

Теория искусства

УДК 14 / 791.3 / 82
ББК 71 / 83.3 / 85.37
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-16-39

Кондаков Игорь Вадимович

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет; ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Россия, Москва
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

ikond@mail.ru

Ключевые слова: постмодерн, искусство, художественная реальность, Ж.-Ф. Лиотар, У. Эко, Дж. Джойс, М.А. Булгаков, В.В. Розанов, О. Шпенглер.

Кондаков Игорь Вадимович

Искусство по обе стороны реальности

(Статья первая)

В широком культурфилософском дискурсе рассматривается сопоставление и дифференциация двух пластов художественной реальности в XX веке, определяющих «состояние постмодерна» (Ж.-Ф. Лиотар). Отмечается, что в XX веке искусство, не исключая до конца художественной реальности нарративного типа, все в большей степени осваивало постнарративную художественную реальность, но чаще всего соединяло в себе обе художественные реальности — модернистскую и постмодернистскую. Осмысление искусства по обе стороны реальности предполагает совмещение нарративной и постнарративной художественных реальностей как двух пластов смыслов, охватывающих с двух сторон отображаемую и одновременно преодолеваемую ими «жизненную реальность». Соединение «своего» текста как авторского нарратива жизненной реальности и переплетения «чужих» текстов, иронически или творчески отрефлектированных в виде постнарративной текстуры, складываются вместе как двухслойный текст, двояко контрастирующий «жизненной реальности». Данные положения подтверждаются рядом литературных примеров.

Для цит.: Кондаков И.В. Искусство по обе стороны реальности. Статья первая // Художественная культура. 2021. № 4. С. 16-39. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-16-39>.

For cit.: Kondakov I.V. Art on Both Sides of Reality (article I). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 16-39. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-16-39>. (In Russian)

Kondakov Igor V.

Doctor of Philosophy, PhD in Philology, Professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities; Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Russia, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

ikond@mail.ru

Keywords: postmodern, art, artistic reality, J.-F. Lyotard, U. Eco, J. Joyce, M.A. Bulgakov, V.V. Rozanov, O. Spengler.

Kondakov Igor V.**Art on Both Sides of Reality (Article I)**

In a broad cultural and philosophical discourse, the comparison and differentiation of two layers of artistic reality in the 20th century, defining “the position of postmodern” (J.-F. Lyotard), are considered. It should be noted that in the 20th century art, without completely excluding the narrative-type artistic reality, was increasingly mastering the post-narrative artistic reality, but most often combined both artistic realities — modern and postmodern. The comprehension of art on both sides of reality presupposes the combination of narrative and post-narrative artistic realities as two layers of meaning covering the “vital reality” displayed and simultaneously overcome by them from both sides. The combination of “one’s own” text as the author’s narrative of life reality and the interweaving of “others” texts, ironically or creatively reflected in the form of a post-narrative texture, are put together as a two-layer text that contrasts “the life reality” in two ways. These provisions are confirmed by a number of literary examples.

Слово «постмодерн», которое сейчас стало ходовым, на самом деле существует уже давно. Это качество, прежде всего, большой внутренней культуры человека. <...> Постмодерн включает в себя, огромное количество разной культуры. <...> Постмодерн — это, старые, величественные руины, из которых ты берешь по кирпичику и строишь свое здание. Оно многослойное, оно многозначное. <...> Когда ты делаешь постмодерн, ты используешь все семь нот, а не одну⁽¹⁾.

Р. Хамдамов

«Все семь нот»: русский постмодерн как состояние

Не нужно объяснять, надеюсь, в каком смысле художественная реальность, воссоздаваемая в любом произведении искусства (в том числе литературном, музыкальном или кинематографическом), находится *по ту сторону* от реальности, в которой мы и живем (как бы мы ее ни характеризовали — социальная, психологическая, политическая, экономическая, бытовая и т.п.). Даже самое что ни на есть миметически понимаемое искусство не является ни в каком смысле «повторением» окружающей художника действительности, ее нарративом — вербальным, звуковым или визуальным. Искусство — это «другая» реальность, по сравнению с «посюсторонней» реальностью человеческого бытия, — прежде всего потому, что ей присущ добавочный смысл, привносимый художником даже в форме нарратива или метанарратива действительности. И любая попытка наложения художественной реальности на повседневную реальность выявляет их принципиальное несовпадение.

Во-первых, ту и другую реальности разделяет непреходимая смысловая грань — видимая или невидимая (в том смысле, что повседневная реальность — «сырая», неосмысленная, неотрефлексированная, а художественная реальность — это «дополненная реальность», насыщенная множеством осмыслений и переосмыслений реальности, актуальных и потенциальных). Во-вторых, художественная реальность больше, полнее, богаче обыденной реальности, благодаря присутствию в первой различных мыслящих субъектов и их миров,

(1) Рустам Хамдамов: «Мы живем в поганое время» / Интервью С. Лейбграда. 02.03.2013. URL: <https://zasekin.ru/culture/15988-rustam-hamdammov-mi-givjom-v-poganoe-vremya> (дата обращения 05.09.2021).

различным образом взаимодействующих между собой (включая авторов, адресатов, критиков, исполнителей, участников, персонажей и т.п.). В-третьих, художественная реальность всегда сопровождается подтекстами — реальными или воображаемыми, — нередко многочисленными и многослойными (во многом производными от разнообразных контекстов — исторических и современных, социально-политических и культурных, экономических и эстетических, — с которыми взаимодействует художественная реальность).

Все сказанное имеет отношение к искусству вообще. Но это многократно усиливается и усложняется применительно к искусству XX века, своеобразие которого связано прежде всего с перипетиями *модернизма* и *постмодернизма*. И даже те художники и те произведения искусства, которые связывают себя, вольно или невольно, с традициями реализма или романтизма, в конечном счете включены — прямо или косвенно — в отношения модернизма и постмодернизма, то сменяющих друг друга, то сочетающих черты того и другого, то воплощающих противоборство модернистских и постмодернистских тенденций в искусстве новейшего времени. То, что называют сегодня неореализмом, постреализмом, неоромантизмом, постсимволизмом, неомодернизмом и т.п., представляет собой именно это смысловое поле противоречивых взаимодействий.

Ж.-Ф. Лиотар, в свое время введший в научный обиход понятие «состояние постмодерна» (*la condition postmoderne*), объяснял это как «состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века». «Наука с самого начала конфликтовала с рассказами (*recits*). По ее собственным критериям за большинством из них скрывается вымысел» [5, с. 9]. «Упрощая до крайности, мы считаем, — продолжал Лиотар, — „постмодерном“ недоверие в отношении метарассказов. Оно является, конечно, результатом прогресса науки; но и прогресс в свою очередь предполагает это недоверие. <...> Нарративная функция теряет свои функторы: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель. Она расплывается в облака языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т.п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *sui generis*. Каждый из нас живет на пересечениях траекторий многих этих частиц» [5, с. 10–11]. Таким образом, по

Лиотару, состояние постмодерна, тесно связанное с формированием информационного общества, обусловлено недоверием к нарративной функции текстов культуры и плюрализацией смыслов, из которых складываются постнарративные тексты культуры.

Когда мы предполагаем, что у реальности есть две стороны, и художественная реальность, создаваемая искусством, может находиться как по одну сторону реальности, так и по другую, — мы различаем *нарративную* (или *метанарративную*) художественную реальность и *постнарративную*. Их различие заключается в том, что первая из них целостна и монологична, а вторая — фрагментарна и полифонична; первая — однозначна и логоцентрична, а вторая — многозначна и гетерогенна, а потому переполнена смысловой неопределенностью. Первая реальность — в значительной мере литературоцентрична и вербальна, а вторая — медиацентрична и синтетична (то есть использует одновременно несколько языков, в том числе визуальный и аудиальный, помимо словесного). Первая представляет собой текст, вписанный в определенный контекст, а вторая — интертекст, то есть множество текстов и контекстов, различно связанных между собой. Наконец, первая из художественных реальностей несет в себе выраженное авторское начало; вторая же имплицитно содержит в себе некую сумму различных интенций (выражает в себе либо множество авторских точек зрения, либо демонстрирует «смерть автора» — по Р. Барту, иными словами, отсутствие авторского начала, в традиционном понимании автора как демиурга культурного текста).

На протяжении XX века искусство (включая литературу и кино), не исключая до конца художественной реальности нарративного типа, все в большей степени осваивает постнарративную художественную реальность, но чаще всего соединяет в себе обе художественные реальности, — так сказать, модернистскую и постмодернистскую. Именно в этом смысле мы стремимся осмыслить *искусство по обе стороны реальности*, как правило, совмещающее в себе и в то же время различающее нарративную и постнарративную художественные реальности как два пласта смыслов, обтекающих с двух сторон отображаемую и одновременно преодолеваемую ими «жизненную реальность». Однако отображение жизненной реальности и преодоление ее происходит в этих принципиально различных художественных реальностях по-разному, а чаще всего — прямо противоположным образом.

Если нарративная реальность противостоит жизненной реальности как ее пересказ, осложненный авторской интерпретацией (то есть в той или иной степени художественным вымыслом) и идейной тенденциозностью, то постнарративная реальность, как бы лишенная авторства (в силу смерти автора, по Р. Барту), характеризуется произвольной и во многом непредсказуемой суммой вымыслов, взаимодополнительностью авторских интенций, сложной конфигурацией языковых игр и стоящих за ними различных, в том числе и взаимоисключающих интерпретаций жизненных реалий (разными субъектами интертекста или гипертекста). Далее, если реципиент нарративной художественной реальности находится перед выбором: либо подчиниться авторской интерпретации реальности, либо отстраниться от нее и отвергнуть, то реципиенты постнарративной реальности не могут в принципе выбрать одну предпочтительную интерпретацию среди множества иных, в той или иной степени равнозначных и пребывают в растерянности.

Примером взаимоотношений нарративной и постнарративной художественных реальностей может послужить новелла (притча) Ф. Кафки «Прометей». В ней представлены четыре версии нарративов античного мифа о Прометее. Все они представляют продолжение и дополнение один другого, в значительной мере обесмысливающие предыдущую версию. Первое предание сообщает лишь общеизвестное: Прометей «предал богов людям и был за это прикован к скале на Кавказе, а орлы, которых посылали боги, пожирали его печень по мере того, как она росла». (Гротескная деталь рассказа, связанная с «ростом печени» Прометей подчеркивает лишь условность любого нарратива.) Второе предание дополняет предыдущее лишь изложением последствий казни: «истерзанный Прометей, спасаясь от орлов, все глубже втискивался в скалу, покуда не слился с ней вовсе». Третий нарратив снимает самую коллизию мифа: «прошли тысячи лет, и об его измене забыли — боги забыли, орлы забыли, забыл он сам». Четвертое предание, завершающее цепочку нарративов, окончательно лишает смысла пересказываемый миф: «все устали от такой беспричинности. Боги устали, устали орлы, устало закрылась рана». Суммируя цепочку нарративов, каждый из которых является своего рода «нарративом нарратива» — первой, второй и третьей степени, автор притчи (как нарратор четырех взаимодополняющих нарративов) порождает сле-

дующий метанарратив: «Остались необъяснимые скалы... Предание пытается объяснить необъяснимое. Имея своей основой правду, предание поневоле возвращается к необъяснимому» [3, с. 558].

Каждый из представленных у Кафки нарративов античного мифа является во многом его деконструкцией, уводящей в той или иной мере от оригинала. Заключающий цепочку нарративов философский метанарратив лишь завершает абсурдизацию античной мифологии как фундамента европейской культуры и тем самым лишает ее мифологического «дна». В целом же текст притчи, представляющий собой конструкцию из четырех условных нарративов и обобщающего метанарратива, является постнарративным гипертекстом, транслирующим читателям по крайней мере шесть разных смыслов (включая воображаемый текст античного оригинала). В результате — утверждается необъяснимость истории, которая представлена набором противоречащих друг другу нарративов, надстраивающихся друг над другом как пирамида смыслов или разверзающихся как бездна бессмыслицы.

Так, рядом с канонической версией античного мифа о Прометее выстраиваются две художественные реальности — нарративная и постнарративная, встроенные друг в друга и одновременно противостоящие одна другой — как объяснительная и дезавуирующая подсистемы мифологии. Все три в совокупности расширяют наше представление об античности и исторической памяти о ней, о роли мифа в европейской и мировой истории.

Есть и еще одно важное основание для сопоставления и дифференциации двух пластов художественной реальности в XX веке, во многом определяющих пресловутое «состояние постмодерна». На сей раз обратимся к размышлениям на эту тему одного из самых авторитетных теоретиков и практиков постмодернизма — семиолога и писателя У. Эко. В его книге «Заметки на полях “Имени розы”» (1983/84) есть специальная глава, названная «Постмодернизм, ирония, занимательность», где автор достаточно полно высказался о том, как он понимает постмодернизм.

«...Я сам убежден, что постмодернизм — не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* [воля искусства (*нем.*)]. — И.К.] — подход к работе». Более того, У. Эко продолжает: «У любой эпохи есть собственный постмо-

дернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм, оговаривая при этом, что и под маньеризмом, и под постмодернизмом он понимает, скорее, метаисторические категории. «По-видимому, каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса, подобного описанному у Ницше в „Несвоевременных размышлениях“, там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (однако в данном случае я беру и авангард как метаисторическую категорию) хочет откеститься от прошлого» [8, с. 75–76]. И ученый показывает, как «авангард разрушает, деформирует прошлое» — и в изобразительном искусстве, и в литературе, и в музыке, логично приходя к «дырке в холсте», «к немоте, к белой странице», «к шуму и абсолютной тишине» [8, с. 76]. Здесь — то искусство и подходит к черте, означающей кризис художественной культуры и даже ее исторический конец.

«Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку он пришел к созданию метаязыка, описывающего невозможные тексты (что есть концептуальное искусство). Постмодернизм это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [8, с. 77]. Отсюда — особая роль игры и иронического дискурса в постмодернизме — в отличие от модернизма. С одной стороны, оба приема являются способом отчуждения или *отстранения* от прямого смысла высказывания (который может представляться банальным, тривиальным, избитым, пошлым); с другой стороны, это показатель *роста рефлексии* над излагаемым материалом, преодоление нарративности за счет его «*отстранения*» (*отстранения*) — в духе В. Шкловского или Б. Брехта. Даже если это — своего рода нарратив (в отличие от авангардистского «отказа от нарратива»), например стилизация или пародия, то это нарратив, преломленный через «искажающую призму».

«Ирония, метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство (но и коварство) иронического творчества. Кто-нибудь всегда воспримет иронический дискурс как серьезный» [8, с. 78]. Не только ироническое переосмысле-

ние жизненной или художественной реальности, но и принципиальное неразличение серьезности и ироничности по отношению к ней — это культурные механизмы постмодернистской рефлексии. Включенность прошлого культуры (в различных его модусах и интерпретациях) делает постмодернизм в известном смысле универсальным дискурсом, сопоставимым с «культурной всеядностью» или «культурной вседозволенностью», открыто заявляемой художниками любой культурно-исторической эпохи в период ее наиболее глубокого кризиса.

«Если постмодернизм означает именно это, ясно, почему постмодернистами можно называть Стерна и Рабле и безусловно Борхеса; и как в одном и том же художнике могут уживаться, или чередоваться, или сменяться модернизм и постмодернизм» [8, с. 78–79]. (У. Эко приводит в качестве примера творческий путь Дж. Джойса.) Такое расширительное понимание постмодернизма (как метаисторической категории) позволяет трактовать, например, Лукиана и Апулея как своего рода представителей «античного постмодернизма», а Я. Гриммельсгаузена и Ф. Вийона как представителей «постсредневекового» (или «барочного») постмодернизма, а значит, сравнивать между собой далекие культурные эпохи в периоды их кризиса и агонии. Ведь, понимаемый как метаисторическая категория, постмодернизм становится глобальным обобщением всех частных исторических разновидностей постмодернизма, наглядно представляющим приближающийся конец культурно-исторической эпохи и неизбежную смену культурных парадигм.

Потенциальная способность постмодернизма к аккумуляции настоящего и прошлого, старого и нового, возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного, трагического и комического и т.п. (это и есть те «семь нот», о которых говорил Р. Хамдамов) — всевозможных контрастов и смысловых противоположностей позволило У. Эко вывести формулу «идеального постмодернистского романа», которой он, несомненно, пользовался и в своем художественном творчестве как «моделью для сборки». «Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с содержанизмом [термин Дж. Барта. — *И.К.*], чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной с массовой» [8, с. 80].

Впрочем, понимание постмодернизма У. Эко отнюдь не противоречит пониманию «состояния постмодерна» Ж.-Ф. Лиотара, как

и изложенной выше концепции искусства по обе стороны реальности. Соединение «своего» текста как авторского нарратива жизненной реальности и переплетения «чужих» текстов, иронически или творчески отрефлексированных в виде постнарративной текстуры, складываются вместе как двухслойный текст, двояко контрастирующий «жизненной реальности». Можно привести множество примеров, подтверждающих эти обобщения. Начну с литературных примеров.

Роман Дж. Джойса «Улисс» передает один день, проведенный в Дублине коммивояжером Леопольдом Блумом. Такова «жизненная реальность» этого романа. Читателю эта реальность предстает в виде *потока сознания*, отображающего текущие впечатления и воспоминания героя (и других персонажей романа). За ней встает сюжетобразующая нарративная доминанта романа, угадываемая через слой потока сознания. Но сам поток сознания — это вовсе не нарратив романного сюжета, это своего рода визуализация нарратива (выраженная вербально), некий литературный аналог «киноглаза», движущейся вместе с персонажем всевидящей кинокамеры. Поток сознания как бы «заслоняет» собой подразумеваемый событийный ряд, скрытый от объективного наблюдения — автора или читателя. У. Эко прямо указывает, что «это, в конечном счете, та же самая техника, которую кино принимает с самого своего возникновения...» [9, с. 207]

Между тем параллельно псевдонарративу выстраивается ассоциативная цепь эпизодов, метафорически перекликающихся с узловыми событиями гомеровской «Одиссеи», воспринимающейся как внешняя аппликация античной истории на модернистский поток впечатлений. Недаром роман называется «Улисс» (римское имя Одиссея), что символизирует одиссею Блума в XX веке как сниженный аналог возвращения Одиссея из Трои в Итаку. Реципиент романа Джойса — в идеале — должен читать джойсовского «Улисса», держа под рукой гомеровскую «Одиссею», и отслеживать вероятные смысловые соответствия между древним и современным текстами. При этом путешествие Блума по Дублину, по сравнению с путешествием мифического Одиссея, должно казаться травестией или даже пародией на античный эпос и восприниматься иронично.

В то же время многочисленные интертекстуальные связи и метафорические переклички в романе придают образам обобщенно-символический смысл: Дублин ассоциируется со всем миром, Блум —

с воплощением мужчины, его жена Молли — с образом всех женщин, один день — с мировым временем, путешествие героя в романе становится символом человеческой жизни со всеми ее радостями, печальями, успехами и неудачами. А сам роман Джойса предстает как «всеохватная Книга», как «метафизическая сводка всей Истории и Вневременной Реальности», как «произведение, к которому приложили руку Небо и Земля, Прошлое и Настоящее, История и Вечность» («великая эпопея» масштаба Гомера, Данте и Гёте) [9, с. 321–323]. Показательно, что Е.Ю. Гениева, крупнейший российский джойсовед, охарактеризовала роман «Улисс» как гипертекст, открытый в «бесконечность языка» [2, с. 32].

Поэтому «Улисс» является одновременно классическим произведением модернизма и в то же время одним из первых постмодернистских романов (У. Эко называет его «пограничным» (в творчестве Джойса) между чисто модернистскими «Дублинцами» и чисто постмодернистскими «Поминками по Финнегану» [8, с. 79]).

Другой пример. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», с одной стороны, представляет в фантазмагорическом свете панораму сталинской Москвы конца 30-х годов, в той или иной степени отражающей (нарративно) «жизненную реальность» того времени. Параллельно развивается лирико-драматическая линия Мастера и Маргариты как интертекстуальная аллюзия на гётевского «Фауста», действие которого перенесено в Россию и в атмосферу Большого террора. Другой параллелью — и сатирико-фантастическому, и лирико-драматическому сюжетам — являются сцены из евангелического сюжета, развертывающегося в Ершалаиме в последние дни жизни Иисуса Христа (названного Иешуа Га-Ноцри). Они представляют текст недописанного и уничтоженного романа Мастера. Но это не библейский нарратив; это — деконструкция Нового Завета, ведущая к кардинальному пересмотру не только трактовки жизни и смерти Христа, но и всей христианской философии и морали, подвергающихся невероятным испытаниям и искажениям при большевистском режиме. В то же время «Евангелие от Воланда» — это деконструкция не только советского «научного атеизма», но и дореволюционного богословия, — это реинтерпретация жизни и смерти Христа, его этического учения с позиций советской повседневности 1930-х годов, но

и новое прочтение фантастической «прозы жизни» Большого террора в свете реалистически изложенной Мастером евангельской истории.

Каждая из трех составляющих булгаковского романа вполне могла бы существовать самостоятельно: как модернистский сюжет отдельного произведения, как нарратив определенной последовательности событий — христианской античности, западноевропейского средневековья и советской действительности 1930-х годов. Но каждая из этих сюжетных линий, во-первых, является заведомой деконструкцией соответствующих текстов (как минимум, ироническим пересказом) — Нового Завета, «Фауста» Гёте и официальных пропагандистских текстов сталинской эпохи. Во-вторых, соединенные все вместе в один «пучок», эти сюжеты переплетаются и соединяются в сложный интертекст, укрупняющий проблематику отдельных сюжетов до метаисторических и культурфилософских обобщений глобального порядка.

Внутренняя соотнесенность всех трех сюжетов, спроецированных друг в друга, порождает постнарративный текст, гротескно-иронически переосмысляющий не только тревожную повседневность сталинской эпохи, но и «вечные» мотивы мировой литературной классики, и религиозные откровения новозаветной истории. Миф, религия, философия, литература, публицистика оттеняют острые социальные, политические, культурные и психологические проблемы советской цивилизации — на «пике» ее развития и придают этой проблематике подлинно вселенский смысл.

Приведу и третий пример ранних постмодернистских произведений (их, если угодно, в силу их единичности и эксклюзивности, можно назвать и «предпостмодернистскими», хотя на самом деле они ничем не отличаются от позднейших явлений постмодернизма). Речь идет о серии произведений В.В. Розанова, начиная с книги «Когда начальство ушло» и «Уединенное» и кончая «Апокалипсисом нашего времени». Все эти тексты сочетают в себе жанровые и стилевые черты художественной литературы, философии, публицистики, литературной критики, дневниковых записей, дружеских писем, приходно-расходной книги и т.п. и в то же время образуют многослойный и многозначный гипертекст, синтезирующий в себе некий надрефлексивный смысл, обобщающий различные частные рефлексии.

Например, книга «Когда начальство ушло» представляет собой собрание статей Розанова периода «первой русской революции», печатавшихся автором в двух изданиях противоположной политической направленности — проправительственном «Новом времени» А.С. Суворина (под собственным именем — «Розанов») и либерально-оппозиционной газете «Русское слово» (под псевдонимом «Варварин»). В «Новом времени» Розанов печатал антиреволюционные статьи и репортажи; в «Русском слове» — сочувственно-революционные. Тем самым Розанов отразил противоречивые настроения в русском обществе — *pro et contra* революции — и заслужил со стороны П.Б. Струве определение: «большой писатель с органическим пороком» [7, с. 270] (отсутствием определенной идейно-нравственной позиции). Эта оценка текстов Розанова была подхвачена многими представителями либеральной интеллигенции Серебряного века, читавшей статьи и книги Розанова как нарративные произведения, в то время как они создавались автором как постнарративные гипертексты.

Но жанрово-стилевая «пестрота» последних книг и статей Розанова не составляет смыслового ядра оригинальности и парадоксальности этих текстов. Главное в них — фрагментарность, граничащая с дробностью, демонстративная бессюжетность («сюжет», в русле которого движется авторская мысль, на которую нанизываются многочисленные литературные, философские, религиозные, исторические и лирические отступления, строится по принципу произвола, нарочитого столкновения противоположностей или опровержения общепринятого), калейдоскопичность композиции и контрастность тематики. Демонстративный идейно-тематический и стилиевой плюрализм Розанова образуется из собрания «чужих» текстов, сопровождаемых ироническими и гротескными комментариями автора, лишаящими их авторитетности и серьезности и ввергающими их в стихию ренессансного карнавала.

Вкрапления исторических и литературных нарративов у Розанова носит во многом провокационный и даже шокирующий характер; все литературные произведения, которые он пересказывает, представляют собой, как правило, иронические реинтерпретации и деконструкции оригиналов; авторские идеи, излагаемые попутно, нередко противоречат друг другу и взаимно опровергают самих себя. Розанов последовательно демонстрирует свой образ как автора, наблюдателя

жизни, литературного критика и остроумного собеседника в качестве *потока мысли*, не останавливающейся перед самоотрицанием, самоиронией и всеобъемлющим скепсисом, перед условными принципами, моральными установлениями, политическими и религиозными убеждениями, эстетическими оценками. Поток этот неудержим в своей изменчивости; мысль автора никогда не равна самой себе; все, что попадает на пути этого потока мысли, не остается прежним, но переосмысливается и трансформируется в нечто *иное* по отношению к первоначальному своему состоянию, становясь частью протекающей через него мысли Розанова.

Вот во что превращается — в пересказе Розанова — роман Достоевского «Преступление и наказание»:

«...Все это есть производное от студенческой «курилки» (комнаты, где накурено) и от тощей кровати проститутки. Все какой-то анекдот, приключение, бывающее и случающееся, — черт знает, почему и для чего. Рассуждения девицы и студента о Боге и социальной революции — суть и душа всего; все эти „Социал-девицы“ милы, привлекательны, поэтичны; но „почему сие важно“? Важного никак отсюда ничего не выходит. „Нравы Растеряевой улицы“...» И далее: «Что такое студент и проститутка, рассуждающие о Боге? Предмет вздоха ректора, что студент не занимается, и — усмешки хозяйки „дома“, что девица не „работает“» [6, с. 214]. Конечно, это злая пародия — причем не только на роман (да и все творчество) Достоевского, но и на всю русскую литературу в целом, на самую ее проблематику и поэтику.

«Как ни страшно сказать, вся наша «великолепная» литература в сущности ужасно недостаточна и не глубока. Она великолепно изображает»; но то, что она изображает, — отнюдь не великолепно и едва стоит этого мастерского чекана» [6, с. 214]. Мы видим, как в трактовке Розанова действительность, гораздо более широкая и глубокая, чем она изображается в русской литературе, охватывается, с одной стороны, избирательной по отношению к ней литературой, «изображающей» некоторые стороны этой действительности и выступающей фактически в роли ее изобразительного «нарратива»; с другой же стороны, гротескным *постнарративом* Розанова, насмешливо и с иронией деконструирующим нарративы русской литературы, тем самым выявляя их «недостаточность» и свое мыслительное «превосходство». В интерпретации Розанова, мы наблюдаем своего рода *нарастание*

рефлексии реальности — сначала в текстах русской литературы, а затем — в розановских иронических «пересказах», с их удивительной «оптикой искажения» и «дополненной реальностью».

В этом отношении «Розанов» (как нередко называет себя автор розановских произведений) предстает как воплощение абсолютной свободы мыслителя и писателя, человека и общественного деятеля, не скованного никакими обязательствами, никакими авторитетами и нормами. Сама «закавыченность» фамилии автора была призвана продемонстрировать скандальную одиозность «нововременского» публициста на перекрестке общественных мнений (так называемый «Розанов», пресловутый «Розанов», печально известный «Розанов»), но в то же время включала и самоиронию («Розанов» не равен Розанову и отделен от автора с такой фамилией). А его поздние тексты 1910-х годов являют собой образец будущей постнарративности и интертекстуальности.

«Похороны и свадьба»: состояние русского постмодерна

«Вам похороны или свадьбу?» — спрашивает вошедшего поп, с равно спокойной, неопределенной улыбкой, готовый перейти в «поздравление» или «сожаление».

В.В. Розанов. Уединенное [6, с. 205]

Эта двусмысленная реплика провинциального священника играет у Розанова роль иллюстрации о всеобщности феномена *проституции* (в широком смысле), когда «проститутками» оказываются актер, писатель, адвокат, священник, профессор и т.д., вплоть до «вещей птицы Гамаюн». Но «проституция» здесь только емкая метафора различных социокультурных трансформаций. Гораздо более важным является тот общий смысл, который стоит за всем этим «шокирующим» рассуждением лирического героя Розанова. А смысл этот заключается в том, что нет, оказывается, никаких критериев для различения «похорон» и «свадьбы» как церковных треб, для различения «поздравлений» и «сожалений» как универсальных реакций православного священника на обращения к нему его паствы, равно готового проводить крещение, венчание или отпевание, не особенно вдаваясь в смысл

Искусство по обе стороны реальности

этих сакральных процедур, в значительной мере секуляризовавшихся. Да и вообще все эти христианские таинства, транспонированные в сферу обыденного сознания, утратили свой древний мистический смысл и обрели свою двойственность и ценностно-смысловую неопределенность.

Смысл этой сценки из «Уединенного» состоит в том, что все противоположности сходятся, что истины и нравственности не существует, что все продается и покупается в этом мире, даже духовные ценности, что высокое и низкое, комическое и трагическое, добро и равнодушие на практике неразличимы. Отсюда — двоемыслие, двойная мораль, двойная мотивация поведения. А это все в совокупности является, в современном понимании, постмодернизмом. Особый колорит этому эпизоду придает его национально-русский характер, последовательно подчеркиваемый Розановым. Это — русский постмодерн.

Говоря об истоках постмодерна (применительно к каждой исторической эпохе, но особенно в отношении XX века), обратим внимание на характер культурно-исторической ситуации, способствующей формированию той или иной версии постмодернизма — в литературе и искусстве, в философии и религии, в политике и быту. Во всех таких случаях это ситуация глубокого и трудно разрешимого *кризиса эпохи*, когда друг на друга наслаиваются пласты взаимоисключающих смыслов, образовавшихся в результате *несовместимости* «старого» и «нового» в культуре и социуме. Однако эта «несовместимость», не будучи преодолена данным социумом и культурой, ведет к «привыканию» и «смыканию» противоположностей, к необходимости сосуществовать культурным текстам и целым пластам противоречивых смыслов в состоянии перманентного напряжения и недоверия друг к другу.

Так, например, в России на протяжении XIX века установился «культурный баланс» сторонников и противников Петровских реформ, затем — западников и славянофилов, далее — консерваторов и либералов, либералов и демократов, представителей тенденциозного и «чистого» искусства, романтизма и реализма, классики и модернизма, — и это нарастающее трудное равновесие противоположностей, еще не ведущее к разрушительному взрыву, формировало мировоззренческие предпосылки к «цветущей сложности» Серебряного века. Именно в контексте многослойной культуры Серебряного века в начале XX столетия родились первые ласточки

русского и мирового постмодернизма — «Симфонии» и «Петербург» Андрея Белого, «Уединенное» и «Опавшие листья» Василия Розанова, поэтические новации Велимира Хлебникова, в каких-то своих вещах вышедшего за границы авангарда (например, в поэме «Настоящее», ноябрь 1921 года), культурфилософские искания Льва Шестова и Павла Флоренского (выходившие за грани конфессиональной догматики), эстетико-философские эссе Д. Мережковского и В. Брюсова, Вяч. Иванова и А. Белого, а позднее работы М. Бахтина, П. Сорокина и др.

Однако у истоков русского постмодернизма лежат куда более глубинные социокультурные сдвиги, чем клубок противоречий Русского ренессанса, приведший в конечном счете к революционному взрыву — сначала в 1905–1907 году, а затем в 1917, переросшему в дальнейшем в кровавую Гражданскую войну в России и далее в перманентную «холодную» гражданскую войну в советской культуре и идеологии. Суть этого культурно-исторического слома интуитивно чувствовали в разное время многие русские образованные люди, но объяснил теоретически это явление первым оппонент русской культуры Освальд Шпенглер — во втором томе своего знаменитого труда «Закат Европы».

Речь у Шпенглера идет о феномене *культурного псевдоморфоза*, связанного с тем, что новые явления культуры, зарождающиеся в глубине монопольной древней культуры, не могут реализоваться в «чистых, собственных формах» и «не достигают даже полного развития своего самосознания», но «изливаются в пустотную форму чуждой жизни» [11, с. 245]. Шпенглер связывает этот культурно-исторический слом русской истории с Петровскими реформами начала XVIII века «...С основанием Петербурга (1703) следует псевдоморфоз, втиснувший первобытную русскую душу вначале в чуждые формы высокого барокко, затем Просвещения, а затем — XIX столетия» [11, с. 250].

Это означает, что все формы русской художественной культуры Нового времени были не просто заимствованными и европеизированными, но представляли собой русифицированную деконструкцию и реинтерпретацию форм западноевропейской культуры, т.н. нечто принципиально иное, нежели европейские барокко и классицизм, сентиментализм и романтизм, реализм и символизм и т.д. Более того, в силу ускоренного развития русской культуры в XVIII–XIX веках, все эти, как бы «заимствованные» из западной культуры формы, относящиеся к разным эпохам, наслаивались друг на друга, порождая

гибридные модификации, не известные на Западе и лишь условно отождествляемые со своими западными аналогами в России.

Незадолго до Шпенглера аналогичную догадку относительно европеизации России высказал В.О. Ключевский. Характеризуя Петровские реформы в своем Курсе русской истории, он писал: «Реформа Петра была борьбой деспотии с народом, с его косностью. Он надеялся грозой власти вызвать самодеятельность в порабощенном обществе и через рабовладельческое дворянство водворить в России европейскую науку, народное просвещение как необходимое условие общественной самодеятельности, хотел, чтобы раб, оставаясь рабом, действовал сознательно и свободно. Совместное действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства — это политическая квадратура круга, загадка, разрешавшаяся у нас со времени Петра два века и доселе неразрешенная» [4, с. 203].

В этом хлестком высказывании историка заключался глубокий скепсис в отношении самого утопического замысла преобразования России Петром Великим. «*Политическая квадратура*» Петровских реформ, схематично обрисованная Ключевским как геометрическая фигура, углы которой обозначены понятиями «*деспотизм, свобода, просвещение и рабство*», символизирует не только сплетение бинарных оппозиций, характеризующих внутреннее напряжение социокультурной конструкции, но и сопряжение несовместимых цивилизационных принципов, отражающих стремление реформатора привить русской культуре новое, сохранив при этом все старое. Так, европейские представления о *свободе и просвещении* должны были мириться с дореформенными *деспотизмом и рабством*. На этом шатком основании сформировались все культурные формы российской цивилизации на протяжении более двух веков, а фактически — вплоть до настоящего времени.

Про современников русского культурного Ренессанса (то есть Серебряного века) Н. Бердяев писал: «Русские люди этого времени жили в разных этажах и даже в разных веках» [1, с. 139]. Применительно к рубежу XIX–XX это наблюдение, может быть, и самоочевидно, и убедительно сформулировано очевидцем событий и великим философом. Но разве нельзя эти слова отнести ко времени Петровских реформ, да и ко всему XVIII веку? А к пушкинскому времени и всей дореформенной русской культуре? А к русской пореформенной куль-

туре? Несомненно, это был прогрессирующий процесс, нараставший от десятилетия к десятилетью, накапливавший и аккумулировавший различные псевдоморфозы и гибридные формы, в свою очередь, порождавшие все новые и новые их исторические разновидности, сосуществующие одновременно.

Первоначально, видимо, русским людям (и тем, кто ратовал за реформы, и тем, кто им сопротивлялся) этот процесс представлялся европеизацией русской культуры, то есть усвоением и умножением ценностей и принципов западноевропейской культуры в России. На самом же деле шел процесс *адаптации* европейских ценностей и принципов к традициям и нормам русской культуры, причем наибольшим трансформациям подвергались именно европейские ценности, превращаясь в российские. Конечно, полного возврата к традиционным ценностям дореформенной русской культуры уже не могло произойти, но и «верховенства» европейской культуры в России не могло случиться. В этом отношении ожидания и стремления как западников, так и славянофилов оставались лишь благими пожеланиями: Россия шла по пути накопления и развития *гибридных форм культуры*, то есть находилась в процессе совершенствования российских псевдоморфоз.

Через два века после начала Петровских реформ, после того как в русской культуре сформировались и укоренились русские псевдоморфозы барокко, классицизма, просвещения, сентиментализма, романтизма, реализма, декаданса и модернизма (включая символизм, акмеизм, футуризм и т.п.), количество гибридных форм культуры перешло в качество и сложились условия для возникновения русского постмодернизма. А гибридные формы российского социума и политических институтов Российской империи подготовили почву для формирования советского тоталитаризма (к слову сказать, тоже формации, причастной поначалу к модернизму, а затем очень быстро трансформировавшейся в феномен постмодерна). Между тем западные и восточные версии постмодерна постепенно складывались в иных социокультурных условиях и под воздействием других социально- и культурно-исторических факторов, нежели в России.

Любые исторические и современные версии постмодернизма в литературе и искусстве возникают там и тогда, где и когда сложился *плюрализм* точек зрения (мнений, суждений, оценок, идейных

позиций, эстетических или философско-этических концепций), который выражается в виде множества нарративов, изображений, поэтик, репрезентируемых одновременно. Как правило, плюрализм точек зрения, сопоставляемых в одном и том же произведении искусства, философском трактате, общественном манифесте и т.п. демонстративно характеризует разные эпохи, разные идеологии, стили, ценностно-смысловые ориентации и вкусы, апеллирующие к разным кругам реципиентов и к различным уровням художественного, научного и идейно-философского восприятия. Отсюда и фрагментарность, и мозаичность соответствующих композиций и сюжетов постмодернистских и предпостмодернистских произведений, и их концептуальная неопределенность, даже размытость или вызывающая двойственность.

Недаром У. Эко определяет состояние постмодерна как «кризис некоего исторического момента, когда различные уровни культурной разработки идут разными темпами. Они движимы диалектикой своего развития, и для того, чтобы удостоверить свою историческую состоятельность, они не могут дожидаться сравнения с культурными явлениями, отстающими от них или их опережающими — пусть даже на уровнях, друг с другом несоизмеримых» [9, с. 495]. И в самом деле, — метаисторичность сравнения гетерогенных культурных явлений достигается при помощи особого художественного дискурса, — «сугубо гипотетического и „имагинативного“» [9, с. 497], — который У. Эко объясняет так. «Это значит, что в строго определенном контексте культуры родилось некое новое измерение человеческого дискурса; это утверждение такого дискурса, который больше не высказывает утверждений о мире, используя при этом *означаемые*, организуемые *означающими* в некоей определений связи. Сам дискурс становится прозрачным изображением мира, организуя с этой целью внутренние связи между означающими, — тогда как означаемые выступают лишь во второстепенной функции, как поддержка означающих...» [9, с. 499]. Подобное (инверсионное) соотношение *означаемого* и *означающего* в искусстве постмодернизма принципиально важно.

В российской истории и русской культуре «создание искусственной реальности» («*гиперреальности*») как «подобия без подлинника», по словам М. Эпштейна, давно стало исторической прерогативой. «...Вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых

систем, заслоняющих и заменяющих мир означаемых, — в России существовало по крайней мере с петровского времени». Ссылаясь в этом месте своего повествования на соответствующие выводы О. Шпенглера (о русских псевдоморфозах), автор продолжает: «Российская гиперреальность может быть понята как следствие псевдоморфозы, вытеснившей историческую данность одной культуры знаковыми системами другой, результатом чего стала избыточная активность знаков, создающих как бы свою собственную реальность» [10, с. 80–81].

Другой стороной знаковой симуляции реальности в постмодернизме стали *вторичность* и *цитатность*, заявляющие о себе не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, в музыке, в кино. М. Эпштейн замечает, что «культура сознательной вторичности и цитатности, в которой русская словесность, как известно, преуспела со времен Тредиаковского и Сумарокова», проникнута иронией, пародийностью и «легкой насмешкой». «Иными словами, не только действительность в русской истории заменяется знаками действительности, но и сочинительство в русской литературе заменяется знаками сочинительства, выступающими как увлекательная игра в „замысел“, „сюжет“, „характеры“, „идеи“, „коллизии“ и прочие атрибуты литературы» [10, с. 85, 86]. Впрочем, добавим мы от себя, не только литературы, но и других видов искусств, в особенности — кино.

Однако истоки постмодернистского кино мы видим, разумеется, в XX веке, да и то лишь во второй его половине. Истоки же постмодернистской литературы (в ее современном понимании) мы находим гораздо глубже — исторически. Так, неслучайно М. Эпштейн (и в этом с ним оказывается солидарен А. Битов, запись беседы с которым он приводит в своей книге) усматривает истоки русского постмодернизма в пушкинском «Евгении Онегине», лермонтовском «Герое нашего времени» и гоголевских «Мертвых душах». К этим «трем китам» русского постмодернизма я бы добавил еще «Русские ночи» В.Ф. Одоевского (произведение, гораздо менее популярное и известное, а потому почти не оказавшее влияния на развитие русской художественной культуры, но очень показательное для нее).

Все эти художественные псевдоморфозы, не имеющие аналогов в современной им европейской литературе, безусловно, стали ключевыми вехами в формировании состояния русского постмодерна

в XX веке и способствовали становлению искусства, способного быть по обе стороны реальности и таким образом преодолеть ее в воображении аудитории.

Список литературы:

- 1 Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. 336 с.
- 2 Гениева Е.Ю. «Улисс» Джеймса Джойса как гипертекст // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. 2010. № 11. С. 27–34.
- 3 Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи / Сост. и автор предисл. Б. Сучков. М.: Прогресс, 1965. 615 с.
- 4 Ключевский В.О. Соч.: В 9 т. М.: Мысль, 1989. Т. IV. 398 с.
- 5 Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
- 6 Розанов В.В. Сочинения: В 2 т. (Приложение к журналу «Вопросы философии»). Т. 2. Уединенное. М.: Правда, 1990. 712 с.
- 7 Струве П.Б. Patriotica: Политика, культура, религия, социализм / Сост. В.Н. Жукова и А.П. Полякова; Вступ. ст. и примеч. В.Н. Жукова. М.: Республика, 1997. С. 270–277.
- 8 Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Symposium, 2002. 93 с.
- 9 Эко У. Поэтики Джойса. М.: АСТ, Corpus, 2015. 544 с.
- 10 Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 607 с.
- 11 Шпенглер О. Закат Западного мира. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. М.: Академический проект, 2009. 764 с.

References:

- 1 Berdyaev N.A. *Samopoznanie (opyt filosofskoj avtobiografii)* [Self-Knowledge (The Experience of Philosophical Autobiography)]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1990. 336 p. (In Russian)
- 2 Genieva E. Yu. „Uliss“ Dzheimsa Dzhoyisa kak gipertekst [„Ulysses“ by James Joyce as Hypertext]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva*, 2010, no. 11, pp. 27–34. (In Russian)
- 3 Kafka F. *Roman. Novelly. Pritchi* [Novel. Novellas. Parables], ed. B. Suchkov. Moscow, Progress Publ., 1965. 615 p. (In Russian)
- 4 Klyuchevskij V.O. *Sochineni'a: V 9 t.* [Collected Works: In 9 Volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1989. V. IV. 398 p. (In Russian)
- 5 Lyotard J.-F. *Sostoyanie postmoderna* [The Position of Postmodern]. Moscow, Institut eksperimental'noj sociologii Publ., St. Petersburg, Aletejya Publ., 1998. 160 p. (In Russian)
- 6 Rozanov V.V. *Sochineniya: V 2 t.* [Collected Works: In 2 Volumes]. Prilozhenie k zhurnalu "Voprosy filosofii" [Appendix to the Journal Questions of Philosophy], V. 2. *Uedinennoe* [Secluded]. Moscow, Pravda Publ., 1990. 712 p. (In Russian)
- 7 Struve P.B. *Patriotica: Politika, kul'tura, religiya, socializm* [Patriotica: Politics, culture, religion, socialism], ed. V.N. Zhukova, A.P. Polyakova, introduction and notes V.N. Zhukova. Moscow, Respublika Publ., 1997. P. 270–277. (In Russian)
- 8 Eco U. *Zametki na polyah „Imeni rozy“* [Notes on the Margins of „The Name of Rose“]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2002. 93 p. (In Russian)
- 9 Eco U. *Poetiki Dzhoyisa* [The Poetics of Joyce]. Moscow, AST Publ., Corpus Publ., 2015. 544 p. (In Russian)
- 10 Epshtejn M.N. *Postmodernizm v Rossii* [Postmodernism in Russia]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2019. 607 p. (In Russian)
- 11 Spengler O. *Zakat Zapadnogo mira: Oчерki morfologii mirovoj istorii* [The Decline of the Western World: Essays on the Morphology of World History]. Vol. 2: *Vsemirno-istoricheskie perspektivy* [World-Historical Perspectives]. Moscow, Akademicheskij Proekt Publ., 2009. 764 p. (In Russian)