

Ольга Палехова

Жызьнь литературы в период ПОСТ

Октавы пушкинского «Домика в Коломне» были ПОСТ канонизированного четырехстопного ямба, который Пушкин забавы ради забыл, так как «надоел».

ПОСТ приходит тогда, когда наступает естественный баланс между пресыщением текстом и амбициозной легкостью поэта позволить себе отступить от туманных норм таланта и гениальности, изобретая деструктивную для текста свободу новой грани все тех же таланта и гениальности.

ПОСТ приходит в ироническом начале, как-будто деструкция классического текста самопроизвольна, вроде бы шалость, невинный азарт к случайному, странному событию. Ирония уместна как оправдывающая и сам текстовой сбой, так и его причину. Пегас-де стар, и «зуб уж нет», констатировал Пушкин, подступая к неминуемому ПОСТ роковой догмы «поэт и толпа».

Не ломая голову над терминами, Пушкин называет ПОСТ «толкучим рынком», утверждая его драматизм как субстанцию, существующую вне данности ямба как фантазм, далекий от осмысленного мира романтизированной героики «Цыган» и «Бахчисарайского фонтана». Толкучий рынок вседозволенных видений и фантастических ситуаций находится далеко от чудного мира, он находится на периферии, за осознанным, в Коломне... «Домик в Коломне» — периферийность сознания, октавность, существующая на опоре глагольных рифм, в одночасье оборачивающих ироничность авторских самооправданий в трагический апостроф текстовой метаструктуры, которая направляет прямой текст в область перфектности, где поставлена точка события, а его результат длится до бесконечности.

ПОСТ и есть результат мотивации текстовой антитрадиции, дозволенность отступить от внутреннего текстообразующего такта. Пушкин «отдыхает» в октаве, она монотонна, эмоции приглушены, и, если то, ради чего он затеял словесную игру, исчезнет, и на его месте выстроится иная схема пластической аморфности его нового состояния, он будет рад видеть ее муки и разрушения.

Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя.

Кстати, Пушкин испытывал к пожарам особое чувство: если в Петербурге что-то горело, он прибегал на пожар едва ли не первым. И смотрел. И дрожал. И горел. Ведь «доктором запрещена унылость» — избавление стихией от неминуемости скуки, неотвратимости судьбы.

«Домик в Коломне» — глухое, глубокое забвение в скуке, серый морок русской провинции и сочное, сладкое торжество ухода в эту тоскующую даль, туда, где тебя никто не знает и ты совсем другой.

Оправдательная ирония лукаво уводит автора в сторону всегдашней национальной особенности — уравнивать легкость мировосприятия с близостью рока, что Пушкин, собственно, и делает, вменив названию «Домик в Коломне» не фарс, но трагедийную ноту: ПОСТ-фактурный абрис вербальной характеристики особого знания о том, что особенно, странно, чуждо, непонятно, о чем не скажешь, не напишешь, что есть как « добрая старуха, давно лишенная чутья и слуха». О чем это Пушкин? О чем? И что он узнал, закрепостив могучую флексию глагола в давно прошедшие времена и внося его генетический код в каверзу волшебного названия — «Домик в Коломне». Почему «домик»? Чем он знаменит, какой-то домик и где-то далеко? Да ничем. Ничем. Дом — фантом. Его нет. Его придумал Пушкин, изобретая формальный контроль над хлынувшими предчувствиями какого-то необходимого, неминуемого состояния, которое строит свой собственный мир далеко от уже пережитого, которое определилось не как чувство, а как некий разум, имеющий свои временные и пространственные структуры, свою культуру, соприкасающуюся с той, которая ее предвестила и бросила... «Кухарка брилась, ... точно мой покойник».

Знания перевернулись в представления, в возможность, в существование странного, которое, однако, не становится объектом наблюдения, но констатируется как факт, свершившееся. Пушкин оставляет этот факт, казалось бы, без всякого внимания, завершая последствия бритвы кухарки строкой, что, мол, ничего не знаю, «не

ведаю, и кончить тороплюсь», предвещая закономерный вопрос воображаемого читателя: и все?, закрывает, бросает текст на произвол вымышленной морали, что-де и кухарку даром нанимать опасно, и рядиться в женское платье мужчине «странно и напрасно». И эта мораль не уточнила загадки «Домика в Коломне», а лишь сбила с толку, рассеяла саму интригу, которая и до подобного резюме была какой-то шаткой, с двойным дном, вроде текст сам по себе, вне этой неуловимой смыслом интриги, которая, тем не менее, есть и очень хорошо просчитана Пушкиным как импульс для размышлений, как пост-идея уже не текста, но мира, который не ведом ни духу, ни физике, а существует после них: дух и физика, сместившиеся, сросшиеся друг с другом, образовали метамир, периферийный к основному, обыденному, побочный от сознания, но воспринимающий все то, что происходит там, во внешне основном.

Басенная мораль финальной части «Домика в Коломне» всего лишь обычная для Пушкина ирония, обращение поэта к толпе и обычный же намек на забаву, на невинный обман. Пушкин легко играл в карнавал. Его гений впитал в себя идею всей многовековой европейской культуры, в которой карнавализация носила родовой характер: карнавал здесь не термин, не свойство, но состояние культуры как таковой в ее функциональном значении. Карнавал — задача культуры, ее предназначение. Именно в таком, пушкинском понимании трактовал карнавал М.Бахтин, а «Домик в Коломне» предвосхитил понимание его значения в своей абсурдно-радикальной октаве.

В сущности, «Домик...» прозвучал в 1830 году, в солнечной славе русской словесности, в полной дисгармонии с ней. Бредовый аллюр в два креста — иллюзия гимназической пародии — Пушкин не стал бы так заблуждаться на счет ее актуальности; он обошел все филологические «тонкости» стороной, не стал морочить себе голову интеллектуальным мазохизмом, классифицируя, систематизируя и схематизируя искусство, а предпочел насладиться им, воплотить неминуемость его периодического обращения в ПОСТ при помощи элементарной демонстрации переодевания — обычной, незаменимой детали карнавала.

Культура для того и существует в человеческом сообществе, чтобы снивелировать индивидуалистическую открытость сменой исторических фаз, развенчивая развитость цивилизаций взлетами и падениями социальной организованности. За каждой фазой стоит ПОСТ, закрепляющий факт смены одного состояния культуры на другой. Так что карнавализация закономерна как для исторического, так и для социального понятия культуры, и понятие карнавала, возможно, предшествует понятию культуры.

Пушкин предвидел посткультуру не только с точки зрения ее скачкообразного развития, но и как иную данность, неминуемо сопутствующую абсолютной реальности как алогизм, переместивший акценты с фигуры на антураж. В «Домике...» странная, неловкая кухарка Мавруша, приведенная в дом милейшей Парашей, оказывается мужчиной, о чем Параша, несомненно, знала. Ее это не смущало, да и не могло смутить — она делала то, что должно. Но зачем рядить мужчину в кухарку? Какое табу было наложено на Парашино настоящее и будущее, если она переодевает мужчину в кухарку?

Почему, собственно, средневековый карнавал носил почти культовый характер? Именно потому, что его родовым предназначением была возможность ассимилировать любое табу с формой «ноль», т.е. аморфизировать его, разрешить в любом виде, придать любую форму, но не объемнее той, которая выходит за рамки нулевой отметки: разрешенное не должно быть обыденным, нестранным. Игра в игру, интеллектуальный бисер Гессе и невозможность однозначной оценки того, что нарушило психическую сдержанность лица под маской.

В случае с «Домиком...» маска тоже ничего, по сути, не объяснила, но дополнила провинциальную унылость долей трагедийности, перекрыв участникам игры перспективу на благоприятный финал. Последующие за тем события могут домысливаться как результат не финала (его нет, равно как и самого домика), но события, которое было до ожидаемого финала.

Пушкин сложен, Пушкин сложен и демонически силен в постановке неразрешимых проблем результативности: он их эскизно набрасывает, и за каждым наброском стоит опасение, что если финал будет сыгран, то это создаст искусственный предел художественного мира, у которого предела быть не может. Может быть только период ПОСТ, который и есть, собственно, некий результат предшествующего состояния этого мира, но не отчуждение от него, а адаптация к его традиционности. Любой модерн будет даже в каком-то смысле более традиционен, чем сама традиция. Во всяком случае, сюжет «Домика...», структура октавы традиционны настолько, что только диву даешься, с чего это вдруг Пушкин, считая себя уж совсем голым (в смысле, писать не о чем, нечем, не хочется), все-таки описывает нечто в кантемировско-шаховском духе? А вещица получается по впечатлению из ряда вон, неуместная, бестолковая и ругательная. Пушкин предложил в «Домике...» алгоритм некой программы, по которой, собственно, просчитывается вся дальнейшая периодичность ПОСТ в художественной культуре. Во всяком случае, своеобразная деморализация традиции, свойственная карнавалному элементу того

же «Домика...», благополучно предупредила гоголевский маскарад, где ПОСТ перешагнет границу классицизма, смешает иронию с абсурдистским гротеском, и утвердит новый виток в развитии художественной культуры — пост-модерн поэта и толпы, выйдя на рубежи философских парадигм уже не личности и общества, а общества и войны.

Иронический пафос «Домика...» не более чем элементарный карнавалый прием, маскирующий, с одной стороны, принадлежность сюжета к модели трагического, с другой — открывающий форму «ноль» как бесконечное число возможного, которое несет в себе понятие «культура». Здесь даже нет смысла употреблять эпитет «художественная», т.к. эта культура бесконечна настолько, что отбрасывает и логику, и перспективу своего существования, т.к. в пределах исторического она структурна, в пределах эстетического — спонтанна и непредсказуема.

Пушкин констатирует главное, что, собственно, и является показателем неотъемлемости ПОСТ от культуры как таковой: традиция сама по себе нарушает возможности художественного, традиция же карнавала эти возможности предполагает, т.к. в основе их нерезультативности лежит эстетическое, у которого нет ни границ, ни объема, есть только форма «ноль», единственная шкаловая отметка, от которой оттолкнется художественное, генетически преобразовывающее состояние культуры в определенной исторической фазе в ту ее модель, которую определило эстетическое. Здесь, конечно, грань между эстетическим, психическим и художественным очень прозрачна, тем более потому, что именно она, эта грань, и определяет форму художественной культуры в ПОСТ-культурном пространстве. И все идет прахом. Пушкинская кухарка, уличенная в несанкционированном бритье, навсегда покидает тихий домик. Далее...финал, конечно, открыт. Или Пушкин не был бы самим собой. Цикличность результата будет проявляться вновь и вновь, когда традиция осмыслится фактически как фигура, как действующая модель карнавала и в этом качестве она фокусируется как модерн, как начальная точка отсчета от формы «ноль», как энергетика зыбкого балансирования «психическое-эстетическое», преобразованное в художественное. Ведь по сути художественное единственный, пожалуй, закономерный результат эстетического, которое лежит в основе всего того, что называется культурой. И именно эстетическое предопределяет ту периферийную область сознания, которая существует вне нашего разума, но существует тем не менее как разум, «толкучий рынок», о котором говорилось выше. Это то, о чем мы не знаем, но изображаем, пытаясь приблизиться к нему.

Пушкин осмысливает эстетическое не как феномен, а как естественную функцию психики реагировать на ею же созданное пространство. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» — загадка русской литературы, пожалуй, подтвердят сказанное. Стоит лишь найти верный ракурс, с которого легко просматривается сквозная пустота Никитских ворот и новый жилец с Басманной. А «Маленькие трагедии»? Трагедии не могут быть маленькими. Трагическое не требует количественно-качественных определений, но что внес Пушкин в темную силу великой драматургии?

А ведь в названии все та же ирония, все тот же изящный намек гения на пафосный апломб определений, на несоответствие поэта и толпы, которая укатает сивку истории своими догматическими принципами и вывернет сознание поэта наизнанку. «Погиб поэт» — подскажет Лермонтов. «Погиб...», если поверит в неминувность рока истории и не повернет ее вспять всей непредсказуемостью своих глубинных тайн.

Пушкин — повернул. И перевернул художественный мир из условного в абсолютный, где все безусловно и самодостаточно, но не очевидно. Энергия периферийного, та самая форма «ноль», модифицируется в знаки культовых элементов карнавала, становится правилом, следуя которому строятся все дальнейшие действия карнавала.

Пушкинская манера намек на продолжительность результата какого-либо события во времени, его возникновение в неожиданной и опять-таки нулевой форме, форме родового начала любого представления, просматривается в навязчивом алогизме посткультурного пространства, и то, что еще вчера казалось незыблемым, сегодня видится страшным сном, в котором Бисмарк показался добрым, а черный квадрат угнездил в себе обелиск петушинским пропойцам.

А вот теперь о главном. О том необъятном посткультурном поле, которому Пушкин оставил бесконечность и бесконечную же возможность удивляться голубизне полевых цветов и прогорклому духу вагонной махорки. ПОСТ — это не конец, не гибель традиции и искусства, это неизмеримость его форм, мотивов возникновения его странности, камерного фантазма его извращенной коммуникативности и эфирной прелести недозволенного бытия.

Эту пушкинскую загадку невероятно талантливо разгадал Вен. Ерофеев в феерически безысходной поэме «Москва-Петушки». Заласканная, занюханная дессидентами-ортодоксами поэма как-будто ассимилировалась в категориях постмодерна, как-будто пустила корешки классических райских куш для филологических раздумий и даже зацепила шаблонный статус некой трофейности как достойный пример следования образцу.

И получилась маленькая трагедия. Заданный Моцарт, назло Сальери настрочивший «Реквием», задержанный Сальери, подивившийся на нестойкого гения... В общем, из трагедии вышел фарс не фарс, а просто — «маленькая» трагедия.

На самом же деле Вен.Ерофеев описал все тот же «Домик в Коломне», на все времена разочаровав сентиментальную публику трагичностью невинного суффикса. Следуя пушкинскому, ерофеевский карнавал не скрывает, а раскрывает трагическое, используя в своем обиходе приемы защиты от трагедийности национальной судьбы. Здесь карнавал и есть то посткультурное пространство, где ПОСТ является на первый взгляд эфемерным поиском смысла той культурной среды, которая его породила. Карнавальная антураж — тот самый смысл традиционной культуры, который трансформируется в реальность не сознанием и осознанием его данных и возможностей, но способностями психики воспроизвести его восприятие через невозможное или(и) невербальное. Здесь вполне вероятно искажение смысла культурной традиции посредством иронического, утрированно-гротескового акцентирования психического на действии, которое воспроизводит психические реакции на среду обитания через пластику движения, музыку души, динамичное поведение какой-либо фигуры карнавала. Естественный казус истории — двигаясь по спирали закономерностей, самоутверждаться во времени путем сведения их к гипотетическим формам аморального свойства, чтобы потом опять вернуться в ритмический процесс их же функционирования в общей системе культурного поля определенной эпохи. Карнавал усиливает логику закономерностей, подчеркивая своей нетабуированностью искусственные решпки истории, ломает их неприятием во времени, разрушает их законы зовом рода, который множит множество войнами, катастрофами, чумой... И не раз вернется европейская культура к трапезе Гаргантюа, чтобы подкормиться на ней впечатляющим колоритом кушаний, уже разметанными во времени между «Чревом Парижа» и «Дамским счастьем» Эмиля Золя.

И, выброшенный на берег полуазиатской страны, весь цвет европейской карнавальная культуры пустил в ней корни своей цивилизации, привил к ее диким скифским ветвям страсть к ловле чертей на дымящихся эшафотах и очаровал лирическую русскую душу возможностью предаваться вечности легко и без печальных эпитафий, позволяя искусству самовоспроизводиться психейно, скрещивая непересекающиеся параллели прямых в метапространствах, структурируя традицию и ее фактурную модель ПОСТ в монолит все той же

культурной традиции. И параллели пересекутся, и в Петушках не остановится поезд, а если остановится, то Веничка из него не выйдет, а вернется обратно, в Москву.

Ерофеев интерпретировал «Домик...», заманив в дебри своих адских коктейлей одурманенную эпатажем читающую публику да и вообще своих соплеменников с их немалой любовью ко всему запретному и жаркому. Как тут не вспомнить пушкинскую любовь к пожарам, которую Ерофеев заметил и выставил напоказ перед пустынными взорами братьев по разуму. Едет пьяный поезд, в нем пьяный Веничка, и все пьет, пьет, пьет. Вакханалия, нарушение всех запретов, отсутствие любого табу и полная опустошенность, которой нет конца, ибо поезд все едет и едет, и мелькают верстовые столбы уже в обратном направлении, уже пошел второй круг Веничкиного путешествия, уже шило в горле...

Но ведь не в пьянстве дело. А в желании использовать то состояние внутреннего мира, где господствует удовольствие, наслаждение и никаких мук совести, ибо говорит и отвечает за все тот же родовой голос, пядь земли, замученная культивацией пророчеств и нормализованной воспитуемостью. Узы реальности, ставшие культовыми, Ерофеев пропускает, опровергая традицию низвержения отечества поэтом перед толпой, тотализацией толп перед поэтом, который видит перед собой только белесую стынть умерщвленных глаз и выдыхает пары зачумленных вагонов. Поезд везет толпу в Петушки, в уезд, в провинцию, в ту непроглядную заводь тоски и молчащих глаголов, которая существует в противовес страстям и мыслям и дремлет до поры до времени, чтобы в один прекрасный миг взорваться в неожиданном пробуждении правды, которая запредельна в мире реальности, противоестественна и никому не нужна.

Именно поэтому Ерофеев сажает Веничку в пьяный вагон, в котором и Веничка пьян и пресыщен своим состоянием, и все пьяны и грязны, но... свободны в своих мыслях, не оставляющих надежды на здравый смысл.

Карнавальность «Домика...» в эстетическом поле ерофеевского текста сыграла значимую роль: Ерофеев использует модель карнавального антуража на протяжении всего сюжета поэмы, умерщвляя форму традиционности художественной патологией откровенного ее эпатажа. Текст поэмы антитрадиционен так же, как пушкинская октава и эпитет «маленькие» к слову «трагедии» во множественном числе. Но именно это игнорирование понятий, форм художественного в статусе классического позволяет сохранить главное — ту безрассудность и, может быть, безнравственность поэтической свободы, которая пе-

реводит традиционные формы культурных объектов художественной среды в культово-потребительские, массовые, карнавальные, подвергая тем самым классичность художественной культуры видимой вульгаризации, которая в конечном итоге квалифицируется как модерн. А именно модерн не позволяет культуре застыть в исторически передвигающемся пространстве, перемещая параллели культурных полей в перекрестья смыслов, создавая новый облик вечным категориям временных ограничений сюжетов, которые переходят в иной статус художественного благодаря упрощенным моделям духовного мира в рамках карнавального действия.

Замена смысла на смысл — та черта карнавальной культуры, которая призвана смысл как таковой сохранить или подвергнуть сомнению его актуальность путем нейтрализации в абсурдно-гротескной фактуре поп-реальности, как в ерофеевской поэме, например. При этом Ерофеев отнюдь не заигрывает с читающей публикой так, как публика заигрывает с ним, он серьезен, он отчего-то предостерегает читателя ли, литературу ли, но от чего? Не от неведомого ли «Кысь» Татьяны Толстой, который возникнет также ажиотажно-популярно, как «Москва-Петушки», сделается чуть ли не бестселлером постмодернизма новейшего времени и новейшей же литературы, в которой исподволь пересекается физиология ужаса и презрительное отношение читателя к нему.

Роман Т.Толстой «Кысь» — сентиментальная ветвь постмодернизма, заключительный аккорд печальной ерофеевской игры между ироническим, саркастическим и лирическим, все та же пародическая октавность провинциальной активности, где смысл отражается в-неглавном, периферийном, где трагедия — маленькая, но именно в этой-то малости и заключается тот исполинский кошмар бытия, который мыслится не категориями возвышенного, а заурядного, бытового, повседневного что ли. Спасение одно — игра, выдумывание: иначе — **КЫСЬ**, который прячется где-то, может быть, в ветвях деревьев или шорохах леса, который всегда преследует человека и готов впиться ему в жилу и обескровить. Ерофеевский кошмар с шилом в горле не закончился — он легализовался в мутационном виде в постшедевре на первый взгляд мизантропической ауры толстовского романа. Романа — это говорит о многом, в том числе об эпичности, которая предполагает многократность действия исторических закономерностей на уровне художественных обобщений. Здесь форма «ноль» соответствует совершенно непредсказуемому фрагменту карнавальной культуры: табу наложено на сам смысл, на разумность, и нетабуированными остаются они же, смысл прошлого, традиции в эпическом простран-

стве мумифицируются, обрстая легендами и притчами, реальность в том же эпическом пространстве попадает в период ПОСТ со знаком плюс, то есть перспектива этого периода в будущем не просто возможна, а обязательна. Герои толстовского романа те же, что ехали с Веничкой в Петушки и, поскольку поезд не остановился, герои оказались в неведомом времени эпической структуры «Кысь». То время, которое трудно определить иначе, чем некий эпохальный сдвиг в метапространство, где время не измеряется хронологическими показателями и историческими фазами существования ортодоксальной культуры, но обладает признаками мифологического, то есть носит характер всеобщностей, которые от времени не зависят вообще. Условность времени в пределах эпического Толстая подтверждает и необычной формой своего романа, и особым даже не стилем, а сленгом, который в данном случае есть минимизированная модель культурной традиции многих социально-значимых элементов не только состояния культуры в ту или иную эпоху, но, может быть, и цивилизации. Но поскольку речь идет об эпическом, то и культура и эпоха тоже как бы условны, а значит, речь идет о закономерном, родовом, космическом. И та область периферического (которую во всех упоминаемых произведениях русской литературы символически утверждает география) становится основной, незнакомое — узнаваемым, а ожидаемое — странным. И вместо той действительности, которая на первый взгляд кажется обыденной и в «Домике...» и в «Москве...», в романе Толстой представлена и не совсем как действительность, а некий фантастический город, узнаваемый по признакам как реальный, но увиденный будто во сне — здесь идет универсализация игрового признака в рамках карнавального представления, и невыбртая до конца пушкинская кухарка, и не приехавший в Петушки Веничка, возможно, сделали какую-то неисправимую работу, подготовив почву для пересечения параллелей сна и яви, где смыслы реального, фантастического и феерического смешались, сбились в толкучий рынок незримого мира, который существует как ощущение ли, предчувствие, но неизменно с пушкинским трагическим предвестием всего того, что исподволь считается давно предопределенным.

Толстая так же, как все участники предшествующего карнавала не драматизирует состояние культурного поля условной эпохи, она иронизирует, пресекая попытки читающей публики заштамповать художественное в обыденное, в ожидание результата, который как хлеб и зрелище должен удовлетворить праздное любопытство взволнованного обывателя: ироническое относится к внешнему пласту эстетики толстовского текста, тогда как эстетическое текста подразумевает нечто сентиментальное или лирическое.

Пусть это странно, но отвратительный, грязный, питающийся мышами Бенья невероятно раним, сентиментален и трогателен. И, по сути, если и не добр, то хотя бы не зол, что уже легче для читателя, который и сам не рад, что взялся за «Кысь», где вареные мыши вряд ли уступят по прелестям немалым коготкам Бениной возлюбленной Оленьки, наскребающей ими кучки древесного мусора. Ничто не вечно, кроме вечности — это определение Толстая формулирует и в объяснении понятия **КЫСЬ**, и в фантазмагоричности места и времени своего романа. То есть то, что было, будет еще раз; продолжительность истории во времени не ограничивается сменой общественных формаций. История и время — одно и то же. Оба этих понятия условны и весьма относительны и становятся объектами внимания только тогда, когда переходят в ПОСТ, что, собственно, и является той формой «ноль», которую знаменует карнавал, лакмусовая бумажка социально-психологических параметров истории. Но ведь карнавализация истории проявляется и через художественное, для которого социальные характеристики, равно как и психологические, далеко не первичны, так как художественное отталкивается от эстетического и только от него, а вот как воздействует время-история на этот пласт сознания, скорее ответит опять-таки периферический его аспект, толкучий рынок срединного бытия духа и физики, который фиксирует и Пушкин, и Ерофеев, и Толстая в своем небытийном бытии, где мир так узнаваем, так необычен, но в то же время до абсурдности смешон и страшен, как Веничкин коктейль «Слеза комсомолки».

Но что же несет в себе этот толкучий рынок, мелькание красок, голосов, смешного, за которым то страшно, то нет, опять смешно?

Удовольствие. Пост-культура или то, что она обозначает, несет в себе абсолютное удовольствие. И буква **Ы** после **Ж** и **Ш** в гипермодерне текстов В.Курицына — это то же удовольствие начертать запрещенный правилом знак. Но слышно же **Ы**? Его исторгает горло, язык, физика?

Раскрепощение от общего культурного пространства в частно-утилитарное, смакование, мягко говоря, неадекватного в мире социума поведения героя — естественное для литературы «ПОСТ» удовольствие. Она на нем и держится, начиная с осторожной иронии и заканчивая безудержным вдохновением «душою сказать». И именно в литературе, в ее неограниченных возможностях пост-культура проявляется в первую очередь: не-главное утрируется простыми приемам, как у Ф.Рабле, например, у Пушкина идет уже наполнение прозы и драматургии как бы не приемами вообще, а лже-смыслами, которые искажают изображенное нулевой формой «трагедия-фарс», где идет

смещение понятия и смысла, переакцентировка сознания с образа на какую-либо его деталь, на частность, разрушающую целостность традиционного персонажа, фигуры.

Если еще раз вернуться к определению ПОСТ как некой временной принадлежности в культуре XX века, то, пожалуй, здесь можно попробовать расширить хронологические границы. Либо убрать их вообще. Пост-культура проявляется не во времени, а в пространстве, в бездне сознания, в котором время побочно, оно требуется только для того, чтобы в сознании вызрела что ли некая астральная мысль о вторичности времени и тех его ценностей, которые формализуются историческим материалом. Периферический пласт сознания сосредоточится на том, на чем останавливался М.Пруст под сенью девушек в цвету и именно это он сделает предметом своего вдохновения. Но это Пруст и самодостаточная европейская эстетизация внутреннего мира. Русская же литература, начиная с непостижимой и лотарейной пушкинской прозы узаконила ПОСТ как данность в пределах культурного поля как такового: это естественная функция эстетического предусматривать перспективу выброса энергии бессознательного в космос строки. Именно поэтому в произведениях искусства всегда есть тайна, недоговоренность — это не прихоть художника, но невозможность зафиксировать тот психейный энергетический сгусток, который присутствует в бессознательном, но который обязательно сформируется в ПОСТ-сознательный метамир, в некий шизоидный бред, в странное, непонятное, в КЫСЬ, в иное произведение, где все не-главное будет выпущено наружу и прочитано как гибель традиции, а то и искусства. Но это его самостоятельный вид, попросту говоря, когда мы подразделяем литературу на эпос, лирику и драму, мы забываем о ПОСТ-фактурной концентрации материала, который сформировала эстетика всех родов и видов литературы. Это и будет география проявления ПОСТ, который присутствует в искусстве всегда, а не только в некий час пик. Именно поэтому ПОСТ — понятие географическое, пространственное, и время его условно.