О постмодернизме в русской литературе написано множество работ, но однозначных критериев, позволяющих назвать тот или иной текст постмодернистским по своей природе, нет. Есть ряд всем известных внешних признаков: ирония, игра, чёрный юмор, пастиш и так далее, но, как и в случае с любым другим сложным явлением, наличие этих признаков не всегда указывает на суть. Связано это отчасти с тем, что эта суть может присутствовать в тексте в разной степени, виртуозно мимикрировать и регулярно мутировать подобно вирусу, отчасти с тем, что мы являемся современниками постмодерна, который как эстетическое выражение определённой идеологии развивается на наших глазах. А потому наиболее чётким критерием принадлежности литературного текста к постмодернизму стоит считать не внешние признаки сами по себе, а то, в какой мере они работают на идейную основу постмодерна.

Один из крупнейших исследователей данного вопроса Михаил Эпштейн в книге «Постмодернизм и взрывное сознание XXI века» пишет: «На Западе постмодерн всё чаще воспринимается как изжитое понятие, ностальгическая память о „прекрасной эпохе“ конца 20 в. В России постмодерн, как опыт деконструкции и релятивизации любого тоталитарного проекта, ещё устремлён в будущее и может оказаться действенным оружием против тех почвенных, патриархально-мифологических чудовищ, которые власть сейчас яростной пропагандой вызывает из глубин народного подсознания. Постмодерн в России ещё не выполнил своей исторической задачи, и чем больше страна откатывается назад, в домодерное прошлое, тем больше затребованы в ней ценности постмодерна: стилевая мягкость и пластичность, этическая терпимость и открытость, способность ставить индивидуальное и фрагментарное выше тотального. Как ни парадоксально, судьба дальнейшей модернизации России зависит от того, насколько глубоко она усвоит своё собственное постмодернистское наследие, которое в наибольшей степени роднит её с Западом».

Даже столь бегло обозначенный перечень идей и ценностей содержит в себе набор противоречий. «Ставить индивидуальное и фрагментарное выше тотального» означает создавать нечто супертотальное, надтотальное. Но «мягко и пластично». Под «терпимостью» в постмодернистском дискурсе традиционно понимается в том числе отказ от любых бинарных оппозиций. Этика же как таковая всегда строится на бинарных оппозициях. Потому «этическая терпимость» — оксюморон. На деле это означает уничтожение этики. Но, разумеется, не любой, а только христианской, а точнее, православной (здесь речь идёт о России).

Как именно реализуются эти идеи в современной поэзии, можно увидеть на примере творчества Линор Горалик — писателя, поэта, критика, исследователя и активного общественного деятеля. Пожалуй, наиболее ярко обозначенные выше ценности проявлены в её последней книге стихов «Всенощная зверь», вышедшей в 2019 году. Название указывает нам на то, что книга посвящена борьбе с теми самыми «почвенными, патриархально-мифологическими чудищами», о которых писал Михаил Эпштейн.

Глумление над какой-либо идеей или традицией в литературоведении принято называть аккуратным словом «деконструкция». Собственно, вся книга Линор Горалик представляет собой акт такой деконструкции:

…и хрипит, как бессмертный, которого убивают,
как Господень сыночек, когда его прибивают,—
а капрал-то наш говорил про неё,
что она, мол, ребята, покроет всех,
переносит всё, не перестаёт
до тех пор, пока ты не станешь муж…

• • •

…стой, за кем стоишь, и помни о том,
как Он обнял того, у которого пёс,
как Он обнял его позади ларька,
как Он обнял его под обрубки рук,—
тут-то мы к Нему за пазуху — шмыг,
тут-то мы и поняли, что к чему,—
а что пóтом пахнет — оно ничего:
тот-то так вонял — хоть святых выноси.

Карнавальное глумление некоторые исследователи называют приёмом, то есть средством художественной выразительности. Едва ли это так.

Распотрошить, плюнуть и растереть — не столь выразительные действия, чтобы заставить психически здорового стороннего наблюдателя солидаризоваться с производящим их человеком. Потому в литературе этот «приём» работает только для читателя, который был изначально солидарен с автором в его ненависти, а значит, это не средство выразительности, а средство распознавания «своих».

Объектом расчленения Линор Горалик становятся «Церковь-и-государственная-власть». Это такой социальный конструкт, почти в точности повторяющий «Партию-и-правительство». Собственно, в книге между ними разницы и нет, советский официоз, ставший традиционным объектом оплёвывания ещё в шестидесятые — семидесятые годы прошлого века, в ней оказывается переплетён с вывернутыми наизнанку библейскими сюжетами, как, например, в тексте о сахарной голове, основанном на сюжете об усекновении главы Иоанна Предтечи:

…и славит радио торжества, и мать качается у плиты,
нелепыми бёдрами в такт труду перед соседками поводя,
на блюде водится хоровод кругом известно какой звезды,
на блюде поетая голова сипит изжёванные слова.

Образ современной России в текстах «Всенощной звери» представляет собой квинтэссенцию всего самого отвратительного и состоит, кажется, из всех возможных либеральных клише: здесь и полицейское государство, и жуткая Церковь, и беспросветная серая казёнщина, и главное — кругом грязные овцы и свиньи. Здесь автор явно перестаралась. В рамках либеральной риторики (в самом вульгарном ключе, разумеется) этими клише обычно пользуются поочерёдно, так как некоторые из них являются взаимоисключающими.

Не пострадавший от рук безжалостной государственной машины человек — часть стада, но если случайно пострадал — то он, конечно же, человек, права которого нужно защищать. И важно знать, в какой ситуации быстро достать из рукава нужную карту.

Линор Горалик все карты сразу вывалила на стол, в результате общая картина получилась слишком фантасмагорической даже для тех, кто был бы готов поверить автору.

Однако попробуем вычленить из этого хаоса образы, говорящие о смысловых доминантах. Все они так или иначе связаны с темой насилия. Детский сад — школа — родители — Церковь — тюрьма — казарма — государство — армия составляют одну ассоциативную цепочку всего, что связано с подавляющим и карающим началом. Вместе они формируют образ жуткой и свирепой Родины, от которой никуда не спрятаться, и призваны нагнетать атмосферу ужаса.

Недоспатый и переодетый, влекомый спросонья в сад
может идти вперёд, но смотреть назад,
намертво пойманный цепкою и сухою
неумолимой рукою;
всякий же прочий, выросший из гамаш,
подрастерявший мамаш,
ходит лицом вперёд, но живёт спиной,
чует спиной, как постукивает по ней
крепеньким пальцем цепкая и суха
неумолима рука
шестиперстая, потому что тому дала, и тому дала,
и тебе, голоштанному, припасла
нулевой урок, а светлым-светло,
и нутро дрожит
и пустой стишок повторяет;
ты бежишь-бежишь, а она впереди
догоняет.

Крайне заезженная пластинка. Вспоминается столь же беспросветное, но не столь разговорно-расхлябанно оформленное «Тёмно-синее утро в заиндевевшей раме…» Бродского. И более интересное использование похожего образного ряда другими авторами:

…отдай мне этот воробьиный рай,
трамвай в Сокольниках, мой детский ад отдай…
(Дмитрий Воденников)

…В Гефсиманском детском саду
Тихий час. Не уснувший — наказан.
(Вера Павлова)

Более интересное — потому что там присутствуют другие эмоциональные оттенки и другая интонация в противовес традиционно чернушным текстам «Всенощной звери». В них нет даже оппозиции «свобода — несвобода», «человек — система», на которые читатель смог бы отреагировать, эмоционально включившись. Только несвобода, только безысходность, грязь и ужас, мертвечина и мат. Тексты настолько перенасыщены этим, что трагедия начинает балансировать на грани фарса, это уже почти самопародия:

…О, бывший твёрдый человек,
раскисший человек,
он лупит воздух так и сяк,
не чуя скользких рук,
не чуя мокрого лица и дряблого мясца,
сквозь чёрный каменный пирог
просачиваеца,
сквозь серый град в кромешный ад
просачиваецццца…

Рецепт таких текстов прост. Делим лист на две части. В левой пишем существительные: «мясцо», «холодец», «кровь», «ад», «тупик»; в правой — прилагательные: «мокрый», «склизкий», «серый», «волглый»,— и комбинируем в любом порядке. Затем получившиеся словосочетания

организуем ритмически. Некоторые повторяем дважды или трижды. Можно — меняя эпитеты, можно — не меняя. Ну и цитату какую-нибудь в конце (из Пушкина, Библии или советской эстрадной песни).

В книге Линор Горалик есть и чуть более сложно организованные тексты — исключительно за счёт большего объёма тех фрагментов исходного текста, над которым глумится автор. Например, «…и орёт, как сурок, увидавший родные тени…» построено на последовательном переворачивании и обыгрывании отрывков из хрестоматийного Послания о любви апостола Павла. Читательское внимание здесь останавливается на уцелевших обрывках из Послания, изначальный текст слишком глубок для того, чтобы его вывернуть наизнанку. Автор, словно бы чувствуя это, вынужден сооружать что-то наподобие сюжета, делить объект глумления на части и пытаться что-то с ним сделать на протяжении четырёх довольно объёмных строф. И вывернуть не получается — инструментарий слаб. Инструментарий рассчитан на столь же слабого противника, каким был бы, скажем, позднесоветский официоз или современный российский шоу-бизнес.

Для того чтобы более сложный объект издевательств стал удобоварим, его нужно не делить на части, а свести к простому, сплющить, представить поверхностно, однотонно. Например, всю советскую эпоху — сложную и противоречивую, со всем пережитым в ней — или такое сложное понятие, как «государственность» — со всеми его интерпретациями, разным пониманием, историей, развитием — обозначать грубым набором поверхностных символов, тогда и читатель, может быть, включится в эту игру, примет эти коды и будет считывать их именно так, как нужно автору:

Пойдём работать пионерами в юннаты:
ложиться парами в кружок по воскресеньям
и упоительно от зорьки до зарницы
фыфыркать демонам в коричневый животик —
а там проснутся бенедиктые монахи
и ну как станут с нами соцсоревноваться —
а мы откинемся на алые простынки
и надорвём себе животики густые.

Здесь также важно разрушение синтаксической структуры, фрагментация. Ведь если начать строить предложения, то это потребует смыслообразующего начала, и придётся переместиться из эмоционального поля к какой-то логике, возможно, даже рефлексии, и приём перестанет работать. А так — достаточно просто кивнуть в сторону пионеров, и все сразу поняли, что к чему. Конструирование из обрывков фраз, якобы призванное передать хаотичность мира или высокий эмоциональный накал, на самом деле выполняет функцию сплющивания мира, сведéния сложного к простому, настоящих человеческих судеб, чувств, событий — к бутафорским и карикатурным, индивидуального — к обобщённому, живого — к мёртвому:

…Вон как тебя мотает по вагону,
приложит головой о понедельник,
а там и об субботу переплющит;
терпи, терпи, прячь сотки в трущий лифчик,
в Балашихе пописать и обратно
хорошие, да я же сама читаю
берите обе…

Использование обрывков речи, разговорных клише, фраз из рекламы и так далее работает на узнаваемость: всё это призвано придать герою, символу, ситуации достоверность, слегка оживить конкретикой, чтобы читатель не сомневался, что перед ним — не грубое обобщение, а отражение нашей жизни. А высказано оно сумбурно оттого, что глубоко выстрадано автором.

Сплющивание путём бесконечного перечисления без синтаксического оформления — метод крайне примитивный, потому очень распространённый:

…в зале мальчики
девочки вон те две
держатся за руки так
как будто навсегда расстаются
сейчас выйдут
возьмут тачку
за двести рублей поедут
в неуютное
новокосино
почти сразу за МКАД
там любить друг друга
на продавленном
полутораспальном
два красноармейца
грустные большие глаза
(как всегда на старых
фотографиях)…
(Станислав Львовский)

Пошли, мам,
попьём кофею
с морковью,
с нашим взглядом.
По шлемам
нежным задом
прокатилась
содрала кожу
прохожих
просила подуть,
подать просила
искала суть
впопыхах
в лопухах…
(Дина Гатина)

Изготовленные таким образом ходульные болванки вполне готовы для использования на заданном смысловом уровне, расположенном чуть ниже уровня дешёвой популярной психологии: разрешили—хорошо, запретили—плохо, удовольствие—хорошо, страдание—плохо. Живой герой, сложные чувства, глубокие мысли в этой системе координат невозможны в принципе.

Интонация издёвки также служит способом избежать прямого и цельного высказывания. Потому что, если с лица лирического героя на протяжении всей книги не сходит ядовитая ухмылка, это выдаёт в нём глубоко страдающего и, главное, думающего человека. В ряде статей о постмодерне критики приводят цитату из Умберто Эко, очень точно, на их взгляд, передающую смысл явления: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюблённого в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей „люблю тебя безумно“, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы—прерогатива Барбары Картленд. Однако выход есть. Он должен сказать: „По выражению Барбары Картленд—люблю тебя безумно“. При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до её сведения то, что собирался довести,—то есть что он любит её, но что его любовь живёт в эпоху утраченной простоты». Какая может быть связь между утраченной простотой и образованностью? Всепоглощающий скепсис—отнюдь не признак высокого интеллекта и эрудиции. Однако такой стереотип в общественном сознании существует, и, видимо, за счёт влияния этого стереотипа язвительная интонация в тексте для многих читателей как-то коррелирует с умом и образованностью (наверное, тот, кто так свысока и через губу обо всём говорит, действительно знает жизнь).

Если вернуться к книге Линор Горалик, то её интонация в этом смысле вполне типична—интонация глубокой саркастической ухмылки. Способов передать её немного.

Во-первых, это наигранная торжественность, псевдопатетичность, пародирующая классические или богослужебные тексты:

…О, пускай же вовеки сочится из нас смоляное!
О, пускай мы всегда
задыхаемся в мёртвом ветру,
превращаемся в наледь сапожную…—

или:

…О, мышка белая, скажи мне, что с тобой?
Уже заря, а ты ещё в предродовой,
как вечером вчера была в предродовой,
как утром до того была в предродовой…

Во-вторых, использование ритма детских песенок и частушек и большого количества слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами в издевательском ключе:

…Ах, собаченька, сука чужая, вшая,—
насосалась и выросла пребольшая,
пре-го-лод-на-я.
Глядь—а мы тут лежим такие
беленькие, мягенькие, тупенькие,
кучкой сонненькие, пачкою никакие…—

или

…лежит расслабленный в вагоне
сидит упыренный в совете
а дома свиночки поспали,
потом поели и поспали,
потом поели…

Текстов с карнавальным оханьем и аханьем и навязчивым глумливым сюсюканьем в книге очень много, едва ли не большинство, что, полагаю, изрядно утомило бы даже читателя, разделяющего мироощущение автора. Никакой боли, страдания этот нехитрый метод выразить не способен. Так писать легко, и так пишут многие. Например, Алла Горбунова:

…и любите теперь меня!
Утюжком, наждачком—всё равно.
И плачьте, как та крокодиль.
И танцуйте со мной,
день и ночь танцуйте со мной
кадриль, кадриль, кадриль…

Хочется, однако, подчеркнуть, что скудная поэтика не всегда означает столь же убогую идейную составляющую.

Вот, например, одно из ранних стихотворений Глеба Горбовского, в чём-то, казалось бы, постмодернистское по внешним признакам, но совершенно противоположное по своей сути стихам Линор Горалик:

Пьяные бабы множат морщины.
Пьяные ползают черви-мужчины.
Пьяные руки не цепки, но липки.
Пьяные с губ облезают улыбки.
Пьяные ноги дубасят в настилы.
Пьяные зубы скрежещут, как пилы.
Всё позабыто, сбыто, пропито.
Пили, как лошади из корыта.
Били копытами в землю и в небо!
Не было Пушкина! Не было, не было…

Здесь есть отрицательный аксиологический полюс, но есть и положительный, есть тьма и грязь, но есть и представление о свете.

Или вот, например, текст Линор Горалик, связанный с одним из наиболее часто педалируемых аспектов темы насилия—ценой Победы:

В майскую девятую пятницу
умирает Яков Исаевич;
под окном две девочки лаются,
бьются за какого-то Лифшица—
из смертельных ртов изрыгаются
орденские страшные ленточки,
обвивают чёрные веточки;
выключи кино, завали окно:
Якову Исаичу всё равно.

Вот она, война, наша мать родна:
в каждой подворотне стоит она,
спрашивает, нет ли мобильника,
а когда найдёт (а она найдёт)—
ногтем подцепляет и в рот кладёт
все наши нерезкие фотки резкие,
все наши жидовские смерти русские.

А вот—на ту же тему—стихотворение Юрия Кузнецова:

Отцу

Что на могиле мне твоей сказать?
Что не имел ты права умирать?

Оставил нас одних на целом свете.
Взгляни на мать—она сплошной рубец.
Такая рана видит даже ветер!
На эту боль нет старости, отец.

На вдовьем ложе памятью скорбя,
Она детей просила у тебя.

Подобно вспышкам на далёких тучах,
Дарила миру призраков летучих—
Сестёр и братьев, выросших в мозгу…
Кому об этом рассказать смогу?

Мне у могилы не просить участья.
Чего мне ждать?.. Летит за годом год.
—Отец!—кричу.—Ты не принёс нам счастья!..—
Мать в ужасе мне закрывает рот.

В первом случае перед нами—попытки при помощи ужимок и хихиканья как-то склеить воедино распадающиеся фрагменты, чтобы достичь того самого эффекта категоричного и грубого обобщения, о котором уже было сказано выше. Во втором—живая боль живого конкретного человека. Да, стихотворение Кузнецова также небезупречно, при желании есть к чему придраться, но дело в самой установке: мир в целом здоров, он живой и объёмный, и герой—личность, и автор—личность.

Есть мнение, что подобные установки устарели и их пора оставить в прошлом. Чаще всего эту позицию выражают волшебной фразой: «Двадцать первый век на дворе». Эта расхожая формулировка, если вдуматься,—такой же потрёпанный штамп, рассчитанный как раз на то, что вдумываться не будут. Обобщение, кивок в сторону определённого ассоциативного ряда. А ассоциативный ряд у собеседника должен при этом возникнуть примерно следующий: развитие—это когда вперёд, к новому, а когда назад, к старому,—это деградация, это плохо. То есть развитие линейно, а не циклично. Грубый, наивный позитивизм.

Особенно странно этот аргумент, основанный исключительно на собственных ощущениях, звучит в устах поклонников творчества поэтов, работающих в одном идеологическом и эстетическом ключе с Линор Горалик. В отличие от авангарда начала двадцатого века, постмодернизм не стремится к новому, он занят исключительно разрушением старого, поэтому пафос движения вперёд, прогресса в разговоре о нём совершенно не уместен.

Уместно лишь констатировать, что языковой инструментарий этой поэзии крайне груб и потому слаб, а идеологическая подоплёка содержит в себе противоречия, путаницу и подмену понятий. Потому со своей основной задачей—разрушением всего, что превращает в кошмар жизнь «думающих людей» в «этой стране»,—он пока не справился.