

[...in terris]...

УДК 008+1.18  
ББК 71.0+87.8

Г.Ю. ЛИТВИНЦЕВА

## СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И АНТИМИР РОССИЙСКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Проводится сравнительный анализ «смехового мира», или «антимира», в средневековых и постмодернистских художественных текстах. В постмодернистских текстах, как и в средневековых пародиях, создается изнаночный, перевернутый мир, свободный от норм этикета и пристойности. Постмодернистские писатели и художники разрушают «классический» эстетический канон, ограничивающий свободу творческого самовыражения и восприятия художественного текста как самодостаточного. Гротескный гиперреализм российских постмодернистов является возрождением на новом уровне пародийной травести средневековой топографии.

*Ключевые слова:* постмодерн, средневековая пародия, карнавал, хеппенинг, перформанс, деконструкция, абсурд, гротескный реализм и гиперреализм.

В развитии российской культуры рубежа веков четко прослеживаются такие сходные черты, как крушение устоявшихся ценностей, ощущение «разорванности» исторического процесса, ожидание конца. Так, на рубеже XVII—XVIII веков Петровская эпоха характеризуется «разрывом» с предшествующей культурой, разрушением традиционных ценностей и, как следствие, психологической фрустрацией людей древнерусского склада в ответ на нововведения великого реформатора. На рубеже XIX—XX веков происходит релятивизация норм и ценностей, декадентством в той или иной степени были заражены деятели русской культуры и политики.

Культура эпохи постмодерна, окончательно утвердившаяся на рубеже XX—XXI веков, не является исклю-



## В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

чением, более того, носит беспрецедентный характер. Ж. Бодрийар приходит к трагической констатации расщепления и запутанности всех ценностей, невозможности «вновь овладеть принципами эстетического, сексуального и политического определения вещей» [1, с. 18]. Эту ситуацию и пытается в своих категориях осмыслить постмодернизм, который является одним из направлений эпохи постмодерна.

Анализируя творчество В. Пелевина, В. Сорокина, Вик. Ерофеева, В. Шарова, Л. Петрушевской, М. Эпштейн акцентирует внимание на присутствии в их произведениях агрессии, сексуальных отклонений, абсурда и приходит к выводу о том, что российский постмодернизм продолжает традиции русской классической литературы. М. Эпштейн отмечает, что постмодернистская литература, как и классическая, строится в соответствии с дуалистической моделью, в которой полюса зла и добра всегда сходятся. Она основана на том самом кошунстве, которое невозможно без предпосылки святости, постмодернисты «кошунствуют, потому что признают святость того, над чем кошунствуют» [2, с. 157].

Можно выделить и еще одну связь российского постмодернизма с традиционной культурой — это связь со «смеховым миром», или «антимиром», Древней Руси и средневековой пародией в целом. В этом контексте представляет особый интерес сравнительный анализ «смехового мира», или «антимира», в средневековых и постмодернистских произведениях литературы и искусства.

Д.С. Лихачев, исследуя своеобразие средневекового смеха отмечал, что сущность смешного остается во все времена одинаковой, но в смеховой культуре всегда очень четко проступают национальные черты и черты эпохи [3, с. 3].

В российском и западном постмодернизме наблюдаются общие черты, одни и те же приемы. Постмодернисты выступают против просветительского логоцентризма эпохи модерна, они переосмысливают ее главные идеи — гегелевскую диалектику духа, эмансипацию личности, идею прогресса, названные Ж.-Ф. Лиотаром «великими метаповествованиями», которые «тотализируют представления о современности» [4, р. 7]. Французский мыслитель не верит в универсальность учения о бытии и предостерегает современного человека от опасности поглощения его глобальными детерминизмами. Если в эпоху модерна теории боролись одна с другой, мотивируя эту борьбу стремлением привести мир к идеалу, то в эпоху постмодерна наблюдается существование различных, часто противоположных, точек зрения. Нет принципиальной разницы и между научной теорией и вымыслом, поэзией, как и естественные науки, является эффективным способом проникновения в тайны мироздания. Так, В.М. Дианова подчеркивает, что «новое отношение к миру предполагает сближение деятельности ученого и литератора, научного и художественного познания» [5, с. 24].

Но, если западный постмодернизм есть результат творческих исканий интеллектуалов, пересматривающих стили, концепции и ценности эпохи модерна в духе демократического культурного плюрализма, то российский

постмодернизм нацелен на преодоление авторитарности любого рода, тоталитарности сознания. В этой связи, В.М. Дианова отмечает, что писатели используют метод деконструкции, который заключается в «превращении лозунгов и штампов пропаганды в абсурд, с помощью введения их в несовместимый с ними контекст» [6, с. 74].

Прежде всего, российские постмодернисты своим творчеством способствуют изменению отношения к оценке художественных и литературных текстов. С XVIII века в русской культуре литература становится некоей моделью, определяющей жизненные ориентиры человека, душевные переживания, нормы поведения. Ю.М. Лотман подчеркивал, что в западноевропейской культуре литература и жизненная практика функционируют как отдельные миры, а для русской литературы XVIII века «характерно стремление слить эти сферы и перестроить бытовую по нормам идеальной» [7, с. 111]. Следует отметить, что тенденция слияния жизненной практики, общественной жизни с литературой, а позже с искусством, станет определяющей в дальнейшем развитии русской культуры. Осуществляя деконструкцию «метанарративов», пародируя стиль наших классиков, постмодернисты борются не с великой русской литературой, а с традицией подменять литературой жизнь. В этой связи представляется важным обратиться к древнерусской пародийной схеме построения вселенной, определенной модели построения антимира, поскольку она принципиально отличалась от пародийной схемы эпохи модерна. В этом отношении антимир, создаваемый в постмодернистских произведениях литературы и искусства, непосредственно связан с народно-смеховой, карнавальной культурой Средневековья.

Д.С. Лихачев показал, что в древнерусских пародиях «вселенная делится на мир настоящий, *организованный*, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир “антикультуры”». В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором — нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений» [3, с. 16]. Смысл древнерусских пародий заключается в создании мира без системы, мира нелепого и дурацкого. Д.С. Лихачев отмечал, что смех в пародиях обращен против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным.

Исследуя сущность смеховой культуры средневековья, М.М. Бахтин писал, что к специфической природе народного смеха недопустимо применять критерии, сложившиеся в условиях буржуазной культуры и эстетики Нового времени. В средневековом карнавале имела место отмена всех иерархических отношений, норм этикета и пристойности [8, с. 16].

В таких формах постмодернистского искусства, как хеппенинг и перформанс, прослеживается тесная связь со средневековой карнавальной культурой. М. Бахтин отмечал, что различные народно-зрелищные формы тяготели к народно-площадной карнавальной культуре, которая не входит в область искусства, а находится на границах искусства и самой жизни [8, с. 12]. Как и в карнавале, в хеппенинге разыгрывается сама жизнь.

Безусловно, хеппенинг нельзя отождествлять с народным карнавалом, поскольку это форма современного искусства, которой присущи такие черты, как эпатажность, провокативность, маргинальность, спонтанность. Теория и практика хеппенинга опирается на художественный опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда. В то же время, хеппенингу присущи и черты карнавальской культуры. Обычно хеппенинги связывают со скандальностью, нарушением моральных принципов и норм. Дело в том, что хеппенинги и перформансы, как и народно-смеховую культуру средневековья, недопустимо оценивать по критериям сатирического смеха Нового времени, который представляет собой смех отрицающий. Сатирик ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему.

М.М. Бахтин и Д.С. Лихачев отмечали важную особенность карнавального смеха — направленность его на самих смеющихся. Для карнавального языка характерна своеобразная логика, которую М.М. Бахтин называл логикой «обратности», «наоборот», «наизнанку», «логикой непрерывных перемещений верха и низа ("колесо"), лица и зада», для него «характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний» [8, с. 16]. Авторы древнерусских пародий смешат собой, притворяются дураками, то есть создают «авторский образ», необходимый им для их «смеховой работы» [3, с. 10].

Если к постмодернистскому искусству применить критерии восприятия средневековой пародии, то и образы «человека-собаки» О. Кулика, «хама» А. Бренера, «скандалиста» А. Тер-Оганяна, «бунтаря» О. Мавроматти будут восприниматься не как нарушение моральных норм и оскорбление национальных и религиозных чувств, а как «авторские образы», необходимые для «смеховой работы». Зрителю предоставляется возможность рассматривать их действия как зрелище, а не как рефлексию на действительность. И предполагаемой реакцией зрителей должен быть смех, свидетельствующий о понимании того, что перед ними зрелище, а не реальная жизнь. Художники создают изнаночный, дурацкий, перевернутый мир, в котором человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнуто нереальную среду.

Так, художник Вл. Мамышев-Монро выходит с шариками на улицу в поддержку ГКЧП (август 1991 года), а Ольга Тобрелутс в ночь октябрьских событий 1993 года в образе Мальвины пробирается к Белому дому. Позже, в 2000 году, члены экспериментального творческого объединения «Свои 2000» превратили первомайскую демонстрацию оппозиционных партий в карнавальное шествие с бессмысленными и абсурдными лозунгами и рисунками.

В. Подорога акцентирует внимание на том, что акционизм «пытается создать новую антропологию — антропологию актуальной телесности» [9, с. 145]. Художники разрушают всемогущество разума и рефлексии и призывают к свободе самовыражения через тело. И здесь прослеживается связь со средневековой традицией русского юродства. А.М. Панченко достаточно подробно раскрыл зрелищный характер данного феномена, выделяя такие

черты юродства, как театральность, лицедейство и притворство. Он также подчеркивал, что юродивые выражают презрение к общественным приличиям, они «не считаются с условиями места и времени, "ругаясь миру" даже в божьем храме, во время церковной службы» [3, с. 101].

На выставке «Арт-Манеж-98» А. Тер-Оганян организовал перформанс «Юный безбожник». На стене были развешены иконы, которые можно было подвергать «переработке» — резать ножом, разрисовывать фломастером, рубить топором. Согласно объявлению, повешенному в зале, ценителям современного искусства предлагалось приобрести иконы по установленным ценам. За определенную плату можно было получить и такие услуги, «как осквернение приобретенной вами иконы юными безбожниками; осквернение иконы лично вами под руководством юных безбожников; получение консультации для осквернения иконы на дому» [10].

В постмодернистских текстах литературы и искусства переосмысливаются, деконструируются стили, концепции и ценности эпохи модерна в игровом, пародийном ключе. И именно такие черты, как карнавализация, маргинальность, ироничность как форма разрушения, являются ключевыми. А. Тер-Оганян в своем перформансе осуществил деконструкцию, целью которой являлась десакрализация предметов культа. И сам художник видел цель в акцентировании внимания на искусстве, которое возникло тогда, когда перестало быть сакральным объектом. С помощью данной акции А. Тер-Оганян выражал и свой протест против запрета взаимодействия художника с сакральным.

Восприятие перформанса А. Тер-Оганяна российской аудиторией как кощунственного связано с тем, что к нему применялись критерии оценки эпохи модерна. К тому же, для российской аудитории радикализм художника оказался неприемлемым, поскольку он отождествлялся с реальным кощунством над церковью и уничтожением икон в советский период. Тот факт, что художник буквально перевел в символическое поле, осуществил деконструкцию реального акта уничтожения икон, не брался во внимание. В изнаночном мире А. Тер-Оганяна хотя и сохраняется связь с настоящим миром, тем не менее, очень важна полнота вывертывания. Создавая картину кромешного или опричного мира, художник тем самым подчеркивал чудовищность реального вандализма. А. Тер-Оганян акцентировал внимание на принадлежности данного акта к антимиру, он «разоблачал» реальный вандализм постмодернистским способом.

На взаимодействие художника с сакральным направлен и перформанс О. Мавроматти «Не верь глазам» («Распятие»), который являлся фрагментом фильма о современном искусстве «Слепое пятно». Герой-художник, которого играл О. Мавроматти, был распят на подобию креста, а на спине у него бритвой была вырезана надпись: «Я не сын Бога». В данной акции О. Мавроматти, подобно М. Абрамович и Орлан, экспериментировал с собственным телом. Для художника истинное искусство — это боль (он был прибит гвоздями к кресту) и жертвенность (отсылка к Христу).

Особый интерес представляют художники, осуществляющие деконструкцию образа Богоматери. На выставке «Россия-2» в 2005 году было представлено произведение О. Кулика «Мадонна с младенцем» из цикла «Остановка»: стеклянная автобусная остановка, на одной из стенок которой вместо рекламного постера помещена фотография террористки с поясом шахида. Сам художник свой радикализм, как это ни парадоксально, объясняет состраданием к женщине и говорит о том, что ему «не дает покоя вопрос, как могло случиться, что прекрасная женщина, призванная рожать или позировать художнику, несет смерть» [11, с. 303].

Экспозиция картин российской и израильской художницы Галины Блейх, выставленная в Тель-Авивском Доме журналистов в 2009 году, вызвала бурю негодования. В семи картинах художница вместо лица Мадонны подставила фотографии террористок-самоубийц. На свои полотна она наклеила слой «раненой» земли, взятой с места, где были убиты евреи. Публике объяснялось, что экспозиция имеет целью осуждение терроризма, демонстрацию несовместимости в женщине насилия и созидания. По замыслу Г. Блейх, сравнение женщин-убийц с Мадонной должно подчеркнуть чудовищность их деяний. Но реакция на экспозицию со стороны общественных деятелей, политиков и жертв терактов не была созвучна замыслу художницы.

Говоря об образе Богоматери в искусстве, А. Эпштейн отмечает, что секуляризованное преображение мотивов, связанных с ее иконографией, берет начало еще в работах деятелей культуры конца XIX — начала XX века: Эдварда Мунка, Августа Маке, Макса Эрнста и Кузьмы Петрова-Водкина [12]. А. Эпштейн анализирует работы этих художников, давно признанные неотъемлемой частью общего культурного наследия, и размышляет о том, можно ли считать их «кошунственными». Произведения великих художников не принимались церковью и по ее велению их замазывали или дорисовывали. Яркий пример — обнаженные тела на фресках Микеланджело.

Произведения А. Тер-Оганяна, О. Мавроматти, О. Кулика, Г. Блейх предназначены аудитории, оценивающей искусство как самодостаточную сферу, которую нельзя отождествлять со сферой богослужения и Храма. Эта оценка имеет глубокие исторические корни и непосредственно связана с моделью построения антимира в средневековых пародиях.

Отличие средневековой пародии от пародии Нового времени Д.С. Лихачев показал на примере русской демократической сатиры XVII века. В таких пародийных произведениях, как «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Праздник кабацких ярыжек», «Сказание о бражнике», мы можем найти «пародии на церковные песнопения и молитвы, даже на такую священнейшую, как “Отче наш”». И нет никаких указаний на то, что эти произведения запрещались. Напротив, некоторые снабжались предисловиями к “благочестивому читателю”» [3, с. 12]. Интересно, что в XVIII веке ситуация изменилась. Автор предисловия к «Службе кабаку» учел это и сделал

следующие пояснения: «“Служба кабаку” полезна только тем, кто не видит в ней кощунства. Если же кто относится к этому произведению как к кощунству, то читать ему его не следует» [3, с. 26].

Подобно древнерусским пародиям в перформансах художники создают антимир, в котором выворачиваются наизнанку религия, церковь, святые образы. Антимир противостоит представлениям об идеальной реальности: святости, церемониальности и этикету.

Антимир в произведениях В. Пелевина, В. Сорокина, Вен. Ерофеева, Вик. Ерофеева, Л. Петрушевской полон патологии, насилия, садистских картинок, физиологических отправления. Погружая наши «вечные вопросы» в жутковато-юмористический контекст, писатели снимают с реальности покрывало этикета, церемониальности и освобождают от всей сложной знаковой системы данного общества. Как и в древнерусских пародиях, в этих произведениях особое место занимает физиология и нагота. Д.С. Лихачев, приводя отрывки из «Службы кабаку»: «наг объявляешься, не задевает, ни тлеет самородная рубашка, и пуп гол: когда сором, ты закройся перстом», отмечал, что особую роль в обнажении играет нагота гузна, когда «голое гузно» вымазано в саже или кале, метет собой полати: «голым гузном сажу с полатей мести во веки» [3, с. 20]. «Служба кабаку» изображает кабака как церковь, но в нем нет издевательства над церковью как таковой. М.М. Бахтин также отмечал, что для карнавальной площадной речи характерно употребление ругательств, бранных выражений, о которых можно говорить как об особом речевом жанре [8, с. 23].

В «Повести о бражнике» представлен мир «антикультуры» — мир перевернутый, дурацкий и невозможный. Бражник, который менее греховен и более умен, чем Давид, Соломон и популярный на Руси Никола, только по меркам пародии Нового времени является кощунственным образом, поскольку воспринимается узко и буквально. Буквально нельзя воспринимать и образы, представленные в постмодернистских произведениях, они кощунственны только с точки зрения «классического» канона. Бражника из средневековой повести можно сравнить с Веничкой из поэмы Вен. Ерофеева «Москва—Петушки». М. Липовецкий подчеркивает близость поэмы «к “пиршественной традиции”, к кощунственным травестиям, сплетающим сакральные образы с мотивами “телесного низа”» [13, с. 156]. М.М. Бахтин все творчество Ф. Рабле оценивал как наследие народной смеховой культуры. Ему удалось развеять обвинения в адрес писателя в «грубом физиологизме», «биологизме», «натурализме». Подобного рода обвинения предъявлялись и предъявляются к произведениям В. Сорокина.

Перевернутый мир произведений В. Сорокина, как и народно-смеховая культура, проникнут карнавальным мироощущением, для него характерен язык карнавальных форм и образов, карнавальных вольностей. В. Сорокин выступает против эстетических и литературных норм Нового времени, осуществляя языковую деконструкцию, связанную с моделированием нетоталитарного письма,



стремлением «обнаружить или как-то обозначить разрыв в присутствии, обнаружить зоны, свободные от тотальной трансляции абсолюта» [14, гл. 5]. Тотальность и тоталитарность текста писатель «выносит на поверхность и делает объектом игры» [15, с. 56].

Эстетическую концепцию бытия Ф. Рабле М.М. Бахтин условно называет гротескным реализмом, в котором материально-телесная стихия есть явление положительное. Его ведущей особенностью является снижение, «то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве» [8, с. 26]. Снижение в гротескном реализме означает переосмысление и перемишивание всего священного с образами материально-телесного низа, снижение амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно. М.М. Бахтин отмечал, что такие гротескные образы Рабле, «как бросание калом, обливание мочой, испражнения, с точки зрения “классического” канона циничны», поскольку положительный и отрицательный полюсы становления (рождение и смерть) разорваны и противопоставлены. Поэтому и кал, и моча «приобретают узко бытовой, однозначный смысл (наше современное значение “кал”, “моча”»)» [8, с. 248]. Не случайно речевые нормы литературной речи Нового времени налагали запрет на вышеперечисленные темы, и гротеск, связанный с народной смеховой культурой, оказался вне большой литературы.

Как творчеству Ф. Рабле, так и творчеству В. Сорокина присущ гротескный реализм, а точнее, гротескный гиперреализм, основанный на эстетической концепции смеховой культуры. Именно поэтому к героям его произведений недопустимо применять моральную оценку, поскольку они изначально заданы в пародийной перспективе. В гротескном реализме Ф. Рабле и гротескном гиперреализме В. Сорокина можно обнаружить сходные черты.

Анализируя эпизод родов Гаргамеллы из IV главы романа Ф. Рабле, М.М. Бахтин акцентировал внимание на анатомическом характере телесного низа. Роженица обьелась требухой и выпавшую во время родов кишку, принимают за новорожденного. Гротескность усиливается еще и «карнавальным рождением ребенка через левое ухо. Ребенок идет не вниз, а вверх: это типичная карнавальная обратность (“шиворот-навыворот”»)» [8, с. 250]. Такой же карнавальным характер носит и крик, едва появившегося на свет ребенка, который заорал: «Лакать! Лакать! Лакать!».

Подобного рода движение не вниз, а вверх имеет место в сцене изнасилования в романе В. Сорокина «Сердца четырех». Для рокового соития насильники делают девушке трепанацию черепа электрорубанком. Перевернутость ситуации налицо. Это то самое снижение, о котором говорил М.М. Бахтин, когда предмету или ситуации дается несвойственное им обратное употребление или назначение. Все выворачивается наизнанку: верх занимает место низа, зад — место перед, как в прямом пространственном, так и в метафорическом смысле. Смысл сорокинской деконструкции и гротескного гиперреализма начина-

ет проявляться, когда узнаешь, что крайне «необычное действие» происходит в бывшем райкоме партии, где советским гражданам «промывали мозги». Совершенно очевидно, какие нецензурные слова вспоминаются, когда речь идет об изнасиловании в голову. Б. Соколов, применяя к оценке данного эпизода постмодернистские критерии, отмечает, что он должен вызывать «у человека с нормальной психикой и мировосприятием приступ здорового смеха. Серьезное отношение к абсурдному, заклиание смехом страшного порождает поразительный, уникальный комический эффект» [16, с. 26].

В «Голубом сале» В. Сорокин создает гротескный образ ААА накануне родов. Если у Ф. Рабле ребенок во время родов вышел через левое ухо, то у В. Сорокина ААА разродилась яйцом, которое должен проглотить наследник, дабы «не засох живой корень» и «не разорвалась цепь золотая». Только четверо, из 38 выбранных подростков, предприняли попытку стать наследниками и преемниками ААА: у Роберта произошло мочеиспускание, Белка «рухнула на заблеванный ковер», Женька «повалился навзничь, забился на полу», Андрюха «всхлипнул, неловко взмахнул руками, обхватил голову скрюченными пальцами и громко выпустил газы». И только рыжий Иосиф, с отвратительным красным лицом, опустил на колени, «открыл большой, как у птенца рот и проглотил яйцо» [17, с. 251]. Роды для ААА были смертельны, и перед тем, как навсегда закрыть глаза, она предредила Иосифу: «Те, кто попытался, будут просто рифмовать. А ты станешь большим поэтом» [17, с. 252]. Гротескный гиперреализм в этом эпизоде непосредственно основан на том самом снижении, о котором говорил М. Бахтин. Снижение роет телесную могилу для нового рождения, оно амбивалентно, поскольку имеет одновременно положительный и отрицательный полюсы становления.

У В. Сорокина гротескные образы связаны с языковой деконструкцией, со смертью старого и рождением нового языка, нацеленного на реабилитацию телесности в русской классической литературной традиции. В исследованиях, посвященных творчеству В. Сорокина, авторы акцентируют внимание на писательском приеме «сюжетного слома», выражающемся в резком, внезапном переходе от стилизации дискурса русского классического или соцреалистического романа к гипернатурализму. Так, В. Курицын отмечает, что писатель «начинает повествование как чистую пропись того или иного дискурса», а завершает его «либо нарастающими потоками непонятной речи, либо нарастанием запредельного насилия» [18, с. 96].

В начале романа «Сердца четырех» подросток случайно роняет батон в лужу, хочет уйти, но к нему подходит высокий старик, на котором было «серое поношенное пальто и армейская шапка-ушанка» [19, с. 6]. Старик, опираясь на палку, просит мальчика помочь довести его до нужного места. По дороге он рассказывает подростку о трудностях военных лет и, конечно же, о цене хлеба. В. Сорокин мастерски имитирует стиль произведений соцреализма, играет с до боли знакомыми клише о «цене хлеба», «уважении к пожилым людям», «почитании к

подвигу» и т. д. У этой истории совершенно неожиданный конец: подросток доводит старика до вагончика, в котором «кинвалид войны и труда» начинает помогать мальчику. В. Сорокин «выворачивает наизнанку», доводит до абсурда эстетику соцреализма и сам метод соцреалистического романа, с помощью которого, якобы, возможно адекватно отразить действительность. Смысл сорокинской деконструкции заключается в превращении в объект игры, в вытаскивании наружу фальши и оборотной стороны коммунистической идеологии. Писатель обращается к великим идеям коммунистического воспитания и пропаганде этих идей в литературных произведениях для доказательства их бессмысленности и бессилия, показывая ту гниль, которая кроется за высокими словами и лозунгами.

В рассказе «Сергей Андреевич» для его героя Соколова учитель это кумир, мальчик с придыханием ловит каждое его слово. Далее известный переход от стилизации соцреалистического дискурса к грубому натурализму: Соколов поедает экскременты любимого учителя. В рассказе прослеживается пародийная травестия средневековой топографии, когда движению вверх противопоставляется движение вниз. Так, у Ф. Рабле в эпизоде с подтирками маленький Гаргантюа рассказывает отцу о новом и наилучшем виде подтирки, доставляющей неизъяснимое удовольствие. Он подтирался и бархатной подушечкой, и шапочкой одной дамы, и шейным платком, и атласными наушниками, и шляпой пажа. М. Бахтин отмечал, что у Гаргантюа «блаженство рождается не вверху, а в низу, у заднего прохода. Показан подробно и путь восхождения — от заднего прохода через прямую кишку к сердцу и мозгу» [8, с. 419]. У В. Сорокина соцреалистический дискурс переводится в материально-телесный низ, гиперболизация дается в постмодернистском ключе, гротескный реализм Ф. Рабле доводится до гротескного гиперреализма. Восторженность Соколова учителем: «Спасибо вам за все, Сергей Андреевич. Я...я... никогда в жизни не забуду то, что вы для меня сделали. Никогда! И вы...вы...великий человек» [20, с. 15], так же как и наслаждение Гаргантюа подтирками, «погружается в тело, в самый его низ».

М. Липовецкий приходит к важной мысли о том, что дискурс русской литературы, который В. Сорокин переводит в физиологическое измерение, одновременно приобретает трансцендентальное измерение, причем «это измерение трансцендентально только потому, что находится за пределами дискурса и дискурсивности вообще» [21, с. 229]. Об этом же говорит и И. Калинин, видящий парадокс письма В. Сорокина в наличии коллекции литературных приемов, которые присутствуют, но как неважные, не выполняющие функцию конституирования литературы. И. Калинин делает интересный вывод о том, что В. Сорокин осуществляет попытку начать литературу с нуля, освободив ее «от риторической конвенциональности поэтического языка, но наделив ее структурной стабильностью метафизики, символическим буквализмом мифа и перформативной силой ритуала» [22, с. 267].

Выход В. Сорокина за пределы дискурсивности и наделение им литературы символическим буквализмом

мифа и перформативной силой ритуала является проявлением на новом уровне гротескного реализма. Гротескный гиперреализм стремится захватить становление, рост, вечную незавершенность, неготовность бытия, и в своих образах дает оба полюса становления, «одновременно — уходящее и новое, умирающее и рождающееся» [8, с. 61]. Гротескный гиперреализм В. Сорокина является средством преодоления логоцентризма эпохи модерна и возрождением на новом уровне пародийной травести средневековой топографии.

Очень символично, что в последних своих книгах — «День опричника», «Сахарный кремль», «Теллурия», В. Сорокин, описывая будущее России, создает карнавално-лубочный образ неосредневековья. В этих произведениях писатель выходит за рамки языковой деконструкции, направленной на борьбу с «великими метаповествованиями» (Ж.-Ф. Лиотар) и на моделирование нетоталитарного письма (М. Берг). В «Дне опричника» он предугадал государственно-православную вакханалию, когда о ней еще не было и речи, поэтому в «Теллурии» пророчество писателя пугает. Смысл сорокинской деконструкции состоит в «вытаскивании наружу» постцинизма, в обнаружении фальши существующих в обществе отношений и порядка, «когда издеваться и ругаться нет ни сил, ни смысла, и только хлопаешь широко раскрытыми глазами, смотря на мельтешение глупости и крови <...> и понимаешь, что единственное спасение <...> в гвоздике теллуровом, который в голову забьешь и счастье обрящешь» [23]. Когда нелепый, кромешный мир становится миром действительным, реальным, а мир, упорядоченный и благополучный несправедливым и чужим, антимир идет в активное наступление на мир действительный, демонстрируя «неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности» [3, с. 62].

С активным наступлением антимира на мир реальный связано и творчество арт-групп «Война» и «Бомбилы». Во многом они продолжают традиции перформансов 1990-х годов. Также как О. Кулик, А. Тер-Оганян, А. Осмоловский, и А. Бренер арт-группы деконструируют театральность, симуляционность общественных отношений. Как и художники 1990-х годов, они используют хеппинги и перформансы в качестве форм, направленных на борьбу против ограничений творческого самовыражения.

В то же время перформансы начала нового века носят ярко выраженный социальный и политический характер. Если в 1990-е годы художники представляли себя в качестве произведения искусства и приносили себя в жертву через испытание собственного тела болью, то художники нового века атакуют «конкретные идеологемы, нормы и институты», их акции направлены «на дискурс власти и на тех людей, которые представляют их в сознании общества» [9, с. 146]. Именно поэтому они подвергаются преследованию со стороны властей. Их акции оценивают не только знатоки актуального искусства, а все медийное сообщество. Творчество арт-групп предстает как протестное уличное искусство, более эффективная, чем митинги и пикеты, форма политического протеста.

В современном обществе система симуляции доведена до совершенства, в нее включены даже разного рода оппозиции и протесты. Художники противостоят симуляции современного мира, создавая симулякры более высокого порядка, показывающие его абсурдность. Их творчество направлено на преодоление абсурда жизни своеобразным и непривычным для традиционной аудитории способом, когда используется тот же метод абсурда, «выворачиваются наизнанку» идеалы, ценности, самое святое, что есть у человека. М. Уэльбек, называя современное искусство искусством интервенции, заявляет о его главном принципе, состоящем в «создании действенной параболы, которую потом подхватывают и передают в более или менее искаженном виде, чтобы рикошетом изменить и общество в целом» [24, с. 115].

Выражая протестные настроения общества, группа «Война» прибегает в своих перформансах к карнавальному языку и логике непрерывных перемещений верха и низа, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний, о которых говорил М.М. Бахтин. В их перформансах присутствуют смеховые образы, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Это и рисование неприличных рисунков в акции «Х... в плену у ФСБ», и хулиганство в отделении милиции в Мытищах в процессе проведения акции «Уничтожение мента в его доме». Самая скандальная акция группы «Е... за наследника Медвежонка», проходившая в Государственном биологическом музее, была приурочена к президентским выборам. Перформанс отличался грубым натурализмом (совокупляющиеся пары), и его можно рассматривать как пропаганду порнографии и надругательство над моральными нормами, а можно рассматривать как деконструкцию курируемого президентом национального проекта по повышению рождаемости или как деконструкцию состояния умов предвыборной России. В перформансах художники создают симулякры более высокого порядка (симуляция симуляции), выходящие за рамки антимира и указывающие на отсутствие смысла, справедливости и устроенности мира действительного.

Творчество российских постмодернистов разрушает «классический» эстетический канон, ограничивающий свободу творческого самовыражения и восприятия художественного текста как самодостаточного. Свобода творческого самовыражения проявляется в освобождении от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии, от языкового догматизма. В.М. Дианова акцентирует внимание на актуальности постмодернизма в нашей стране, поскольку он затрагивает проблемы «выбора пути, самореализации, самоопределения, расставания с тоталитаризмом и посттоталитарной эпохой, обновления мира художественной культуры, переосмысления собственной истории и перемены отношения к прошлому» [6, с. 73].

Сегодня в России идет процесс формирования аудитории, интересы которой фокусируются на пересечении границ «высокой» и «массовой» культуры, не отождествляющей сферу литературы и искусства с реальной жизнью. Виктор Ерофеев в статье «Поминки

по советской литературе» говорит о необходимости завершения традиционного литературоцентризма русской культуры. Гиперморализм русской литературы, провозглашающей и утверждающей высшие ценности, должен, с точки зрения Ерофеева, смениться ситуацией, когда литература «будет не больше, но и не меньше, чем литература» [25, с. 434]. Для тех, кто находится вне данного процесса, вероятно, необходимо, как и в XVIII веке, снабжать произведения писателей предисловиями к благочестивому читателю, как это делал автор предисловия к «Службе кабаку».

Безусловно, анализируя постмодернистскую пародию, нельзя ограничиваться только ее связью с гротескным реализмом, основанным на эстетической концепции средневековой смеховой культуры. Смех в постмодернистских пародиях относится к национальному типу смеха, но под воздействием эпохи он приобретает специфические черты. Антимир российского постмодернизма во многом может быть понят через анализ сущности гротескного реализма народной культуры Средневековья и взаимодействия с ним.

#### Список литературы

1. Бодрийар Ж. Прозрачность зла. — М.: Добросвет; Изд-во КДУ, 2012.
2. Эпштейн М. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной системы к троичной // Звезда. — 1999. — № 2.
3. Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. — Л.: Наука, 1976.
4. Lyotard G.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. — Paris, 1979.
5. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. — СПб.: Петрополис, 1999.
6. Дианова В.М. Российский постмодернизм // Культурные ценности и практики культуры современной России. — Вып. 2. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003.
7. Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. — Т. IV. Ч. 1. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
8. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.
9. Подорожа В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. — М.: Grundrisse, 2013.
10. Ройzman А. «В Петербурге часть мракобесов решила запретить всё» // Запрещенное искусство [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://artprotest.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10699&catid=6&2011-03-04-17-22-59&Itemid=4#](http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=10699&catid=6&2011-03-04-17-22-59&Itemid=4#)
11. Кулик О. Ничто нечеловеческое мне не чуждо. — М.: Kerber, 2007.
12. Эпштейн А.Д. Мобилизованная Богородица: панк-молебен группы «Pussy Riot» в Храме Христа Спасителя / Новое литературное обозрение. Неприкосновенный запас. — 2012. — № 3 (83).
13. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург, 1997.

14. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и переосмысления власти в литературе. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
15. Курицын В. Отечественный постмодернизм — наследие соцреализма и русского авангарда // STUDIA RUSSICA HELSIGIENSIA ET TARTUENIA V. Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. — Хельсинки, 1996.
16. Соколов Б. Моя книга о Владимире Сорокине. — М.: АИРО, 2005.
17. Сорокин В. Голубое сало. — М.: Ad Marginem, 1999.
18. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. — М.: ОГИ, 2000.
19. Сорокин В. Сердца четырех. — М.: АСТ, 2008.
20. Сорокин В. Сергей Андреевич / В. Сорокин. Первый субботник. — М.: Ad Marginem, 2001.
21. Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 2 (120).
22. Калинин И. Владимир Сорокин: Ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 120.
23. Иткин В. «Теллурия»: гвоздь в голове Владимира Сорокина // НГС Афиша [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://relax.ngs.ru/news/more/1465248>
24. Уэльбек М. Возможность острова. — СПб.: Азбука-классика, 2009.
25. Ерофеев В. Поминки по советской литературе. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. — М., 1996.

[...явление]...

УДК 78.01  
ББК 85.31

В.О. ПЕТРОВ

## СЕМАНТИКА ОБРАЗА СМЕРТИ В СВЕРХЦИКЛЕ «МАДРИГАЛЫ» ДЖОРДЖА КРАМА (К 85-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА)

Рассматривается один из уникальных сверхциклов постмодернистской эпохи — «Мадригалы» американского композитора Джорджа Крама. Акцентируется семантическое значение в произведении образа Смерти. Устанавливаются параллели между трактовкой этого образа самим композитором и автором текста произведения — поэтом Ф. Гарсиа Лоркой. Делается вывод о том, что Крам, взяв за основу отдельные фразы испанского поэта и драматурга, создал собственную сквозную смысловую драматургию, углубив трагедийность образа Смерти.

*Ключевые слова:* Крам Джордж, Лорка Ф. Гарсиа, постмодернизм, музыка XX века, новации, образ Смерти.

Музыкальное наследие американского композитора Джорджа Крама не слишком велико: не многим более сорока музыкальных опусов. Однако новации в этих сочинениях настолько значимы, что имя композитора можно поставить в ряд самых ярких авангардистов постмодернистской эпохи (см. [1, 2, 3]). Значительный вклад Крама заметен в области оформления партитур, которые в большинстве случаев представляют собой графики-символы<sup>1</sup>, а также в области нетрадиционного использования инструментов (Крам — один из создателей так называемого амплифицированного фортепиано, позволяющего

играть на всех его участках, в том числе на корпусе и струнах). Последний факт говорит о расширении тембровой составляющей акустического «звучания» музыкальных инструментов, что, несомненно, ведет и к большему многообразию образно-эмоциональной палитры сочинений.

Особое место среди опусов композитора занимают произведения под общим названием «Мадригалы», созданные им с 1965 по 1969 год. Несмотря на разность исполнительских составов<sup>2</sup>, по ряду специфических при-

<sup>1</sup> Например, отдельные пьесы «Макрокосмоса I» и «Макрокосмоса II», «Звезда-дитя», «Эхо времени и реки».

<sup>2</sup> «Мадригалы I» написаны для сопрано, вибратона и контрабаса, «Мадригалы II» — для сопрано, флейты и ударных, «Мадригалы III» — для сопрано, арфы и ударных, «Мадригалы IV» — для сопрано, флейты, арфы, контрабаса и ударных.