

РЕЦЕНЗИИ

А.Ю. МЕРЕЖИНСКАЯ. РУССКАЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

КИЕВ: ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ЦЕНТР
“КИЕВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ”, 2007. 336 с.

Адресованная преподавателю и студенту, рецензируемая книга представляет по сути основательную теоретическую монографию, в которой читателю предлагаются не только более или менее устоявшиеся мнения и подробные разборы произведений, но прежде всего – суждения о сущности постмодернизма, его предыстории, эволюции и типологии, об отношениях с другими художественными системами. При этом особое внимание обращено “на малоизученные и дискуссионные проблемы, заново актуализированные литературной ситуацией рубежа XX–XXI столетий” (с. 21).

С самого начала А.Ю. Мережинская выступает как защитник и пропагандист литературного явления, вызывающего самые разные, порой полярные оценки. Русский постмодернизм, полагает она, «не только отражает общий кризис культуры конца XX века, но и, в отличие от западного, демонстрирует не “усталость”, а энергию, пассионарность. Он несет мощный заряд авангардного отрицания, активного поиска выхода из идеологических и эстетических “тупиков”, склонен к рискованному “экспериментированию»» (с. 5). Речь идет о 1990–2000-х гг., однако названные признаки не абсолютно новы. «Те качества, которые доминировали на первых этапах формирования художественной системы (деконструкция, децентрация, активная борьба со всевозможными глобальными идеями – “метарассказами”, отрицание реальности, истины, целостного субъекта), утратили свою актуальность к 90-м годам», но русская литература, «как, например, и украинская, изначально не актуализировала ряд постмодернистских принципов (“смерть субъекта”, тотальную иронию и демифологизацию), не порывала связи с авторитетными художественными системами (русская – с реализмом, украинская – с романтизмом)» (с. 13), включая, разумеется, и модернизм (ср.: [1, с. 186–193]). Хотя постмодернизм, считает автор, “весьма избирательно” “использует предшествующий художественный опыт”, он все же «декларирует свою “вторичность” и (в отличие от модернизма) демонстрирует лояльное отношение к классическому на-

следию» (с. 15). Следовало бы только оговорить: далеко не всегда это отношение такое уж лояльное (см.: [2]). При этом “русский постмодернизм, в отличие от западного, не стер границы между элитарной и массовой литературой и во многом остается искусством для интеллектуалов” (с. 15).

Постмодернизм определяется в книге как один из элементов художественной системы *переходной* культурной эпохи в русской литературе. Это позволяет рассматривать его в ряду других явлений переходных эпох, зачастую очень разных. Следует отметить отход ее автора от языка постмодернистского метаописания в пользу традиционных категорий стиля, автора и жанра.

Рассматривая проблему истоков русского постмодернизма, А.Ю. Мережинская выделяет две концепции. Согласно первой, традиционной, постмодернизм ведет начало с 1960-х гг. – с поэмы “Москва – Петушки” Вен. Ерофеева, романа “Пушкинский дом” А. Битова и эссеистской книги “Прогулки с Пушкиным” Абрама Терца (А. Синявского); согласно другой концепции, корни рассматриваемого литературного феномена лежат глубже – в русском модернизме и даже соцреализме. Отдельная подглава посвящена рассмотрению “предпостмодернистского” комплекса – тенденций, в конечном итоге расшатавших модернистскую художественную систему (диалог с традицией, телесность, вещьность, пародийность и проч.). “Предпостмодернистский комплекс” различные исследователи, цитируемые А.Ю. Мережинской, находят не только у представителей ближайшего литературного направления – модернизма (у символистов и акмеистов), но и у Пушкина, Гоголя, Чехова, Л. Андреева, М. Зощенко и др. Недостаточно изученный, “предпостмодернистский комплекс” характеризуется такими признаками, как ироническое переосмысление идейных основ и мифологии модернизма (К. Вагинов, М. Булгаков, Н. Эрдман), усиление игрового начала (“Восковая персона” Ю. Тынянова, лирика Н. Заболоцкого, вообще творчество обэриутов и др.), обнажение приема и подмена реальности текстом (тот же Вагинов,

О. Мандельштам, наиболее показательный пример – В. Набоков), наконец, влияние на художественные поиски теоретических исследований (Ю. Тынянов, В. Шкловский, М. Бахтин).

Предыстория постмодернизма, как она ни богата, не принижает его истории, в том числе произведений 1960-х гг. Так, Вен. Ерофеев, по словам автора, предложил «новую модель “героя времени”». Русские романы конца 90-х о так называемом отечественном “поколении Икс” фактически выросли из художественного опыта “Москвы – Петушков” (с. 71).

Приближается Мережинская к решению еще одной актуальной проблемы – к созданию четкой периодизации постмодернизма. Она выделяет общую модель развития рассматриваемого направления: 1960-е гг. – начало постмодернизма и его “классический” период; 1980-е – перемещение постмодернизма из подпольной культуры в официальную, обретение популярности; 1990-е – “поздний” постмодернизм. Разумеется, на каждом этапе постмодернизм не был однороден, так, в 1960-е гг. в его рамках сформировались две ветви: “интеллектуальная”, по-своему ориентированная на русскую классику, и другая – концептуализм, достигший расцвета в 1970–1980-е гг.

Не обходит А.Ю. Мережинская вниманием и проблему сопоставления русского постмодернизма с западноевропейским и американским. По ее мнению, И.С. Скоропанова, М.Н. Эпштейн, Б.Е. Гройс “отталкиваются от теории, а не от текстов, что может вызвать упреки в субъективности трактовок” (с. 124), в подтягивании русского постмодернизма к западному с выделением прежде всего концептуализма и соц-арта, а также определенных имен: Д.А. Пригова, А.А. Кабакова, Булатова (Мережинская не уточняет, кого из четверых Булатовых, упомянутых в справочнике С.И. Чупринина [3, с. 214–215], она называет. Всеми постмодернистами мир мыслится как текст. Но на Западе «акцент делается на нелинейности, разрыве причинно-следственных связей и множественности истин, на отрицании абсолютов, центрирующих представление о мире. Типичный пример – рассуждения героев “Имени розы” У. Эко: “Порядка в мире не существует... Бог и первоначальный хаос неразличимы” <...>. Русские и украинские постмодернистские тексты, используя прием сквозного иронического цитирования, далеки от <...> спокойного перебирания сокровищ мира-текста, мира библиотеки (если использовать метафору Борхеса), они ориентированы на поиск выхода из кризисного тупика» (с. 116, 117).

Сопоставлению двух восточнославянских литератур посвящена целая глава монографии – “Национальные версии литературного постмодернизма”. В предшествующих исследованиях, посвященных проблеме национального своеобразия постмодернистского текста, в качестве основных параметров национальной версии назывались язык, на котором написано произведение, национальный менталитет и национальная проблематика – обращение к проблемам, наиболее важным для определенной страны. А.Ю. Мережинская справедливо отмечает, что этот список должен быть расширен за счет непосредственно литературных критериев; особенно важным здесь оказывается вопрос о влиянии сильной, авторитетной и различной для каждой конкретной литературы традиции. Если русский постмодернизм отталкивается от реализма и модернизма, то украинский связан не только с романтизмом, но и с барокко, вообще, больше “тяготеет к западноевропейским традициям, в частности, к модели готического романа”, а “русские произведения уже иронически обыгрывают западноевропейские образцы и тяготеют к собственным модернистским и постмодернистским истокам: прозе В. Розанова, В. Набокова, Вен. Ерофеева и др.” (с. 129). Особая глава отведена и русскому постмодернистскому роману конца 1980–1990-х гг. Мережинская рассматривает постмодернистский роман как сам по себе, так и в контексте художественных исканий XX века. По ее мнению, господствующий в модернистском романе пафос отрицания присутствует и в романе постмодернистском, но заглушен в нем стихией игры и самопародии.

Характеризуя новый и новейший периоды (1980–2000-е гг.), автор уделяет особое внимание так называемому “нелинейному” роману, который отличают не целостность и не логика (событий, характеров, причинно-следственных отношений в картине мира), а вариативность, многозначность, неопределенность. Мережинская констатирует неслучайность оптимистического модуса в произведениях “позднего” постмодернизма: «В “нелинейном” романе, разбитом на комментарии, отдельные “истории”, словарные статьи, эпизоды, структурно напоминающем лабиринт, как это ни парадоксально, возникает новая целостность. Юз Алешковский создал прекрасную метафору этого столь актуального именно для постмодернистского мировосприятия ощущения раздробленности, хаотичности мира, с одной стороны, а с другой – “архетипического”, по определению писателя, стремления человека к воссозданию целостности, гармонии, что по своему характеру

близко к творчеству. В романе “Ру-Ру” Господь Бог воссоздает мир из обломков хаоса» (с. 152).

При этом Россия не отделяется от остального мира: «Постмодернистские тексты 80–90-х: “Бесконечный тупик” Д. Галковского, “Подлинная история зеленых музыкантов” Е. Попова, “Чапаев и Пустота”, «Generation “П”» В. Пелевина – безусловно <...> участвуют в создании мифа о России, рассматриваемой к тому же как модель человечества в целом, находящегося на перепутьях кризисной эпохи» (с. 158). У Д. Галковского «используется форма постмодернистского “нелинейного романа” и целый ряд принципов стиля (ирония, игра, диалогичность) с явно непостмодернистской целью воссоздания целостности и иерархии ценностей» (с. 162). Фактически постмодернизм перестает быть таковым, хотя исследовательница столь прямого вывода не делает. Она отмечает, “что общей интенцией прозы кризисных рубежей XX века является все же интенция к синтезу” (с. 164).

В главе «“Поздний” русский литературный постмодернизм» А.Ю. Мережинская ставит основной акцент на механизмах смены художественной парадигмы: от “устаревшей” эстетической системы к еще не до конца сформировавшейся новой. Она сопоставляет ситуации рубежа XX–XXI и XIX–XX вв. и выявляет совпадения в кризисной фазе, когда в русле одного течения (соответственно, символизма и постмодернизма) зрели прямо противоположные тенденции.

Так, выделяются два типа механизмов преодоления кризиса постмодернизма: “расшатывание” его мировоззренческих и художественных установок, и поиски новых или иных художественных принципов. Первый вариант представляется более распространенным и многообразным: это мифологизация постмодернизма с последующим развенчанием данного мифа, т.е. пародирование постмодернизмом самого себя (“Македонская критика французской мысли” и “Жизнь насекомых” В. Пелевина, “Козленок в молоке” Ю. Полякова), крайняя форма пародии – буквализация основных стратегий постмодернизма и как следствие – доведение их до абсурда (“Кысь” Т. Толстой), эстетизация постмодернизма, превращение его в исключительно эстетический, “неживой” феномен, которым можно только любоваться (творчество Тимура Кибирова, “Русская галерея” В. Тучкова). Сюда же Мережинская относит русский вариант “нелинейного романа” – названные тексты Е. Попова и Д. Галковского, являющиеся “продуктом эстетизации” зарубежного “нелиней-

ного романа” (“Хазарский словарь” М. Павича, “Имя Розы” У. Эко).

С конца 1990-х годов постмодернизм начинает искать выход из кризиса путем утверждения принципов, противоположных изначальным постмодернистским установкам. По наблюдению Мережинской, в начале XXI века мы “сталкиваемся уже не только с <...> ироничной эстетизацией принципов постмодернизма, но и с активным неприятием его крайностей, трактуемых как вредные, чреватые размыванием гуманистических и эстетических ориентиров” (с. 201). Пример – рассказ М. Палей “С ветерком в тартарары”. Мережинская справедливо указывает, что проблема рассмотрения “постпостмодернистского” комплекса остается на сегодняшний день актуальной научной задачей. Есть мнение, что постмодернизм не способен органически синтезироваться с какими-либо другими художественными системами: «В своей эстетической основе литература постмодернизма не просто резко оппозиционна реалистической – она другая, имеет принципиально иную художественную природу. Традиционные литературные направления, к коим относится классицизм, сентиментализм, романтизм и, конечно же, реализм, так или иначе ориентированы на реальность <...>. Сущность постмодернистской литературы совершенно иная. Она вовсе не ставит своей задачей <...> исследование реальности; мало того, отрицается в принципе сама соотнесенность литературы и жизни, связь между ними (литература – “это мертвый мир”, герои – “не люди, просто буквы на бумаге”)» [4, с. 322–323]. Напротив, Мережинская признает “возврат” русских постмодернистов к реальности, отмечает их «стремление восстановить в правах “старые” реалистические принципы письма, авторитетные в рамках национальной культуры <...>» (с. 182).

Другой вопрос опять-таки, “чистый” ли это постмодернизм? Уже в “Школе для дураков” Саши Соколова исследовательница видит “достаточно сложное переплетение модернистских и постмодернистских мировоззренческих и художественных установок” (с. 184), а в романе Сергея Есина “Мальбург”, по ее мнению, “как и во многих произведениях рубежа XX–XXI веков, соединяются принципы модернистского, постмодернистского и реалистического письма” (с. 228). Роман А. Мелихова “В долине блаженных” передает «трагическое ощущение пустоты на развалинах, оставшихся после битвы “грез”». Правда, замечает Мережинская, «трагический пафос для постмодернизма не характерен, хотя и проявлялся в произведениях русской “версии”.

В романе же следствие утраты “грез” трактуется как глобально-трагическое, затронувшее миллионы <...>» (с. 241). А. Мелихов полностью выводит за пределы постмодернистской иронии любовь и “слово”, как Вен. Ерофеев – смерть и человеческую экзистенциальную обреченность, Е. Попов – тоже смерть и истинное творчество, Д. Галковский – поиск личностной и культурной идентичности, С. Есин – старость и любовь.

Предпоследняя глава книги посвящена проблемам исследования “позднего” постмодернизма, поставленным самой жизнью, ибо “<...> реальность 1990–2000-х вместо предполагаемого плюрализма, диалога, отмены иерархий, ощущения культурной насыщенности проявила свою ориентацию на конфликтность, установление новых иерархий, отказ от диалога” (с. 280). Теперь уже и западные специалисты констатируют несоответствие художественной практики последних десятилетий и постмодернистской теории. Здесь Мережинская решается говорить “о существенном видоизменении постмодернизма либо даже о приходе на смену ему иной художественной системы” (с. 299–300), но какой – это уже вопрос для дальнейших научных разработок.

В заключительной главе сопоставляются постмодернизм и массовая литература, которые, по мнению автора, наиболее репрезентативны для второй половины XX века. В эстетической ситуации рубежа тысячелетий один и тот же текст может быть по-разному прочитан элитарным и массовым читателем. Так, тексты В. Пелевина, “с одной стороны, ставят актуальные философские проблемы, а с другой – строятся как приключенческие романы” (с. 305). Противоположность им – римейки (“Чайка”, “Анна Каренина-2”), имеющие “достаточно бурную критику и рекламу, но весьма проблематичный успех: для элиты произведения примитивны, для массового зрителя и читателя – скучны” (с. 307). В массовой литературе торжествует формульный положительный герой. А “само наличие положительного героя-современника (образ которого, заметим, элитарная литература пока не создала) становится средством утверждения традиционных ценностей (что характерно для массовой литературы) и способом стабилизации массового сознания, ведь

в традиционном противостоянии добра и зла добро побеждает” (с. 310). Нужно, однако, добавить, что это также и средство оболванивания публики (см.: [5, с. 378–382]).

Есть в книге мелкие недосмотры. Упомянутый сборник статей В. Кожина называется “Размышления о русской литературе”, а не “Размышляя...”, повесть Валентина Катаева – “Трава забвенья” (ямбический стих Пушкина с женским окончанием), а не “...забвения” (с. 30, 64); на с. 301 указан несуществующий № 13 журнала “Знамя”. Ленин вследствие опечатки, немислимой в советское время, превратился, видимо, в итальянца Лени (с. 276). Без комментария оставлена фраза Д. Галковского про Василия Блаженного, “обличавшего Ивана Грозного” (с. 162). Эта характеристика почерпнута не из исторических источников, а из позднеромантического романа А.К. Толстого “Князь Серебряный”, изобилующего анахронизмами. Знаменитый юродивый умер, когда Ивану IV было двадцать лет, его еще не называли Грозным, и обличать его было не за что. Впрочем, перечисленные упущения на фоне сделанного киевской исследовательницей воистину мелки.

Хотелось бы, чтобы ценная монография А.Ю. Мережинской дошла до российского читателя.

С.И. Кормилов, О.А. Сурикова

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Иваницкая Е.* Модернизм = постмодернизм? // *Знамя*. 1994. № 9.
2. *Катаев В.Б.* Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М., 2002.
3. *Чупринин С.* Новая Россия: мир литературы. Энциклопедический словарь-справочник. В 2 т. Т. I. М., 2003.
4. *Голубков М.М.* История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы). М., 2008.
5. *Руденко М.С.* Быт и бытие в интерпретации массовой литературы // *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения*. Материалы Третьей Международной научной конференции. М., 2008.