; Дженкс даже настаивает на невозможности «замкнутого пространства», невозможности определить, где кончается зона действия или зона обитания конкретного объекта. Контекст, актуальный для всякого объекта, может, в общем, быть бесконечным.

3. Близко связанная с предыдущей идея превращения будущих жителей дома в его

### Чарльз Дженкс

(род. 1939) — американский архитектор, архитектурный критик; историк архитектуры; ландшафтный дизайнер.

Он стал главным идеологом архитектурного постмодернизма, в 1975 году впервые обозначивший новую архитектуру как постмодернистскую. Место гибели модернизма зафиксировано им 15 июля 1972 года в 15 часов 32 минуты в Сент-Луисе, Миссури, США, на месте взрыва трех десятков жилых высоток архитектора Минору Ямасаки.

В 1977 году вышла книга Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», оказавшая огромное влияние на профессиональное сознание архитекторов и являющаяся «библией постмодернизма».

# 13 позиций архитектуры постмодернизма

(сформулировано Дженксом в 1996 году)

## Основные ценности:

Амбивалентность предпочтительней одновалентности, воображение предпочтительней вкуса.

«Сложность и противоречивость» предпочтительней сверхпростоты и «минимализма».

Теория сложности и теория хаоса являются более основательными в объяснении природных явлений, чем линейная динамика; это значит, что «истинно природное» в своем поведении скорее нелинейно, чем линейно.

Память и история органически связаны с нашим генетическим кодом, нашим языком, нашим стилем и нашими городами и потому являются ускорителями нашей изобретательности.

## Лингвистика и эстетика:

Вся архитектура изобретается и воспринимается с помощью кодов; отсюда — «языки» архитектуры, отсюда — символическая архитектура, отсюда — двойное кодирование.

Все коды испытывают влияние семиотической общности и различных типов культур, отсюда — необходимость плюралистической культуры для проектирования, основанного на принципах эклектизма.

Архитектура — «язык» для публики, отсюда — необходимость в появлении постмодернистского классицизма, который отчасти основан на архитектурных универсалиях, отчасти на образах прогрессирующей технологии.

Архитектуре требуется орнаментализация (придание образных черт, паттернализация), которая должна быть либо символической, либо «симфонической»; отсюда — уместность обращения к современным информационным теориям.

Архитектуре требуется метафоричность, которая должна приблизить нас и к природным, и к культурным проблемам; отсюда — использование зооморфной образности, домов с «человеческими лицами», отсюда же — иконография высокой технологии. Всё это — вместо метафоры «машина для жилья».

## Урбанистика, политика, экология:

Архитектура должна формировать город, отсюда — контекстуализм, коллажность, неорационализм, мелкоквартирное планирование, смещение типов пользователей и типов строений.

Архитектура должна кристаллизовать социальную реальность в современном городе глобального типа — гетерополисе, что очень важно для плюралистичности этнических групп, отсюда — партиципационный подход к проектированию и ад-хокизм.

Архитектура должна учитывать экологическую реальность нашего времени и уметь поддерживать свое развитие, зеленую архитектуру и космический символизм.

Мы живем в удивительной, творящей, самоорганизующейся Вселенной, которая ещё только готовится к различным вариантам определённости, отсюда — необходимость в космогенной архитектуре, которая прославляет критицизм, процессуальность и иронию.

