

Binová, Galina Pavlovna

От пуританизма к мании : (эрос из подполья)

In: Binová, Galina Pavlovna. *Русская литературная эротика : исторические и эстетические метаморфозы*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2006, pp. 71-123

ISBN 9788021041622 (dotisk)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123594>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VI ОТ ПУРИТАНИЗМА К МАНИИ (ЭРОС ИЗ ПОДПОЛЬЯ)

Десятилетия советской эпохи и советской литературы утверждали мнение, что русская культура бесполо и аскетична. Однако раскрепощение общества на исходе XX века возвращает личности интерес не только к своему духу, но и к телу. Понятия «эротика», «секс» и осознание, что эротика – часть человеческой культуры, в том числе книжной, вернулись в русскую литературу вместе с перестройкой и гласностью. Вернее, они, эти понятия, существовали, но в подполье. Русский эрос выходит из подполья в середине 80-х годов вместе с процессом социально-политических преобразований в стране. Именно после 85-го года в России в полную силу выхлестнула сексуальная революция, начавшаяся еще при Брежнев, в 70-е годы, в недрах застоя и андерграунда. На Западе к этому времени сексуальная революция была свершившимся фактом. Еще в 50-е годы XX века в странах английского языка произошел «великий перелом» – отныне половая жизнь могла изображаться в литературе без ограничений. Д. Г. Лоуренс в середине столетия оказался зачисленным «в отцы» новой культурно-идеологической традиции – традиции сексуальной революции в искусстве. В 60-70-е годы в Англии и особенно США у него появляется множество продолжателей, на свой лад трактующих тему «эротического освобождения» индивидуума. В числе писателей, признавших своего рода «ученичество» у Лоуренса, оказались Генри Миллер, Джон Апдайк, Кэрос Оутс и др. Сексуальная революция – это момент высвобождения. Хотя, как заметил Вик. Ерофеев, русская сексуальная революция выглядит скорее как «углубление болезни», ибо отсутствуют регуляторы, «правила игры». На протяжении десятилетий советского периода люди воспитывались в том, что все эротическое постыдно. Можно возразить, что тут есть своя хорошая сторона – мол, русское общество не захлестнула волна грубой эротизации, от которой тридцать лет назад понесла ущерб культура Запада. Верно, не захлестнула, но эта волна все равно докатилась до России, причем самой грязной пеной. Запад переболел obsesией эротизма, как дифтеритом, и вернулся к нормальным представлениям, в России же загнали болезнь внутрь, и теперь она проявляется дикими сопутствующими экстремами. Давление

запретов не могло не привести к тому фаллическому взрыву эротики и порнографии, который обрушился на русское общество. За несколько лет был пройден путь, занявший на Западе несколько десятилетий. В России появилось много приверженцев новой веры, которые от утверждения «секса нет» пришли к мысли прямо противоположной: «кроме секса, ничего нет» (своего рода «обратная сублимация»). На читателя вдруг свалилось крушение всего – идеалов, этикета, стиля.

1

Формы и средства художественной эротики в прозе «новой волны»

Восстановление эротики и секса как литературной темы связано с выходом из-под запрета так наз. «новой волны» (иногда ее называют «другой» или «альтернативной» литературой). «Новая волна» выплеснулась на литературную сцену, выразив наиболее и освободив потаенное. Литература эта возникла в недрах андерграунда 70-х годов и целиком направлена против официальных канонов и ханжеских добродетелей. Редактор альманаха «Вестник новой литературы» М. Берг пишет: «Вторая культура возникла как уникальная и непредвиденная реакция на существование общества с мнимыми ценностями, с нарушенной ценностной ориентацией».¹ Русский андерграунд был неоднозначным и неоднородным. «Новая волна» тоже была контркультурой, но противостояла глухому времени иначе, чем диссидентская литература. «Новая волна» связана скорее не с политическим, а с эстетическим подпольем и главным препятствием к публикации «новой» литературы был не институт цензуры как таковой, а скорее цензура общественного мнения (т.е. моральная) или эстетическая.

Ощущение инакости «новой волны» основано на общем генезисе, точнее, онтогенезе.² В разговоре об этой литературе всякое обобщение непродуктивно: слишком разных художников она объединяет. Обитала она в подполье внутри страны или в эмигрантских изданиях, так что есть в ней писатели с «того берега» – *Эдуард Лимонов, Юз Алешковский, Юрий Мамлеев* и др. Вершину «новой прозы» составляют *Венедикт Ерофеев, Виктор Ерофеев, Людмила Петрушевская, Валерия Нарбикова, Евгений Попов, З. Гареев* и др. Эта литература разностильна (собственно, установка на индивидуальность стиля стала здесь самодовлеющей. Амплитуда ее эстетических колебаний – от подчеркнутого жизнеподобия, даже натурализма, до крутой авангардности. И все-таки можно выделить достаточно тенденций «новой» литературы

и обнаружить общие эстетические знаки. Для всех авторов характерно нарушение «правил поведения», отказ от литературных стереотипов. Они остро чувствуют, что всякая декларативность, категоричность суждений, навязчивое учительство не срабатывают, что с читателем надо говорить по-новому. У них свой спектр ценностей; отвращение к идеологии – принцип, который их объединяет. Вл. Потапов определил «другую» прозу как «литературу, осознающую и признающую себя только и всего лишь феноменом языка». ³ В этом плане «новая волна» близка известной точке зрения В. Набокова, считавшего литературу «феноменом языка, а не идей», а его эссе «Ник. Гоголь» можно рассматривать как предманифест «новых» прозаиков. Формируясь и самоутверждаясь вне общего литературного контекста, эта литература крайне скептически настроена к общественным идеалам и устремлениям. Такая позиция связана с конкретным жизненным опытом «новых» авторов: многие из них занимали социально-пассивные должности сторожей, лифтеров, дворников и т. д. Они ничего от общества не требуют, наоборот, повернуты к нему спиной, ориентируясь лишь на узкий круг единомышленников и друзей.

«Новая волна» – это качественно новая литература. Она ненормативна, экспериментальна, часто работает на грани наших представлений о возможностях искусства, в своих исканиях нередко выходя за рамки того, что принято считать нормальным. Тотальная ирония, смесь трагедии и фарса, эпатажная утрированность сделались главными приметами «новой волны». Мир этой прозы смешон и страшен одновременно, здесь есть парадоксальность и художественный вызов. «Новая» проза выработала свой язык, свою повествовательную технику, способы видения мира и конструирования художественной реальности. В условиях, когда язык официальной литературы воспринимался как лживый (а основополагающим элементом системы социалистического реализма был, как известно, образ положительного героя), радикальное изменение концепции человека в «новой волне» было не случайным и закономерным. ⁴ «Новые» авторы прорываются к невыдуманному, неконструированному по рецептам соцреализма обыкновенному человеку, каким он сформировался за последние полвека. В этом плане надо отметить необычность, социальную «сдвинутость» характеров и обстоятельств, «чернушный» материал и избегание всего, что может быть истолковано как ангажированность. У персонажей «новой волны» – юродивых, пьяниц, наркоманов, надломленных женщин место проклятий и моральных проповедей занимает горькая самоирония. Эти герои, как и их авторы, ни к чему не призывают, не верят в спасительную миссию красоты. Это люди «ушибленные» то ли Богом, то ли социальным укладом.

Они целиком зависят от среды, представляют собой функцию принятого образа жизни, полностью замкнутого бытовой проблематикой. (Подобные герои были и в официальной литературе, неизменно неся клеймо мещанина, – вспомним полемику вокруг «городских повестей» Ю. Трифонова в середине 70-х годов.)

В духовном настроении героев «новой волны» проступает только их сугубо индивидуальный мир. «Не знаю, как там у других, – говорит герой Е. Попова, – а нам с женой любо в двухкомнатной кооперативной квартире, за этой шторой, а отнюдь не на улице, где всяк тебя норовит пихнуть, спеша, а то и волком смотрит...»⁵ Как известно, в кризисные времена утверждается толстовский, а потом и розановский мотив: частная семейная жизнь есть высшее в истории и одновременно спасение от мира. Это последний бастион, где человек может быть независимым, а интимная жизнь – фундамент этой крепости быта. Этот мотив, в соответствии с которым рождается эротический образ и новое отношение к полу, ярко проявился у *Юза Алешковского*.⁶ На первый взгляд кажется, что сексуальная тема в его произведениях только подсобна: совлечение покровов с нее обнажает язвы тоталитарного режима, и стихия жизни используется как оружие в диссидентской борьбе (напр. в «Максировке» по делу об изнасиловании проходит подозреваемый «маньяк, призрак коммунизма»). Но у Алешковского свой плутовской герой с серьезным отношением к чувственным радостям: от абсурдной и отвратительной системы он бежит именно в быт, в секс. Именно стихия жизни, природная сила плоти становится главным орудием в борьбе с тоталитарным режимом. В своих анекдотических байках, изобилующих матом и эпатажирующими сценами («Николай Николаевич», 1970; «Маскировка», 1978) Алешковский создал образ тотального советского идиотизма. М. Липовецкий отмечает в «феерическом сказе» Алешковского мотивы карнавализации, традиции народной смеховой культуры: поэтику телесного низа, «трущобный натурализм, эксцентричность сюжета и стиля». «Только одна сила в поэтике Алешковского не подвержена историческому маразму – жизнь плоти...»⁷ Все у Алешковского построено на антитезе мудрой Натуры и мертвой «сукоедины – Системы», с которой главный герой – плут, грешник, «половой гигант» Николай Николаевич – бьется весело и отчаянно за свое человеческое достоинство. Его грубость и цинизм оказываются гораздо нравственнее официальной морали патологически абсурдной системы, ибо это правда природной нормы бытия.

«Новая волна» в целом фиксирует обостренную эротизацию, отсюда бурный расцвет различных форм художественной эротики. Важно уяснить психологическую и социальную природу того,

что определило особую откровенность, часто и грубость многих нынешних писателей, касающихся эротической тематики. Века воздержания принесли настоящий сексуальный бунт, вплоть до сексуальных излишеств и перверсий. Мы уже отмечали, что русский художественный эрос традиционно был внефизиологическим, внечувственным, идеальным и неизбежно неутолненным. В «новой волне» часто сталкиваемся с отрицанием традиции так наз. Голубой любви, пародированием, повальным низведением ее с пьедестала. В рассказах *Юрия Мамлеева*⁸ в голубой тон чаще окрашивается «тот свет» («Голубой приход», «Живая смерть»), а в качестве сексуальных партнеров популярны идиоты («Последний знак Спинозы», «Смерть эротомана» и др.). В «Смерти эротомана» слабоумный подросток Ванечка каждый вечер проводит на карнизе женского общежития, наблюдает за девушками, считая их всех своими женами. Их действия, жесты за окном кажутся ему таинственными, почти ритуальными, как бы потусторонними. В рассказе «Мистик» рисуется трогательная взаимная любовь юной героини Танечки, обожающей «глядеть на далекие облачка в небесах», и героя-мистика, мечтающего по тому свету, где высшие существа коротают вечность в чистой любви. «Насчет баб там, девоньки, ни-ни... Потому что нечем... Все там вроде как бы воздушные. Но любить можно кого хочешь... Потому что любят там за разговорами...» Ирония в том, что героиня рассказа – проститутка, у которой «странное забрызганное не то грязью, не то мочой платье», а ее избранник – «здоровый, сорокалетний мужчина с обвислым, как губы, животом...»

Развенчание традиции Голубой любви встречаем во многих рассказах *Евгения Попова*.⁹ «Глаз божий» – так называется один из рассказов – оказывается видением извращенца, который лег под тротуар, чтобы смотреть девочкам под юбки. Поэтические чувства нередко снижаются событиями на уровне физиологических проявлений («Удаки», «Восхождение», «Эманация» и др.). В рассказе «Восхождение» гомосексуалист влюбился в монумент и пал жертвой идола, свалившись с памятника. Яркая пародия на Голубую традицию очевидна в рассказе Попова «Голубая флейта». С самого начала вводится идиллическая тема пастуха и пастушки, но в социалистическом варианте. На станции висит картина: «где-то там, вдали, близ изумрудных гор, пасутся веселые пестрые коровы, в лазурном небе пролетает радостный самолет», в центре в венках «Он и Она возраста Дафниса и Хлои, но одетые (...) она в красном сарафане играет на голубой флейте какую-то неведомую журчащую песнь».¹⁰ Герои рассказа – передовые бригадиры, которые «добились высоких производственных показателей» и «по совету начальства» справляют комсомольскую свадьбу. Однако семейная

жизнь не ладится. Маша вроде бы фригидна, начинаются скандалы. Тут включается коллектив, молодых посылают в Ленинград на консультацию к известному профессору. Рекомендации профессора показались сначала циничными, однако срабатывают. Махнув рукой на бесчувственный фасад, Митя «входит в Машу с тыла...» Маша счастлива, семья спасена!

В годы распада господствующей идеологии и эстетики «новые» авторы ввели в культурный обиход целый ряд тематических комплексов, ранее табуизированных официальной культурой или имевших строго регламентированное освещение. Обнажился живописный ландшафт социального дна, спали целомудренные покровы с интимных сторон житейской повседневности, мобилизованы прежде запретные для печати слои ненормативной лексики. К темам, с которых было снято табу, в первую очередь относятся темы, связанные с эротикой, сексом: эротическое вожделение (и нетрадиционного типа), изнанка семейной жизни и любовных отношений, сексуальная неудовлетворенность, проституция и т. д. Общественная неустроенность укрепляется физиологически. Среда заедала личность до уровня своеобразного социально-физиологического детерминизма, резко противостоящего активной жизненной позиции государственной литературы. При этом бытовому и физиологическому фактору придавался экзистенциальный статус. В «новой прозе» вообще чувствуется явный крен с социально-политической проблематики в сторону исследования человеческой природы, ее возможностей и ее пределов (что подкреплялось и авторитетными научными изысканиями в этой области: по мнению академика Н. Амосова, соотношение биологического и социального начал в поведении человека 2:1¹¹). У персонажей «новой волны» физиологическое явно преобладает и в изображении любовных отношений. Социальная, нравственная атмосфера в обществе влияет на человеческую душу. Она становится жесткой, грубой, примитивной.

Многое в «новой прозе» воспринимается как откровенное глумление и кощунство, некий «метафизический цинизм». Е. Попов, например, прогрессирует по линии натурального эпатажа – скандализации, эпатирует читателя моральной и физической нечистоплотностью своих персонажей. «Сильно взволнованный (решением жениться на любимой женщине – Г. Б.), я в тот же вечер отправился на Сретенку и там, в шестиметровой комнате коммунальной квартиры, с клопинными отложениями на свисающих драных обоях и с отсутствием горячей воды, трахнул на рассохшемся диване (под пьяные коридорные крики и мушиное шелестение репродуктора) одну мою давнюю хорошую знакомую, отчего через неделю у меня обнаружили лобковые вши. Я был

вынужден обрить пораженные вшами места...»¹² В целом можно констатировать глубокое разочарование литературы в человеке, низкое представление о его природе. «Цветы зла», о которых напоминал Вик. Ерофеев, прячутся в человеке глубоко. «Переход от шестидесятничества к «новой волне» в культуре выразился прежде всего в резком ухудшении мнения о человеке. Крушение гуманизма (как казенного, так и «подлинного») запечатлелось в здоровом скептицизме, в понимании того, что зло в человеке лежит глубже, по словам Достоевского, чем это кажется «лекарям-социалистам» и убежденным демократам, совсем глубоко, на самом дне...»¹³ Не случайно материал «новой волны» на литературно-критическом жаргоне именуется «чернухой». Вся «чернуха» родилась из отталкивания от всеобщей лжи, пафоса советской действительности.

Разумеется, «новая» литература не равнозначна. Далеко не все, что вышло из подполья, художественно равноценно. Есть хиты сезона, есть по-настоящему талантливые художники и их произведения. К самым ярким представителям «новой волны» принадлежит *Людмила Петрушевская*. С неуклонным художественным упорством писательница противостояла режиму, соцреализму, отстаивая во время застоя право на свой взгляд, свою палитру красок. «После Ахматовой никто не существовал в русской литературе так гордо и одиноко, как Л. Петрушевская (...) Потомки о русской жизни в XX веке полнее всего узнают по песням Высоцкого и по текстам Петрушевской.»¹⁴ Метод Петрушевской называют «жестоким реализмом» или «жестким квазиреализмом». Ее искусство, шокирующее многих, рождается на пределе. Жестокая правда Петрушевской превращается в почти неправдоподобный концентрат, способный напугать более, чем описание сталинских лагерей. Кажется, она знает всю подноготную людей. Как она выразилась сама, в ее рассказах много «простой человеческой грязи», в которую писательница всматривается без малейшей брезгливости. Ее произведения – энциклопедия советского быта, разрастающегося до химер и видений, где все полутрагедия, полуфарс. Она анатомирует быт и человека в нем, фиксирует исковерканное сознание и необратимые перемены в душевной и духовной структуре человека. Создание сложной человеческой молекулы – главный композиционный прием Петрушевской. Ее интересуют потаенные, обычно скрывающиеся стороны человеческой души, повседневного бытия, где открывается генетическая связанность, переплетение добра и зла, их взаимозаменяемость. В центре большинства сюжетов Петрушевской – фрагменты биографий, случаи-вспышки из чьих-то запутанных судеб, сложных семейных и интимных отношений. Квартира – вселенная Петрушевской, главная тема – судьба женщины, по которой прошла эпоха. Жестокий мир

ожесточает героинь, они отнюдь не обаятельны, как правило, безжалостны, циничны, злы, как волчицы. «Петрушевская пишет, как пашет, как лепит из грязи – из-за отсутствия нужного качества фарфоровой глины, – чудовищные фигуры и дикие лица страшных русских Венер...»¹⁵

В книгах ее рассказов¹⁶ – пестрая вереница персонажей – «продрогших», безупорных душ. Сюжет рассказа «Свой круг» составляют дружеские застолья и сексуальные игры, в которые персонажи играют с большим хладнокровием. Они чередуют партнеров, вступая в беспорядочные связи, даже не связи, а мимолетные сцепления, скрывая за цинизмом свою потерянность. Художественная концентрация, густой сплошной текст почти без прямой речи подчеркивают тупую беспросветность стадного образа жизни. В мире Петрушевской спиваются, сходят с ума, кончают собой, умирают в муках... В полторы-две страницы вмещается порой вся история жизни – любви и смерти. Кипящая и кричащая жизнь заслоняет форму прозы Петрушевской; пользуясь выражением Толстого, можно сказать, этика здесь целиком побеждает эстетику. А Михайлов считает, что «особая магия» прозы Петрушевской заключается в «необычной оптике автора»; тот «кристалл», сквозь который она смотрит на своих героев, позволяет ей видеть все сразу, вместе, одновременно: и чистоту, и грязь, и любовь, и ненависть, и отчаяние, и боль, и радость, и наслаждение, наконец, и жизнь, и смерть.¹⁷ Дисгармония бытия достигает в рассказах Петрушевской космических и фантазмагорических параметров. Некоторые сюжеты выходят за границы реальности, превращаются в фантастические триллеры (рассказы «Тишина», «Случай в Сокольниках», цикл «В садах других возможностей» и др.), в других «бредовых» рассказах фигурируют психушки, транквилизаторы.

В произведениях Петрушевской простор для психоанализа в духе Фрейда. Взять хотя бы бедных девочек, у которых ушел из семьи отец и они «на всю жизнь» имеют комплекс брошенных женщин со всеми «вытекающими последствиями» («Время ночь»). В целом все истории в чем-то схожи. В центре, как правило, «она». Это или обыкновенная «приличная женщина с большими черными глазами» («Али-баба»), или «тихая, пьющая женщина со своим ребенком, никому не видимая в однокомнатной квартире» («Страна»). Между этими полюсами множество вариантов. Что касается «его», то он, как правило, из тех, кто изменяет, бросает, обманывает («сразу после рождения ребенка стал гулять, много пил и иногда дрался» – «История Клариссы»), или какой-нибудь интеллигентный неудачник. При том, что в прозе Петрушевской доминирует каждодневный быт, за бытовым планом у нее всегда просвечивает бытийный. М. Липовецкий отметил, что у Пет-

рушевской «предельно конкретная... всецело частная ситуация вдруг развоплощается, попадая на краткий миг в координаты вечности, – и оборачивается в итоге притчей...»¹⁸ Действительно, каждую бытовую ситуацию она помещает в космический хроно-топ. Рок, судьба – доминирующие понятия в поэтике Петрушевской (рок, собственно, замещает индивидуальность, психологизм в традиционном понимании этого слова), а главной архетипической формулой являются Он и Она.

На Западе многие произведения Петрушевской относят к ряду феминистических. Что ж, если феминизм понимать как «зеркало ничтожества мужчины», то это действительно так. Женщин, обуреваемых страстями (а таковые все женщины Петрушевской), здесь безжалостно эксплуатируют, обирают и в прямом, и в метафизическом смысле хищные пауки мужского рода. А женщины, ничему не научившись, вновь и вновь попадают на одну и ту же приманку. Почти в каждой новелле Петрушевской есть нравоучительный финал. Один из лучших ее рассказов – «Смотровая площадка» (ибо герой любит наблюдать Москву со смотровой площадки – это для него некий символ обладания, торжества) – заканчивается философским выводом: «... кого тут было побеждать – стариков, женщин и невротиков, что ли? Другое дело, что таковыми мы все являемся. Опять же другое дело: что такое суть победы над нами? ... Любые победы суть явления временные, жизнь такова, что она все разворачивается, все поднимается после ударов, все растет и пучится... Жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чем дело».¹⁹ Перечисленные здесь побежденные – это как раз те, что больше любят, кто вообще способен любить в отличие от победителей. Именно об этом пишет Петрушевская в своих банальных сюжетах. В конечном счете речь идет о любви. Любви пар экселянс. Кому-то может показаться, как герою «Смотровой площадки» Андрею, этому блестящему победителю слабых, что «мир населен педерастами и онанистами, а женщины все либо проститутки и лесбиянки, либо старые девы» и что любви никакой и в помине нет: «попихались и разошлись». Чаще в прозе Петрушевской видим лишь руины любви, разрушительные следы Эроса – разводы, измены, разбитые сердца, глухая супружеская ненависть. Однако «чернуха» Петрушевской – не что иное как любовь, тоска по идеалу, не случайно свою книгу избранного писательница назвала «По дороге бога Эроса».

Бог Эрос украшает мрачное существование героев, привнося в него свет и зыбкую радость. Женщины Петрушевской не философствуют, не богословствуют, они целиком живут в пространстве чувств. Капризный бог любви овеивает своим золотым крылом то верную и терпеливую Пульхерию, вдруг нашедшую свою судь-

бу в лице сумасшедшего гения («По дороге бога Эроса»), то «быструю и легкую» Таню, которая, насмотревшись на дикие склоки родителей, вопреки всему вышла в 17 лет замуж и с тех пор «все принимала легко и со счастьем» («Отец и мать»), то преданную, как Бовкида, и любящую своего мерзавца-мужа героиню рассказа «Я тебя люблю». Читая страшную прозу Петрушевской, как это ни странно, ощущаем какое-то гармонизирующее начало, особый музыкальный лад (это отразилось и в названиях ее произведений – «Уроки музыки», «Московский хор», «Песни восточных славян»). Жизнь в изображении Петрушевской дика и противоестественна, но воплощена гармонично и поэтично. Целомудренно избегая прямых деклараций, Петрушевская сострадает людям, прежде всего женщинам, переживает трагическую недоданность им добра, счастья, любви. Творчество Петрушевской – это трагический и скорбный плач об отдельном слабом живом человеке. Кажется, страшный мир ее прозы не оставляет надежды. Однако в критике не случайно отмечалось, что «после чтения ее прозы чувствуешь: ты прикоснулся к вольтовой дуге». «И приходят: сострадание, жалость, ужас, безумие. Появляется желание вырваться из этого ада.»²⁰

Тема одиночества, связанная с фрустрацией человека, – одна из доминантных в «новой» русской прозе. Холод вкрался в человеческие отношения. Жизнь сводится к биологическим, стихийным основаниям, а эротика, секс – баланс отчуждения и обособленности в мире, компенсация необходимой теплоты, метафора ценностей обычно недоступных, «идеальных» – полноты человеческого понимания, доверия, согласия, всего, что выражается словом «близость». Эта тема нетрадиционно решается, например, в рассказах *Нины Садур*.²¹ Садуровские «девочки» всегда в отчаянии ищут союзника в отчужденном, отталкивающем их мире. Героиня рассказа «Девочка ночью» пытается найти родство с окружающим миром. «Нам нужно объединиться» – обращается она к своему теряющему надежду и силу телу, даже с ним она в разрыве. Эта реплика выражает главный мотив рассказа. «Девочка» пытается найти «родство», «дружбу с вещами» – с «голыми» машинами, оставленными в пустом дворе, но понимает, что это иллюзия. Возлюбленный, в котором она видела «родного человека», покинул ее. Однажды в незнакомом водителе автобуса она «узнает» человека, которого бы могла полюбить на всю жизнь. Но и это иллюзия. В финале утверждается пессимистическая утопия – единственная возможность союза во зле. Индивид оказывается враждебен сам себе. Ночь приносит «девочке» откровение. Она оказывается одна на дороге среди несущихся в мире машин в атмосфере абстрактной угрозы. И здесь ей открываются две жизни: «дневная» – зако-

нов, запретов и «ночная» – освободившегося, неконтролируемого зла. «Дневные» люди легко превращаются в «ночных». Подобная метаморфоза происходит и с «девочкой». Под воздействием запахов «вольной ночи» и «освобожденной крови» ее охватывает сладостное и преступное чувство. Она ощущает парадоксальное единство со своим насильником, который хочет надругаться над ней, в то время как появившийся вдруг защитник ей ненавистен. Рассказ этот – трагедия настойчиво себя навязывающей, потерявшей души.

Горькой исповедальной интонацией проникнут роман *Николая Климонтовича* «Дорога в Рим»,²² который на первый взгляд представляет собой веселые любовные похождения повесы и гуляки, этакого советского донжуана. Однако суть здесь не в бесконечном похмельном богемном типаже. Стил жизни героя, его «дорога в Рим» – это мифический путь отчаявшегося человека с целью обрести экзистенциальную свободу. В целенаправленной оппозиции официальному течению он тщетно ищет тепла, понимания и потому бросается из одних женских объятий в другие. 17 глав – это 17 историй от первого лица, 17 любовных романов с нарочито откровенным описанием эротических сцен, своеобразный московский вариант «Декамерона» 70-х годов. Истории напользают одна на другую, адюльтер сменяет веселую интригу, которую вытесняет, кажется, наконец-то встреченная любовь. Но нет любви. Герой не находит ее ни в Москве, ни за границей. Остается только щемящая тоска и горькая самоирония одинокого человека.

Заплутавшаяся в закоулках абсурда одинокая душа, жаждущая гармонии, ищущая, не находящая и снова ищущая ее в любви – в центре художественного внимания возмутительницы стилистического и нравственного спокойствия *Валерии Нарбиковой*.²³ Ее творчество наглядно демонстрирует эротико-модернистское направление, где языковая и интеллектуальная игра проецируется на эротическую сферу. Считающая, что «то, что неприлично, но доставляет удовольствие, – нравственно», писательница шокирует многих своим провокативным стихийным бесстыдством, замысловатым, прочувствованным сексом, пронизанным изысканно поданными литературными реминисценциями. Сюжеты повестей Нарбиковой, как правило, кружатся вокруг любовного треугольника и густо насыщены эротикой (даже мертвецам у Нарбиковой достается кусочек секса). Радикальная эротичность ее текстов – реакция на ханжеские каноны недавней эстетики. Однако оригинальность прозы Нарбиковой не в эротической растабуированности как таковой и не в свободном употреблении мата, а в завораживающей лексической и ритмической искусности повествования. Она находит нетрадиционный путь: сублимирует

эротику в язык и стиль, стремится сам раскрепощенный язык сделать чувственно-эротическим.

Так, экспериментальная искрометность стиля в потоке стремительных, перетекающих один в другой возбуждающих словесных образов передает чувственное ощущение счастья («Около эко-ло...»). Женщина с мужским именем Петя, которое ассоциируется с петтингом... Изошренно-насыщенные лексические единицы сами по себе являются сюжетообразующим фактором. Прерывистая сбивчивость, сумбурная взволнованность и навязчивая повторяемость слов адекватно передают навязчивость чувства: «Петя засыпала с мыслью о Борисе... и только она просыпалась от мысли о Борисе, как мысль о Борисе не давала ей заснуть. Самая ранняя мысль – о Борисе – поднимала ее с постели, у нее и в мыслях не было другой мысли».²⁴ Своеобразие придуманного автором языка здесь накладывается на непридуманность чувства. Чувство любви пронизывает весь текст, в этом всепоглощающем чувстве тонут и вытесняются все другие чувства и желания. Такая самодостаточная, сосредоточенная только на себе любовь не может быть долговечной, она обречена. Ей некуда развиваться, как некуда развиваться точке, в которой сузился весь мир. Постепенно от любви остается только иллюзия, заменитель чувства в подобии минутного физического удовлетворения, на котором держится жизнь. А поскольку сердце не выносит пустоты, оно наполняется ревностью и ненавистью. Это в общем-то тривиальная история обреченной любви, но рассказанная нетривиальным способом.

Повесть В. Нарбиковой «План первого лица. И второго»²⁵ о том же – о любви, которая хочет быть счастливой и цельной и страдает от недостижимости этого. В центре героиня Ирра – с иррациональным именем и поведением, капризная женщина-ребенок, которая смотрит на мир по-детски распахнутыми глазами. Это рассказ о первом сильном, почти детском, но раздвоенном чувстве. Из окна ее единственной комнаты виден первый план, то есть праздник, а из кухни – другой, то есть будни. Эти неотделимые и перетекающие один в другой планы – два символа, вмещающие двух ее возлюбленных – Достоевского и Тоестылстого. Мы стремимся к празднику, а живем в буднях, хочет сказать писательница. В зачарованном треугольнике героине постоянно не хватает то одного, то другого, потому что ей самой недостает себя, потерялась. Даже лежа рядом с возлюбленным на раскладушке, она отсутствует. Нет полноты и радости взаимного обладания. Герои постоянно сомневаются друг в друге, в самом существовании друг друга. Но и когда один из них исчезает (Тоестылстой превращается в ежа), радость победившей любви не возникает. И здесь самое главное у Нарбиковой – словесная ткань. Неокончательное, не-

окаменевшее, поэтическое слово проступает в живой, движущейся материи повествования. Например: «На автобусной стоянке стояли, тояли, ояли, ли и замерзли» или «...я сейчас. – Она отошла в сторону и сделала «сейчас»». К этой прозе бессмысленно подходить с реалистическими мерками, т. е. пытаться вычленив в ней сюжет, схему отношений между героями и т. д. Сюжет, как правило, прост, не играет основной роли в произведениях Нарбиковой: гораздо важнее ни о чем, а как написано. Это игровая, виртуозная, камерная проза.

Жанр Нарбиковой находится на границе между литературными видами. По терминологии С. Соколова, приемы которого близки Нарбиковой, это «проэзия». Слова, как в стихах, нанизываются одно на другое, артистично имитируют детскость, иронически остраниают классику, складываются в сгущенные метафоры. Например, пока герои занимаются в купе любовью, то, голые, чтобы не замерзнуть, прикрываются газетой «Правда», которая как бы сразу же устаревает. Потому что любовь, ее правда вечна, а бумажная «Правда» прощурилась первой полосой – и сразу умерла («Пробег – про бег»). «Язык Нарбиковой – это не косноязычие ребенка... а игра очень рационального, холодноватого, пресыщенного штампами человека.»²⁶ Это своего рода скоморошья традиция карнавалного называния всего, в нем есть отчаянное богохульство и богохульство отчаяния в ситуации кризиса доверия к слову. Увы, рядом с несомненными словесными удачами есть и излишества непрерывного экспериментального поиска: однолинейный набор персонажей, однообразные композиционные приемы, однотонное «плетение словес». Иногда возникает своего рода нарцисстическая заумь, сложенная из обломков культурных «смыслообразов» или контекстуальных неологизмов, и тогда замысловатые тексты как бы повисают в инфермальном пространстве. Прихотливая, вымороченная форма произведений Нарбиковой соответствует эмоциональной атмосфере ее прозы – отчаянию, пустоте, одиночеству (что проявляется и в названиях: «Пробег – про бег» – символ бессмысленного бесцельного бега; «Около эколо...» – зачарованный круг, тупик).

Если обратиться к *Эдуарду Лимонову* с его романом «Это я, Эдичка» (1976), то за всеми его «шокинггами», за цепью половых актов героя с женщинами и мужчинами, жестокостью, извращениями стоит опять-таки бесприютная маяющаяся в лабиринте одиночества личность, тщетно вопиющая о любви и сочувствии, оплакивающая себя и исповедующаяся с предельной искренностью. Переломным моментом в его судьбе был 1974 г., когда Лимонов, будучи известным в литературных кругах молодым поэтом, вместе с женой эмигрировал в США. Роман «Это я, Эдичка»²⁷ – ис-

поведь-вызов, книга о крахе надежд, об измене любимой женщины, об одиночестве и борьбе за существование. Образно названный Вик. Ерофеевым «цветком зла», роман стал эмигрантским бестселлером. Рекламируя его на Западе, писали, что автор («русский Генри Миллер») стремился воссоздать традиции порнографического романа. Однако, во-первых, Генри Миллер – не порнография, а серьезная, экзистенциально глубокая литература. Во-вторых, что касается порнографии, то Лимонов написал откровенно порнографический роман «Палач», выдержав все требования жанра. Роман этот неудачен в отличие от автобиографического цикла – «Эдички», «Подростка Савенко», «Молодого негодяя» и «Истории его слуги», где ненормативная лексика, эксгибиционистская откровенность в описании сексуальной жизни, физиологические переживания героя сочетаются с психологизмом, пластичностью, надрывной откровенностью.

Самое ценное в «Эдичке» – духовный опыт героя. В нищем, отверженном, сексуально озабоченном советском эмигранте Эдичке свирепый индивидуализм сочетается с самоуничижением, агрессивность – с милосердием, бесстыдство – с открытостью души. Нарциссизм его происходит из обиженности на мир, гордости, отверженности и вечной оппозиции. За всем этим – ощущение ущербности и социальной неполноценности. Чувствующий себя исключительной личностью, он одновременно аутсайдер и плебей. Автор погружает читателя в мир насилия, злобы, грязи, биологической стихии. Злоба для Эдички – это и есть биологическая стихия, он искренне верит, что бесстыдство – это открытость души, через которую он изживает свои унижения. Однако за всем этим выбросом агрессии, сомнительными эпизодами и избыточной физиологией – несомненная и неизбежная потребность любви и любить. «Он никогда – или почти никогда – не бывает расчетливо холоден, этот Эдичка, он всегда гоним то ли жалостью, то ли стремлением прижаться и обогреться чужим теплом, то ли несчастной, неразделенной страстью, – но он всегда переживает нечто ущербное, нечто неполное, отсеченное...»²⁸

Секс, понимаемый как максимальное освобождение «естественного» в человеке, имеет важное место в характерах «новых» героев, ищущих в нем спасение от одиночества. Еще А. Введенский писал: «Половой акт... есть событие. Событие есть что-то новое для нас, потустороннее, оно двухсветно. Входя в него, мы как бы входим в бесконечность... Вас тут двое. А так, кроме этого эпизода, всегда один. В общем тут тоже один, но кажется... в этот момент, что двое. Кажется, что с женщиной не умрешь, что в ней... спасение».²⁹

Увы, в «новой волне» мы не встретим анакреонтического, солнечного эротизма Пушкина или сумрачно-печального эротизма

Набокова, это чаще «безлюбая любовь», которая воспринимается как «траханье», голый секс, иллюзия тепла и «спасения», рождающая еще большее ощущение холода и опустошенности. Отказ от души чреват самодеструкцией, деградацией человеческой личности, энтропией. Герои «новой волны» – нередко моральные кентавры, они, как правило, бинарны, «амбивалентны», в них грех странным образом перетекает в добродетель, а добродетель отдает пороком. То, что для традиционной прозы аномалия, патология, отклонение от «нормы», то для «новой» прозы вполне уже повседневная, бытовая норма. Причины социальных и личностных недугов «новые» авторы видят в том, что порушены семейные, родовые очаги, распалась связь времен, а вместе с нею и непрерывность бытия. Жить в мире, который изображает «новая» литература, нельзя, в нем можно только выжить путем мутации – потери четкой границы между добром и злом, приспособить душу для выживания. Теряя доверие к миру, человек теряет доверие к Богу и неизбежно впадает в грех нелюбви и отвращения (Э. Лимонов, «Мутант»³⁰).

Неприкаянность души выливается в культ удовольствий, в вакханалию наслаждений. Экзистенциальное ощущение заброшенности в мире, саморазрушение, потеря смыслов создают тяжелый абсурдизм «новой» литературы. Сознательное огрубление эротизма проявляется в плотности употребления матерных слов, эксгибиционистской откровенности и антиинтимности в описании сексуальной жизни, где плоть вытеснила дух. Мифическое завтрашнее «светлое будущее» сменилось идеалом сладкой жизни, культом удовольствий, который рождает вечную неудовлетворенность и мрачное уныние, разрешающееся ожесточением. Самораспад личности влечет за собой выброс агрессии. На читателя выплескиваются сгустки отрицательной энергии. Персонажи часто монстры, перверты, ублюдки с животными инстинктами, маньяки с извращенной плотской душой. Человек настолько потерял себя, что получает удовольствие от того, что он подонок. Мир для него – объект презрения и одновременно вожделения. Эту мистическую цепочку душевных состояний описывал Достоевский: «Сластолюбие вызывает сладострастие, сладострастие – жестокость». Поэтому не случаен в «новой волне» культ порочных наслаждений и кровожадности. Диапазон шоковых методов и средств «новой» прозы широк: от социально-политического сюрреализма в изображении загнанного в тупик общества, где нормальны только сумасшедшие, до изощренного сверхнатурализма в описании житейских аномалий. Здесь простое убийство сопровождается расчленением трупов, «обычное» изнасилование становится некрофильным актом, а «традиционная» порнография вытесняется сексуальным

извращением. Насилие по отношению к женщине, насилие, оправдываемое любовью, нередко становится проявлением мужскости.

В прозе *А. Эттеля, П. Алешковского, И. Оганова, Е. Радова* женщин часто и изощренно убивают или доводят до самоубийства. Порой создается впечатление, что своеобразие интимного действия в современной России (если судить по литературному творчеству), состоит исключительно в его насильственном характере. Женщину или принуждают к любви, или она ее униженно выпрашивает. М. Бахтин в «черновых тетрадах» отмечал, что сведение к телесности означает превращение человека в вещь, делающее насилие возможным и оправданным. В «новой» прозе женское тело встречается в двух видах: молодое и старое. Но независимо от того, притягивает ли оно к себе героя, или отталкивает, женское тело неизменно остается чудовищным. Герой при виде женской груди уже не страдает от нежности и страсти, а внимательно рассматривает ее как предмет, разлагает на натуралистические подробности: жир на груди, обвислые соски, безвольно повисшая плоть... Нужда в общении так и не возникает, а секс и утоление страсти вне диалога становятся потребительскими и растворяются в ненависти. Любовь как ненависть – доминанта партнерских отношений во многих проявлениях «новой» литературы. «Вот тебе! – громко вскричал я, с размаху ударив ее по щеке, я бил в ее лице всех девочек, которые плевали мне вслед и смеялись надо мной, издавая все равно соблазнительный запах дешевых духов; я бил всех своих будущих любовниц, которых мне нравилось бросать, которых мне придется соблазнять, которые будут плакать в мое плечо перед тем, чтобы сказать очередную глупость возвышенной ночью; я бил в ее лице свою будущую жену, которая не сможет исчезать тогда, когда нужно, и появляться тогда, когда я захочу ее использовать как любовницу...»³¹ Некоторые образы поглощенной злом литературы можно отнести к разряду «психопатологической – маргинально-сексуальной – сатанистикой» (Вик. Ерофеев). В русской беллетристике всегда существовал некий предел, за которым находилась уже внелитературная реальность. Теперь же можно сказать, что литература вышла из своих границ. Жаргонное когда-то слово «беспредел» вписалось в нормы литературной жизни.

Особняком в «новой» литературе 70-80 годов стоит сюрреалистическое творчество *Юрия Мамлеева* (сам Мамлеев называет себя «метафизическим реалистом», что не противоречит сюрреалистической основе его творчества). Он начал свою литературную деятельность в московском культурном подполье конца 50-х годов. Ища ответы на вечные вопросы, волновавшие человека со дня сотворения мира, Мамлеев занимался философией, оккуль-

тными учениями, теософией, мистическими науками. Он написал около ста мистико-философских работ, распространявшихся самиздатом. Гротескный мир мамлеевских произведений³² сходен с чудовищной реальностью прозы Ф. Сологуба, населен людьми с деформированной психикой, зверскими инстинктами и преступными страстями. «Чтобы прийти к свету, надо познать зло, иначе это будет иллюзорный свет», – сказал Мамлеев при вручении ему Пушкинской премии Фонда им. А. Тепфера. Жизнь растворяется в зверином быту, и зло душит, заключая в свои объятия, подобно тому чудовищу-мутанту, в объятиях которого оказался оттесненный к бездне мемлеевский Крэк («Чарли»). При этом физиологический беспредел принимает фантастические формы. Однако эпатаж, разрушение табу у Мамлеева не является целью, а возникает как следствие обращения писателей-сюрреалистов к «низу», как стремление постигнуть духовное в запретно-телесном.

В европейском сюрреализме, опирающемся на психоанализ З. Фрейда и философию А. Бергсона, «бессознательное берется как истинная сущность личности, ... в то время как сознание рассматривается как нечто субъективное, преходящее».³³ Мамлеев и описывает события, которые могли бы произойти, исходя из движений подсознательного в человеке. Его герои входят в неизвестное, в иные, запредельные сферы, задают себе вопросы, на которые разум не в состоянии ответить. На пути скрещения сознательного и бессознательного и происходит постижение человеком своего «я», через «я» – познание Абсолюта. При этом бессознательное переводится в материальное, видимое посредством гипертрофии и придания автономного духовного значения отдельным органам, прежде всего выпуклостям, отверстиям, отросткам (детородные органы, груди, фалл, толстый живот и т. д.), через которые, по Бахтину, мир входит в тело или оно само выпирает в мир. Однако возрастание значимости телесного «низа» имеет иной характер, чем карнавальная телесность у М. Бахтина, которая несет в себе сатирический заряд, переворачивает шкалу ценностей. В сюрреализме «верх» и «низ» не меняются местами. «Низ» остается «низом», но сакрализуется, становится материализованной метафорой духовного, местом соединения трансцендентного и земного. Мамлеевский герой – наедине со своим телом. Он любит его, ласкает, лелеет. Главная цель – полное удовлетворение желаний тела. Герои Мамлеева сексуально одержимы. Любовь видится автору в ее вампирической сущности: она беспощадна, без остатка поглощает личность и отнимает силы. Однако полушлатоническая эротика мамлеевских героев лишена чувственности, связана не столько с сексуальным влечением как таковым, сколько с метафизическим интересом. Мамлеев вовсе не считает, что все

поступки человека объясняются сексуальными потребностями. Есть, по его мнению, то, что не могут объяснить ни фрейдисты, ни марксисты – смерть.

Герой Мамлеева любит убивать. Сознательно или случайно, кошку ли, пятилетнюю девочку (рассказы «Смерть рядом с нами», «Жених» и др.). Убийства у Мамлеева всегда ритуальны. Каскад зверских убийств наблюдаем в романе «Шатуны» (написан в 1966 г., издан в 1993 г. в изд. «Терра»), одном из самых сенсационных «подпольных» романов. Герои его – монстры насилия, секса и безумия. Это чудовища в человеческом облике, живущие вне категорий добра и зла. Часто монструозна у Мамлеева именно советская повседневность, составляющая фон повествования (напр. рассказ «Жених»). Но он идет дальше, указывая, что его «интересуют не разгаданные, темные, скрытые стороны человеческой души».³⁴ В его поэтике подсознательное и иррациональное соединяется с крайним натурализмом. Тяга к потаенному, интимному, ужасному, традиционно табуированному – это стремление проникнуть в тайну неизведанного, раздвинуть границы реальности. В своих метафизических экспериментах мамлеевские герои часто переступают порог дозволенного, даже человеческого. Они совокупляются с птицами, пьют кровь кошек, муж в приступе похоти убивает младенца в утробе жены, старичок-кастрат женится на маленькой девочке ради изысканных телесных наслаждений... Мамлеев показывает, как может быть страшен и необычен человек, насколько бывают глубоки и непонятны бездны его души. Категории морали применять к этим персонажам бессмысленно. На первый взгляд сумасшедшие, они скорее одеты в оболочку безумия. Страсть к самопознанию делает их одержимыми, они безумствуют, коверкают свою жизнь, странно напрягая дух и тело. Но, как правило, они идут к бездне, обнаружив, что никакая открывшаяся им тайна не окончательна, отсюда их ненависть к этому миру.

В рассказе Мамлеева «Тетрадь индивидуалиста» герой стремится базировать свои отношения с любимой женщиной на духовном контакте, который он понимает как полную отрешенность от реальной жизни, представляющейся ему безысходно-материальной, тупой и пьяной. Он мечтает о совместном уходе в манящие метафизические тайны инобытия и одновременно преисполнен патологического ужаса перед смертью. Сама интимная связь представляется ему чем-то мистическим, близким к смерти. «В агонии, в драме полового акта искал я выход и убежище от Властных Сил, создавших нас не по нашей воле. За все эти минуты мысли мои и слова, обращенные к Зине, были творениями Духа в самой потайности его и подлю-оголенной интимности. (...) В нарастающем визге полового акта заставлял я видеть ее и всю человеческую

жизнь, обреченную и хрупкую, как сперма, гаденькую, маразматическую, с ее взлетом, сладострастным цеплянием за наслаждение и падением в ничто. Я заставлял ее представлять, что пот сладострастия – предсмертный пот и что истомленный конец полового акта – это и есть символический конец нашей человеческой жизни, жизни такой же гаденько-родной и обреченной на быструю гибель, как извержение семени.»³⁵

Женщина же все более инстинктивно сопротивляется запросам своего партнера, обремененного тяжестью и страхами эгоизма, ей хочется «элементарной человеческой радости и животности». «... Чем больше я желал вобрать ее в себя, сделать своей, как обнаруживал, что наткнулся на что-то твердое, непроницаемое для меня, какое-то чужое ядрышко. Это было нечто враждебное, упругое, какое-то «не я», от которого я отталкивался и уходил в себя.»³⁶ Безумно-одержимого героя-мистика не может удовлетворить «обычная, простая и понятная» женщина. Вместе с потерей к ней духовного интереса он теряет интерес и к ее плоти. «...Ее тело стало казаться мне странным, оно было – по воспоминаниям – и родное и близкое и в то же время становилось далеким. Вечерами в спутанном мирочке наших комнат в разгар моих бдений, продолжавшихся по инерции, я, похлопывая по ее оголенной, прозрачнобелой спине, часто вдруг недоумевал: не по стенке ли я хлопаю. Ее тело уходило от меня в призрачную даль не моего мира.»³⁷ Мистически одержимый герой предпочитает уйти в «свой мир», в свои кошмары и видения, обрекает себя на «чистое одиночество души» и маниакальное наблюдение за смертью. Смерть вообще является главной героиней творчества Мамлеева. «Это всепоглощающая obsессия, восторг открытия табуированного сюжета (для марксизма проблемы смерти не существовало), черная дыра, куда всасываются любые мысли. Смерть становится единственной реальной связью между бытием и сознанием (<...> Смерть разрушает гуманистические конструкции. Остается лишь дикий испуганный визг мамлеевских персонажей (глагол «визжать» – основной мамлеевский глагол), которые хотят спастись от навязчивой мысли о неминуемой смерти в грязной пивной, сектах, сексе, галлюцинациях, убийствах, – ничего не помогает.»³⁸ При чтении рассказов Ю. Мамлеева часто создается впечатление, что сам автор заблудился в своем гротескном метафизическом поиске.

Если говорить о наиболее талантливых представителях «новой прозы» в рамках интересующей нас проблематики, то нельзя не упомянуть *Евгения Харитонов*. Мы уже отмечали, что главным препятствием на пути другой прозы к читателю является не инструмент цензуры как таковой, а цензура эстетическая или моральная (т. е. цензура общественного мнения, которую снять труд-

нее, чем политическую или даже эстетическую). Ярким примером моральной цензуры, того, как внелитературный момент компрометирует талантливую литературу, является творческая судьба Харитонова, одной из самых загадочных фигур русского андерграунда. С именем Харитонова связана эмансипация однополой любви, выпущенная на свободу гомосексуальность, в том смысле, что его проза описывает не привычный нам гетеросексуальный мир, а мир гомосексуальный.

В последние полтора десятилетия из подполья вышло новое направление – литература сексуальных меньшинств. В частности, можно отметить резкое увеличение литературы с гомосексуальной тематикой. Для многих это простой способ быть замеченным: сексуальным меньшинствам требуется реабилитация после долгих лет запретов и гонений. Та сексуальная жизнь, которую ведет большинство, – норма, часть повседневности, рутина. А любовь, в соответствии с культурными канонами, должна быть необычной, событийной. Преодолевать извечные запреты помогает и «экзотика» материала, чем пользуются некоторые авторы (как мы уже отмечали, на эксплуатации «экзотической» темы построены произведения Э. Лимонова, во всем остальном писателя традиционного). Не удивительно, что при жизни Харитонов не напечатал ни строчки: если гетеросексуальная эротика с трудом находила свое воплощение в литературе советского периода, то что уж говорить о гомосексуальных взаимоотношениях, которые относились к зоне запретного и порочного.

З. Гареев пытается соотнести прозу Харитонова с традициями мировой культуры, вчленив в своего рода ключевой сюжет-матрицу, в контексте которого он творил.³⁹ Долгая история литературы выработала культуру воплощения этого сюжета, перемещающегося во времени, начиная с забав Зевса с Ганимедом в баснях Лукиана, поцелуя пастушков в буколических Вергилия, обожания юноши Федра премудрым Сократом в диалогах Платона (благодаря ему сюжет получил определение «платонический»), к томлению Густава фон Ашенбаха, влюбленного в прекрасного Тадзио у Т. Манна, двусмысленной дружбы Роуля и Фемине в «Выигрышах» Х. Кортасара... Однако Гареев игнорирует русскую традицию литературного гомосексуализма, которая в начале XX века была весьма распространена как в творчестве авторов, не испытывавших гомосексуальных влечений (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский), так и у писателей с гомосексуальными склонностями (Вяч. Иванов, М. Кузмин, Н. Клюев, Л. Зиновьева-Аннибал и др.). В 20-е годы эта тематика становится более редкой, однако встречается, например, у А. Платонова (повесть «Ямская слобода», роман «Чевенгур»). После сталинской криминализации гомосексуализма

в 1934 г. гомосексуальная тема совсем исчезла из русской литературы, отношение к этому явлению стало безоговорочно отрицательным. Тема была вновь открыта в последней четверти XX в. после отмены цензуры и соответствующей статьи уголовного кодекса.

Мы уже упоминали автора, который стоял у истоков русской гомоэротической литературы, а именно – М. Кузмина с его «Крыльями». Е. Харитонов в годы застоя стал достойным продолжателем М. Кузмина в художественной разработке гомоэротики, однако в иной тональности и ином стилевом ключе в соответствии с поэтикой «новой» литературы. По воспоминаниям, Харитонов любил Кузмина, хотя и отмечал, что Кузмин не все договаривает до конца. По мнению Харитонова, гомосексуальная тема, заявленная в «Крыльях», предполагала расширение мира. «Крылья» – еще очень традиционный «роман воспитания». Как мы подчеркивали, гомосексуальная тема здесь подана в культурологическом осмыслении. Без эстетического напряжения, вне историко-культурных реалий и мифологических обрамлений кузминский литературный гомосексуализм оказывается художественно неполноценным. У Кузмина все красивее и праздничнее. Если по отношению к стилю «Крыльев» исследователи отмечали «прекрасную легкость»,⁴⁰ то Харитонов – писатель высокого внутреннего драматизма, певец уже не сексуальных меньшинств, а гомосексуального одиночества, отверженности. Его гомосексуальный эстетизм вырастает из бедности и грубости советского быта. Эстетизация простоты, безыскусности – обязательный элемент классического платонического сюжета – сменилась здесь надрывом, замкнутостью, болезненно воспаленным воображением, словесной сдвинутостью, отчаянием. Несомненна и связь Харитонова с традициями В. Розанова, работы которого он неоднократно цитирует или прямо упоминает его имя.⁴¹

Проза Харитонова, немислимая даже в эпоху перестройки, стала появляться только в последние годы. В центральных русских журналах в конце 80-х годов неоднократно печатались отдельные его рассказы, однако писательская известность Харитонова не выходила за пределы сравнительно узкого круга московской литературной и театральной «элиты». Настоящее открытие его прозы произошло после выхода в свет двухтомника его произведений⁴² «Певец подпольной Москвы» – так назвал некролог памяти Харитонова В. Аксенов. Непечатность у Харитонова становится внутренним качеством его текстов как особой, «запрещенной речи». Терзаемый чудовищной силой запрета, он вдвойне испытывал тяжесть изгойства: в социуме, как «запрещенный объект» (т. е. его инакость была не приобретенной, а естественной и, вместе с тем, мучавшей его), и как эстетический субъект, отвергаемый привыч-

ными литературными нормами официоза. Более того, по выражению П. Басинского, он был «чужим среди своих», т. е. «другим» и в «другой» литературе. Он жил как бы на грани двух несовместимых миров: домашнего, закрытого, гомосексуального и официально-государственного («Я однажды попал из одного мира в другой. И так и живу на разрыве двух миров»). В отличие, например, от Э. Лимонова он никогда не стремился к социальному вызову, не пытался агрессивно противопоставить свое подпольное бытие открытому, земному. Харитоновские тексты исполнены чувствительного фатализма, смирения перед собственной судьбой и одиночеством. «Мы есть бесплодные гибельные цветы», – писал он о людях своей сексуальной ориентации и эстетического склада. Этот тупик Харитонов называл «домашним арестом» («Под домашним арестом» – так многозначительно называется и книга, оставшаяся после его смерти как признание автором своего экзистенциального статуса). Двойное изгойство, можно сказать, приковало его на дно литературного андерграунда.

Снятие табу обычно отождествляется с прорывом к новому качеству. Харитонов закономерно переступает нормы, потому что харитоновский рассказчик со своим гомосексуальным влечением сам по себе антинорма в ее безнадежной законченности. «Мы – неудачники» – устойчивая формула в «новой волне», ибо ее герои – преимущественно бродяги, шпильманы, аутсайдеры. У Харитонова эта формула трансформируется в «Мы – гомосексуалисты». Здесь опять двойственность: с одной стороны, нота гомосексуального избранничества, с другой – гомосексуальное изгойство, от которого один шаг до мессианства.⁴³ Не случайно Гареев характеризует творчество Харитонова как «попытку соединить несоединимое; во всяком случае, с привычной точки зрения: эстета-автора с натуралистическим погружением его рассказчика в гомосексуальный опыт, когда секс становится как бы единственной причиной шокирующего детализирования».⁴⁴ Действительно, иногда демонстративное самообнажение, выворачивание себя наизнанку становится болезненно-разрушительной манией, безумством, выплескивающимся в разорванной словесной ткани. Тягостная, сумрачная эмоциональная атмосфера, ощущающаяся особенно в его поздних произведениях, способна шокировать читателя своей вымороченной экспериментальностью («Непьющий русский», «Слезы об убитом и задушенном», «В холодном высшем смысле», «Слезы на цветах» и др.). В свободных текстах Харитонова все-таки чувствуется закомплексованность, которая прорывается неорганичностью и грубостью. Нередко эта проза запредельна по отношению к любой нравственности. Писатель порой в отчаянии от невозможности установить контакт с миром и начинает эпати-

ровать читателя, сочиняет брутальные, отталкивающие пассажи (как, например, некоторые стилизации в духе Розанова – «Слезы на цветах»).

Однако чаще эксцентричность и грубо эротические описания – это не эпатажирующая «чернуха», а некий «баланс», уравнивающий лирический шепот души героя, его почти детскую инфантильную откровенность. Проза Харитонов в лучших своих образцах – пленительна, психологична, исповедальна, человечна («Харитонов – романтик, мечтатель, вечный напрасно и возвышенно влюбленный» – О. Дарк). Это своего рода тонкий, изощренный узор творчества вокруг одного неизбывного сюжета, соединившего в себе гомоэротические переживания и тоску по способному выразить их «невозможному слову». «Духовка» – это повесть о чистой любви и одновременно самое трагическое произведение Харитонова, некая вариация на роман Т. Манна «Смерть в Венеции». Это очень простое повествование некоего горожанина-интеллигента о его чувствах к подростку-школьнику, об их летних встречах на фоне природы, о деревенских танцах, купаниях и одновременно о мучительной безответной страсти, не имеющей ни начала, ни конца, ни разрешения. Текст поражает своей естественностью и непроизвольностью самообнажения чувствительной (до фрустрированности) действительности: «Во вторник шел в поселок за хлебом, вижу на пригорке со спины, я еще Лене заметил – вот мальчик кого-то дожидается, фигурка запала сразу, гитара на шнурке через шею, как он ногу выставил. И неожиданно, назад идем, он еще не ушел, здесь вижу в лицо. Я спросил спички, он не ответил, пошел на меня, я еще не понял, почему идет не отвечает, или уличная манера; он просто идет протянуть спички и сам спросил закурить. Сейчас, думаю, разоидемся, не увижу никогда. Разошлись, дальше что делать не знаю...»⁴⁵ Это как раз та «выталкиваемая» действительностью речь, плотная бытовая эллиптичность и сбивчивый ритм которой выявляет проживаемое состояние внутреннего аффекта. Сознание здесь почти механически фиксирует подробности и детали, составляющие пространство переживания. Герой выговаривается, выпуская, таким образом, на свободу свою вывихнутую, запрещенную чувственность. С лирическим «я» Харитонova нельзя не сопереживать. Чувства героя прокручиваются будто по безвыходному кругу, приобретая полноту страдания. Писатель тонко передает различные модуляции переживаний, хитрости и уловки, по-детски наивные надежды, иллюзии и разочарования, трепет сердца и ожидания, чтобы в финале оборвать все в чеховском духе – опустелым домом, брошенным садом. Изгойство анонимного рассказчика приобретает гиперреальные параметры, это последняя степень человеческого трагизма, трагизма экзистенци-

ального: «Бога нет никакого и нигде, он умер». Это цепь необратимых отчуждений в «духовке» жизни.

Прозе Е. Харитонова свойственна нарочитая стилистическая полифоничность. В остранинной и отчасти инфантильно-юродливой манере письма есть и сентиментально-эротические, даже умильные ноты. Его стиль нередко создает ощущение топтания на месте, статика подчеркивает безвыходность, но не умаляет обаяния харитоновской прозы. Упрощение лексики и сюжета было сознательным выражением боли и одновременно проявлением социальной апатии, бесперспективности и своеобразной мести культуре (в смысле запретов на брутальное высказывание). Намеренно косноязычный и прихотливый синтаксис выявляет моменты бессилия слов, произвольной мимики души. В языковых «вывертах» Харитонова – сокращениях имен, слов, синтаксических конструкций, в самовольной замене падежей – желание преодолеть диктаторство языка как избыточной материи. Он стремится оставить только ту необходимую часть языка, то «невозможное слово», которое максимально точно, как калька, фиксирует реальность (слово, «придуманное самой жизнью», по выражению Харитонова). Язык, на первый взгляд, бедный, даже убогий (характерно использование однокоренных слов и разговорных инверсий), обнаруживает вдруг виртуозную гибкость, психологическую выразительность и завораживающий стилистический артистизм, сообщающий многим эротическим пассажам неповторимое чувственное обаяние (ведь еще Эйхенбаум указывал, что проблема эротики в литературе – это прежде всего проблема стиля). У Харитонова есть просто восхитительные строки. Например: «Цветы – это то, чем растения любят друг друга». Или горький харитоновский вздох: «Нет любви сладкой, с замиранием сердца, невозможной. У привередливого меня. Квартира есть, вечер есть, лето есть, молодости есть немного, а гостя хорошего нет». «...Отношение его к слову совмещало в себе черты аскетического подвижнического служения и воспаленного, а потому как бы уже внеморального упоения сладостной словесной нотой.»⁴⁶

Часто Харитонов ироничен и самоироничен. Он долго не выдерживает высокой драматической тональности, его текст начинает пестрить лексическими снижениями типа «мущина», «цвэток» и т. п. (в этом ключе написаны рассказы «Один такой, другой такой», «Жилец написал заявление» и др., в том же контексте возник самопародийный роман с профанирующим названием «Без трусов»). Обыденные случаи часто становятся эмоциональной ловушкой, надрывом или трагедией, интонация всегда овладевает повествованием, подчиняет себе сюжет. Мотив двойничества органичен у Харитонова: «Я подошел ко мне, мы обнялись...» («Слезы

на цветах»), «он (она) – часть меня» и т. д. Непрекращающееся раздвоение – своеобразный способ самоуничтожения и жизнотворчества. Иногда в пределах одного предложения сталкиваются разные, порой противоположные чувства. Для Харитонова характерна эта перекличка контрастных переживаний, киномонтаж чувств. В его прозе проявляется эффект полного совпадения авторской позиции с позицией героя. Он строил свои произведения так, что они вызвали иллюзию подлинного документа: письма, дневники, воспоминания.

В поисках корней герметичной, смиренно-страдальческой сюрреалистичными вывертами харитоновской поэтики исследователи не были успешны. Творчество его в равной степени противостояло и официозу, и диссидентству. Иногда его связывают с «постнабоковской» традицией. Однако, при всей экзотичности проблематики, это скорее «пострусскоклассическая» традиция. Харитонов не вписывается ни в соцартовскую привязанность к идеологическим клише в духе Сорокина, ни в социально-бытовой и физиологический абсурд «чернушной» литературы. Он просто оригинален. Он, видимо, был единственным «новым» автором, который сумел выразить душу «новой» литературы и не испортить ее ни позой, ни карьерой. В эротике Е. Харитонова мы обнаруживаем то, чего так не хватает у других авторов «новой волны» – искренность, человечность, банальность эмоций, которые не могут не трогать сердце читателя. Поэт, прозаик, драматург, режиссер, искусствовед, он прожил недолго, но оставил после себя последователей и учеников, среди которых, например, Н. Садур, Е. Шифрин.

Когда после снятия как идеологических, так и эстетических запретов «новая волна» вышла из подполья на свет, наступил конец «двойственной» модели русской литературы и культуры (т. е. деления на официальную и неофициальную). С исчезновением у вчерашнего андерграунда ореола «запрещенного плода», естественно, возник вопрос эстетической переоценки произведений, написанных в застойные времена и принадлежащих к «неофициальной» литературе. Публикации «новых» авторов в толстых журналах вызвали раздражение со стороны нормативной критики. Так, раздраженно прозвучал голос из «арьергарда» Ст. Рассадина.⁴⁷ Критик бросает «новой» литературе целый поток обвинений (отказ от «приличий», «экзистенциальный невроз», «безвкусица» и т. д.). Ю. Эдлис назвал «новую» литературу «садомазохистской чернухой», не ведающей боли, не говоря уже о жалости и любви к «малым сим».⁴⁸ Причем при подобных нападках постулаты «новой волны» фактически не анализировались, так как до текстов, как правило, не доходило. Вспомним, что осмеянию в свое время

подвергались и обэриуты, и Пастернак, и Мандельштам. Некоторые критики увидели в «новой волне» только упоение распадом и хаосом, «очернительство», онтологическую клевету на человека, его «бытийные основы». Общество, привыкшее к определенному способу выражения мыслей и чувств, просто не было готово к такой литературе, отсюда непонимание, отрицание. Читатель не всегда может понять тягостные блуждания «другой» прозы в онтологических и экзистенциальных потемках. А в «новой волне» есть экзистенциальный уровень: как развернутая метафора черной беспросветности, слепой судьбы, ощущения заброшенности в мире. Читать «новую» прозу непросто, она некомфортна, в ней порой сознательно нарушен эстетический канон, чтобы больнее царапнуть читателя. Но за раскованной поэтикой – художники с трагическим мировосприятием. Растравляя раны, они не умеют их лечить. Скепсис породил иной крик – ернический, пародийный, эпатажный. Не вселяет эта литература надежду. А если и есть бунт, то он не открытый, а горестный и безнадежный, направленный вовнутрь саморазрушительный протест, который, как правило, кончается трагически (как в случае Венички Ерофеева из поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»). «Новая волна» не ставила перед собой обличительных задач, но само объективное возникновение этой глубоко пессимистической концепции человека было в то же время обвинением общественным античеловеческим условиям, ведущим к искривлению человеческой природы. Это «мета конца XX века», конца не просто литературной, но и целой геологической эпохи русской и всей европейской культуры, и мерки здесь, наверно, нужны не эстетические, а эсхатологические.

На исходе 80-х годов «чернуха» заметно крепнет, захватывая и писателей, чья общественная и литературная позиция далека от авторов «новой волны» (напр. *М. Малей, О. Ермаков, А. Терехов* и др.). «Превращаясь в почти официальную парадигму новой российской культуры, «чернуха» адекватно отражает фрустрацию современного человека перед лицом распада привычного миропорядка.»⁴⁹ В темном царстве застоя «чернуха», несомненно, была лучом света. Однако в 90-е годы критики все чаще пишут о «старости», кризисе «новой волны», отмечая, что ее представители уже так изнасиловали до смерти свои приемы, что дальше так писать нельзя. Иногда возникает своего рода вторичный стиль, когда жизненная «чернуха» и патология уже не переживаются, а воспринимаются как литературный прием, возможность поиграть в острые ощущения. На выходе из андерграунда «другую» прозу ожидали самые трудные испытания. До тех пор она черпала свою внутреннюю энергию в постоянном отталкивании от литературы социализированной. Теперь, когда она вошла в об-

ший литературный контекст, ей не от чего отталкиваться. Свобода, которая была достигнута в подполье, на свету распадается. Продолжение противостояния грозит разрушительным конфликтом. Нарушение табу и экспансия физиологии были первыми проявлениями неофициальной литературы – еще до того, как она смогла печататься. Социально-эстетический протест, жажда безграничной свободы в ситуации кризиса оборачивается, увы, безудержным беспределом. Это апофеоз вызова и дерзкого преступления всех запретов.

Такую неограниченную свободу в полной мере демонстрирует *Анатолий Королев* в своем романе «Эрон».⁵⁰ В «Эроне» грешат ужасно, извращенно, похлеще Лимонова с Сорокиным. Жуткий порнографический пласт занимает в романе немалое место, пышность эротики переплетается с буйством насилия. Герой – представитель партийной советской аристократии – аморальный, аномальный и асоциальный выродок. Место действия – клоака советской империи во главе с «полудохлым Брежневым». В романе во всей неприглядности предстает советский образ жизни – от кремлевских апартаментов и салонов столичной богемы до имперского дна – московских общежитий, криминальных притонов, моргов и крематориев. Однако повествование отличается художественно-философским единством. В интервалах между оргиями герой эрудированно философствует, и не только о пенисах и клиторах, но и о метафизических вопросах, культуре, мифологии, биологии и т. д. Роман при всем своем повествовательном анархизме имеет свою интегрирующую и синтезирующую концепцию, эстетически однороден, представляет собственный образ мира. «Эрон» – попытка вступить в диалог, в единомыслие, а чаще в полемику с главными философскими и эстетическими концепциями XIX и XX веков. Это интеллектуальный роман, смысл которого можно постигнуть только с учетом многообразия контекстов. Традиционный антропоцентрический дискурс романа в «Эроне» уступает место комплексу идейных начал, децентрируется. Как отмечает сам автор, человек становится «событием бытия» (событие человека в бытии и бытия в человеке). Одним из центральных мотивов романа является «событие насилия», через которое проходят все герои романа. «Эрон» – термин автора – и есть нравственное состояние перед лицом насилия. По форме это произведение – своего рода дегуманизирующий романский монстр в форме сексуально-философского триллера. Его можно рассматривать и как версию жанра «романа воспитания», приобретающего черты «абсурдного поиска» внутри «онтологического хаоса» без финального прозрения, приобретения истины и гармонии с миром. Эпоха застоя показывается в романе как эпоха тотального разврата, отки-

нуты покрывала, вскрыты все потаенные уголки.

Однако число элементарных запретов ограничено, как число табуированных тем и слов. Элемент эротики, внедренный автором в текст, означал приближение недостающих демократических свобод. *Юрий Поляков*, автор «соционатуралистической» повести «Апофегей»⁵¹ писал в 1989 г., раскрывая свой тайный замысел: «Эротика таила в себе вызов тоталитарному обществу». Слово «апофегей» придумал сам автор. Это слово точно обозначило фельетонный, нравоописательный жанр, в котором написано произведение: между «апофеозом» и «апогеем» располагалась фи́га. Повесть вбирает в себя своеобразную «смеховую культуру» 70-х годов – черный юмор анекдотов и апокрифов с элементами фарса. Внимание здесь переключено с человека на среду, в которой он пребывает. В повести изображается растленный образ жизни комсомольской элиты (сауна, пьянки, разврат, половой акт на кухонном столе в исполнении секретаря райкома...). «Апофегей» явился кульминацией творчества Полякова, дальше интерес к нему пошел на убыль. Повесть «Парижская любовь Кости Гуманкова» (1991) – по сути сюжетный отблеск «Апофегея». Тоталитаризм рухнул, цензуру отменили, эротику стали насаждать, как картошку при Екатерине. Борьба против стерильной лжи обернулась шаблонизированным арго массовой культуры.

В 90-е годы «новая» проза нередко теряет структуру, органичность, как только писатель пытается лечить ее от малокровия средствами шоковой терапии. Явный крен от критики социальной действительности к беспощадной критике человеческой природы наблюдаем в романе *Анолотия Курчаткина* «Стражница».⁵² Это исследование тех мучительных психологических комплексов, к которым подталкивалась душа советского человека. Грубыми приемами и средствами масскульты развенчивает автор свою героиню.словно в гадком сне, на поверхность всплывают примитивные рефлексy и инстинкты. Роман наглядно демонстрирует, что в катастрофические периоды жизни (повествование представляет собой детализированную «хронику страшных лет России», перестройки с ее мятежами и катастрофами) физиология и биология управляют чувствами, мыслями и многими поступками человека. Это захватывающая, но еще больше отталкивающая книга. И причина этого не в концентрации ужасов (хотя их более чем достаточно), не в шокирующей грубости тона, а прежде всего в методе автора. Метод этот С. Чупринин назвал методом «психологического упрощения и огрубления или, по-научному, симплификации».⁵³

Главная героиня Альбина (Далила – наоборот) – скромная служащая подмосковного поссовета, жена партфункционера, которого она, в общем-то, никогда не любила (его постоянные тусклые

измены, продиктованные должностью, при которой надо было иметь любовниц, давно уже отвратили Альбину). Она же – добродетельная фригидная матрона, с бесстыдством насилующая подвернувшегося ей под руку демобилизованного «афганца», она же – бабушка, скрупулезно обдумывающая, как умертвить собственную внучку... Мистика сочетается в романе с натурализмом и эротикой, детальным описанием физиологических актов совокуплений. В своей героине Курчаткин воплотил тип извращенной и загубленной эпохой женственности. Нереализованная потребность любви принимает в ней искаженные, патологические формы. Альбина сублимирует чувственность, свои сексуальные взрывы в идеологическую манию и фокусирует страсть на политическом фаворите. В нее нечто «вселилось». Она возомнила себя охранительницей, «стражницей» Горбачева, и каждое колебание его деятельности отражается в ней, в ее полубредовом сознании.

Все события, происходящие в стране, мистическим образом пропускаются через судьбу героини. Найденный ею в огороде полуразложившийся труп собаки – символ разложения, через который проходит общество и героиня. Альбина медленно, но верно сходит с ума. Вместе с крахом Горбачева она умирает. В «Стражнице» нашли своеобразное отражение и развитие некоторые тенденции прозы «серебряного века», прежде всего повествования о «бесноватой жене» В. Брюсова («Огненный ангел») и «Соломонии» А. Ремизова. Грубый натурализм в описании эротических сцен и телесных страданий можно возвести к древнерусской «Повести о бесноватой жене Соломонии» (она послужила основой для Ремизова). Курчаткин, вероятно, хотел создать современную мениппею – роман с элементами мистического триллера, в котором частная жизнь переплетается с жизнью государства. Но в результате смешения красок, причудливого сплетения политики с психологией, физиологией, колдунами, вампирами, экстрасенсами, эротикой – всего, чем кормится массовое сознание, образуется горячая смесь, оборачивающаяся, увы, кичем с примесью вульгарного мистицизма.

Владимир Богомолов, чье имя ни разу не возникало в «чернушных» текстах, вдруг пишет повесть «В кригере».⁵⁴ Писатель с самого начала интригуяще предупреждает, что ни пуристам, ни старым девам читать его повесть не следует. О чем же идет речь? В кригере (пассажирский вагон, который был приспособлен для эвакуации раненых) прибывают после окончания войны офицеры-фронтовики и ждут нового назначения. Оказывается, в кригере все без исключения изъясняются на блатном языке – «фене». Это виртуозно-матерные сочетания, в коих непременно присутствует, как объясняет сам автор, «пятая мужская конечность в ее самом кратком

русском обозначении», все эти «дуньки кулаковы» (жаргонное обозначение онанизма), белые медведицы и собаки, предназначенные для любовных утех... Повесть не отличается ни фабульной остротой, ни художественностью. Чтобы, очевидно, максимально эпатировать читателя, автор вводит вставные эпизоды, где детально живописуется пантомима в исполнении подвыпившего офицера, который на роль сексуальной куклы избирает то одного, то другого собутыльника, тиская их в приступах страсти, изображая экстаз и обучая мнимую партнершу нюансам мастерства в непотребном лексическом оформлении. В «Жареном петухе» *Евгения Федорова*⁵⁵ колорит погружения во тьму доведен до предела. Трагическое прошлое переносится в пошлую современность: рассказчик глазами состарившегося циника рисует картины лагерного секса. Омерзительный «трамвай» рисуется как чуть ли не ритуально-очистительное соитие толпы эков с лагерной Афродитой по имени Зойка. Примеры инерции распада, безверия и избыточности эпатажного слова можно продолжить. «Новая волна» добилась того, чему несколько десятилетий препятствовала цензура, и зашла в тупик. Почувствовалась необходимость прорыва в новое качество, в новые формы и средства выражения иных, непривычных, нерепрессивных отношений.

2

Преломление сексуально-эротической образности в зеркале постмодернистской эстетики

В конце 80-х годов в России расцветает, отпочковавшись от «новой волны», потерявшей свою андерграундность, постмодернистская литература. Если постмодернизм в целом рожден глубоким осознанием культурного кризиса, то русский постмодернизм рожден переживанием тупика советской цивилизации. Умберто Эко, в своей писательской ипостаси, определяет постмодернизм как «духовную позицию... способ действия, жажду искусства». Он пишет: «Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше уже идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий собственные тексты... Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить...»⁵⁶ Эко называет наше время «эпохой утраченной простоты». Считая «реальность» величиной исчезнувшей, постмодернизм, естественно, отвергает любые попытки закрепить ее в сколько-нибудь устойчивом образе. Следовательно, размывается почва, на которой всегда стояло здание художественной культуры, изменился культурный

код. Литература – уже не школа жизни, не «диалектика чувств», даже не средство авторского самовыражения. Основой эстетики постмодернизма стало «тотальное стилистическое разочарование», в пространстве которого невозможно никакое номинативное, «онтологическое» искусство, кроме пародийного смещения в культурном контексте. Относительность социума и его «истин» показана новыми, часто экспериментальными повествовательными приемами. Социальная действительность заменена у постмодернистов знаковой действительностью и выступает как игровая. Одним из основных понятий постмодернизма становится игра пространством культуры, т. е. свободное обращение с культурными символами – стилями, цитатами, культурно-историческими реминисценциями, потоком интертекстуальных аллюзий и т. д., из сочетания которых рождается новая художественная реальность (модели «мир как текст», «искусство как игра»). Цитатность предлагает автору несчетные возможности внутритекстового диалога. Постмодернистскую прозу невозможно пересказать, ибо авторы по сути работают не с сюжетом, а с фразой. Умберто Эко отмечал, что даже язык чувств в эпоху постмодернизма вторичен, вынужден прибегать к кавычкам. Само слово «люблю», столь затертое от употребления, тоже будет «закавычено», ибо новейший интеллектуал не скажет своей любимой просто «люблю», а произнесет нечто вроде: «Я люблю тебя, как сказал бы...», т. е. добавит имя какого-нибудь поэта или философа. Сюжет в постмодернистских текстах часто бывает подсобно-пародийным. «Смысл постмодернизма в том, что он не зависит от линейной словесно-логической сюжетной линии, но может как бы выдыхать одновременные восприятия... мысли и ассоциации.»⁵⁷

С другой стороны, в связи с разрушением эстетики в психологической глубине, в постмодернизме с его установкой на игру все упрощается, огрубляется, сводится к низшим, элементарным уровням. В этом смысле Б. Парамонов, говоря о русском варианте постмодернистского искусства, отождествляет его с демократией, не только в политическом, но и в более широком культурно-поведенческом смысле слова. «Постмодернизм, характеризующийся несерьезным, игровым отношением к культурным ценностям, является эстетикой демократии. Он разрушает эстетику как метафизический принцип, не верит в субстанциальность, реализм (в платоновском смысле), красоту, духовность, мораль.»⁵⁸ В этом плане, очевидно, надо понимать фразу: «Постмодернизм как демократия редуцирует, а не сублимирует».⁵⁹ Постмодернизм в отличие от классической культуры с ее противоборством страстей, желаний, напряжений и запретов, предлагает не напряжение чувств, страсть, создающую особую культурную ауру и порождающую

катарсис – очищение, освобождение, духовный и эмоциональный взрыв, прирост новой энергии (то, что в психологии зовется «сублимацией»), а некое раскрепощение и одновременно упрощение. Эту редукцию высших чувств Парамонов определяет как своего рода «физиологическое почесывание». Постмодернизм предлагает более приятный, доступный пониманию вариант – жизнь в ее витальных проявлениях – литературных играх в свободный секс, заменивших былую «страсть». Сами соития здесь выглядят занятой процедурой, выполняемой скорее привычно-ритуально, чем по духовно-телесному вдохновению. Естественно, подобное разрушение эстетики на психологическом уровне следует воспринимать как бунт против условностей культуры, репрессирующей сексуальность. На этой почве и вырастает своеобразная «эстетика низа», связанная с самосознанием культуры, стремящейся к развоплощению, а потому моделирующей разного рода «телесность».

Среди признаков, принципиальных для постмодернистского письма, надо отметить «новую сексуальность», т. е. восприятие секса как солипсической игры. В русском постмодернизме мы можем найти немало фактов «смещенных сексуальных ориентаций». Затрудненность нормальных отношений между полами в постмодернизме связана, вероятно, с крахом идеи развития, а значит, и продолжения рода. Достаточно вспомнить половую амбивалентность героя-гермофродита «обоего полу» из «Палисандрии» *С. Соколова* (1985), в финале романа этот персонаж превращается в «оно». В русском андерграунде, как мы уже отмечали, очень часты мотивы всякого рода сексуальных девиаций и патологий (*В. Сорокин, Вик. Ерофеев, О. Дарк, Е. Харитонов*). Причины такого радикализма, несомненно, кроются в крайней степени подавленности эротики в официальной советской культуре. В. Курицын говорит о «постсоветском разгуле «девиационщиков», который является доведенной до предела общекультурной тенденцией». Действительно, «голубые», «розовые» и транссексуальные мотивы фигурируют во всех видах искусств в разных жанрах. Эти мотивы были в общем всегда, но нынешняя их концентрация такова, что «девиационность» превращена чуть ли не в первейший признак «современности».⁶⁰ Столь активная перверсизация новейшей русской культуры соотносится с принципами постмодернистской эстетики. Постмодернизм, ставящий под сомнение саму возможность дихотомии, принимает любые сексуальные практики, никакой тип связи не может претендовать на исключительность. (Например, *Е. Радов* сочиняет рассказ о своих интимных отношениях со специализированной надувной куклой-заменителем, искусственной японкой для любви – нынешним воплощением Вечной

женственности.⁶¹ *А. Рубцов* пишет о судебном процессе над человеком, девиация которого определена как «геронтонекрогетерохромофилия, осложненная компрофагией и гомосексуализмом».⁶² Пол, по постмодернизму, контекстуален и ситуативен. Исчезновение метадискурса, размывание бинарных оппозиций приводит к исчезновению каких бы то ни было жестких границ, в том числе границ между «мужским» и «женским». Постмодернизм переводит всякое действие, в том числе и эротическое, в принципиально виртуальную область знакового обмена, таким образом, постмодернистский секс – это чисто «интерпретационная деятельность» без основания для классификации, а значит, отсутствия «нормы».

Над постмодернизмом не довлеют никакие моральные нормы, т. е. постмодернистская литература принципиально не моральна и не аморальна, она имморальна. Для постмодернистов характерно отсутствие оценок, монического идеала, приговоров, утверждений, бесстрашие, принципиальный антипсихологизм, обращенность к безобразию мира. Как мы уже отметили, эстетике постмодернизма свойственна полная диерархизация материала, система ценностей либо отсутствует, либо сдвинута. Иначе говоря, в одном ряду находятся обломки идеологий, «абсолютный дух» и, скажем, испражнения. В соответствии с провозглашаемым этическим релятивизмом, отсутствием акцентов и предпочтений, любая ценность здесь относительна и отдана на растерзание иронии, все двоятся, выворачивается наизнанку, принимая зыбкие, подчас уродливые формы. Нужно отметить также «дегероизацию», подмену типичного героя психологической прозы экзотическим героем, которому чаще всего невозможно сочувствовать, так как на его чертах лежат отсветы мрачной монстроидальности. Постмодернистская проза – это чаще рассказ экзотического «маленького человека», под которого стилизует свою прозу автор.

К писателям, часто пользующимся постмодернистскими приемами, принадлежат *Вик. Ерофеев* и *В. Сорокин*. Литературная деятельность *Виктора Ерофеева*, начавшаяся в 70-е годы, движется от традиционных норм реализма к так наз. «грязному» реализму (т. е. реализму с существенной примесью натурализма). В 80-е годы он выступает как постмодернист, лабораторный экспериментатор, вскормленный западным менталитетом, холодный исследователь разного рода патологий. Ерофеев постигает феномен клишированного массового сознания, исследует, главным образом, деструктивные импульсы бессознательного в социальном поведении человека. Его любимый художественный прием – постоянное игровое столкновение и пародийное смешение различных стилей, культурных кодов. Ерофеевское творчество – причудливая комбинация литературы и игры. Литература служит в качест-

ве декораций, на фоне которых разворачивается изощренная игра. Но в отличие от металитературы (напр. от рассказов В. Сорокина, которые тоже построены на соединении разных стилей) у прозаических конструкций Ерофеева всегда есть предоснова. Он создает своеобразную пеструю картину культурологии русской истории и современности, которая сопротивляется однозначному восприятию. Е. Добренко не случайно назвал ерофеевскую прозу «сплошной эстетической и этической провокацией»,⁶³ в том смысле, что он посредством опрокидывания привычных этических норм, дискредитации метаязыка, обнажения табуированных зон, т. е. через эпатаж и шок подрывает сложившуюся психологию, мифологизированные представления и деформированное сознание. От чтения произведений Ерофеева порой бросает в дрожь, так как он не только пародирует метатексты, но, разрушая их на уровне сознания, идет глубже, в сферу психической субстанции, подсознания. При этом он крайне критически, без малейших романтических иллюзий смотрит на человека. «Чернуха» и абсурд, пристрастие к физиологии и грубая, часто нецензурная лексика – все это в конечном счете выполняет роль шоковой терапии.

Эротические и сексуальные сцены в творчестве Ерофеева не самоценны и не самоцельны. Сам он отмечал: «Эротика в литературе для меня значима и любопытна как метафора... Литература есть преобразенное слово».⁶⁴ Пристальное внимание уделяет Ерофеев, например, садизму, который интересует его не только и не столько как непосредственная форма сексуального насилия, но как различные сублимированные его формы – властолюбие, деспотизм и др. Он считает, что Маркиз де Сад нужен русскому сознанию как лекарство.⁶⁵ Статья Ерофеева «Маркиз де Сад, садизм и XX век» была одной из первых в русской «садистике». Он убежден, что «если культура не вмещает в себя Сада, она превращается в заговор с целью скрыть человека от человека».⁶⁶ Дух маркиза де Сада всплывает в целом ряде ерофеевских произведений, например, в рассказе «Попугайчик» показывается, как укорененная в природе человека тяга к мучительству зажигает похоть. Влияние садовской трактовки сексуального в человеке чувствуется и в романе «Страшный суд» (1995).⁶⁷ Связный сюжет здесь отсутствует, доминирует секс и поток сознания автора. Практически все персонажи представлены в «Страшном суде» своими сексуальными подвигами и извращениями, которые, однако, описаны механически. Как и де Сад, Ерофеев депсихологизирует своих персонажей, в результате герои действуют как марионетки, а не люди. По замыслу автора все садистские и сексуальные сцены должны вызывать у читателя скорее улыбку, чем отвращение (здесь Ерофеев с де Садам расходится). «Страшный суд» – пародия, и только,

а что касается жестокости, то Ерофеев значительно уступает здесь маркизу де Саду или В. Сорокину. Исследуя метафизику секса, Ерофеев выступает тем самым против морализаторской традиции русской литературы, взрывчатый секс низводит морализаторство до уровня пародии. Поэтому в «Страшном суде» нет порнографии, как нет, собственно, порнографии и в романах де Сада, ибо все описания половых эксцессов воздействуют не на чувственно-физиологическую сферу, а на мыслительную (так де Сад достигает своей дидактической цели). Ерофеев лишает литературного героя моральных и психических покровов, чтобы приблизиться к его истокам – природе. Он уверен, что если человек сбросит с себя оболочку морали, его поступки и творчество будут питаться только сексом, тем самым он вырвется из объятий зла, самой оппозиции добра и зла.

В рассказе «Жизнь с идиотом» (1980)⁶⁸ натуралистическая эротика используется Ерофеевым для исследования метафизики зла, выражения идеи насилия над личностью, извращенной идеологии тоталитарного общества. Психическое давление на личность со стороны садистической власти привело к атрофии собственного «я», к чувству собственного ничтожества и психологии раба. Такого своего рода морального мазохиста Ерофеев метафорически уподобляет сексуальному мазохисту, который испытывает наслаждение при болях и страданиях. В рассказе «Жизнь с идиотом» олицетворением подобной жертвы преступной системы выступает интеллигенция, которая в клещах садистской «любви» власти капитулировала к моральному мазохизму и садомазохизму. В абсурдно-комическом изображении «любовных» отношений героя-рассказчика (интеллигента-утописта) и идиота Вовы (наделенного зловеще-карикатурными чертами Ленина и воплощающего советскую власть) Ерофеев пользуется средствами «физиологического» натурализма, психопатологии, приемом «любовного треугольника», смещением реальности, пародией и гротеском. Выпущенный из дурдома постоялец (идиот Вова) превращает жизнь интеллигента в ад. Его маразматическое поведение становится символом извращенной жизненной логики вообще. Пока хозяева на работе, он без конца пьет томатный сок, рвет на части Пруста и непрерывно мастурбирует. Когда его застают за этим занятием, виновато улыбается и разводит руками. Через неделю он хозяин положения. Ходит по квартире голый, вонючий, весь в сперме и томатном соке, заросший рыжим волосом. При этом сдвинутые морально-психологические критерии и политические категории переводятся в сексуально-патологическую плоскость, отождествляются с половыми извращениями. У Вовы начинается любовь с хозяйкой. Муж выставлен на лестничную клетку. Жена плачет,

но отдает предпочтение идиоту. Потом новый виток любви идиота – к покинутому мужу. Жена стонет от ревности, подглядывает за ними, стремится помешать их счастью. В конце-концов идиот отрезает ей голову кровельными ножницами. У шизофреника в изображении Ерофеева сексуальное и деструктивное начала оказываются тесно связанными. Сцена изнасилования монстром хозяйина и его жены, при котором насилуемые начинают испытывать наслаждение, – это кульминация полного духовного и морального подчинения, уподобления безумцу. Ужасные сцены унижений и, наконец, убийства сочетаются с умильно-сентиментальным стилем жертв, их признаний в любви и верности своему мучителю, создавая при этом жутко-комический эффект. Так, социальный и моральный мазохизм уподобляются сексуальному, секс, физиология переводятся Ерофеевым в метафорический дискурс как средства духовного освобождения человека от рабской психологии и садомазохистских комплексов. Намеки, детали, реминисценции, пародийное нанизывание цитат и смещение стилей делают повествование многослойным и многозначным, допускающим различные интерпретации,⁶⁹ ибо садистический идол и влюбленная в него жертва – формула достаточно универсальная.

Роман Виктора Ерофеева «Русская красавица» (1984), вышедший в России скромным стотысячным тиражом в издательстве «Вся Москва» (1992), был подвергнут остракизму с самых разных, порой полярно противоположных точек зрения. С другой стороны, роман издан в двадцати странах Запада и подается ни более ни менее как исследование русской души, как продолжение традиций Достоевского. В издательской аннотации читаем: «Главная героиня... многократное воплощение женского начала, красоты России... Ее образ схож с образом Настасьи Филипповны...» Роман, написанный в форме мемуаров «красавицы», представляет собой лишенный морализации рассказ о московских проститутках, использующих отжившую систему для собственного обогащения. Действие развивается на фоне советской действительности 70-80-х годов. В центре романа история девушки Ирины, которой, благодаря ее незаурядной красоте и роду занятий, открыты все сферы – от провинциального обывателя до московских привилегированных кругов. Отчаянные попытки героини найти себя, свою судьбу приводят ее под власть мифов: секс, деньги, слава... Целеустремленная, без комплексов и предрассудков, тщеславная и фривольная, наивная и пронырливая Ирина проходит руками художников, руководящих деятелей, врачей, диссидентов, послов, наконец осев у Леонардика, которого хочет на себе женить. Однако эти планы рушатся в связи с вмешательством жены Леонардика и его смертью. На этом «сладкая жизнь» «красавицы» обрывается,

она остается без работы, беременная, и начинает писать историю своей жизни, адресуя ее якобы любимой подруге. В своих фантазиях героиня ассоциирует себя с Богородицей, Марией Египетской, княжной Таракановой, наконец Жанной д'Арк; хочет расколдовать русскую судьбу и своим самопожертвованием спасти Россию. Однако жертва ее не принята. Разобщенная, отчужденная душа блуждает по лабиринту ею же самой созданных иллюзий и, наконец, кончает жизнь самоубийством.

На первый взгляд кажется, что это произведение – типичная «чернуха», сосредоточенная на изображении жизни проститутки. Однако это не так. «Русская красавица» – по сути интеллектуальная вещь, написанная в духе бульварщины. Это скорее пародия на «Интердевочку» В. Кунина, т. е. пародированное «раскручивание» пластов «чернушной» проблематики. А пластов здесь много – это прежде всего сексуальное сознание, сексуальное поведение, в показе которых Ерофеев отбрасывает все тематические и формальные табу. В отличие от «Страшного суда» «Русская красавица», несмотря на все модернистические условности, психологический роман. Здесь еще сохраняется связный сюжет, поток сознания героини, перебиваемый потоком сознания автора. И если в начале повествования произведение может быть прочитано как социальный роман о провинциальной девушке, советской Золушке, то в итоге роман превращается в обвинительный акт времени, обществу, которое изуродовало интимную жизнь человека. В романе содержится много сексуальных столкновений, лесбийских, гетеросексуальных, группового секса, садомазохизма и даже некрофилии. Героиня видит всех людей жалкими и похотливыми (включая женщин и стариков) и на протяжении романа многократно, по ее собственному выражению, «кончает». Однако, как это свойственно Ерофееву, секс проявляет свою результативность не как реальная, непосредственная данность. Преобладание в структуре его произведений натуралистически-эротических сцен и физиологических подробностей – не цель, а средство, материал для метафор, на которых базируется замысел. Собственно весь роман является образом разложения империи, метафорой распада идеологии и одновременно выражением глубинного духовного и душевного кризиса, болезни человеческого сознания (симптоматично, что ребенок, которого носит в себе героиня, оказывается мертвым).

Фривольность языка, беззаботный тон, чередование органической жизни и политических образов с игрой различными культурными кодами, аллюзиями и литературными реминисценциями, ирония и откровенность при описании щепетильных сцен, смесь боли и ерничества, вплоть до юродства – все это создает причудливый стилевой узор. Метод Ерофеева условно можно назвать

сплетением гиперреализма и натурализма с постмодернистскими приемами и существенной примесью цинизма. Разорванность, фрагментарность повествования от лица героини усиливает ощущение внутренней беспомощности, дисгармонии кошмарного мира. Творчество Вик. Ерофеева называют «постсоветским». Это литература эстетически радикальная, автономная, в которой центральное место занимает стиль. Это альтернативно-деидеологизированная литература, которая ни к чему не призывает, ищет пути к скрытым слоям действительности.

Роман «Русская красавица» можно сравнить с романом *Владимира Сорокина* «Тридцатая любовь Марины» (1984).⁷⁰ Оба произведения возникли в 80-е годы, имеют немало сходного в сюжетно-тематическом плане. Однако в лице Ерофеева видим изобретательного экспериментатора, вписывающегося в модный художественный тренд, в то время как для Сорокина, как ранее для обэриутов, главное – «чистота внутреннего строя». Но в отличие, например, Д. Хармса, создавшего собственный язык, Сорокин исходит из манипуляции с готовым текстом («...я покупаю готовые кирпичи и из них строю»), причем текстом-концептом может быть разноголосая советская очередь, соцреалистический роман или классическое русское произведение.⁷¹ Сорокин выработал технологию разрушения авторитетных дискурсов и считается самым «крутым» русским постмодернистом (концептуализм – радикальный вариант постмодерна). В концептуальном методе Сорокина часто используется шокирующий прием: например, виртуозная имитация соцреалистического стиля в духе Бабаевского, а потом – поворот на 180° – эпатажирующий сюжет с элементами табуированных тем (сцена скотоложества, людоедства, описание анальной любви и т. д.). Так, например, использует он свою типичную схему в рассказе с программным названием «Любовь». Повествование начинается в духе кондового соцреализма, констатируется, что «так любить, как Степан Ильич Морозов любил свою Валентину, вы не сможете никогда». А в финале – шокирующая натуральная развязка, приводящая текст к полному семантическому и языковому абсурду.

При этом автор вовсе не ставит перед собой цель эпатажировать читателя. Литература для него – вне этико-моральной сферы, это чистая эстетика. Концепт работает не с жизнью, а с моделью, с уже отработанным материалом, как бы мертвым. «Модель» – это своего рода насмешка над творчеством, хотя само по себе художественное конструирование Сорокина представляет собой акт творческий. Так или иначе, в его прозе мы не найдем и намека на живую «авторскую позицию». Сорокину свойствен сознательный примитивизм, ориентированный на вскрытие формулы идеологического заклинания. При чтении его текстов читатель становится соучаст-

ником некоего ритуального катарсиса. Он освобождает человеческое сознание от спазмов. С присущей ему долей абсурда он умеет взорвать повествование в полностью реалистических декорациях и всевозможных стилях, обнажая тем самым социально-политический маразм, изобретательно демонстрируя метафизическую пустоту, оставшуюся на месте распавшейся системы. Предельным выражением этой пустоты могут быть пустые страницы и ровные ряды точек («Любовь»), повторяющаяся буква «а», либо бессмыслица («Норма»). Автор погружается в прием и растворяется в нем. «Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую как леплю текст.»⁷²

В романе «Тридцатая любовь Марины» (1983) много мистификации, игры, ассоциаций, но пародийная игра штампами и эпатаж перерастают в антиутопическую модель предупреждения. Деконструируя постоянную оглядку литературы на идеологию, Сорокин пишет своего рода «квазиидеологический роман». Роман Сорокина, как и роман Ерофеева, написан во время, когда советская система находилась в состоянии агонии (действие происходит в 1983 г.), здесь во всем своем великолепии предстает интерьер советской эпохи с комсомольским энтузиазмом, контрабандой заграничных шмоток, мифологическими лозунгами. Сорокин мастерски раскручивает банальности городской «чернухи». Приемом включения в текст различных клише, работающих на уровне массового сознания «фраз» и «кусков» (типа «Здравствуйте, товарищи!», «Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки великая Русь...») автор подчеркивает аномальную норму «чернушной» русской действительности. Рядом с «нерушимым союзом» патологически извращенные человеческие отношения выявляются особенно наглядно (собственно на антиномии «сука» – «святая Русь», «Союз нерушимый» держится текст романа). В романе Сорокина описываются любовные приключения главной героини, включающие широкий спектр партнеров разного пола, возраста и цвета кожи. Ядро романа составляет перечень двадцати девяти эротических авантюр, своего рода сексуальный самоотчет героини. Марина страдает, тщетно ожидая от каждой связи удовлетворения. Искупление и своего рода «воскресение» вместе с первым испытанным оргазмом приходит с тридцатой любовью – к секретарю заводской партийной организации Сергею Николаевичу Румянцеву, который дает Марине «путевку в жизнь», радикально меняет ее идеологическую ориентацию, сообщает ее жизни великую цель в подобию перевыполнения планов. Происходит псевдомучительный разрыв героини с «развратной жизнью». С этого момента жизнь Марины и стиль романа резко меняются в духе га-

зетных известий о трудовых свершениях и текста созидательного соцреалистического романа. Из нонконформистки и сексуальной работницы Марина превращается в рабочую-ударницу, сливается с трудовым коллективом и производственным процессом. «Преображение шлюхи в ударницу завершается в осуществленной газетной утопии.»⁷³ Советский язык и советские мысли оказываются саморазоблачающими. Последние пятьдесят страниц романа – погружение в коллаж, массив сплошного обезличенного перечисления, где соцреалистическая официальная риторика сочетается с бессвязной коммунистической пропагандой.

Роман этот в жанровом и стилевом плане можно интерпретировать по-разному. Томаш Гланц справедливо отмечает, что его можно воспринимать как произведение постмодернистской литературы или как пародию на агиографический «текст» (очищение от грехов молодости через жертвоприношение во имя «абсолютных ценностей» – построения коммунизма).⁷⁴ Самое начало романа ассоциируется с набоковской «Лолитой». Страницы, посвященные «диссиде» и глубокой любви Марины к «известному борцу с системой» напоминают тургеневских революционеров из «Накануне» и «Дыма». Первую часть текста можно трактовать как имитацию «крутого» чернушного романа с оргиями, драками, чередой различного рода совокуплений и пародией (особенно в описании лесбийской одиссеи героини) на банальнейшую психологизацию персонажей. Для интерпретации подходит и модель классического русского романа в перевернутом варианте: не случайно Сорокин упоминает роман Л. Толстого «Воскресенье» с его моральным катарсисом. У Сорокина наблюдаем своего рода антикатарсис – освобождение ценой добровольной жертвы, нивелировки индивидуальности во имя коллективизма и «общей цели». Это своего рода сознательная демонстрация и одновременно негация стерильной советской эстетики. В произведении много отталкивающих, шокирующих садистических и сексуально-извращенных сцен, однако они не самоцельны и, как это ни парадоксально, обладают своеобразным очистительным, освобождающим действием. Смешивая различные стилевые коды соцреалистической литературы и пропаганды с эпатирующим языком «физиологического» натурализма, автор тем самым дискредитирует официальную советскую культуру как средство идиотизации общества. «Амбивалентное соединение в произведениях Сорокина разрешенного, но отталкивающего, а потому шизоизируемого и абсурдизируемого (представленного кодом соцреализма) и запретного, в основном связанного со сферой физиологии, секса (представленного кодом натурализма, нецензурной лексики)»⁷⁵ становится эффективным средством преодоления многочисленных табу, фантомов и фо-

бий, навязанных жизнью, ибо порождает механизм отстранения и отталкивания от всего лживого и противоестественного.

Своеобразное преломление находит постмодернистская эстетика в творчестве *Игоря Яркевича*, который преимущественно идет по пути растабуирования табуированного. И. Скоропанова справедливо отмечает скрещивающиеся в его стиле «две литературные родословные: лирический постмодернизм (Вен. Ерофеев) и так называемый «грязный» реализм (Эдуард Лимонов)». ⁷⁶ Главным объектом растабуирования становится у Яркевича сфера сексуального, но не в жизни (как у Лимонова), а в литературе. Он пытается преодолеть присущий русской литературе «комплекс кастрации», осознавая, что целая зона человеческих переживаний и отношений не освоена русской литературой и не имеет соответствующего языка описания. В отличие опять-таки от Лимонова Яркевич показывает не сексуальное раскрепощение, а сексуальное закрепощение. Для этой цели он избирает постмодернистскую маску юродствующего автора-персонажа.

Этого травестированного автора-персонажа Яркевич погружает в пространство мира-текста и манипуляцией с ним пытается заполнить белое пятно в литературе. С литературными источниками и авторитетами (а это десятки имен и произведений как русской, так и мировой литературы) он обращается вольно и нетрадиционно, мотивируя необычность трактовки тех или иных артефактов инфантилизмом или юродствованием автора-персонажа.

Герой – это травмированный советской действительностью, закомплексованный мальчик (или юноша), наследник «подпольного» человека Ф. Достоевского, осмелившийся говорить о том, о чем литература умалчивала или говорила строго-регламентированно, – своих сексуально-психологических проблемах. К многочисленным претензиям к тоталитарному государству и обслуживающей его литературе автор-персонаж добавляет еще одну: репрессирование (игнорирование) сексуальной природы человека. Яркевич выступает как выразитель антиэдиповского мироощущения, против эдипизации литературы вообще и эдипизации сексуального конкретно. ⁷⁷ Он использует парадигму «кастрационности», вбирающую чувство болезненной ущербности автора-персонажа и литературы, на которой он вырос и из которой вытеснена сфера сексуального. Автор-персонаж Яркевича пытается преодолеть навязанный обществом комплекс кастрации.

В рассказе с эпатажным названием «Как меня не изнасиловали» ⁷⁸ перед нами отроческий период в жизни героя. На первый взгляд это вполне благополучная жизнь 13-летнего мальчика. Однако в глубинной интерпретации Яркевича это непрерывная морально-психологическая пытка грубостью нравов, повседневной

бытовой жестокостью, осложненная комплексами и стрессами, связанными с половым созреванием. Феномен отрочества включен в рамки лирического отступления, которое вызывает многочисленные литературные ассоциации. Это прежде всего парафраз стихотворения Е. Винокурова «Отрочество», в котором этот период в жизни человека трактуется в чистом, романтическом духе. Яркевич использует подобные конструкции в сниженной форме ритмической прозы, тем самым выявляя тот аспект отрочества советского ребенка, о котором не принято было писать. «Отрочество – это когда (ты замечаешь, я перехожу на ритмику гимна) всем хорошо, а тебе плохо, и это счастье, потому что ты узнал, что такое презерватив, а родители купили тебе магнитофон; отрочество – это когда зимние каникулы, а по телевизору идет порнографический сериал, это – когда ночью ты просыпаешься и чувствуешь себя хозяином бытия и мокрой подушки, это – когда ты впервые понимаешь, что все на свете дерьмо, и только оно; это – когда учителя, полные идиоты, окружают тебя, знающие только свой предмет, да и тот, если по совести, на среднем уровне козла; это – когда тебе хочется умереть. Отрочество, наконец, – это обусловленность мира не абстрактными, а вполне конкретными границами; это – когда ты уже точно знаешь, что ты не тот, кому все дозволено, а всего лишь жалкий странник на несчастной земле... В конце-концов, отрочество – пора лихого, бесшабашного, смертоносного онанизма.»⁷⁹

Герой рассказа – интеллигентный, еще не испорченный жизнью мальчик. Он смотрит на жизнь сквозь призму литературы, которая является для него более полноценным источником информации, чем советская пропаганда и школьное образование. Книжный характер его мышления просвечивает в литературных цитатах, аллюзиях и реминисценциях. Кошмарные сны, в которых отражается страх мальчика перед жизнью, содержащей различные формы насилия над личностью, тоже насквозь литературны. Именно его тягу к литературному миру и пытаются использовать совратители-гомосексуалисты, инсценирующие «литературную беседу». Как видно из названия рассказа, герой не позволяет себя изнасиловать ни в прямом, ни в переносном смысле слова, он побеждает, изживая в себе психологию жертвы. Опору он находит в себе самом и в столь любимой им литературе.

Антиэдиповский настрой, пронизывающий рассказ, распространяется на различные виды тоталитарности, в том числе тоталитарность языка. Используя различные языковые дискурсы – литературный, школьный, пропагандистский, разговорный, нецензурный – автор отстраняется от однозначности с помощью юмора, иронии и пародии. Цитации в речи героя тоже подверга-

ются пародированию, ибо представляют собой обкатанные клише, прикрывающие ложь и лицемерие советского образа жизни. При описании сексуальной сферы писатель тщетно ищет соответствующую лексику («спасает» автора герой с таким же «кастрированным» в этом плане языком). Научно-медицинская терминология представляется ему слишком абстрактной и обезличенной (из этой сферы он использует единственное слово – «вагина»). Мат при выражении интимных ощущений и переживаний кажется ему вульгарным и неприемлемым. Нужно отметить, что мат Яркевич употребляет в своих рассказах довольно часто, но преимущественно при описании сферы неинтимного. Например, в рассказе «Как меня не изнасиловали» obscene лексика выполняет особую экспрессивную функцию: выражает негативное отношение к существующему режиму и обслуживающей его культуре (иногда непристойные выражения имеют у Яркевича обобщенно-метафорическое значение, например, «сидеть в дерьме», «подвергаться изнасилованию» и т. д.).

В других рассказах Яркевича государство-маньяк все-таки берет верх, наградив автора-персонажа комплексом кастрации по отношению к сексу. В рассказе «Красная роза любви» колоритно рисуется сексуальная закомплексованность героя, порождающая трагикомические ситуации и состояния. Неподготовленность молодого человека к половой жизни изображается средствами комического абсурда, отражающего попытки героя удовлетворить свое либидо сублимацией. Безуспешно стремясь подавить половой инстинкт, герой начинает раздваиваться, воспринимать свой половой орган как автономное живое существо – капризное, обидчивое, требующее внимания и ласки. Герой обращается к своему «второму» «я» как интеллигент. Их отношения подобны общению взрослого мужчины с ребенком, с которым он не умеет обращаться. Возникают недоразумения и конфликты, символизирующие неспособность героя справиться с половой проблемой. Фаллосу приписываются чувства и поступки отверженного, подпольного человека, не умеющего реализоваться. Прием персонификации помог Яркевичу создать образ «полного» (по Юнгу) человека, у которого «естественное», бессознательное выступает на равных началах с сознанием. Автор сочувственно иронизирует над мучеником либидо и его анекдотическими попытками вытеснить желание, бросает вызов ханжескому игнорированию человеческой природы.

Эмоциональная атмосфера рассказа рождается на грани смеха, жалости и абсурда. Сексуальные переживания рассматриваются в аспекте кастрированной, аэротической литературы. Цитирования и аллюзии приобретают явно пародийный характер. Яркевич

вступает в игру с оскопленными в сексуальном плане текстами произведений как официальной, так и неофициальной литературы, подчеркивая, что в закомплексованности героя сыграла свою печальную роль и рефлексия литературы. Не случайно сцена, в которой автор-персонаж обретает, наконец, реальный сексуальный опыт, написана средствами абсурдистской поэтики. Чувства и переживания героя при этом далеки от сладостного любовного восторга, что подчеркивает пародийное название рассказа, навеянное стихотворением Р. Бернса.

Автор-персонаж Яркевича называет себя «бедный онанист» (аналогично с «бедной Лизой» Карамзина и «бедными людьми» Достоевского). У Яркевича, однако, эпитет «бедный» приобретает еще и насмешливый оттенок, так как сочетается со словом, традиционно трактованным как сексуальная аномалия. Юродствующий автор-персонаж использует это обозначение как метафору для выражения склонности героя к душевному самоанализу, самокопанию. Интересно, что у Ж. Делеза и Ф. Гваттари «холостяк-онанист» оказывается неэдипизированной, свободной личностью и противопоставляется невротизированным эдипизацией людям, которые становятся покорными субъектами социального подавления. Антиэдиповской направленностью своего постмодернистского творчества Яркевич, несомненно, внес вклад в раскрепощение русской литературы и постижение человека в его целостности.

В постмодернистском творчестве *М. Берга* отражается его интерес к судьбам русской культуры, к процессу взаимовлияния культур в рамках проблемы «Россия и Запад». При этом новая художественная реальность его произведений возникает в результате перекодирования мифов, литературных клише и стереотипов массового сознания. Оригинальное преломление находит культурфилософская проблематика в его романе «Рос и я» (1986).⁸⁰ Роман синтезирует художественный и научный дискурсы. С одной стороны, Берг имитирует и пародирует литературоведческое исследование произведений некоего вымышленного автора (включает в роман биографические и библиографические сведения, критический комментарий и т. д.). Кроме того, как бы в подтверждение подлинности исследуемого автора, помещает сюда его художественные тексты (прозу и стихи).

Автор романа сразу настраивает читателя на «текст» («мир как текст»), а не на жизненную реальность. С помощью условного времени и пространства, мистификации, абсурдных суждений, деконструкции литературных цитат, то есть эпатирующей игры как реакции на лицемерное общество и одновременно формы освобождения от его диктата, изображает Берг трагедию художника

в тоталитарных условиях. Игра просматривается на каждом уровне романа: как игра с читателем, как явление культуры, как игра автора с текстом, с языком и стилем. Берг играет литературными клише, пародирует, имитирует других авторов и жанровые схемы, обыгрывает модные эротические конструкции. Можно сказать, он ироничнее, элитарнее и поэтичнее Вик. Ерофеева. Берг пытается воссоздать кухню современной прозы. Например, дает точный рецепт литературного блюда, предназначенного «чтобы читатели мучались от неразделенных и стремительных оргазмов». Представлены здесь произведения неореалистические, модернистские и постмодернистские. Автор сочинений, являющийся в интерпретации исследователя «лишним человеком» советской эпохи (иначе говоря, представителем русского андерграунда), был вынужден выражать свои мысли формой тайнописи. Понимание этих художественных текстов требует подготовленности читателя как в эстетическом, так культурфилософском плане, иначе некоторые смысловые уровни останутся нерасшифрованными.

Для нас представляет интерес включенный в роман рассказ «Рос» как наглядный пример использования эротического сюжета и эротической образности для зашифровки модернистского культурфилософского мифа. В центре рассказа – симметрично перевернутая любовная коллизия. Герой рассказа – зрелый, тучный ницшеанец, раздраженно-снисходительный к домашним, с презрением позволяющий женщинам удовлетворять его сексуальные инстинкты, совращает свою несовершеннолетнюю сестру Рос, полностью подчиняя ее своей воле. И только после разрыва, когда повзрослевшая сестра отвергла его притязания, герой осознает, что без ума любит ее. Влечение к Рос составляет, собственно, ядро сюжета всего романа. Автор не скрывает присутствующие в сюжете литературные источники и стилизацию («Песнь песней», «Лолита» В. Набокова, «Навна» Д. Андреева). Фрагмент о Рос-нимфетке явно имитирует «Лолиту» Набокова. Однако для Набокова «Лолита» – продолжение его жизненной темы поэтического обмана зрения, очередная попытка ответить на вопрос, можно ли «жить в придуманном мире». Это роман о любви, которая стала манией, но очистилась исповедью и трагической смертью героя. В романе «Рос и я», конечно, нет такого подтекста,⁸¹ в центре внимания автора не причуды психологии героев. Это прежде всего игра, сама эротическая коллизия воспринимается на игровом уровне, вмещающая, однако, свой подтекст.

Сюжет и его психоаналитическую рефлекссию здесь можно рассматривать в контексте парадигмы «Россия – Запад». Образы брата и сестры являются олицетворением двух ментальностей, двух ипостасей России: культурной, просвещенной, но и развращенной

Западом, а с другой стороны – органической, девственно-невежественной, но обладающей огромной потенцией духовно-культурного роста (это подтверждает и название романа: «Рос и я» – Россия). В примыкающем к рассказу циклу стихов есть строки: «Я в тебе, как в аду, Рос моя, ты – отчизна и боль, и страдание».⁸² Использованный мотив инцеста, вероятно, призван подчеркнуть кровную связь между двумя Россиями и одновременно выявить аномальность двойственного национального архетипа, а также несостоятельность искусственных способов преодоления этой раздвоенности (выражением таких попыток является замена полового акта мастурбацией, минетом и т. п.). Юная, эмоциональная Рос, находящаяся в стадии полового созревания, еще не ведающая о своем предназначении, отличается безотчетной силой чувств, отзывчивостью, способностью впитывать в себя чужие воздействия (это выражается в ее подчинении брату, в том числе в их интимных отношениях). И. Скоропанова, очевидно, права, когда в трактовке образа Рос – России, вступившей на путь европеизации, отмечает воздействие на Берга концепции культурно-исторической псевдоморфозы О. Шпенглера.⁸³ Если вспомнить, что автор сравнивает Рос с почвой, то орошение ее тела спермой и заглатывание ее является своеобразной формой внематочного оплодотворения и воплощением идеи псевдоморфозы. В своей книге «Закат Европы» Шпенглер писал: «Исторические псевдоморфозы – как называю я случаи, когда чужая старая культура так властно тяготеет над страной, что молодая и родная для этой страны культура не обретает свободного дыхания и не только не в силах создать чистые и собственные формы выражения, но даже не осознает по-настоящему себя самое».⁸⁴ Протиестественность сексуальных отношений, в которые втянута Рос, остающаяся, несмотря на совращение, девственницей, подтверждает это положение. У автора, однако, нет мысли Шпенглера о национальной капитуляции России перед культурой сильнейшей. Сначала вроде бы полностью растворенная в другом, Рос оказывается в состоянии преодолеть псевдоморфозу, освободиться из-под влияния (то есть создать самостоятельную национальную культуру мирового уровня). Это преобразование символизирует постепенное охлаждение Рос к брату и ее отказ от инцеста.

Для героя-нищепанца загадочная душа сестры остается недоступной, он недооценил уникальность ее характера, ее духовные силы. Герой мучается, потеряв ее, никакая другая женщина не может заменить ему Рос. Он признается в отчаянии: «О, моя Рос была такой, каких не бывает».⁸⁵ И тот факт, что только она в состоянии укротить его «дьявола» (фаллоса), подтверждает ее возможности. Не случайно герой больше всего жаждет познать ее душу, чтобы по-настоящему овладеть ею. Но тщетно, Рос остается для него не-

постижимой. А она поняла его интуитивно, через любовь (у автора, в отличие от Шпенглера, нет мотива ненависти к чужому). Она восполняет то, чего не хватает в ее демоническом брате, руководствующемся эгоцентризмом, индивидуализмом и имморализмом. Рос – метафизическое воплощение высших идеальных потенциалов нации. Однако в финале рассказа автор подчеркивает драматизм разрыва для обеих сторон. Расколотость России не преодолена, принцип индивидуальности так и не совмещен и не уравновешен в ней с принципом соборности, автор скептичен относительно будущности.⁸⁶ Так в конкретном эротическом сюжете воплощаются и переосмысливаются модернистские мифологемы культурфилософского и психоаналитического характера. Эротика здесь по сути является художественной формой, в которую отливает М. Берг свою обобщенную историко-философскую модель России.

В непростом постмодернистском мире, наполненном реминисценциями, аллюзиями, в игровых и сложно-коммуникативных построениях надо стремиться услышать интонацию свидетеля, говорящего нечто важное на своем языке. Конечно, не каждый, примыкающий к ассоциации «новая литература», играющий цитатами и культурными реминисценциями, заслуживает интереса. Но заслуживает внимания хотя бы тот факт, что постмодернизм принципиально и органично отвергает ненависть к «чужому», в том числе любые формы национализма. Постмодернизм, несомненно, отличается экспериментальностью в области стиля, языка, он обогатил литературу «технологически», однако замкнулся, заиклился на своих же приемах. Постмодернистское слово, освободившись от забот о реальности и облегчившись тем самым до невесомости, своей всеядностью, собственно, паразитирует на отдельных ветвях, произведениях, именах. Редуцируя новизну к меняющемуся многозначному контексту и иронической игре возможностей, десублимируя бытие, будучи сознательно вторичным и цитатным, часто подчеркивая игровой момент «заумью», постмодернизм убивает собственную оригинальность (не случайно в этом плане Барт объявляет «смерть автора»).

Постмодернистская проза перенасыщена игрой, культурными кодами и стилевыми масками. Для достижения еще большего эффекта сюжеты, темы, многочисленные персонажи-марионетки нередко сплетаются воедино, словно в параноическом видеоклипе. По авторскому замыслу роман *Владимира Шарова* «До и во время»⁸⁷ – это «роман-миф, философская мистерия, содержание которой – трагедия России XX в., исторические судьбы великих идей, размышления о сущности христианского миропонимания о добре и зле, образы людей, определивших облик своего време-

ни: Жермены де Сталь, Л. Толстого, Скрябина, Сталина, Федорова и др.».⁸⁸ Однако создавая в соответствии с этой концепцией условное художественное пространство, Шаров превращает жанр философского романа в аморфный и сумбурный плод болезненной фантазии (не случайно все истории подаются от лица сумасшедших рассказчиков). В этой лишенной всяческих табу игре с историческими и культурными реалиями персонажи становятся произвольными точками абсурдной авторской фантазии. Исторические лица без разбору совокупаются, автор беспардонно швыряет их один к другому в постель (чего стоит детальное, с массой технологических подробностей описание сексуального «общения» мадам де Сталь и философа и мистика Николая Федорова через стеклянную крышку гроба!). Россия представлена родиной «маньяков и самозванных мессий», а сексуальное сотрясение служит здесь допингом для покушения на историософские и религиозно-метафизические темы. Что касается художественного воплощения этих фантазмагорических идей, то надо отметить довольно рыхлую композицию, оборванные сюжетные линии. Заварив в согласии с модой «новый национальный миф», Шаров комбинирует «экстрасенсорную эстетику» с мистическим эротизмом, скотоложством, садомазохизмом, некрофилией, инцестом и ежесекундным упоминанием имени Бога. В результате все ныряет в общий котел с безмятежной «постмодернистской» наклейкой.

Сегодняшняя российская разновидность постмодернизма – отражение постмодернистского хаоса. Общество начало уставать от нагнетения вымороченной сложности, так же, как, в свою очередь, сама «постмодернистская» эра обозначила интеллектуальную усталость XX века от самого себя. Со своим апокалипсическим чувствованием и радикальной вторичностью постмодернизм «кризисен», финален как бы по определению.

Вследствие дефицита гуманизма и исчезновения реальности происходит как бы саморазрушение постмодернистской поэтики и эстетики. Не случайно, как отмечает М. Липовецкий, в последнее время наблюдается некий компромисс между постмодернизмом и реализмом. Иначе говоря, проза возвращается к гуманистическому измерению реальности: ставя в центр внимания обычную человеческую судьбу и тем самым подрывая постмодернистскую аксиому о том, что реальность – это всего лишь совокупность симулякров.⁸⁹

Примечания

- 1 Цит. In: Иванова, Н., Светлый чердак для подвальной литературы. Дружба народов 4, 1992, с. 231.
- 2 См. нашу статью: К генезису и типологии «новой волны» в русской литературе. SPFFBU, D 42, Brno, 1995.
- 3 Потапов, В., Новая проза: та же или «другая»? Новый мир 10, 1989, с. 252.
- 4 О герое «новой волны» см. нашу статью: Человек в обездушенном мире (концепция человека в прозе «новой волны»). SPFFBU, D 40, Brno, 1993.
- 5 Попов, Е., Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину. Волга 2, 1989, с. 32.
- 6 Алешковский, Ю., Собрание сочинений. В 3 т. М., ННН, 1996.
- 7 Липовецкий, М., Анекдоты от Алешковского. Литературная газета 8, 1992, с. 4.
- 8 Мамлеев, Ю., Голос из ничто. М., Моск. рабочий, 1991.
- 9 Попов, Е., Чертова дюжина рассказов. Альм. Метрополь, 1979. Попов, Е., Веселие Руси. Ann Arbor, 1981; Попов, Е., Жду любви не вероломной. М., Сов. писатель, 1989; Попов, Е., Самолет на Кельн. М., Орбита, 1991.
- 10 Попов, Е., Голубая флейта. In: Эрос, сын Афродиты. Сборник. М., Моск. рабочий, 1991, с. 123.
- 11 Амосов, Н., Как жить, чтобы выжить. Литературная газета 29, 1990, с. 12.
- 12 Попов, Е., Зазвенело и лопнуло. In: Самолет на Кельн. М., Орбита, 1991, с. 143.
- 13 Ерофеев, Вик., Крушение гуманизма № 2. Московские новости 51, 1991, с. 14.
- 14 Агишева, Н., Уроки музыки Л. Петрушевской. Московские новости 50, 1992, с. 22.
- 15 Марченко, А., Тексагональная решетка для Мистера Букера. Новый мир 9, 1993, с. 237.
- 16 Петрушевская, Л., Бессмертная любовь. М., Моск. рабочий, 1988; Петрушевская, Л., По дороге бога Эроса. М., Рус. Пенцентр, 1993; Петрушевская, Л., Бал последнего человека. Повести и рассказы. М., Локид, 1996; Петрушевская, Л., Дом девушек. Рассказы и повести. М., Вагриус, 1999.
- 17 Михайлов, А., Ars Amatoria, или Наука любви по Петрушевской. Литературная газета 37, 1993, с. 4.
- 18 Липовецкий, М., Трагедии и мало ли что еще. Новый мир 10, 1994, с. 230.
- 19 Петрушевская, Л., Смотровая площадка. In: Дом девушек. Рассказы и повести. М., Вагриус, 1999, с. 319.
- 20 Цит. In: Скромное обаяние реализма. Беседа Л. Сетюковой с П. Алешковским. Литературная газета 11, 1994, с. 4.
- 21 Садур, Н., Встречный ход. М., ВМКЦ., 1989.
- 22 Климонтович, Н., Дорога в Рим. Белгород, Риск, 1994.

- 23 Нарбикова, В., Равновесие света дневных и ночных звезд. Юность 8, 1988; Нарбикова, В., Около эколо... Юность 3, 1990; Нарбикова, В., Пробег – про бег. Знамя 5, 1990; Нарбикова, В., Избранное, или Шепот шума. Париж – Москва – Нью-Йорк, Третья волна, 1994.
- 24 Нарбикова, В., Около эколо... Юность 3, 1990, с. 13.
- 25 Нарбикова, В., План первого лица. И второго. In: Избранное, или Шепот шума. Париж – Москва – Нью-Йорк, Третья волна, 1994.
- 26 Бек, Т., Слово о «Слове». Дружба народов 3, 1993, с. 197.
- 27 Лимонов, Э., Это я, Эдичка. М., Конец века, 1992.
- 28 Пруссакова, И., Подросток Савенко перед зеркалом. Нева 9, 1995, с. 201.
- 29 Введенский, А., Бурчание в желудке во время объяснения в любви. In: Полное собр. сочинений. Ann Arbor, 1984, т. 2, с. 189.
- 30 Лимонов, Э., Мутант. Вестник новой литературы 4, 1992.
- 31 Радов, Е., Искусство – это кайф. In: Эрос, сын Афродиты. Сборник. М., Моск. рабочий, 1991, с. 119.
- 32 Мамлеев, Ю., Голос из ничто. М., Моск. рабочий, 1991; Мамлеев, Ю., Вечный дом. М., Встречный ход, 1991.
- 33 Коробова, Е., Сближение отдаленных реальностей. In: Очерки по истории культуры. Саратов, 1994, с. 185.
- 34 Навстречу скрытому миру. Беседа Л. Савраскиной с Ю. Мамлеевым. Московские новости 40, 1992, с. 22.
- 35 Мамлеев, Ю., Тетрадь индивидуалиста. In: Русские цветы зла. Антология. Изд. Дом Подкова, М., 1997, с. 124.
- 36 Там же, с. 127.
- 37 Там же, с. 129.
- 38 Ерофеев, Вик., Русские цветы зла. Предисл. к антологии. Изд. Дом Подкова, М., 1997, с. 17.
- 39 Гареев, З., Его спасла литература. Литературная газета 7, 1994, с. 5.
- 40 См. Харер, К., Крылья М. Кузмина как пример «прекрасной легкости». In: Любовь и эротика в русской литературе XX века. Материалы конференции. Bern, Slavica Helvetica, 1992.
- 41 Философский разбор человеческой сексуальности в книге В. Розанова «Люди лунного света: Метафизика христианства» (С.-Петербург, 1913) помог Е. Харитонову объяснить феномен гомосексуальности с точки зрения культуры и философии. В своих текстах он использует и развивает описанные Розановым модели поведения гомосексуалистов в различных жизненных ситуациях. Инспирировала Харитонова и форма розановских текстов. Так, сборник рассказов «Под домашним арестом», подготовленный в 1980 г. для альтернативного альманаха «Каталог», был написан в форме дневниковых записей на отдельных листах бумаги и очень напоминал форму философского трактата Розанова «Опавшие листья – короб 1-ый, 2-ой» (1912-1915). Однако многоголосие, полифоничность поздней прозы Харитонова отличают ее от розановских «Опавших листьев», с которыми она неоднократно сравнивалась в жанровом и стилистическом плане.
- 42 Харитонов, Е., Слезы на цветах. Сочинения. В 2 т. М., Глагол, 1993.

- 43 Этот мотив прозвучал в рассказе «В холодном высшем смысле», где автор сравнивает себя с Иоганном Богословом, правда, патетика сразу же снижается иронией, как у Кузмина («Мы – эллины»).
- 44 Гареев, З., Его спасла литература. Литературная газета 7, 1994, с. 5.
- 45 Харитонов, Е., Духовка. Вестник новой литературы 3, 1991, с. 69.
- 46 Гольдштейн, А., О Евгении Харитонове. Новое литературное обозрение 3, 1993, с. 260.
- 47 Рассадин, Ст., Голос из арьергарда. Знамя 11, 1991.
- 48 Эдлис, Ю., Мета конца века. Литературная газета 41, 1992.
- 49 Зорин, А., Круче, круче, круче... Знамя 10, 1992, с. 199.
- 50 Королев, А., Эрон. Знамя 7-8, 1994.
- 51 Поляков, Ю., Апофегей. Юность 5, 1989.
- 52 Курчаткин, А., Стражница. Знамя 5-6, 1993.
- 53 Чупринин, С., Сбывшееся небывшее. Знамя 9, 1993, с. 186.
- 54 Богомолов, В., В кригере. Новый мир 8, 1993.
- 55 Федоров, Е., Жареный петух. М., ММП Итляр, 1992.
- 56 Эко, У., Имя розы. Роман. М., Искусство, 1989, с. 461.
- 57 Гинсбург, А., Первая мысль – лучшая мысль. Огонек 46, 1991, с. 18.
- 58 Парамонов, Б., Голая королева. Русский нигилизм как культурный проект. Звезда 6, 1995, с. 215.
- 59 Там же, с. 214.
- 60 Курицын, В., Русский симулякр. К вопросу о транссексуальности. Литературная газета 11, 1994, с. 5.
- 61 См. Радов, Е., Искусство – это кайф In: Эрос, сын Афродиты. Сборник. М., Моск. рабочий, 1991.
- 62 См. Рубцов, А., Предчувствие эры манипуляций. Пенза, Симбиоз, 1989.
- 63 См. Добренко, Е., Не поддадимся на провокацию. Октябрь 8, 1990.
- 64 Ерофеев, Вик., Эротической литературы не существует. Искусство кино 6, 1990, с. 141.
- 65 Маркиз де Сад как философ, не признающий никаких условностей и табу, оказывает влияние на современную литературу. Парадоксальность де Сада в том, что, получив славу крайнего имморалиста, он на самом деле моралистичен, стремится изобличать пороки человеческого сердца, неумность страстей и ложные понятия о морали. По Саду, строгости ригористической морали не ладят с людским естеством, которое должно быть осознано. Персонажи де Сада и являют свою сокровенную природу, удовлетворяя свои тайные вожделения, преступные желания. (По-своему преломил в своем творчестве идеи де Сада Ф. Достоевский, у которого герои, исповедующие принцип «Бога нет – все дозволено», в поисках наслаждения приходят к гибели, как напр. Свидригайлов, Ставрогин, Карамазов старший и др.) Де Сад добавил нечто существенное к пониманию человеческой природы, высветлил начала пугающие и разрушительные, как подчеркивает Вик. Ерофеев, неискоренимые. В результате репутация маркиза радикально переменилась: из клеветника он превратился в пророка. Это, конечно, экстрем, де Сад односторонен, как и преисполненный любви к человечеству Руссо. Его истины неполны, они

- указывают только на определенные свойства природы, способные к гипертрофированному и страшному в своих последних развитии.
- 66 Ерофеев, Вик., Маркиз де Сад, садизм и XX век. In: В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. М., Союз фотохудожников России, 1996, с. 281.
- 67 Ерофеев, Вик., Страшный суд. Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М., Союз фотохудожников России, 1996.
- 68 Ерофеев, Вик., Жизнь с идиотом. Рассказы. Повесть. М., Интербук, 1991.
- 69 По мнению И. Северина, история любви к идиоту может быть прочитана и как «история любви «массового сознания» к идолу, который жестоко расправляется со своими поклонниками» (Северин, И., Новая литература 70 – 80. Вестник новой литературы 1, 1990, с. 231).
- 70 Сорокин, В., Тридцатая любовь Марины. М., изд. Р. Элинина, 1995.
- 71 См. нашу статью: Соцарт как преодоление утопически-идейной традиции (прозаический вариант: В. Сорокин, Вик. Ерофеев, З. Гареев). SPFFBU, D 41, Brno, 1994.
- 72 Цит. In: Генис, А., Беседа девятая: «чужнь и жидо». Владимир Сорокин. Звезда 10, 1997, с. 222.
- 73 Дарк, О., Миф о прозе. Дружба народов 5-6, 1992, с. 228.
- 74 Glanc, T., Papír, pokrytý tiskařskou barvou. Předmluva k románu: Sороkin, V., Třicátá Marinina láska. Praha, Čes. spisovatel, 1995.
- 75 Скоропанова, И., Русская постмодернистская литература. М., Флинта, Наука, 1999, с. 279.
- 76 Там же, с. 420.
- 77 В книге Ж. Делеза и Ф. Гваттари Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип (М., 1990) понятие «Эдип» олицетворяет универсальную систему репрессии желания.
- 78 См. Яркевич, И., Как я и как меня. Рассказы о жизни и смерти, любви и т.д. М., ИМА-пресс, 1991.
- 79 Там же, с. 67.
- 80 Эрскин, Ф., (Берг, М.), Рос и я. Вестник новой литературы 1, 1990.
- 81 Хотя связь романа Берга с набоковским романом ощущается. Уже современники отмечали в романе Набокова «дыхание почвы и судьбы», что связано с усилиями писателя войти в новую культурную среду, завязать своего рода роман с «юной» Америкой: то ли старая Европа развращала молодую Америку, то ли наоборот.
- 82 Эрскин, Ф., (Берг, М.), Рос и я. Вестник новой литературы 1, 1990, с. 40.
- 83 Скоропанова, И., Русская постмодернистская литература. М., Флинта, Наука, 1999.
- 84 Шпенглер, О., Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Новосибирск, Наука, 1993, с. 26.
- 85 Эрскин, Ф., (Берг, М.), Рос и я. Вестник новой литературы 1, 1990, с. 71.
- 86 О нынешней ситуации в России М. Берг пишет: «При всех переменах, имеющих на первый взгляд демократическую внешность, Россия осталась в замкнутом круге исторических повторений, которые

задаются не столько способом избрания парламента или президента (увы, по словам поэта, мы выбираем между «вором и кровопийцей»), а механизмом функционирования общественного сознания.» (Берг, М., «Тьмы низких истин мне дороже...» Литературная газета 28, 1996).

- 87 Шаров, В., До и во время. Новый мир 3 – 4, 1993.
- 88 Костырко, С., Вокруг романа В. Шарова «До и во время». Новый мир 5, 1993, с. 186.
- 89 Липовецкий, М., Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма. Знамя 8, 1995, с. 202; М. Липовецкий и Н. Лейдерман в своей статье Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме (Новый мир 7, 1993) называют это явление постреализмом, который они понимают одновременно как преодоление и продолжение постмодернизма вообще и русского постмодернизма, в частности.