

## Постмодернистичните координати на руския текст

Радостин Д. Русев

„Il faut que j'arrange ma maison“ („Трябва да подреда своя дом“) – тези думи изрича умиращият Пушкин. Припомня ги писателят Андрей Битов в един от първите руски постмодернистични текстове, където понятието „пушкински дом“, изведено и в заглавието, присъства като многозначна и обемна метафора, отнасяща се като че ли най-вече за руската литература. Там в пушкинския дом, ако се съди по редица упорито проявяващи се симптоми, от известно време насам действително вършат именно това – опитват се да разместят, да пренаредят нещата, да въведат съвсем нов ред.

Първо, руската литература стъпка по стъпка се отгърсва от едно постоянно съпътстващо я самоналожено бреме – непременно да бъде нещо повече от литература, да поема върху своите плещи функциите и на други области на общественото съзнание: на философията, на историята, на социологията. Това „освобождаване“ от несвойствени функции открива пред нея съвсем нови хоризонти, най-сетне дава възможност на тези, които я пишат, и на онези, които я четат, възприемайки територията на литературата не само като интелектуално и духовно, а и като игрално поле, да се съсредоточат преди всичко върху феномена на речта, словото, езика, текста. „За мен значението на писателя е в неговия език, трябва ми езикът, тематиката слабо ме интересува“, казва Саша Соколов<sup>1</sup>. Подобен не твърде типичен за руските автори преди начин на мислене напоследък все по-често може да бъде констатиран, ако тема на разговор е днешната руска литература. Той свидетелства за едно сериозно и трайно изместване на ценностните центрове на тежестта.

Второ, съвременната литература постепенно и отчетливо се „разпада“ и диференцира на две състояния: „сюжет“ и „текст“<sup>2</sup>. Първото съдържа известен архаичен нюанс, в последно време обикновено се съотнася само с масовата, с приключенската, с по-непретенциозната литература и дори не се приема като изкуство, доколкото изкуството е нещо, което нито може да се обяснява, нито може да се преразказва,

<sup>1</sup> Время для частных бесед. – Октябрь, 1989, № 8, с. 195.

<sup>2</sup> Вж. диалога на тази тема между писателя Александър Мелихов и литературоведа Андрей Столяр: Сюжет и „текст“. Кто устоит в неравном споре. – Литературная газета, № 15, 15 апреля 1998, с. 10.

„не е сюжетна словомелница, а *изживяване*“ (А.Столяров). С понятие-то „текст“, разбирано като „чист смисъл, не притежаващ почти никакво вътрешно повествование“, като „изложение на мисли, рефлексия, белетризирана философия“, като „разсъждения по повод на други разсъждения“ и т.н., пък се свързва „истинската“ литература, „елитарната“ литература, литературата за която днес най-много се говори и спори.

И трето, като реагира и се „отваря“ за актуалните културни парадигми и модели на художествено творчество, като адаптира или просто се вдъхновява от най-популярните в западната постмодерна литература идеи, мотиви и формули, руската литература се опитва колкото може по-бързо да навакса пропуснатото от времето, когато е била херметично затворена за модните световни литературно-философски концепции система. Което е и знак, че там, в пушкинския дом, вече приемат и прилагат *новите правила на игра* в литературата, както вероятно би казал Жан-Франсоа Лиотар.

Тези „правила“ от доста време насам се диктуват от феномена на съвременната епоха, от така наречения *постмодернизъм*. Който за мнозина представлява благодатна почва за теоретизиране. За други пък е само въздух под налягане. Някому допада, на други – никак. Но какво и да се изговорва и изписва по негов адрес, в края на краищата фактите си остават факти. А те неумолимо сочат, че той трайно е завладял умовете и мисленето, влязъл е дълбоко под кожата на днешните автори. Резултатите също са налице. В преобладаващата си част новите неща в руската художествена литература представляват на практика все текстове, конструирани с използване на принципите на постмодерната естетика, предполагаща фрагментарност на повествованието, еkleктика, пастиш, пародирание, цитатни игри и игри с времеви планове, двойно кодиране, т.е. възможност да бъдат четени на няколко нива, и т.н.

Всеобщото увлечение по постмодернистичния тип писмо плахо и с епизодични прояви започва да прониква в руската литература още в началото на 70-те години на отминалия век, за да придобие през 90-те почти неконтролируеми мащаби. И в самия факт сигурно нямаше да има нещо свръхизключително и странно, ако не ставаше въпрос точно за литературата, която все още продължава да усеща върху себе си сянката и тежестта на могъщата реалистична традиция на „златния“ XIX век. В която на художествените текст не му е чак толкова присъщо да получава пълна „автономия“, да скъсва зависимостта си от извънтекстовата действителност, съхранявайки единствено естетическите функции. Която в повечето случаи трудно може да бъде разбрана и обяснена, без да се отчитат и „външни“, странични фактори, такива като обществено-историческите условия, като социалната позиция на автора и т.н. Тези „подробности“ правят ситуацията много по-интригуваща и са достатъчно основателна причина да следим с нетърпение произтичащите от нея художествени резултати.

Първи в руската литература се опитват да обозначат постмодернистичните координати на текста, да нарисуват, както я нарича Марк Липовецки<sup>3</sup>, „реалистичната картина на постмодерната ситуация, създадена в Русия в края на 60-те години“ двама меко казано различни, ако бъдат сложени и разглеждани един до друг, автори, Андрей Битов и Венедикт Ерофеев, съответно с две също като своите създатели разнополюсни и контрастни по множество критерии и мерки работи: „Пушкинският дом“ (1971) и „Москва – Петушки“ (1969). Единият – с определено по-изискан и претенциозен почерк, склонен към по-интелектуален тип проза, жонглиращ доста свободно както с изключително руски по произход културни знаци от типа „герой нашего времени“, „пророк“, „бесы“, „дуэль“, „маскарад“, така и с все още значително по-слабо познати по онова време на руския читател модни категории, понятия, формули и метафори от западната философия и литературознание („светът като книга“ или „светът като текст“, „смъртта на автора“ и др.). А другият – писател, идващ от ъндърграунда и самиздата, който с лекота смесва библейски, литературно-художествени и публицистични дискурси, сблъсква „гласовете на многообразни културни системи и традиции“<sup>4</sup> (от Светото Евангелие до вестник „Правда“), който без притеснение ползва напълно несъвместим с тогавашните норми на литературно благоприличие разкрепостен разговорен език, за да предаде неподражаемата философско-лирична изповед на един непоправим руски алкохолик; писател, който владее до съвършенство редица obligatni за постмодернизма неща като цитатното изкуство, като иронията и пародията, имащи в случая за адрес съветските свръхмитове от времето на „застоя“, както и идеологическите, социални и литературни клишета. Но и двамата – по един или друг начин – уютно разполагащи се и чувстващи се еднакво удобно във вихъра на словесната стихия, сред невъобразимия хаос на симулакрите, опитващи се с художествените си търсения да вкарат в нови коловози не само собственото си творчество, но и изобщо руската художествена литература.

Успоредно по време с текстовете на Битов и Ерофеев се ражда и още един, който също като тях и заедно с тях впоследствие става ориентир и пътепоказател за руските писатели–постмодернисти, поне що се отнася до такива неща като използването на авторската маска, прилагането на принципа на „двойното писмо“ (езика на художествената литература и езика на литературоведската наука), а така също и пародийно-ироническата игра със „Свръхтекста на културата и всичко онова, с което се преследва деканонизирането на моноцентризма, налагането на плуралистичен модел на мислене, създаването на хиперреалност, чието пространство няма граници“<sup>5</sup>: „Прогулки с Пушкиным“ (1971) на

<sup>3</sup> Липовецкий, М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма – Знамя, 1992, № 8, с. 194.

<sup>4</sup> Пак там.

<sup>5</sup> Вж.: Нефагина, Г. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – Реферативный журнал, серия 7, Литературоведение, 2000, № 4, с. 87.

Андрей Синявски (Абрам Терц). Синявски-Терц първи в руската литература – според И. Скоропанова<sup>6</sup> – използва за създаването на художествено произведение принципа на писмото-четене като конструира собствен текст от „разсипаните и раздробени елементи на предшестващата култура (литература и литературознание), които влизат в нови взаимоотношения с творческата мисъл на писателя и се оказват преконструирани и прекодирани“.

На този етап (края на 60-те и началото на 70-те години) постмодернизъмът присъства в руската литература само в латентна форма. Епизодично се появяват странни за тогавашния контекст художествени текстове, които плахо рекогносцират полето на литературата, чрез които постмодернистичното писмо търси не само себе си, но и пролуки, за да осъществи пробив в силно идеологизираната тогава литература, доминирана от социалистическия реализъм.

За някакво съвсем съзнателно самоопределяне на постмодернистичния тип съзнание у мнозина руски автори, както и за едно поизбистряне на чертите на самото явление постмодернизъм в руската художествена литература като че ли бихме могли да говорим по-конкретно едва някъде около втората половина на 70-те и началото на 80-те години. Самоосъзнаването на постмодерните автори като такива и на постмодернистичното движение като такова се проявява най-вече в лицето на групата творци, предимно поети (Всеволод Некрасов, Дмитрий Пригов, Андрей Монастирски, Лев Рубинщайн, Владимир Сорокин), добила известност под името „московски концептуализъм“. В основата на новото културно-художествено съзнание, конкретно стилово възплъщение на което става концептуализмът, според неговите носители (Дм. Пригов<sup>7</sup>) лежи схващането за всички предходни и настоящи стилове и течения не като напълно отменящи се една с друга истини, оценявани по степента на приближаване към абсолютната истина по някаква обективна скала, а като езици, достоверни единствено в пределите на своите аксиоматики, което прави възможно паралелното съществуване на различни стилове в рамките на един стил. Коренно се променя и разбирането им за художника – ако преди той е бил „Стил“, бил е изцяло в пределите на създадената от него по специални закони изобразителна или текстова реалност, то сега вече той „се прочита на метаравнище като някакво пространство, в което се срещат езиците“. Творчеството на руските концептуалисти синтезира и доста от другите основни характеристики на постмодернизма (по И. Василюв<sup>8</sup>): семиотичен характер на дейността, езикът в качеството на главен герой, автор-режисьор, експериментал-

<sup>6</sup> Скоропанова, И. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 1999, с. 82.

<sup>7</sup> Вж.: Д. А. Пригов – Ры Никоновой и Сергею Сигею (Отрывок из письма, отправленного 21 февраля 1982 года). В: Д. А. Пригов – Ры Никонова. Переписка. – Новое литературное обозрение, 1998, № 32, с. 270–271.

<sup>8</sup> Вж.: Василюв, И. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999, с. 260–261.

ност, залагане на различни форми на осмиване, елитарност на поезията (без знание на фона, на втория план, не е възможна адекватна интерпретация на концептуалното произведение) и т. н. Също напълно в духа и стила на постмодернизма Пригов, Некрасов, Сорокин, Рубинщайн и другите „конституират“ и „края“ на литературата (И. Северин<sup>9</sup>), разбран като чувство за препълненост, като „литературна непроходимост“, създаваща усещане за невъзможност да се описва света без рефлексия по отношение на предишната литература, изживяват се в амплото на „металитературни автори“ единствено вътре в чуждата реч, чуждата интонация и чуждия светоглед, служат си не с жив, а само с „мъртъв и чужд материал“, с „късове мъртва литература, която лежи в руините“. Макар и като цяло различията между руските автори, наричани концептуалисти, да са несравнимо повече отколкото сходствата, които ги сближават, голямото, общото, което ги свързва според Л.Рубинщайн, е тяхното особено отношение към езика – „не като към способ за описание на света, а като към предмет на описание“<sup>10</sup>. Самият той смята за главен и може би дори единствен предмет на своето собствено творчество именно *езика*, всички събития за него се реализират не другаде, а единствено и само в сферата на езика.

Концептуалистите подготвят до голяма степен почвата и очертават доста от контурите на контекста, в който впоследствие се разгъва руският литературен постмодернизъм, но от не по-малка важност за оформянето на неговия окончателен облик се оказва и втората половина на 80-те години, един неспокоен период, който съвпада с промяната на обществената система, с краха на съветския модел на руската литература, с разрушаването на идеологемите и на традиционния ценностен контекст, инспектиран от идеологията. Това е времето на „другата проза“ (на „новата вълна“, на „алтернативната литература“), чиито автори все повече и по-често поглеждат и посягат към изразните средства и възможности на постмодернистичната естетика, искат да преодолеят неподвижността у самите себе си и у читателите, провокират и дори шокират читателската публика със своята „естетика на противопоставянето“ (М. Епщайн), свойствена на авангардното изкуство, с наличието и стълкновението на различни ценностни системи, опитват се да формират ново, алтернативно съзнание, което, по думите на М. Епщайн<sup>11</sup>, с нищо не се отъждествява, на нищо не се противопоставя, стреми се да стане *друго*, в това число и спрямо самото себе си.

Окончателното оформяне на руския литературен постмодернизъм като културна парадигма, „легитимирането“ му в руското културно прос-

---

<sup>9</sup> Вж.: Северин, И. Новая литература 70–80-х. – Вестник новой литературы, 1990, № 1, с. 224–225.

<sup>10</sup> Язык – поле борьбы и свободы. Лев Рубинштейн беседует с Хольтом Майером. – Новое литературное обозрение, 1993, № 2, с. 307.

<sup>11</sup> Право быть другим. – Литературное обозрение, 1989, № 8, с. 78.

транство се случва някъде в края на 80-те и началото на 90-те години. През последното десетилетие на века той не само се осъществява пълноценно, разраства се в количествено отношение и се рои в рамките на своята система, но и постепенно се разгръща до такава степен, за да настъпи един момент, когато става преобладаващ и всички започват да се съобразяват с него, тотално обсебва терена на руската литература, установява монопол в нея, превръща се в институция.

Повечето постмодернистични експерименти през последното десетилетие на изтеклото столетие са реализирани в прозата, и то преди всичко в жанра на романа. Въпреки че постмодерното съзнание по принцип не търпи, не толерира, отбягва големите литературни форми, в съвременната руска литература именно романът – в разнообразните му модификации – се оказва като че ли най-адекватната форма, в която се облича този тип мислене и писане: „Линии судьбы, или Сундучок Милашевича“ (1992) от Марк Харитонов, „След в след“ (1991), „Репетиции“ (1992) и „До и во время“ (1993) от В.Шаров, „Омон Ра“ (1992), „Чапаев и Пустота“ (1996) и „Generation П“ (1999) от Виктор Пелевин, „Конец цитаты“ (1995) от Б.Констриктор, „Великий поход за освобождение Индии“ (1995) от В. Залотуха, „Ермо“ (1996) и „Борис и Глеб“ (1997) от Юрий Буйда, „Бесконечный тупик“ от Дм.Галковски, „Андеграунд, или Герой нашего времени“ (1998) от Вл. Маканин, „Голубое сало“ (1999) от Владимир Сорокин и т.н.

В действителност етикетчето „роман“, което авторите – както е тръгнало още от „Пушкинский дом“ – обикновено сами прикачват като подзаглавие към своите текстове, рядко има нещо общо с традиционната представа за това понятие в повествователната литература. За това свидетелстват цяло множество белези – както чисто формални, външни, повърхностни, така и от по-дълбочинните пластове на тези текстове.

Дълго време – от момента на изобретяването на печата до 60-те години на ХХ век – в литературната практика е преобладавал *линейният принцип* на писане, на организация и изложение на словесния материал, на четене. После ситуацията се променя главоломно. Преобръщат се изоснови някои представи за моделите както на писане, така и на самата художествена книга, на възможните начини за нейното четене. Художественият текст следва тенденцията на доближаване до справочника, до енциклопедията, доколкото все повече започва да обраства с цитати, с коментари, с препратки, т.е. превръща се в *хипертекст*. Линейното повествование се поставя под въпрос. Възникват предпоставки и подходящи условия за виреене на хиперлитературата, на хипертекстуалния и интерактивния роман, за които дрехите на печатната книга вече се оказват прекалено тесни и неудобни. Преди обаче хипертекстът и литературните игри да намерят чрез Интернет своята най-благоприятна среда, най-естественото си място на създаване и обитаване, в една или друга форма те се появяват и доколкото е възможно биват демонстрирани в зародиш първо все пак в тялото на печатната книга.

На един по-ранен етап в руската художествена литература твърде сериозно предизвикателство спрямо линейното писане и четене отправя А.Битов с текста на „Пушкинский дом“. Откъдето и да го погледнеш, откъдето и да го подхванеш, все си проличава, че това е текст, който направо намира да излезе, да се освободи от тялото на печатната книга, търсейки друг по-подходящ „дом“, друго убежище за себе си. Представява истинска хиперфикция, безкрайно разгръщащи се версии на произведението, съпроводени, гарнирани с несекващи коментари, бележки и неочаквани препратки. Същото се отнася и за текста на М.Харитонов „Линии судьбы, или Сундчок Милашевича“, който също носи дълбоко в себе си душата на хипертекста, изпитва едва ли не необходимост да влезе в компютър, за да могат да бъдат организирани всички нишки, всички връзки в него. Подобно на множество други постмодернистични текстове и този прилича на *пъзел*, предполага подреждане на разбъркани късове, на отломки, организиран е като *мрежа*, съставена от различни текстови сегменти, които могат и трябва да функционират с различни контекстове. А на места ми се струва дори, че той отеква някак си и като *сбогуване с печатната книга*, като *помен за хартията* на фона на една вече необратимо разпалена и от ден на ден очертаваща се като все по-неравностойна война между хартиената книга и електронната, е книгата.

Текстовете, които създават писателите, смятащи себе си за постмодернисти, по правило са *жанрово неопределяеми*. Веднъж те биха могли да представляват микстура, в която са забъркани художествени сюжети, литературоведски есета, научно-изследователски коментари, философски притчи, спомени, автобиографични записи, документи („Линии судьбы, или Сундчок Милашевича“). Следващият път – комплицирана смесица между занимателно четиво (приключенски етюди) и сериозни философски, религиозни трактати („Хоровод“ на Антон Уткин). Нахлувайки в пространствата на философията, културологията, литературознанието, писателите създават нови и уникални *хибридни форми*, „*междужанрови образувания*“ (И. Скоропанова<sup>12</sup>): „нехудожествен“ роман, „двоен“ роман, метафорическа есеистика и т.н.

Поетиката на постмодернизма издига в култ *фрагмента и фрагментарното* като начин на възприемане и изразяване, съответстващ най-плътено на спецификата на днешната епоха. Руските автори предпочитат да „работят“ с „*фантики*“, придържат се към „*фантичния жанр*“ (К. Степанян<sup>13</sup>). Макар и точно такъв начин на писане да изисква много повече прецизност и ловкост при организацията на повествованието от автора, а също и повишена концентрация от страна на читателите. С подобно упражнение се налага да се справи например Людмила Петрушевска във „Время ночь“ (1992), където трябва да организи-

<sup>12</sup> Вж.: Нефагина, Г. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – Реферативный журнал, серия 7, Литературоведение, 2000, № 4, с. 99.

<sup>13</sup> Степанян, К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма. – Знамя, 1992, № 9, с. 232.

ра „цяло множество изписани листи, ученически тетрадки и даже бланки за телеграми“. Ключова функция в романа на М.Харитонов „Линии судьбы, или Сундучок Милашевича“ пък изпълняват вездесъщите, разпръснати буквално навсякъде неподредени амбалажни хартиени листчета за бонбони, върху обратната страна на които са нахвърляни бележки, съдържащи художествените и философски експерименти и мигновените логически несвързани мисловни проблясъци на провинциалния философ и писател Симеон Милашевич, върху които е запечатана цяла една философия, цяла култура, цяла история. С виталните си многофункционални „фантики“, създаващи усещането че са някакъв жив организъм, който непрекъснато се самовъзпроизвежда, разраства се във всички посоки и пуска пипала, Харитонов всъщност прибавя и един руски вариант на поредицата ефектни метафори с аналогична семантика, пуснати в обръщение от известни постмодерни автори – ризомата на Ж.Делюз и Ф.Гуатари, лабиринта на У. Еко, фосилите на Ж. Бодрийар.

*Сюжетът* е нещо, което отстъпва на твърде заден план, нещо съвсем несъществено в литературата на постмодернизма. Възможно е дори той изобщо да липсва. Или пък да представлява доста добре скроен комплект от причинно-следствени връзки, да е виртуозно изпипан от не една или две сплитачи се или пресичащи се сюжетни линии, които обаче в края на краищата се оказват без кой знае какво значение. Просто в даден момент сюжетът внезапно се срива и става маловажен, не интересува повече никого. От значение е единствено онова, което Марк Харитонов нарича „у к ол смещенного чувства“ – то не може да се предаде с никакъв преразказ. А ако все пак има някакво действие, усещане за динамика, то се дължи само на преминаването от един коментар към друг, крепи се на преходите от един анализ към друг, а не на традиционното сюжетно разгръщане на разказа от събитие към събитие. „Сюжетът“ на „Пушкинский дом“ например се движи по някаква особено странна траектория, която трудно може да бъде проследена. С периодични връщания към точката, от която е започнало „пътешествието“, с разигравания на „версии и варианти“ (каквато е втората част по отношение на внезапно завършилата първа). Или със забягвания напред и изпреварване на нещата, както постъпва авторът във втората част, където излага епизод, по последователност принадлежащ чак на следващата трета част, защото, както сам уточнява, „този епизод ми е нужен именно тук“.

В хода на своите творчески експерименти постмодерните писатели следват казаното от Лиотар<sup>14</sup>, че написаният от тях текст или творба вече не се ръководи от предварително установени правила, не може да се оценява с помощта на някакво определящо съждение или чрез прилагане на познати категории. Тези правила, казва той трябва да се търсят от самия текст или творба, а художникът или писателят не само че

---

<sup>14</sup> Лиотар, Ж.Ф. Постмодерното, обяснено за деца (Кореспонденция 1982–1985). С., 1993, с. 22.

работят без правила, но и работят, за да изградят правила за онова, което ще бъде направено. В пролога на „Пушкински дом“ А.Битов маркира няколко такива нестандартни изходни автоправила, върху основата на които възнамерява да гради по-нататък своя текст, своя, както още го нарича, *роман – музей*. Анонсира, че ще се старее да пише така, щото и „парчето вестник, ако вече не е отишло по предназначение, да може да бъде *вмъкнато в която и да било точка* на романа и да послужи като естествено продължение, без да наруши повествованието“. Или пък, че ще следва „светите музейни традиции“, без да се опасява от сходства и повторения, напротив – всячески ще ги приветства и даже ще се радва на своята „*вътрешна несамостоятелност*“. От гледна точка на класическото, на традиционното писмо, а и на руския читател от 70-те години на ХХ век, подобни авторски заявки положително звучат еретично, съдържат елемент на екстравагантност. Днес обаче едва ли впечатляват някого, те са просто задължителни за всеки постмодернистичен почерк.

Липсата на каквото и да било „результат“, на „*развързка*“ в един постмодернистичен продукт също не трябва особено да изненадва – и това е един от сигурните признаци на постмодернистичното писмо, където по-важно от всичко е „взаимодействието на художника с текста“, на самия текст с културното или литературното пространство и т.н. Писателят мисли и преследва като цел само едно и нищо друго – да състави пълнокръвен „текст-монтаж“ или „текст-колаж“, който, по думите на У.Еко, да разказва не само за това, което е изобразено на него и от какво е съставен, повече за самия себе си. Краен резултат на творческия процес за писателя според Р. Сукеник<sup>15</sup> следва да бъде преди всичко *текста, а не произведението*, „не отразяването на реалността, а запис на действието на онзи механизъм, благодарение на който работи човешкото съзнание и се осъществява човешкият опит в предметния свят, включително и опитът на творческото мислене“. На практика проекциите на нещата в такъв един текст се отдалечават, и то значително, от огледалното отражение, към което по принцип са се придържали много писатели преди. А понякога се получават и твърде чудновати форми – като, да речем, игривите и иронично усмихнати изображения върху самовара в текстовете на Марк Харитонов. Между другото, тъкмо игровият момент е редно от най-важните и необходими неща в един постмодернистичен текст, ако не и най-важното. У. Еко например постоянно оставя у читателите си усещането, че страшно много се забавлява, докато пише своите книги. „Това е самата истина – потвърждава го и той. – През цялото време на създаването на един роман – за мен това са обикновено пет-шест години – се забавлявам много. Но накрая съм винаги тъжен, защото съм изгубил *играчката си*.“<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Цит. по: Землянова, Л. Постмодернизъм и комуникативистика. – Филологически науки, 1989, № 4, с. 26–27.

<sup>16</sup> Еко, У. Възхвала на утопията. – ЛИК, 2002, № 7, с. 29.

Към казаното дотук – не и на последно място по значимост – може да се добави и това, че текстът, който ни се предлага от един автор, смятащ себе си за постмодернист, трябва да притежава още една за отбелязване характеристика – да предполага широка и без ограничения подвижност на разбирането и зависимост от всяко индивидуално четене. Разбира се, тя преспокойно би могла да бъде отнесена и към една ортодоксална реалистична творба, но да си признаем, никоя такава като че ли не е в правото си да изисква чак толкова солидна подготвеност от страна на читателя, чак толкова фина настройка на зададената, на фиксираната от текста вълна. Писателят-реалист и реалистичното произведение свободно могат да си позволяват да образуват, да възпитават, просто да подават някаква информация, оставяйки в повечето случаи четящите в консуматорска, приемаща позиция. В един постмодернистичен текст обаче читателят не само пасивно засища прогресивно нарастващото си любопитство, увличайки се от писателските игри, но е в състояние и вече сам трябва да почувства статута на автор, да взема нещата в собствените ръце.

Теориите на Фуко, Барт и другите от края на 60-те години за автора (субекта) и неговата „смърт“, за заличаването на статусната дистанция между автор и читател, разбунили духовете и преобърнали наопаки представите за изглеждащи дотогава твърди и неопровержими понятия, свързани с писането, с литературното творчество, относително бързо след появата им на бял свят получават отзвук и в руската литература, въпреки че по същото време тя се инспектира твърде строго от не особено благоразположената спрямо модните идеи от западната философия съветска идеология. Все пак, макар и по-скоро инцидентно, руският читател има известни шансове да попадне и на откровено инспирирани от тези теории руски текстове – такива като „Пушкинският дом“, където писателят А.Битов духовито, забавлявайки се импровизира на тема „смъртта на автора“, изпробва – както сам се изразява – „безпринципни от страна на автора“ неща, които разрушават окончателно дистанцията „герой – автор“: устройва противоестествени „очни ставки“ със своя герой, води някакви химерични разговори с него и т.н.

През втората половина на 70-те поетите-концептуалисти още по-решително налагат в руската литература новия тип авторство, където – по собствените им думи – *авторът не е съвсем автор*. Собствената авторска позиция в тяхното творчество отсъства като нещо недопустимо и осъдително – все едно, както казва М. Епщайн<sup>17</sup>, екскурзоводът, развеждащ посетителите из музея, изведнъж да им предложи за разглеждане своите лични вещи. Поетът Лев Рубинщайн<sup>18</sup> пояснява в тази

---

<sup>17</sup> Эпштейн, М. О концептуализме. – В кн. му: Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX вв. М., 1988, с. 156.

<sup>18</sup> Язык – поле борьбы и свободы. Лев Рубинштейн беседует с Хольтом Майером. – Новое литературное обозрение, 1993, № 2, с. 309

връзка, че всъщност се отменя и отпада не понятието „авторство“ като такова, а разбирането за автора като демиург („породител текстa“), защото „по текстовете се вижда, че зад тях стои работа“. Изчезва понятието „автор демиург“, а вместо него се появяват понятията „*автор-медиум*“, „*автор-читател*“, „*автор-зрител*“ и т.н. Новия тип авторство той сравнява с работата на *режисьора*: герои-персонажи на неговото писмо са различни прототекстове, но той не създава от тях произведения, а прави „постановка от техните интриги“.

Ако трябва да сме максимално точни, *девалвацията на величието на автора*, „обезличаването“ на автора в руската художествена литература тръгва далеч по-рано, още през втората половина на XIX век. А непосредствено преди това да се случи Лев Толстой се постаравал да стори всичко възможно и невъзможно, за да доведе до краен предел всесилието на автора-демиург, пълновластното му разпореждане с всичко и с всички. После друг руски класик, Ф.М.Достоевски, въвежда съвършено противоположна структура на художествения свят<sup>19</sup>, която „не се подчинява на волята на автора, а живее собствен самостоятелен живот“, предоставяйки на всеки персонаж възможността „да разгръща своята партия, да развива своята идея, принципно равнопоставена с идеите на другите персонажи и коригирана от универсалистката концепция на автора“. Авторът се отказва, престава да бъде демиург. И именно Толстой и Достоевски с творчеството си констатирали и практически извършват ритуалната промяна на неговите функции.

Изкуството на постмодернизма окончателно разбива на пух и прах мита за авторското всемогъщество. Ако не и нещо повече – постмодерният писател като че ли се отърсва изцяло от собствената си суета, отрича себе си като творец и се съгласява да бъде само „*ретранслятор*“ (О. Дарк<sup>20</sup>), „*секретар* на персонажите“ (К. Степанян<sup>21</sup>), който само записва техните думи и действия, без да вдига много шум около себе си, без да занимава читателите със себе си и със своя вътрешен свят.

В „Андеграунд, или Герой нашего времени“ Вл.Маканин също проявява такава „скромност“, като не дава никакви поводи да бъде забелязано, разпознато неговото присъствие в самостояния свят на романа. Всичко, което става там, се извършва сякаш без автора (както се казва в един разбор на книгата<sup>22</sup>, „той студено чертае фигурата на своето собствено отсъствие“), но точно това „*отсъствие на присъствие*“ много по-силно влияе върху читателите.

<sup>19</sup> Семенов, О. Искусство ли искусство нашего столетия. – Новый мир, 1993, № 8, с. 214.

<sup>20</sup> Дарк, О. Взрослый постмодернизм и панк-подросток. – Литературная газета, № 49, 4 декабря, 1996.

<sup>21</sup> Степанян, К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма. Знамя, 1992, № 9, с. 232.

<sup>22</sup> Ермолин, Е. Человек без адреса. Роман Владимира Маканина „Андеграунд, или Герой нашего времени“ как книга последних слов. – Континент, Париж–Москва, 1998, № 98 с. 342.

В „Ермо“ Ю.Буйда пък си измисля някакъв писател, чийто талант е съизмерим с таланта на Бунин и Набоков, взети заедно. И естествено, ни предлага своите текстове от името на този фиктивен автор. Което по същество си е своеобразен начин да скрие зад него самия себе си, собственото си творчество, писателските си дарби.

АМ.Харитонов направо говори в книгите си от *първо лице, множествено число*, като включва вътре – освен себе си – и своите герои (също писатели, литературоведи) и читателя. „Линии судьбы, или Сундучок Милашевича“ е превърната в завладяваща игра, в приключение, в което здраво е въввлечен и читателя, комуто се предлага – в съответствие със степента на неговата ерудиция – да дописва, да разкодира, да се ангажира с ролята на субект на съчинявания свят, да бъде потенциален автор и съучастник във всеки акт на писане.

Преди повече от четири столетия испанският писател Мигел де Сервантес отчаяно констатира, че е изключено да се напише произведение, което да задоволява всички читатели. Днешните писатели пък с всички възможни средства и по всички възможни начини сякаш искат да опровергават думите му. С книга като „Името на розата“ (1980) италианецът Умберто Еко като че ли напипа точната рецепта и веднъж завинаги разреся нагледно съмненията, че една стара мечта на пишещите е само мираж.

„*Естетическият плурализъм*“, ако така обозначим ситуацията, когато произведението „иска да удовлетвори всички очаквания едновременно“<sup>23</sup>, един от основните принципи на постмодернизма, през 90-те години на ХХ век става първоопределящ и за руските писатели. Не са един или двама онези от тях, които смятат като належаща необходимост да въвеждат и да комбинират в творбите си различни техники, да вплитат в художествената тъкан на текстовете си различни стилове и жанрове. Всеки от тях се стреми неговият художествен текст да притежава така наречената „*многослойност*“, качество, което Еко определя като неизбежно и необходимо за всяко постмодернистично произведение, т.е. различни категории читатели с еднакъв интерес да четат една и съща книга, една и съща книга да дава усещане, че се четат едновременно няколко свършено различни по стил и по жанр книги.

Този начин на писане се персонифицира преди всичко с един от най-одумваните и дискутирани автори в съвременната руска художествена литература – Виктор Пелевин. Около него се създават митове, по негов адрес се чува какво ли не – от смущаващи суперлативи до съсипващи критики и обидни квалификации. Но едно няма как да му се отрече от никого. Че знае как да ухажва читателите. Щом кара едновременно да го четат и невръстни компютърни геймъри, и претръпнали от всякакви литературни изкушения читатели в по-напреднала възраст, и претенциозни интелектуалци, и хора, за които четенето не означава нищо повече

<sup>23</sup> Вж.: Вельш, В. „Постмодерн“. Генеалогия и значение одного спорного понятия. – Путь, 1992, № 1, с. 129.

от средство за убиване на времето. Всъщност, най-точно е да се каже, че той пише еднакво за всички, но го разбират по различен начин – всеки според интересите, изискванията, компетентността си. За неговите съчинения се казва, че притежават „перфекционизма на телефонния указател“ (А. Генис): езикът там е функционален до пълна прозрачност, не се забелязва, докато изпълнява своята роля, пренасяйки читателя от една страница в друга. Наричат го „поет, философ и битописател на пограничната зона“, който прави „обитаеми“ допирните области между реалностите: на мястото на тяхната среща възникват ярки художествени ефекти, дължащи се на интерференцията – една картина на света се наслагва върху друга и създава трета, различна от първите две<sup>24</sup>. При него с непринудена и естествена лекота сработват иначе сложните механизми за балансиране между елитарния текст и масовото четиво, между сериозната метафизическа проза и стилизацията, „прикривайки се зад общодостъпността на популярни жанрове, той насища техните непретенциозни форми и с тайно, езотерично съдържание“ (Е. Шкловски<sup>25</sup>), по почти парадоксален начин среща несъвместими наглед неща: руски фолклорни представи, елементи от източни учения и митологии, реалности и типажии от новоруския бит.

В „Андеграунд, или Герой нашего времени“ Вл. Маканин също събаря бариерата между масовост и елитарност. Органично сплита „низовото“ изкуство с усложнени културно-исторически кодове, недостъпни за непосветените. Прави даже невъзможното, като съвместява „поетиката“ на така наречената „чернуха“ с пълноценния интелектуален роман.

Горе-долу същата гледка може да се види и в прозата на Антон Уткин. Романът му „Хоровод“, въпреки че на пръв поглед изглежда сравнително леко достъпен за преодоляване текст, текст, в който се „влиза“ без особени усилия, крие и немалко интелектуални капани. Писателят, както много други съвременни автори, отскача непрекъснато от елитарното към масовото, от по-високо културно ниво към по-ниско и обратно, впуска се в значими философски, религиозни и исторически теми, но разговаря за тях на жив и разбираем език „Хоровод“ може спокойно да бъде отнесен едновременно както към философските, така и към приключенските романи, както към сериозната литература, така и към напълно непретенциозната занимателна белетристика. В него безпроблемно се съчетават различни стилове и исторически епохи, съжителстват реалност и мистика.

М. Успенски пък прилага някои от принципите на постмодернистичното писмо във фантастичния жанр. Романът му „Там, где нас нет“, както и последвалите го две продължения, пресъздава една вълшебна, подправена с тънко чувство за хумор история. Странна симбиоза представлява художественият свят и на тази книга, изграден от елементи на

<sup>24</sup> Вж.: Шкловский, Евг. ПП, или Победитель Пелевин. – Новое литературное обозрение, 2000, № 41, с. 426–428.

<sup>25</sup> Пак там, с. 428.

руски народни приказки и билини, келтски предания и мотиви от древноскандинавската и индуистката митология, образуващи „сложен пространствено-времеви континуум, подчинен не на причинно-следствени връзки, а на фантазията на автора“<sup>26</sup>.

Колкото и да продължава „разходката“ из „пушкинския дом“, навсякъде се натъкваме на едно и също. В по-голямата си част съвременното литературно творчество – в това отношение не правят изключение и руските автори – има *еклектичен* характер, проникнато е с двойственост, колебае се в промеждутъчни зони, между непримирими крайности: между масовото, комерсиалното, кичовото и елитарното, филологическото, между реалното и иреалното, старее се да балансира противоположностите. Смисълът на еклектичното творчество изглежда повече от прозрачен – да се умножи до максимума числото на читателската публика. Няма съмнение, че всичко се прави единствено в името на отдавнашната, тайно носена или открито огласявана, мечта на пишещите – да достигнат, да примамят, да спечелят колкото може повече и всякакви читатели. Само че при съставянето на своя текст постмодерният писател залага на доста по-различни принципи и механизми за привличане на читателското внимание – в сравнение с, да речем, онези, на които предимно разчита и обикновено използва един писател от времето на добрия стар реализъм. Когато създава своето художествено произведение, за един писател-реалист – и съответно за неговия читател – първоопределящо значение имат такива постоянни характеристики като последователното събитийно разгръщане на разказа, сюжетната динамика, психологизмът на човешкия характер и т.н. Днешният постмодерен писател вече не се доверява много-много на подобни, смятани от него за твърде архаични, изживели времето си похвати, техники и уловки. Не понася безразборното и самоцелно разказване на банални истории. Не залита и в заплитане на сложни човешки интриги. Нито пък се стреми да разчувства читателите, заставайки ги да съпреживяват заедно с него историите и съдбите на героите. Той мисли и строи своите текстове много по-свободно – структурира ги на колажния, мозаичния принцип, смесва всичко, каквото му попада пред очите, обединява, примирява дори несъвместимите неща, нанизва всякакви стилове, жанрове, фрагменти.

В съвременната култура, в изкуството на постмодернизма, не само не подлежи на порицание, не само се допуска, а дори се абсолютизира ориентацията към *чуждия текст*. Постмодерният писател намира начин да оправдае механизмите на своето творческо поведение като се обляга и позовава на констатацията на модернизма за „изчерпването“ на езика. Презирайки модернисткото фетишизиране на оригиналността и индивидуалността, той без всякакво притеснение и на принципа „колкото повече – толкова по-добре“ цитира елементи от предишни культу-

---

<sup>26</sup> Гопман, В. О пользе смерти. – Новое литературное обозрение, 2000, № 41, с. 433–434.

ри, създава текстове, които представляват всъщност безкрайни поредици от цитати, лабиринти от препратки, шифри и копия.

Подходът на писателя и предлаганият на читателите начин на „общуване“ с текста в „Пушкински дом“ спокойно може да се сравни, както се изразява авторът, с „екскурзия в роман-музей“, където многозначителни указателни табелки на всеки „ъгъл“ определят посоките и маршрута: „Что делать“, „Отцы и дети“, „Герой нашего времени“, „Три пророка“...

Но всичко това все още е нищо в сравнение с другата книга, която също стои в основите на руския литературен постмодернизъм. Повестта (поемата) на Венедикт Ерофеев „Москва – Петушки“ притежава още по-широка, раздвижена и разнопосочна „културна парадигма“ (Ю. Левин). Като основни подтекстове на този текст най-често се сочат два „полюса“<sup>27</sup>. От една страна – Библията (Псалтирът, Новият завет, „Песен на песните“). А от друга – агитационните и пропагандни клишета на радио и вестникарската публицистика, плюс някои христоматийни, включени в училищните програми образци на литературата на социалистическия реализъм, както и отделни цитати от руската класика, отговарящи на условията на съветската пропаганда. Между тези два повече от очевидни полюса с „невъоръжено“ око могат да се открият следи и от други източници: литературата на сантиментализма (главно „Сантиментално пътешествие“ на Лорънс Сърн и „Путешествие из Петербурга в Москву“ на Александър Радищев), руската поезия (предимно езотеричната) от Ф. Тютчев до Б. Пастернак и О. Манделщам, руската проза от XIX век (Н. Гогол, Ив.Тургенев и особено Ф. Достоевски). Зад външното пародиране на общоизвестното (в това число и сакралното) в случаите, изброени по горе, се крие и допълнителна система от мимолетни или по-разгърнати полемики с по-широки пластове на културата и литературата, които не са чак толкова видими от пръв поглед<sup>28</sup>: в една от главите например Ерофеев „престроява семантиката на текст на Ходасевич (става въпрос за стихотворението „Музика“), едновременно комически травестирайки го и конструирайки друга смислова система“; в подтекстовете на други глави пък при по-съсредоточен прочит се разкриват и други не толкова очевидни подтекстове, принадлежащи на слабо познати, периферни или позабравени културни слоеве (в това число стихотворения на О.Манделщам, М.Кузмин, Ал.Блок, Ф.Сологуб и други).

През 90-те години на XX век тенденцията към търсене на опора в чужди текстове и употреба на цитати се задълбочава и разраства все повече и повече, става неотменен елемент от поетиката на руските писатели-постмодернисти.

<sup>27</sup> Левин, Ю. Комментарий к поэме „Москва – Петушки“ В. Ерофеева. Грац, 1996, с. 24.

<sup>28</sup> Тези пластове са достатъчно добре анализирани в: Богомолов, Н. „Москва – Петушки“: историко-литературный и актуальный контекст. – Новое литературное обозрение, 1999, № 38, с. 302–319.

Без притеснение стилизира, цитира, преработва познати литературни схеми от руската художествена проза на XIX век например А.Уткин в „Хоровод“. В работата му още отдалеч се усеща характерната постмодернистична слабост без угризения да се оперира с чужди текстове и вече създадени литературни ценности, да се свеждат нещата до невъзможността да се различава копието от оригинала. Както се пише за него<sup>29</sup>, той не просто подражава, той използва чуждия художествен език, говори с чужд език и като че ли не изказва открито себе си, неговото авторство се проявява само в „едва уловимото изместване на акцентите, в обертоновете на интонацията, в неочаквано странната инструментировка на цялостния художествен строеж“ на романа.

„Поход в Индия“ на В.Залотуха, поставян от някои непосредствено до „Пушкинский дом“ като еталон на руската постмодернистична проза, пък е подходящ пример за така наречената интерсемиотична цитатност (когато фенотекстът, т.е. собственият текст, и прототекстът принадлежат към различни видове изкуства, в случая – литература и кино). Реализиран в обичайната за този автор форма на литературен сценарий, текстът заимства, копира култови игрални филми, правени до средата на

80-те години („Бялото слънце над пустинята“ и др.), криминално-детективските романи на Агата Кристи и т.н. Постмодернистичната му материя е съставена от шаблонни комунистически идеологеми за съветски революционери и партийни лидери, извлечени от съветски филми, книги, от изобразителното изкуство и даже от анекдоти, текстът търси опора и в публицистични и концептуални работи, създадени в посткомунистическата епоха.

Истинска „културологична въртележка“ (В. Гопман<sup>30</sup>), безчетно количество сюжетни и езикови цитати, игри с понятия, цитати, художествени образи и реалии от живота, културата и изкуството на различни епохи и народи ни поднася и М.Успенски в своята фантастична трилогия.

Доста особен начин на „цитиране“, на показно нежелание на автора да бъде себе си имаме в прозата на А.Верников. Един от разказите на този писател дори има многозначително и симптоматично заглавие – „Разказ Бунина“. Като се има предвид и това, че на самия Верников съвсем не му липсва писателски талант, цялата ситуация става твърде комплицирана, предизвиква известно объркване: „В действителност това е разказ на Верников, но на толкова истинския Верников, че може да бъде наречен Бунин“ (О. Сергеева<sup>31</sup>).

Също специален от гледна точка на отношението и пропорциите между своя и чужда реч случай срещаме в „Голубое сало“ на Виктор

<sup>29</sup> Вж.: Александров, Н. Синдромы. Некоторые литературные приметы 1997 года. – Литературное обозрение, 1998, № 1, с. 62.

<sup>30</sup> Гопман, В. О пользе смерти. – Новое литературное обозрение, 2000, № 41, с. 434.

<sup>31</sup> Вж.: Сергеева, О. Пелевин-Верников-Сорокин и Великая Русская Литература. – Урал, 1999, № 10, с. 155.

Сорокин, един, както го определят<sup>32</sup>, „концептуален роман, съставен изцяло от чужда реч“. Иначе текстът е близо до литературната пародия. Писателят говори за някакъв псевдонаучен лабораторен експеримент с клонирани копия на известни писатели. Всичко това, разбира се, не е чак толкова важно, нямат съществено значение и неконвенционалните възгледи, изказани в книгата по отношение на писателския труд, за смисъла и същността на творческия процес като такъв и т.н. Далеч по-интригуващи са онези „произведени“ от „клонирани“ писатели текстове, които Сорокин ни предлага там. Още повече, че става дума за клонинги не на какви да е творци, а на Достоевски, Толстой, Чехов, Платонов, Пастернак, Ахматова и Набоков. Интересни са преди всичко волните експерименти, които си позволява Сорокин, особено онези на ниво език, където имаме работа както със *словотворчество* (създаване на хипотетичен хибриден сленг от ХХІ век, за основа на който е взето някакво подобие на китайския език), така и с особен тип *имитация*<sup>33</sup>, каквито именно са образците на прозата, написана уж от клонинги на мастити руски писатели.

Случаите на имитация от типа на тази, на която се натъкваме в книгата на Сорокин, не са инцидентни в днешната литература. Напротив, използването на подобни похвати, техники и начини на изразяване в наши времена дори върви към своя пик, много точно отговаря на положението в съвременната културна и литературна действителност, където според Жак Бодрияр<sup>34</sup> в обръщение са само *копия, клишета, двойници*, особено състояние на нещата, което той нарича още *ксероксно равнище на културата*. Нещо повече. Постмодернизмът роди специфичната култура на *симулакрите*, естетиката на симулакрите, този странен продукт и феномен на постмодерната епоха, описан от Жил Делюз като копие на копието, но не съвсем: знак, който отрича и оригинала (предмета), и копието, т.е. изображението на предмета, притежаващо сходство /тъждество; „изображение, лишено от сходства, образ, лишен от подобие“<sup>35</sup>.

Модернизмът предприе последния опит за създаване на някакъв голям стил. После оригиналните художествени езици просто престанаха да се котират и всичко „ново“ започна да се получава от комбиниране на „стари“ неща. Съвременните писатели се подчиняват на постмодернистичната максима „всичко принадлежи на всички“ и се оттласкват при правенето на своите текстове от изходното положение, че всичко вече е направено, следователно културата оттук насетне може да бъде само процес на преработка. Затова и в книгите им се вихрят без ограничения истински „*цитатни оргии*“ (Н. Елисеев<sup>36</sup>). Днес почти не мо-

<sup>32</sup> Пак там, с. 154.

<sup>33</sup> Петровская, Е. Голубая вата.– Новое литературное обозрение, 2000, № 41, с. 415.

<sup>34</sup> Бодрияр, Ж. Илюзията за края, или Стачката на събитията. С., 1995, с. 95.

<sup>35</sup> Вж.: Делез, Ж. Платон и симулякр. – Новое литературное обозрение, 1993, № 5, с. 49;

Делез, Ж. Симулякр и антична философия. – В кн. му: Логика смысла. М., 1998, с. 335.

<sup>36</sup> Елисеев, Н. Писателската душа в епоха социализма. – Новый мир, 1997, № 4, с. 225.

жем да си представим текст, който да не е просмукан с цитати, който да не е сбор от нанизани културни реминисценции, в който на всяка крачка да не се срещат повече или по-малко познати образи от предишни литературни епохи.

„Моята чаша не е голяма, но аз пия от своя чаша“, казва Алфред дьо Мюсе в едно стихотворение, с което е искал да възрази срещу обвиненията, че подражавал на Байрон, че някога някъде си е позволил да си послужи с нещо не свое. В наше време пък смисълът и целта на творческия процес е едва ли не в построяването на интертекстуални конструкции като се стъпва изцяло върху трупани столетие след столетие културни и словесни пластове, за да се заимстват и употребят за собствени нужди аспекти от чужди текстове, прикривайки повече или по-малко източника.

Мотивите за този тип творческо поведение биха могли да бъдат от най-различно естество. Най-логично и просто изглежда обяснението да се потърси пак в прословутото домогване до читателя. В този смисъл аналогии се правят дори и с фройдистката схема на едиповия комплекс (Ал. Еткинд<sup>37</sup>): синът (в случая – литературният последовател), наследявайки темите на бащата (литературния предшественик) го „убива“ чрез *премълчаване*, но никога не се освобождава от неговото влияние, от неговата сянка, а ролята на майката, за която синът съперничи с бащата, подразбира се от само себе си, се изпълнява от публиката, от читателите.

Постмодернизмът в неговия руски литературен вариант в редица случаи оставя впечатлението, че е изкуство, лишено от метафоричност, елегантност и красота, което залита в естетизиране на отвратителното и пошлото в човешката природа и изобщо не щади нравствените и естетическите сетива на читателите, заради което е и недолюбван и разпъван на кръст от многобройните му опоненти.

В действителност, това е само едната, „тъмната“, страна на нещата, а като цяло те стоят малко по-иначе. В случая би трябвало да говорим за някакво разклащане на равновесието, за размиване на границите в така наречената опозиция „кализъм – антикализъм“ (И. Скоропанова), за съвместяване на несъвместими неща, на прекрасното с гротесковото, мрачното, шокиращото, агресивното, грубото, отблъскващото и пр. – всичко това като неразделна част от целия онзи прословут плурализъм, пред който всички постмодернисти толкова се прекланят, на който толкова държат.

Високият коефициент на гърпимост, склонността към всеядност, както и *зачитането на другостта* от страна на постмодернизма априорно позволяват и оправдават присъствието на всякакви разновидности на литература в неговата система. Включително и на текстове, където автори като Владимир Сорокин, Валерия Нарбикова, Виктор Ерофеев

---

<sup>37</sup> Вж.: Еткинд, Ал. Новый историзм, русская версия. – Новое литературное обозрение, 2001, № 47, с. 21–22.

(Русская красавица“), Игор Клех и много други обилно подправят разказа си с насилия, жестокости, патологични изблици и перверзии – неща, които не всеки читател би могъл да понесе хладнокръвно.

За съчинението на В.Сорокин „Месяц в Дахау“ някъде дори се писа, че количеството сцени на насилие е прекалено дори на фона на собствено то му творчество. Наистина, на повърхността у този автор се експонира излишно насилие, но отвъд текста има нещо, което не само оправдава (ако някакво оправдание изобщо се налага) в известен смисъл такъв тип писане, а и значи много повече. Сорокин, както отбелязва В.Курицин, може да се чете и извън всякаква връзка със семантиката, без да се забелязва значението на думите. Това, пише той, е всъщност *тялото на текста* – логично е то да влиза в допир с *тялото на четенето*, с четенето не като инструмент за разчленяване на духовността или логичността, а с четенето като физиологична потребност, с четенето като пропускане през зрението на „месото на писмото“. А такова именно отношение към литературата – не като към *духовна* или *интелектуална* потребност, а „като към *телесна* потребност, като към получаване на наслаждение от своята и на текста телесност“<sup>38</sup> – е без съмнение вече нещо действително съвсем ново за руската словесност.

*Езикът* на част от руските писатели, залагащи в творчеството си на постмодернистичното писмо, непрекъснато се спряга сред нещата, които „компрометиращ“ постмодернизма в очите на неговите недоброжелатели. Факт е, че мнозина съвременни руски автори твърде често посягат към по-скандалната лексика, не пестят грубите и цинични изрази. А и как иначе, след като имат за камертон текст като „Москва – Петушки“, където резултатът от „търсенията“, „игрите“ и „скоковете“ на езика представлява „необуздана раблезианска смес от висока и ниска лексика, стилистическа бърканица от научни и философски термини, тържествен библейски слог и неологизми на сакралния съветски жаргон, сквернословия на алкохолици и алкохолички“ (Г. Дзани<sup>39</sup>). Някои намират за непростимо кощунство и опитите, които прави Дм. Пригов с езика и поезията на Пушкин и Лермонтов, като изчиства стихотворенията им от гласните, като подменя епитетите в „Евгений Онегин“, като превежда текстовете им на един език, после на друг, а накрая отново на руски. Струва ми се, че в случаи като тези бихме могли да бъдем понизходителни и да се отнасяме с повече разбиране към онова, което вършат съвременните автори. Все пак индивидуалистският, изтънченият авторски език, почерк и стил, който подхожда и е присъщ на модернистите, в постмодернистичните текстове поначало не е кой знае колко на почит. Той е подменен от поетиката на тривиалното, от умишлено баналния език. За разлика от метафорично претоварения език на своите

<sup>38</sup> Курицин, В. Отечественный постмодернизм – наследие соцреализма и русского авангарда. – В: Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki, 1996, с. 58.

<sup>39</sup> Дзани, Г. Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева. – Новое литературное обозрение, 1999, № 38, с. 330.

предшественици – модернистите, постмодерните писатели си служат с къде-къде по-примитивен език. Макар че самите те понякога изобщо не се съгласяват, когато чуят някого да казва за тях, че *снижавали* нивото на стилистичното писмо. Точно обратното, поетът Лев Рубинщайн например намира, че дори *възвисява* „мръсния“ език в литература, че всъщност се изказва на езика на високата поезия, въпреки че разговаря за празни работи<sup>40</sup> (като илюстрация на казаното от него служи текстът му „Появление героя“).

С всичко казано до този момент не може, разбира се, да се пресъздаде цялостната и пълна картина на руския литературен постмодернизъм, нито пък да се маркират и представят всичките постмодернистични характеристики и координати на руския текст. Но мисля, че то все пак позволява да се изведе приблизителната сборна формула на един условен руски постмодернистичен текст, дава и една достатъчна представа за новото лице на днешната руска литература.

Тя, руската художествена литература, прекрачва от едно столетие в друго почти изцяло под знака на постмодернизма, възникнал и саморазвил се не само като естетическа концепция и като литературен феномен, а по-скоро като тип мислене, *способ за ориентация в съвременния свят* (А. Зверев<sup>41</sup>), който единствен и в максимална степен е в състояние да отговори на *плюрализма* (или *партикуларизма*, както би предпочел Лиотар), минаващ за кардинално отличителна черта на епохата (ако в реалистичното мислене се отразяват *хармонията и интегралността*, а културата на модернизма съответства на *кризиса и раздробяването*, то постмодерното съзнание идва да изрази състоянието на една епоха на *изчерпаност*, на *полистилистика*, *универсализъм*. Постмодернизмът, съгласно концепцията на К. Степанян<sup>42</sup>, представлява следствие и възплъщение на три основни мировгледни постулата. Първо, изгубване на вяра във висшия смисъл и надличностната цел на човешкото съществуване (настъпил е краят на постъпателното движение на човешкия дух, защото всичко ново в духовната сфера може да се създава само от отломки на старото) второ, действителността е ирационална и непознаваема, затова има същата, ако не и по-малка ценност от миражите, фантазиите, идеите на всеки от нас; и трето, няма не само абсолютна истина, но и каквато и да била йерархия на истините, всеки има право на своя истина. Тези три убеждения са били отделно и в някаква степен присъщи на хората и преди, но само събрани, взети заедно, съчетани, те изграждат постмодерното съзнание.

Руската литература улови постмодернистките настроения и се включи в контекста на тази, приела тотални мащаби, тенденция с известно

<sup>40</sup> Язык – поле борьбы и свободы. Лев Рубинштейн беседует Хольтом Майером. – Новое литературное обозрение, 1993, № 2, с. 308.

<sup>41</sup> Вж.: Зверев, А. Черепеха Квази. – Вопросы литературы, 1997, № 3, с. 5.

<sup>42</sup> Степанян, К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма. – Знамя, 1992, № 8, с. 233.

закъснение, но на висока скорост, особено що се отнася за последното десетилетие на ХХ век. А в лицето на автори като М.Харитонов, Дм. Галковски, Ю.Буйда, В.Шаров, А.Уткин, В.Залотуха, В.Сорокин, В.Пелевин и други и съвсем пълноценно и равностойно на вече станали канонични в западната литература образци.

Теоретически далеч не всички съвременни руски писатели са постмодернисти, но на практика като че ли единици са онези, които не посягат в един или друг момент към постмодернистичната материя и изразни средства. Няма особено значение и кой как точно тълкува постмодернизма и съответно в каква посока ориентира собствените си творчески търсения. За едни той е преди всичко процес на деконструкция (най-вече на соцреалистическия дискурс). За други пък е постреализъм (определение на М. Липовецки и Н. Лейдерман), конвергенция на реалистичния и постмодернистичния дискурс (С. Довлатов, В. Маканин, Л. Петрушевска, А. Слаповски, М. Харитонов). За трети – транскултура (термин, използван от М. Епщайн), излизане от диктата на една определена култура. А за четвърти – просто срастване с масовата култура (творчеството на Б.Акунин, В.Пелевин и др.).

Наистина, рядко се случва, както отбелязва К. Степанян<sup>43</sup>, тези писатели да прибавят и нещо към нашия духовен опит, да оставят следи в душите ни (Р. Барт на това място моментално би казал, че това не е и нужно да се прави от литературата), но онова, което те вършат, все пак е знаменателно поне като опит да се създаде нова форма, отговаряща на потребностите на времето. А като цяло това си е всъщност литература, където насладата за душата се подменя с нещо друго – с предизвикателства за ума.

Междувременно някъде към края на 90-те на повърхността изплуват и симптоми на известна умора, на рутина и пресищане (и творческо, и читателско) от постмодернизма, дължащо се до голяма степен и на преекспонирането на понятието и явленията, произтичащи от него. Мнозина дори са склонни да го отпратят в историята, смятайки потенциала му за изчерпан. Възниква и големият въпрос как ще изглеждат оттук нататък културата, изкуството и литературата, какъв нов начин на мислене, писане, четене ще дойде на смяна и ще овладее трайно културното пространство. Защото прословутата постмодернистка метафора за *края* (на историята, на литература, на книгата, на субекта и т. н.) като че ли в определен момент застига и самия постмодернизъм. Както пише М. Епщайн<sup>44</sup>, изчерпването на постмодернизма е свързано с неговия „непроизволно утопичен характер“ – постмодернизмът с неговото неприемане на всякакви утопии сам става последната велика утопия, защото поставя себе си след всичко, завършва всичко със себе си. М. Липовецки<sup>45</sup> също смята, че постмодернистката деконструкция на метанарати-

<sup>43</sup> Степанян, К. Кризис не к смерти. – Знамя, 1998, № 1, с. 201–203.

<sup>44</sup> Эпштейн, М. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000, с. 286.

<sup>45</sup> Липовецкий, М. Конец постмодернизма? – Литературная учеба, 2002, № 3, с. 61.

вите и на утопическия метанаратив на първо място неизбежно се обръща срещу самия него и го води към *самоотрицание*, но предпочита вместо „край на постмодернизма“ да използва „по-внимателно“ определение – „късен постмодернизъм“. В. Курицин<sup>46</sup> пък говори за настъпване на *постпостмодернизъм*, но не като някакво принципно ново състояние на света и културата, а като „уточняване“, като „уплътняване на представите“. Дали пък оттук нататък просто няма накъде? Същият Курицин, но преди няколко години<sup>47</sup>, образно нарече романтизма младост на културата, реализма – нейна зрялост, декадентството – последен изблик на нервни емоции у старееща жена, а постмодернизма – *мъдра старост*, разбиране на висшата ценност на всеобщия културен опит и стоическа готовност да отдадеш себе си на универсалното съзнание. Нататък в неговите представи следва *смъртта на тялото на културата* и „вечен съ-живот в природата, в безкрайното космическо движение на духовната материя“.

---

<sup>46</sup> Курицин, В. Русский литературный постмодернизм. – М., 2000, с. 270.

<sup>47</sup> Курицин, В. На пороге энергетической культуры. – Литературная газета, № 44, 31 октября 1990, с. 5.