



ОТ РЕДАКЦИИ EDITORIAL COLUMN

DOI: 10.22363/2312-9220-2026-31-3-539-548

EDN: AVVYGD

УДК 82-192

Редакционная статья / Editorial article

Постмодернизм: pro et contra. Вводные замечания

О.В. Богданова

*Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург,
Российская Федерация*
✉ olgabogdanova03@mail.ru

История статьи: поступила в редакцию 25 января 2026 г.; отрецензирована 18 марта 2026 г.; принята к публикации 20 мая 2026 г.

Для цитирования: Богданова О.В. Постмодернизм: pro et contra. Вводные замечания // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2026. Т. 31. № 3. С. 539–548. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2026-31-3-539-548> EDN: AVVYGD

Postmodernism: Pro et Contra. Introductory Remarks

Olga V. Bogdanova

*Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky, Saint Petersburg,
Russian Federation*
✉ olgabogdanova03@mail.ru

Article history: submitted January 25, 2026; revised March 18, 2026; accepted May 20, 2026.

For citation: Bogdanova, O.V. (2026). Postmodernism: Pro et Contra. Introductory Remarks. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 31(3), 539–548. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2026-31-3-539-548> EDN: AVVYGD

© Богданова О.В., 2026



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Эпоха постмодерности, которая уверенно властвовала в русской культуре, искусстве, литературе (в целом в российском обществе) конца XX в., завершилась. Взлет постмодернизма, пришедшийся на 1980–2000-е гг., к началу нового тысячелетия пошел на спад, тенденции постмодерности серьезно ослабли. Между тем в истории русской литературы период расцвета постмодернизма остается важным этапом и как факт истории литературы зафиксирован во всех анналах научной филологической мысли. Теперь по прошествии времени наступает срок подведения некоторых итогов и осознания объективных последствий, которые оказал постмодернизм на развитие русской литературы последующих десятилетий.

Термин «постмодернизм» (от лат. *post* – после и *modernus* – современный) буквально означает «после-современность». Странность и парадоксальность терминологической дефиниции получили отражение и в самом явлении – странном и парадоксальном, в условиях мощно развитой интеллектуальности, шокирующем и поражающем тотальным алогизмом. Человек разумный добровольно вставал на путь «словов» и «перевертышей», дарующих эстетическое удовлетворение. Имевший довольно длительную историю (Р. Паннвиц, 1917 → Ф. де Онис, 1934 → А. Тойнби, 1954), в 1960-х гг. термин в интерпретации американских исследователей Л. Фидлера и И. Хассана активно сросся с представлением о постмодернистской литературе, которая *стирала границы* между формами традиционного и нового повествования, между высокой и так называемой массовой культурой, дерзко, творчески переосмысляя историю отдаленного и не очень удаленного прошлого. Концептуально и окончательно термин в современном его понимании утвердился как название целой эпохи и философского течения после выхода книги Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1979), в которой французский философ уверенно обосновал недоверие к «метанарративам» и «великим историям» с их верой в торжество разума, прогресс, коммунизм, религиозность, моральный кодекс и т.п. Позже *классики* теории постмодерности развили эту концепцию в различных областях искусства – У. Эко, Х.-Л. Борхес, А. Роб-Грийе, Д. Эшбери в области литературы, Д. Кейдж – в музыке, Ж.-Л. Годар, Э. Уорхол – в кино, М. Мерц, М. Паладино – в живописи и др. Термин закрепился, явление получило широкое распространение.

Вместо хронологического контента – «после-современность» – постмодернизм довольно скоро обрел статус *нормы* вневременного существования, которая вбирала диктат свержения прежних идеалов (разум, прогресс, наука, истина) и конституировала эпоху всеобщей деиерархизации, деконструкции не только человеческих убеждений, но законов земного мира. Смена полярностей базовых этических оппозиций *добро* и *зло*, *правда* и *кривда*, *свет* и *тьма*, *Бог* и *дьявол*, *разумное* и *чувственное* реверсировала мир: что было нельзя, стало можно; что раньше вмещало сущностную семантику превратилось в голую риторику. В культуре в целом и в литературе в частности цель сменилась игрой, синтез – деконструкцией, основной код – идиолектом, метафизика – иронией, трансцендентное – имманентным, означающее – означаемым и т.д. (например, в соответствии с системой И. Хассана).

На Западе начало эпохи постмодерности можно связать с концом 1950-х гг. (осознание травм Второй мировой войны, расцвет потребительского общества, кризис модернистских идеалов), ее расцвет пришелся главным образом на 1970–1980-е (интеллектуальная игра во всех областях искусства), а закат – к 1990-м (переход в сферу поп-культуры). Россия же запаздывала, шла следом. Истоки российского постмодернизма исследователи относят к концу 1960–1970-х (А. Терц, Вен. Ерофеев, А. Битов, Саша Соколов) и связывают преимущественно с андеграундом и его ориентацией на теоретиков и практиков Запада¹. Мощный всплеск пришелся на 1980–1990-е гг., когда в период перестройки постмодернизм легализовался и стал «массовым» явлением, а его репрезентанты – культовыми писателями (В. Сорокин, В. Пелевин, Л. Петрушевская, Т. Толстая, С. Довлатов, Вик. Ерофеев и др.). Наконец истощение можно связать с 2000–2010-ми гг., когда обозначился кризис метода, в литературе и искусстве начались поиски новой искренности, проявили себя постпостмодернистские, метамодернистские тенденции. В целом западный постмодернизм оказался более рациональным и теоретически ориентированным (писатели и теоретики У. Эко, Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, А. Лакан и др.), его игра была направлена преимущественно на философию и культуру. Русский же постмодернизм кристаллизовался в более социо- и политизированных формах, его главными претекстами (фактически одним единым претекстом) были не столько мировая культура или литературная классика, сколько советская реальность и принципы соцреалистического искусства, локализованная область недавней советской истории. Если на Западе постмодернизм (в самом общем ракурсе) вырос из материальной сытости и философского пресыщения, то российский – на почве интеллектуального голода и культурных барьеров, порожденных политической изоляцией.

Одними из первых теоретиков российского постмодернизма стали Б. Гройс, А. Добренко, И. Смирнов, М. Липовецкий, Н. Лейдерман, М. Эпштейн, Вяч. Курицын, П. Вайль и А. Генис, В. Руднев, И. Скоропанова, О. Богданова и др., к настоящему времени этот ряд обширен и репрезентативен. Появились тематические словари, философские и культурологические энциклопедии, теоретические комплексы (И. Ильин, В. Руднев, А. Грицанов, М. Можейко и др.) – спектр фундаментальных материалов по постмодерну российских и зарубежных исследователей сегодня достаточно разнообразен. Между тем остается ряд важных вопросов, которые требуют осознания и анализа. В частности, вопросы наследия эпохи постмодерности в российской культуре и литературе, ее влияния на состояние общества и умов будущих поколений.

Сегодня уже очевидно, что в основной своей массе читатель удовлетворился достижениями постмодернизма и на современном этапе едва ли можно встретить примеры эксплуатации приемов и стратегий эстетики постмодернизма в обнаженном, чистом виде. Исключение составляют, может быть, те

¹ На наш взгляд, можно уверенно говорить о собственно внутрилитературных тенденциях. См. об этом: Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2004. С. 3–35.

писатели-постмодернисты, фактические классики постмодерности, которые продолжают работать, и сегодня оставаясь приверженцами выработанной ими и проверенной годами манеры (пример тому все еще активно пишущие В. Сорокин или В. Пелевин). И хотя как доминирующая парадигма постмодернизм себя исчерпал, и специалистам, и читателям очевидно, что инструментарий постмодернизма, черты постмодернистских стратегий и тактик не сложно разглядеть в современной литературе.

Так, доминантный принцип постмодернизма – деиерархизация идей – отошел на задний план. За прошедшие сорок лет российский читатель, исторически и родословно ориентированный на смысловую русскую литературу, вступил на этап усталости от алогизмов и бессмысленности, от тотальной иронии и сплошных «перевертышей». Современный период развития российской прозы связан и с тенденциями поиска новой искренности в искусстве, и с возвращением к традиционному логоцентризму и наследному литературоцентризму.

Как же происходил процесс угасания постмодернизма и с чем был связан его довольно короткий период процветания? Главное – это изменение общественно-политической атмосферы. Несмотря на то что период горбачевской перестройки был определен как этап расцвета российского постмодернизма, тем не менее именно перестройка лишила писателей-постмодернистов главного объекта художественной рефлексии – советской идеологии и возможности игры с принципами (штампами) социалистического реализма. В течение нескольких постперестроечных лет *по инерции* принцип асоциальности еще срабатывал и тешил автора и реципиента, однако вскоре оказался растушеванным сам предмет концептуально-постмодернистской игры (идеологические догмы), а с течением времени (к настоящему моменту с очевидностью) угас и восторженный энтузиазм общества относительно открывшихся политических свобод и творческих возможностей новой демократической эпохи. Постмодернизм 1980-х, боровшийся с государственным официозом, с «совком», с соцреалистическим пафосом и тотальным героизмом, лишился платформы; идейно-идеологический базис постмодернизма обнулится².

Как следствие, изменения коснулись и принципа тотальной иронии: былая агрессивность и цинизм всеохватной иронии ослабли, ироническая заостренность притупилась и рассредоточилась, утратив центр фокусирования. Ирония (=постирония) перестала быть средством борьбы с тоталитарным сознанием и соцреалистическим нарративом, а мутировала в органичное качество современного языка – уже не только литературы и искусства, но и телевидения, радио, различных видов рекламы и самой улицы. На этом фоне

² Формулировка, без сомнения, вбирает некую долю условности. Как помним, одна из основных деклараций постмодерна – безыдейность. Однако в рамках русской литературы этот подход не сработал изначально, в том числе и для постмодернистов. Как показывают текстуальные наблюдения, провозглашенные стратегические принципы безыдейности литературы на практике самими постмодернистами разрушались и преодолевались. См.: *Богданова О.В., Жилене Е.С.* Московский концептуализм: поиски и обретения. СПб.: Алетей, 2026. 368 с.

всеобщая деконструкция, пронизанная иронией и сарказмом, утратила актуальность, постепенно начала смещаться в сторону реконструкции.

С приумножающимися вариациями постмодернистских опусов и текстов эффект культурного и эстетического шока, будораживший 1980-е и 1990-е, начал постепенно ослабевать, с неизбежностью угасать. А стремительное развитие интернет-возможностей, интернет-экспериментов стало заслонять эпатажность («без»)индивидуального (вспомним бартовскую «смерть автора») искусства постмодерна. Если на раннем этапе постмодернистский коллаж или тотальная цитатность (цетон) были признаком *элитарной* (вспомним «небожителей») культуры, то с развитием интернета любой пользователь, создающий мем, фактически эксплуатирует постмодернистский подход (компиляция смыслов, реверс семы и ремы, сквозная ирония и др.). Литература и искусство постмодерна словно бы «демократизировались», перестали быть единоличными носителями и распространителями этих приемов и тактик.

Наиболее весомым конструктивным наследием постмодерна в российском искусстве и в литературе, на наш взгляд, оказалась интертекстуальность – интертекст, медиатекст, текстуальная интерференция, межтекстовый диалогизм, закрепившиеся в современной русской литературе как привычная и широко пронизывающая любое художественное произведение стилевая норма. Писатели после-постмодернисты увлеклись интертекстуальной игрой с читателем и продолжают использовать претекст, эксплуатировать текстуальные аллюзии и реминисценции. Однако если для Сорокина или Пелевина 1980–1990-х межтекстовые переключки имели целевые мишени, прежде всего были способом деконструкции советского мифа, то сегодня это не больше, чем наработанный нарративный прием, опробованный и срабатывающий в литературе.

Иными словами, перспектива продолжения и развития постмодернизма как метода (в допущении отхода от строгой научной терминологии) на современном этапе неразличима, современное постмодернистское наследие – в ассимиляции его тактических приемов. *Классический* постмодернизм как философская система мутировал в сумму остаточных (нередко истощенных) форм, приемов и тактик. Однако не признать, что влияние постмодернизма на русскую литературу рубежа XX–XXI вв. (и как следствие – на общественное сознание) было весьма существенным, нельзя. Надтекстовые последствия были не менее радикальны и действенны, чем внутритекстовые – и это ментальное воздействие-влияние было далеко не однозначным.

Действительно, на определенном этапе постмодернизм стал главным инструментом *перекодировки русской культуры*. Он осуществил одну из своих важнейших и приоритетных целей: достиг *деидеологизации языка*, а следовательно, *деидеологизации самого текста*. Произведения постмодернистской литературы, как и их авторы, оставили службу какой-либо идеи или идеологии, будь то советская (= коммунистическая) или асоветская (в вариантах андеграунда и диссидентства или национального почвенничества). Писатель-постмодернист обрел право быть собой (на уровне манифестации – быть

всеми и одновременно *никем*), деконструировать привычные смыслы и инспирировать новое – намеренно шокирующее, противоречиво неоднозначное – видение себя и мира.

Свобода самовыражения писателя получила реализацию через возможность говорить обо всем (высокое и низкое, высокое = низкое) и использовать множественность средств и приемов (эстетичных и деэстетичных), породивших неожиданное для прежней литературы расширение тематики и собственно писательской манеры, языков и стилей – от уличного просторечья Л. Рубинштейна до изысканности метафорической речи Саши Соколова. В литературе постмодерна заговорили о реальном человеке – с его страхами, тайными надеждами, природными инстинктами и навязанными чуждыми мыслями. Постмодернизм разрушил образ-тип «во всем передового» советского человека и приблизил литературу к аксиологической неустойчивости и допустимости, к отказу от неприкасаемого соцреалистического штампа и к необходимости пробуждения индивидуального сознания.

Одновременно постмодернизм как явление готовил и обеспечивал полное и окончательное крушение советской цивилизации, стал мощным условием ярко-образного переосознания законов и наскучивших идеалов советской эпохи. На этом пути постмодернистская ирония на десятилетия стала способом психологической самозащиты, средством преодоления цивилизационной катастрофы, выживания в ее условиях. Контекст зарубежной постмодернистской культуры, вошедший в сознание советского человека с образцами постмодернизма российского, обеспечивал ментальную поддержку в понимании личности и неизбежности катастрофического момента, то есть горизонты сознания советского человека (и сознания не только образно-художественного) во всех смыслах значительно расширялись.

Между тем наследие, казалось, *объективированной безоценочности*, привнесенной и насажденной системой постмодерна, повлекло и последствия иного плана. Постмодернизм с его принципом деконструкции и деиерархии неизбежно приводил к кризису так называемой большой идеи – как всего общества, так и русской литературы с ее миссией пророчества и учительности. Если в предшествующие века русская литература традиционно приравнивалась писателями к «проповеди» (Л. Толстой) или «исповеди» (Ф. Достоевский), неизменно была востребованным *учебником жизни*, то в постмодернизме любая проповедь-исповедь оказалась маркированной как *симулякр*, копия без оригинала, ложь-истина, преподносимая как разнополюсное явление, не нуждающееся в аксиологических акцентах. Если для классической литературы были релевантны вопросы «Что делать?» и «Кто виноват?», «Камо годишься?» и «Что есть истина?», то глубинный вопрос основоположника живописного концептуализма И. Кабакова – «Чья это муха?», в котором нравственно-духовный поиск оказался намеренно и иронично (или саркастично) вытеснен вакуумом смысла, выдвинутым в центр мироздания.

Русская классика перестала быть ориентиром – интеллектуальным, духовным, нравственным. Интертекстуальные проекции были направлены не на оживление образной мысли классики, а на ее ревизию, чаще просто на сниже-

ние и развенчание, когда ирония только смягчала удар и шокирующий эффект. В мире рубежа веков с огромным объемом информации зарубежная и русская классика оказались раздерганными на безликие цитаты, хаотично компилированные и безвозвратно утрачивающие смысл (не контент). Оттого в 1999 г., в год юбилея А.С. Пушкина, знаменитая и сакральная во всех смыслах фраза Ап. Григорьева «Пушкин – наше все» подверглась беспощадной дискредитации, которую никак не вытравить и не компенсировать уже четверть века спустя. *Все смешалось в доме* русской литературы. Интертекстуальность перестала быть диалогом идей и способом сопоставления мыслей, но стала воплощением всепроникающей псевдоинтеллектуальной иронии и игры.

Игра как сквозной прием постмодернизма оказалась выдвинутой на передний план текстовой структуры, использовалась как исключительно-прием, сверх-прием, то есть когда на место мыслительного диалога выводилось намеренное опустошение, игра ради игры в приемах моделирования текста-конструкта, который может трансформироваться без видимых потерь как в содержательности/бессодержательности, так и в форме/бесформенности (известные романы-трансформеры с различными героями и финалами-обманками). Не только автор (упомянутая уже «смерть автора»), но и герой исчезал из литературы, а вместе с ним и веками воспитываемое русской классикой чувство соучастия, сомыслия, сопереживания и катарсиса-очищения. Постмодерный человек остался «без божества, без вдохновения, без слез, без жизни, без любви...» и без преувеличения «оказался в сумрачном лесу».

Нулевая дистанция между автором и героем приводила к торжеству ничтожности и ее воспеванию. «Маленький человек», заметим, не Н. Гоголя или Ф. Достоевского с их мерой сострадания, а ничтожный *чел* возводился в статус венца творения, маскируя элитарность авторской интенции под *массовый* демократизм. И на этом пути опрошения следующий шаг и очередной «перевертыш» – разговор о низе, физиологии и патологии, говноедстве как норме, некрофилии и др. Этико-эстетические *границы* действительно были *разрушены, рвы* были *засыпаны*. Для их обозначения, как можно представить, потребуются еще долгие десятилетия.

По прошествии времени и осознания неоднозначности последствий постмодерной культуры возникает вопрос: возможно ли применительно к писателям-постмодернистам затронуть *вечную* проблему русской классики – о роли художника слова и о его ответственности перед читателем и обществом? Ответ, как понятно, далеко не однозначен. Кажется, если таковое возможно, в условиях постмодернистской системы необходимо пойти на еще одну деконструкцию и разделить личность творца и человека. С одной стороны, молодые и дерзкие постмодернисты изначально сами весьма настойчиво манифестировали отвержение этических интенций творческого процесса и настаивали на «нулевом градусе письма», безапелляционно снимали с себя ответственность быть «совестью нации» (см., например, «Вот я, предположим, обычный поэт...» Пригова). С другой стороны, по прошествии более четверти века все они теперь серьезно повзрослевшие люди, которые не могут не понимать, что продукт их творчества – уже не эстетская игра, а реальная угроза,

обнаруживающая свои последствия. Вряд ли может быть жизнеспособным мир, в котором нет представления об истине и морали (ср. у низвергателя-футуриста В. Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо...»). Постмодернизм родился из недоверия к любым традиционным универсалиям, в том числе к человеческой этике, но декларационный характер заявлений едва ли избавляет от чувства реальности, свойственного мыслящей личности. Неслучайно, например, В. Набоков (один из признанных прародителей постмодерного сознания) обостренно переживал, что в его «Лолите» далеко не все разглядели трагедию «искаженной» красоты, но акцентировали черты патологического влечения к ребенку. Или в сегодняшней литературе, как показывают современные исследования, черты и признаки *преодоления постмодернизма* довольно рано обнаружил Л. Рубинштейн, еще в 1980-х гг., наряду с *карточной* игрой, начавший последовательно двигаться к глубинному самоанализу, прибегая к психологизированным формам автобиографического повествования и многоаспектно реализовав эту тенденцию в поздней книге «Мама мыла раму» (2022)³. Однако чувство ответственности коснулось далеко не всех повзрослевших представителей литературного постмодернизма и концептуализма – каждый по-своему перерастает собственную *травму*, кто-то до сегодняшнего дня продолжает настаивать, что его творчество – «только буквы на бумаге», подогревая юношеский нигилизм современной молодежи.

В продолжение размышлений о постмодернизме возникает еще один существенный, на наш взгляд, вопрос. В основном и главном писатели-постмодернисты работают на стереотипах и шаблонах, повторяя механистически выработанную технику конструирования от текста к тексту, выхолащивая стиль и адаптируя собственную (по природе индивидуальную) манеру под чужую – в этом стремлении не возникает ли в творцах-постмодернистах потребность наконец обнаружить собственное лицо и написать очень-собственный роман, демонстрируя талант и мысль, ранее ограничиваемые техничностью и отточенностью константных приемов. Как в условиях завершившейся постмодерности должен чувствовать себя автор в такой системе, где конститутивно заявлена «смерть автора», а оригинальность *a priori* признается эстетически недопустимой и невозможной? Можно предположить, что и в этом вопросе нет однозначности – постмодернизм приучил нас смотреть на факты и события с разных точек зрения.

В русском постмодерне можно выделить ряд примеров, когда творческий путь писателя объективно и едва ли не с хронологической точностью совпал с пределами доминирования постмодернистской эстетики, границами расцвета и угасания явления, как уже было сказано, довольно непродолжительного. Такова, например, судьба Дмитрия Александровича Пригова (ДАП, 1940–2007). Обращение к творчеству и особенно к эссеистике ДАП позволяет констатировать сознательно избранную и жестко выдерживаемую им *творческую*

³ См.: Богданова О.В., Жилене Е.С. Московский концептуализм: поиски и обретения; Богданова О.В., Жилене Е.С. «Картотека» Льва Рубинштейна. Концептуальные практики на границе искусств. СПб. : Алетейя, 2024. 142 с.

статику, не предполагающую развития и динамики и, как следствие, не демонстрирующую попыток создания оригинального произведения. Собственно-приговский текст есть текст никакой, ничей, безавторский, как он сам определял, однообразно-статичный и тем самым оригинальный.

Знаменитый проект Пригова им самим означен как «Проект ДАП», суть которого состоит не в создании отдельных произведений, а в стойком публичном поддержании образа-маски Дмитрия Александровича Пригова⁴. Маска ДАП вбирает в себя функции и автора, и многоликого героя «валового» приговского литературного продукта (как известно, обещание создать к миллениуму 20 тыс. опусов, потом 24 тыс., написание в день – по расписанию, по графику – не менее 5 стихотворных опусов и др.). В рамках подобного проекта отсутствие эволюции и отказ от личностности провозглашены как фундаментальный принцип. Для Пригова само желание создать нечто *свое* было бы изменой однажды найденной и закрепленной за ним стратегии. Пригов работал в намеренно замкнутой парадигме серийности: как Э. Уорхол бесконечно тиражировал банки супа «Кэмпбелл» или портрет М. Монро с минимальной долей колористической вариативности, так и ДАП штамповал опусы и стихограммы, которые манифестационно не допускали какого-либо внутреннего развития, а обеспечивались сменой (не)множественных масок – самого ДАП, милицанера, балеринки, сторожа и др. Применительно к закрепленно-статичному Пригову движение может быть обозначено только в одном – в *расширении поля его проекта*, в смене объекта приложения. Если он начинал как художник – с графических черно-белых листов, постепенно перешел к вербально-визуальным инсталляциям и перформансам, то со временем оказался п(П)оэтом (в его определении, современным-пушкиным), автором опусов-стихограмм, оперных либретто и даже романа («Живите в Москве»). В культуре постмодерна и концептуализма Пригов вступал на путь движения не как развивающийся творец, а как квалифицированный многостаночник, осознанный графоман и график, осваивающий новые жанрово-тематические пространства, по существу близко смежные и очень подобные. Жанровый диапазон Пригова менялся, но художнический инструментарий и манера – маска, остранение, ирония – оставались неизменными. И в том было творческое кредо Пригова.

Однако, напомним, что в случае Пригова речь идет о поэте, который довольно рано ушел из жизни. Фактически одновременно с постмодернизмом. Но сегодня при всей теоретической обоснованности и практической выдержанности «Проекта ДАП» все-таки остается сомнение, насколько комфортно всю сознательную жизнь провести в маске, намеренно вращать в нее, будучи самим собой (или не собой?) только у кухонного окна московской квартиры («Банальные размышления...»)⁵. Прагматические резоны ДАП-Пригова ясны,

⁴ Очевидцы помнят, что в любой более или менее публичной ситуации (как в литературе, так и среди коллег) Пригов неизменно требовал обращения к нему как Дмитрию Александровичу, не делая различия между личностью и маской, то есть продолжал *играть роль* и в житейски бытовых ситуациях.

⁵ ...даже принимая во внимание «проговорку» отца о необходимости финансовой поддержки сына, получавшего образование на Западе.

но драматизма ситуации они не снимают – одна клоунада (допустим, условно, советская) незаметно сменилась другой (железной маской примитивиста-постмодерниста).

Применительно к более молодым писателям-постмодернистам, теперь тоже уже дожившим до пышных седин и преодолевшим прагматическую зависимость от Запада, вопрос по-прежнему остается открытым и ощущается даже более остро. В рамках эстетики постмодернизма и его маркетинговой образ писателя, небожителя и эстета, интеллектуала и мастера, похоже, оформился в стойкий житейский *миф*, внутри которого личность *не-свободного художника* уже не способна преодолеть изжившие себя юношеские манифестационные декларации и выйти за пределы законов, *им самим над собою признанных*. Даже в период, когда во всей мировой культуре не только автор, но и сам постмодернизм признан мертвым, вопрос о творческой самобытности, как видно, не встает перед постмодернистами – они продолжают запоздало и автоматически сталкивать чужие дискурсы, по привычке моделировать реальность в жанре антиутопической фантастики. Современная жизнь с новыми реалиями остается в стороне.

Как бы то ни было, *есть и...* научный взгляд, который, как можно надеяться, со временем становится объективнее и взвешеннее. Еще недавно авторитетные критики с солидным *background* с полной серьезностью или наивностью тщетно пытались выявить смысловые компоненты *в садах других возможностей* постмодерного псевдоромана или выдвигали на *триумфальные* премии точечный примитивизм и анекдотизм голубчикова остроумия. Как известно, большое видится на расстоянии... поэтому дистанция пусть пока и не огромного размера, но все-таки дает возможность современной критике и литературоведению взглянуть на постмодернистский текст именно как на текст, как на художественное творение, осмысленно и непредвзято, без опасения не понять затейливое предуведомление или не разгадать потаенный жест писателя-концептуалиста. В рамках специально выделенного в журнале раздела стратегия *pro et contra* позволит без восторженной апологетики и сопричастной субъективности рассмотреть поэтику писателей-постмодернистов, привлеченных к анализу, и с позиции нового времени оценить их место и значимость в истории развития русской литературы и культуры рубежа XX–XXI вв.

Сведения об авторе:

Богданова Ольга Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры культурологии, педагогики и литературы, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, набережная реки Фонтанки, д. 15. ORCID: 0000-0001-6007-7657; SPIN-код: 5314-1224. E-mail: olgabogdanova03@mail.ru