

ГАЛИНА БИНОВА

СЕКСУАЛЬНО-ЭРОТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДИСКУРСЕ

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 интеллеktуал 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.»¹

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.»²

¹ Гинсбург, А., Первая мысль – лучшая мысль. Огонек 46, 1991, с. 18.

² Парамонов, Б., Голая королева. Русский нигилизм как культурный проект. Звезда 6, 1995, с. 215.

В этом плане, очевидно, надо понимать фразу: «Постмодернизм как демократия редуцирует, а не сублимирует.»³ 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 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».⁴ 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

³ Там же, с. 214.

⁴ Курицын, В., Русский симулякр. К вопросу о транссексуальности. Литературная газета 11, 1994, с. 5.

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.⁵ *А. Рубцов* пишет о судебном процессе над человеком, девиация которого определена как «геронтонекрогетерохромофилия, осложненная компрофагией и гомосексуализмом.»⁶) 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 «норм».

Над постмодернизмом не довлеют никакие моральные нормативы, 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.

К писателям, часто пользующимся постмодернистскими приемами, принадлежат *Вик. Ерофеев* и *В. Сорокин*. 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 качестве 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»,⁷ 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

5 См. Радов, Е., Искусство – это кайф. In: Эрос, сын Афродиты. Сборник. М., Моск. рабочий, 1991.

6 См. Рубцов, А., Предчувствие эры манипуляций. Пенза, Симбиоз, 1989.

7 См. Добренко, Е., Не поддадимся на провокацию. Октябрь 8, 1990.

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 преобразованное слово.»⁸ 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. 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».⁹ 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 садовой трактовки сексуального в человеке чувствуется и в романе «Страшный суд» (1995). 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 Садом 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) натуралистическая эротика используется Ерофеевым для исследования метафизики зла, выражения идеи насилия над личностью, извращенной идеологии тоталитарного об-

8 Ерофеев, Вик., Эротической литературы не существует. Искусство кино 6, 1990, с. 141.

9 Ерофеев, Вик., Маркиз де Сад, садизм и XX век. In: В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. М., Союз фотохудожников России, 1996, с. 281.

щества. 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 хозяина 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, 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. 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.

Роман «Русская красавица» можно сравнить с романом *Владимира Сорокина* «Тридцатая любовь Марины» (1984). 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.¹⁰ 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 – эпатирующий 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 эпатировать 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 соучастником 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.»¹¹

10 См. нашу статью: Соцарт как преодоление утопически-идейной традиции (прозаический вариант: В. Сорокин, Вик. Ерофеев, З. Гареев). SPFFBU, D 41, Brno, 1994.

11 Цит. In: Генис, А., Беседа девятая: «чужнь и жидо». Владимир Сорокин. Звезда 10, 1997, с. 222.

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 авантур, 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 подвиге перевыполнения планов. Происходит псевдомучительный разрыв героини с «развратной жизнью». С этого момента жизнь Марины и стиль романа резко меняются в духе газетных 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».¹² 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» – построение коммунизма).¹³ 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-извращен-

12 Дарк, О., Миф о прозе. Дружба народов 5 – 6, 1992, с. 228.

13 Glanc, T., Papír, pokrytý tiskařskou barvou. Předmluva k románu: Sorokin, V., Třicátá Marina láska. Praha, Český spisovatel, 1995.

ных сцен, однако они не самоцельны и, как это ни парадоксально, обладают своеобразным очистительным, освобождающим действием. Смешивая различные стилевые коды соцреалистической литературы и пропаганды с эпатазирующим 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)»¹⁴ становится эффективным средством преодоления многочисленных табу, фантомов и фобий, навязанных жизнью, ибо порождает механизм отстранения и отталкивания от всего лживого и противоестественного.

14 Скоропанова, И., Русская постмодернистская литература. М., Флинта, Наука, 1999, с. 279.

