мініяцюры Г. Валкавыцкага, Я. Чыквіна, проза В. Петручука, апавяданні А. Анішэўскай, проза М. Гайдука, апавяданні і аповесці С. Яновіча – з першаснай мастацкай задачай маральна-эстэтычнага асэнсавання асаблівасцей народнага характару, народнага лёсу, з увасабленнем праблемы "тутэйшасці-крэсавасці").

Сучасная проза Беларусі пры ўвасабленні сутнасных асноў быцця характарызуецца найперш павышанай цікавасцю да нацыянальнай гісторыі, яе рамантычным і эпічным асэнсаваннем, а таксама схільнасцю да аўтабіяграфізму, мастацкай дакументальнасці, асвятлення надзённых праблем грамадства ў фантасмагарычным і алегарычным планах. У сучаснай прозе пры паказе канцэптуальных свядомасных і быццёвых планаў выяўляецца схільнасць да мадэрністычнай паэтыкі з выразнымі экзістэнцыяльным і біблейска-апакаліптычным адценнямі (новыя творы В. Быкава, В. Казько, аповесці Ю. Станкевіча, апавяданні Б. Пятровіча, А. Казлова (Беларусь), проза маладых беларускіх празаікаў Польшчы М. Лукшы і М. Андрасюка), апавяданні А. Асташонка (Украіна), А. Кажадуба, А. Кірвеля (Расія).

У цэлым жа праз асэнсаванне і канцэптуалізацыю нацыянальнага быцця беларуская проза XX ст. выявілася багатым і адметным культурна-мастацкім феноменам, паслядоўным і цэльным у сваіх духоўна-эстэтычных і сацыяльна-грамадскіх пошуках, у паказе станаўлення нацыянальнага светапогляду і народнай свядомасці, у вызначэнні нацыянальных і універсальных вектараў развіцця сваёй краіны.

Паступіў у рэдакцыю 07.01.2003.

И.С. СКОРОПАНОВА

РУССКАЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК НОВЫЙ ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Раскрывается внутривидовая и видовая трансформация русской постмодернистской литературы, обретающей литературно/сверхлитературные и эстетическо/сверхэстетические характеристики.

The article describes the intra-aspectual and aspectual transformation in Russian Post-modernist Literature which obtains literature/superliterature and esthetical/superesthetical characteristics.

Ирина Степановна Скоропанова в 1967 г. окончила филологический факультет БГУ и в 1972 г. после завершения учебы в аспирантуре защитила кандидатскую диссертацию на тему "Идейно-художественные искания М.А. Булгакова (20-е годы)". С этого же года и по настоящее время работает на кафедре русской литературы БГУ. На протяжении последнего десятилетия опубликовала: монографию "Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык" (2000, 2002), учебные пособия "Поэзия в годы гласности" (1993), "Борис Пастернак" (2002), "Русская постмодернистская литература" (1999; 2000; 2001; 2002), 75 научных статей, посвященных проблемам развития русской литературы XX в. Наибольшую известность получила книга И.С. Скоропановой "Русская постмодернистская литература", которая используется в учебном процессе в вузах Республики Беларусь и около 20 стран ближнего и дальнего зарубежья.

17 января 2003 г. Ирина Степановна защитила докторскую диссертацию на тему "Русская постмодернистская литература: типология, поэтика, концептосфера". В ней предложена новая научно-теоретическая концепция русского литературного постмодернизма.

С.Я. Гончарова-Грабовская,
заведующая кафедрой русской литературы БГУ, профессор

Русская постмодернистская литература – литература нового типа: она основана на эстетике симулякров, создается посредством деконструкции культурного интертекста и практики нелинейного – грамматологического

письма, характеризуется плюрализмом культурных языков, стилей, методов, пересечением границ, наделена качествами "желающей машины", моделирующей гиперреальность. "Текстуализация", деснтологизация, аструктурированность, "чистая игра" наделили литературу множественным в степени стремления к бесконечности "означаемым", в качестве какового выступает весь мир-текст, ризоматическое сцепление с которым в процессе создания произведения позволяет осуществлять открытое и продуктивное, разветвляющееся смыслопорождение.

В соответствии с характером используемых методов, языков культуры, дискурсивных стратегий можно выделить три типа постмодернистских произведений, утвердившихся в русской литературе и демонстрирующих различные варианты выхода за установленные традицией границы – внутрилитературные, литературные, границы текста как результат размыкания структуры, децентрирования дискурса и субъекта, расширения сферы искусства: 1) децентрированные художественные, 2) паралитературные, или художественно/нехудожественные, 3) концептуалистские.

При создании **произведений первого типа – децентрированных художественных** используется один язык культуры – язык литературы, но все внутрилитературные константы, структурирующие структуру (Ж. Деррида) и обеспечивающие холизм, направленческую, родовую, стилевую, жанровую незыблемость, в них оказываются разрушенными, и текст трансформируется в ризому, обретая множественные, процессуальные характеристики.

Аструктурирование и децентрирование центрированного осуществляется посредством нонселекции, вариативности, бриколажа, пастиша, гетерогенной фрагментации, использования "шизофренического дискурса", авторской, псевдоавторско-персонажной, гиперперсонажной масок и других художественных средств и приемов.

Основные типы ризом, утвердившиеся в русской литературе, – ризома-"корень", ризома-"луковица", ризома-"грибница".

Ризома-"корень" – это децентрированная знаковая система с центрированными автономными частями, связанными между собой нелинейными связями ("Норма" В. Сорокина, "Я" Е. Радова, "Распродажа в новолунье" В. Ражникова и др.). Ризома-"луковица" – фрагментированная знаковая система, характеризующаяся нелинейным соединением гетерогенных фрагментов ("Мама мыла раму" Л. Рубинштейна, "Телецентр" В. Друка, "Это сочинение" М. Сухотина и др.). Ризома-"грибница" – аструктурированная знаковая система, в которой степень децентрированности дискурса достигает степени микшированности, и нелинейные участки практически отсутствуют ("Палисандрия" С. Соколова, "Письмо к матери" Вик. Ерофеева, "Travel Агнец" А. Гостевой и др.).

Ризома дает адекват мира как самоорганизующегося хаоса, подверженного действию вероятностного детерминизма и обладающего достаточным креативным потенциалом для становления порядка большей степени сложности, отрицающего стабильно-константную однозначность. Гетерогенное пространство и гетеротемпоральное время образуют в постмодернистском тексте единое многомерное "пространство-время". Создание множества виртуальных возможных/несовозможных миров позволяет апробировать самые разнообразные мировоззренческие и социальные модели.

Постмодернисты предлагают игровое освоение мира-хаоса. Открытое, пульсирующее поле текста включается в интерактивную связь с сознанием воспринимающего, способствуя "рождению Читателя" (Р. Барт).

В соответствии с конкретными задачами, которые ставят перед собой, индивидуальными склонностями писатели избирают тот или иной "способ упорядочивания материала" (Ж. Делез) и моделирования гиперреальности.

Общими чертами постмодернистского стиля являются интертекстуальность, ризоматичность, эклектизм, что отражает плюрализацию и номадизацию мышления и языка. Используются различные типы интертекстуальности, но определяющая роль принадлежит гипертекстуальности – пародийному перекодированию апроприированного, чаще осуществляемому в форме пастиша. Ризоматика ведет к смене диахронии синхронией, динамичной игре симулякров в роли "дионисийских машин", трансгрессивному преодолению пределов. "Сознательный эклектизм постмодернизма не позволяет языку зачахнуть, атрофироваться в одиночестве, задохнуться в корсете смысла, превратиться в эстетического инвалида, вливая в него энергию взаимодополнения, стимулируя его рост и развитие в атмосфере текстового удовольствия" (Маньковская 1995, 16). Постмодернистская полистилистика несет в себе разветвляющийся полисемантизм.

Разрушается старая система жанров, появляются необычные – межжанровые и полижанровые образования, такие как метафизический панк, конспект романа, глава из романа-пьесы, фрагменты из..., "рассказики", параслов, стихи на карточках, маргиналии к..., стихи с авторскими постскриптумами, комментариями, поэма-эпикриз, метакомпьютерная экстрема, паратрагедия, стереоскопические картинки и др. Жесткому жанровому канону предпочитается гибридность разнородного.

Децентрированность персонажей служит утверждению новой модели человека, деиерархизации иерархизированного в оппозициях "тело – душа", "сознание – бессознательное", "мышление – язык", воссозданию образа человека множественного, процессуального, оказывающегося таким же лабиринтом-ризомой, как и сам мир ("Эпиляция эпика" В. Лапицкого, "Землянский лабиринт" Ю. Буйды и др.).

Использование "мерцающих" поливалентных образов-симулякров позволяет сделать "героями" произведений не только традиционных персонажей, но и различные области знания, концепции, мифы, имиджи известных исторических лиц и т. п. Например, "главный герой" романа В. Сорокина "Норма" – официальная советская литература, пьесы С. Соловьева "Игра в дым" – феномен "смерти автора", "оперы" М. Угарова "Зеленые щеки апреля" – травестированный имидж Ленина.

Внутривидовая трансформация литературы преображает ее поэтику, получающую децентрированные характеристики, что позволяет осуществить всеобъемлющую переоценку ценностей, не впадая в новую однозначность.

Первостепенное значение русские постмодернисты придают пародийно-абсурдизирующей деконструкции коммунистического метанарратива, занимавшего в советском обществе монопольное положение и способствовавшего утверждению тоталитарной системы.

В поэме Вен. Ерофеева "Москва – Петушки" коммунистический метанарратив дробится на "осколки", метонимически его представляющие, раздробленные части гибридизируются с полярными элементами: библейскими, религиозно-философскими, литературными, а также с элементами нецензурной лексики, образуя единый сплав множественного сверхъязыка. Соединение несоединимого рождает комический эффект, взаимно аннигилирует "идеологические" значения, которые несет каждый нарратив в отдельности. Гипертекстуальность, "чистая игра" (по Ж. Делезу) изгоняют из поэмы Трансцендентальное Означаемое. Мир фикций рассеивается. Признаются не стоящими и двух плевков путеводные звезды, считающиеся более ценными, чем жизнь и человек.

Десакрализации подвергаются имиджи советских вождей, созданные официальной культурой ("Когда был Ленин маленьким" Т. Кибирова, "Ленин и Клеопатра" А. Образцова, "Пушкин & Ленин" А. Маслова и др.). Демифо-

логизируется мифологизированное, осмеивается социальная метафизика, утопизм ("Заколдованная страна" В. Пьецуха, "Елка в Кремле" И. Иртеньева, "Ближе... ближе... ближе..." В. Линдермана и др.). На смену линейному детерминизму приходит представление об открытости, вероятностности, многовариантности исторического процесса, вовсе не запрограммированного на обязательное движение по восходящей ("Палисандрия" С. Соколова, "До и во время" В. Шарова, "Борис и Глеб" Ю. Буйды и др.).

Умозрительным рационалистическим проектам и насилию над историей противопоставляется идея самоценности жизни и культуры, революционным/контрреволюционным "взрывам" – социальная эволюция.

Большое внимание писатели уделяют проблеме формирования индивида как продукта власти, в связи с чем исследуется феномен "советского человека".

Во многом русские авторы перекликаются с М. Фуко, показавшим, что субъект "современного гуманизма" является порождением дисциплинарно-паноптической модальности власти, превращающей индивидов в манипулируемые тела, пребывающие в состоянии "бесконечного допроса" и отношениях "неукоснительного подчинения". Интериоризация внешних структур помещает нормативные требования "общества надзора" вовнутрь человека, оказывающегося функцией и составным элементом власти. В тоталитарном обществе, указывает В. Пелевин, интериоризируется партийно-идеологическая парадигма, вытесняющая из человеческих душ все, что ею не пропитано. При этом осуществляется воздействие не только на сознание, но и на коллективное бессознательное, что увеличивает степень зависимости человека от власти, блокируя возможность самостоятельного мышления, независимого социального поведения и обеспечивая "добровольность" (автоматизм) выполнения всех требований режима. Образ-симулякр советского зомби возникает в повести В. Пелевина "Омон Ра" и романе М. Кононова "Голая пионерка". В произведениях Вс. Некрасова, Л. Рубинштейна, Д.А. Пригова, И. Иртеньева, В. Друка, Ю. Арбатова, В. Линдермана фиксируется "исчезновение" нивелированного субъекта в массовом обществе тоталитарного типа. Вик. Ерофеев ("Жизнь с идиотом") и В. Сорокин ("Сердца четырех") вскрывают роль идеологий, оправдывающих насилие, в активации деструктивного потенциала коллективного бессознательного.

Как условие полноценной реализации личности рассматривается детоталитаризация мышления и сознания, антиэдипизация, постсовременная субъективация ("Дисморфомания" В. Сорокина, "Я / Или ад" Е. Радова, "Встреча с оригиналом" З. Зиника и др.).

Общество настраивается на плюрализм, терпимость, ненасилие, раскрепощение ("Пять рек жизни" Вик. Ерофеева, "Ермо" Ю. Буйды, "Любью" Ю. Малецкого и др.). Сфера частной жизни признается не менее важной, чем социальная. Реабилитируются чувственные радости, гедонизм ("План первого лица. И второго" В. Нарбиковой, "Amour, exil..." Т. Кибирова, "Нескромные поцелуи" В. Пеленягрэ и др.). Внедряется модель жизни-игры как свободной активности, имеющей цель в себе ("Отстойник вечности" В. Сте-панцова, "Лабиринты Ехо" М. Фрая, "Медный кувшин старика Хоттабыча" С. Обломова и др.).

В произведениях получает преломление постмодернистская культурфилософская символика: "мир – текст – книга – словарь – энциклопедия – библиотека – лабиринт – сад расходящихся тропок".

На реализации философемы "мир как текст" основан роман А. Королева "Змея в зеркале, *которое спрятано на дне корзинки, какую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе*". Через все произведение проходит уподобление мира книге, а точнее – Сверхкниге, утра-

тившей свой центр. Герой романа Герман проваливается в текст, существует и действует в "материализовавшейся" реальности сказок Ш. Перро, "Записок о Шерлоке Холмсе" К. Дойла, античных и библейских мифов. Образы и ключевые ситуации данных текстов получают эзотерическое, психоаналитическое, культурологическое истолкование и призваны отразить смену глобальных эпистем (каждая из которых дает свою картину мира) как закономерность развития человеческой цивилизации. Из романа видно, что постмодернистская парадигма вбирает в себя эти миры в качестве равноценных и в то же время подвергает деабсолютизации и десакрализации легитимирующие их метанарративы. Мир-текст как "бесконечная кривая, касающаяся бесконечного множества кривых в бесконечном множестве точек, кривая с единственной переменной" (Делез 1998, 45) сравнивается в романе с бесконечно извивающейся змеей-ризомой, "мерцающей" множественностью всех возможных вариантов интерпретаций.

Таким образом, писатели-постмодернисты вытесняют из сознания читателей нормативные представления о жизни и культуре, раскрепощают их мышление, вводят в сферу интересов нового искусства, прививают навыки *чтения-письма*.

Произведения второго типа – паралитературные, или художественно/нехудожественные, обладают всеми признаками децентрированных художественных и в то же время выходят за границы литературы и эстетики и создаются на границах литературы и других областей знания (философии, социологии, культурологии, литературоведения, психоанализа и т. д.) с использованием "стратегии взаимности" "двойного письма": художественных и научных либо художественных и философских методов и соответствующих дискурсов в качестве гетерогенных и равноправных. Литература как бы "удваивается", "утраивается". Она не только создает эстетические объекты, но и производит научные и философские идеи, концепции, дает их развернутое обоснование.

В России 60–80-х гг. XX в. имелись особые причины для пересечения литературных границ. Русские писатели-постмодернисты нередко выступали и как теоретики литературы нового типа, провозвестники новых жизненных ценностей, но были лишены возможности огласить свои взгляды, а потому осуществляли обоснование своих эстетических принципов и концептуальных мировоззренческих установок непосредственно в сочиняемых произведениях. "Спаривание" языка литературы с языком науки либо философии при сохранении каждым из них гетерогенного статуса порождало гибридный сверхъязык симулякров. Сама же литература превращалась в литературу в квадрате, осуществлявшую не только эстетические, но и сверхэстетические задачи. Она взяла на себя функции не только литературы, но и гуманитарных дисциплин: философии, истории, социологии, антропологии, психоанализа/шизоанализа, культурологии, эстетики, литературоведения и др., преобразуя их на постмодернистских началах и наращивая свой интеллектуальный потенциал. Писатели-постмодернисты нередко прибегают к метафорической эссеистике. "...Рефлексия и теоретизирование оказались втянутыми в сам художественный процесс" (цит. по: Балабанова 2001, 134). Возникает паралитература.

"Удвоенный", художественно/нехудожественный характер имеет книга А. Терца "Прогулки с Пушкиным", созданная в ризоматическом сцеплении со Сверхтекстом культуры на границах лирической прозы, литературоведения, культурологии, психоанализа, метафорической эссеистики, благодаря чему автору удалось изложить эстетическую программу новой русской литературы и одновременно реализовать новые эстетические принципы и методы создания произведений. Идее партийности литературы А. Терц проти-

вопоставляет "чистое искусство" (таково первоначальное, еще не устоявшееся обозначение постмодернистского искусства в России) как синоним действительно свободного – деонтологизированного искусства, способного порождать бесконечно разветвляющуюся смысловую множественность и открывающего пространство неограниченных возможностей. В "соавторстве" с Пушкиным писатель ратует за деидеологизацию, плюрализм, свободу творческих исканий.

Во многом перекликается с А.Терцем Г. Сапгир, создающий "Черновики Пушкина" на границах литературы и литературной критики, а внутри литературы – на границах поэзии и прозы с использованием различных жанровых кодов. Реабилитируется "запретный" Пушкин, а с ним – эротика, игра, чистое искусство. Адетерминированность сознания пишущего Трансцендентальным Означаемым рассматривается как условие установления канала связи с коллективным бессознательным – хранителем фантазий и архетипов.

Пушкинский код использует и З. Зиник в романе "Лорд и егерь", созданном на границах литературы, литературоведения, культурологии, метафорической эссеистики. На постмодернистской основе возрождается идея культурной открытости, отвергающей идеологические и национальные барьеры, как условия полноценного развития литератур.

Сопоставляя "Город чумы" Д. Вильсона и "Пир во время чумы" Пушкина, З. Зиник акцентирует надыдеологическую позицию русского автора сравнительно с жестким христианоцентризмом предшественника. Пушкинский "пир" интерпретируется как вызов "запрету на все" (М. Фуко) и корректив к христианскому метанарративу, вписывающемуся в механизм паноптической власти.

Культуристорическая проблематика – в центре внимания А. Битова в романе "Пушкинский дом". Роман создан на границах литературы, литературной критики, культурологии, философии, метафорической эссеистики, причем каждая из составляющих его частей (психологический роман, новелла, статья, отрывок из работы культурологического характера, комментарий, стихотворный конспект романа) – это и самостоятельное произведение, соединенное с другими нелинейными связями. Упраздняя идеологический референт, апеллируя к миру-тексту, дополняя литературу наукой, А. Битов оказывается в состоянии произвести переоценку ценностей, утвердившихся в Новейшее время, оперирует вероятностными, плюралистическими характеристиками, со всей остротой ставит вопрос о необходимости глобальной мировоззренческой переориентации.

Деабсолютизирующую переоценку ценностей, начиная с античности и кончая Новейшим временем, осуществляет Д. Галковский в романе "Бесконечный тупик", созданном на границах литературы и философии и состоящем из 949 "примечаний" и семи рецензий на роман. В силу своих паралитературных качеств "Бесконечный тупик" может считаться первым оригинальным текстом русской постмодернистской философии; одновременно это художественное произведение, повествующее о судьбе автора философского текста в тоталитарную эпоху. "Бесконечный тупик" отражает смену "схемы бытия", связанную с ощущением изжитости современности, утверждает новый – нелинейный, номадический, многомерный – тип мышления и адекватный ему язык, новый взгляд на мир, человека, историю, культуру.

На рубеже XX–XXI вв. появляются произведения, авторы которых стремятся соотнести совершающееся в России с общим состоянием человеческой цивилизации, осмыслить итоги и перспективы ее развития. Обобщить такой огромный объем материала позволяет эстетика симулякров. Самое масштабное исследование важнейших тенденций развития европейской

цивилизации и легитимировавших эпохальные исторические проекты идей и концепций дал Ю. Буйда в романе "Желтый дом", созданном на границах культурологии, философии, социологии, психоанализа, художественной прозы, эссеистики.

Европейская цивилизация характеризуется писателем как христианская, так как воздействие учения Христа на ее жизнь и культуру было определяющим. Из христианства выросла философия гуманизма, в свою очередь породившая социалистическую (коммунистическую) доктрину. Но, как подчеркивает Ю. Буйда, несмотря на огромные достижения, христианская цивилизация всегда основывалась на принципе моноцентризма и подтачивалась изнутри национальным, групповым, личным эгоизмом, выливавшимся в насилие и агрессию. В XX в., когда появилось оружие массового уничтожения, люди продемонстрировали готовность убивать себе подобных в любом количестве, без счета, как мух, и в конце концов создали угрозу тотального истребления всего живого. Сегодня вера в конечное торжество добра, связанная с идеей фатума, по утверждению автора "Желтого дома", отброшена вместе с линейным детерминизмом. После печей Освенцима и ледяных ям Колымы стало ясно, что человек (в котором природой заложено и тысячеликое "чудовище") не может быть мерой всех вещей. "Функции Бога", по мысли Ю. Буйды, должно взять на себя все человечество, которому предстоит создать единую духовную ойкумену, основанную на плюралистическом единстве гетерогенно множественного. Это знаменует конец христианоцентризма, религиозно-идеологического монополизма любого типа вообще, – дальнейшее противостояние людей при наличии средств уничтожения, которыми они обладают, чревато апокалипсическими последствиями.

С ходом времени круг русских писателей, создающих паралитературные – художественно/нехудожественные произведения, расширяется. Это подтверждает появление таких книг, как "Роммат" В. Пьецуха, «Прекрасность жизни: Главы из "Романа с газетой", который никогда не будет начат и закончен» Е. Попова, "Приручение арлекинов" Е. Лапутина, "Оглашенные" А. Битова, "Человек-язык" А. Королева, "Энциклопедия русской души" Вик. Ерофеева, "Дело победившей обезьяны" Х. ван Зайчика и др. В литературе утверждаются новые, "удвоенные" жанры: роман-комментарий, роман-эссе, роман-клип, роман-странствие, роман с энциклопедией, что способствует формированию новой концептосферы. Возможности литературы расширяются. В конце второго тысячелетия она возрождает первичную нерасчлененность различных видов знания, присущую ранней письменной словесности ("Веды", "Авеста", "Библия" и др.), но идет по пути не синтеза (неотделимого от центрирования), а плюрализма (и, следовательно, децентрации), восстанавливая "то великое единство мироздания, насладиться которым дано было древним грекам и в котором отказано нам из-за раздробленности нашего знания на отдельные дисциплины" (Барт 1994, 375) в эпоху информационного взрыва. Не случайно написанное все чаще определяется авторами как "книга" ("Книга номада" А. Секацкого, "Книга для таких, как я" М. Фрая, "Дойче Бух" Вс. Некрасова и др.).

Произведения третьего типа – концептуалистские также наделены всеми признаками децентрированных художественных и вместе с тем выходят за границы не только литературы, но и самого текста в сферу его функционирования и создаются в ходе акций, перформансов, хэппенингов посредством организации меняющегося контекста и игры с такой изменчивостью (М. Айзенберг).

Эстетическое поведение, сравнительное с текстом, выходит на первый план. В концептуализме текст умирает в художнике, растворяется в ситуации и жесте (Д.А. Пригов). При этом оспаривается "рамка", граница искусст-

ва (Вс. Некрасов), в область которого вводится не обязательно "материальный объект, но и жест, поступок, деяние" (Фрай 2002, 322).

В русской литературе произведения концептуалистов обычно создаются на основе соц-артовских. Последние в этом случае рассматриваются как "либретто" концептуалистских "постановок", "записи" замыслов, проектов. "Мне кажется, что аутентичный, т. е. объемный вариант моего текста, примерно так же соотносится с плоским вариантом, как, скажем, оркестровая партитура с переложением для одного или двух инструментов", – говорит Л. Рубинштейн (Рубинштейн 1991, 235). Автор же ощущает себя границей между искусством и жизнью, "квантом перевода" из одной реальности в другую (Д.А. Пригов). Концептуалистская игра получает надтекстовой, "театрализованный" характер, проясняет имидж писателя, вовлекающего в свою игру зрителей и вступающего в диалог с "большим субъектом" – аудиторией.

Концептуалистское произведение – не вещь, а *событие* (по М. Фуко / Ж. Делезу): оно процессуально, каждый раз создается заново и, следовательно, ситуативно, вариативно. В остальном же акции, перформансы, хэппенинги концептуалистов весьма разнообразны. Более того, по словам Л. Рубинштейна, концептуализмов столько же, сколько причисляющих себя к концептуализму людей.

Родоначальниками русского литературного концептуализма явились Вс. Некрасов, Л. Рубинштейн, Д.А. Пригов, А. Монастырский.

Вс. Некрасов предложил новую, аструктурированную модель стиха, создаваемого посредством практики нелинейного цитатного письма. Плоскость листа превращается у него в пространство множественных возможностей. Возникает текст-ситуация, вместе с другими текстами представляемый на определенной акции. Концептуалистские акции Вс. Некрасова проходят в контексте выставок актуального искусства, вовлекая присутствующих в атмосферу авангардного поиска. Среди картин художников-лианозовцев размещаются стихи самого поэта, каждый – на отдельном листе, обрамленном и застекленном, что дает представление о новаторстве поэта в области графики, композиции, визуализации слова. Авторское же чтение воссоздает поток рефлексии в его спонтанности, параллельном течении различных рядов мысли, их прихотливом ветвлении. Присутствующим словно предлагается синтезировать увиденное и услышанное, благодаря чему стихи обретают новый объем. Сам же Вс. Некрасов олицетворяет фигуру "посвященного", "снимающего печати" с того, что так долго было запрещено.

Л. Рубинштейн осуществляет аструктурирование текста, полностью "рассыпая" его путем гетерогенной фрагментации и помещая каждый фрагмент, представляющий собой рэди-мэйд, на отдельную карточку. Изменение порядка расположения карточек создает новый вариант текста. Большие паузы, делаемые автором во время выступлений при переворачивании карточек, придают рэди-мэйд качества мультисценок, проигрывающих "сюжет" самой жизни. Основная роль отводится Л. Рубинштейном голосу, порождающему целый акустический мир. Но это мир языковых клише, отражающих стереотипы массового сознания и нивелированность человеческих душ как характерную примету массового общества. Фигура автора представляет как бы сам язык, защищающийся от стандартизации и тоталитаризации посредством пародийно-иронической игры.

Как "перформер" наиболее известен Д.А. Пригов, выстраивающий свою жизнь как культурную роль, делающий проект под названием "Дмитрий Александрович Пригов" (И. Балабанова), цель которого – наделить эстетическим статусом сам "феномен автора" и утвердить новую модель художественного поведения – модель "человека играющего", артистичного, множе-

ственного, отрицающего дискурсивную тоталитарность, вписывающегося в постмодернистскую стилистику. В ходе перформансов Д.А. Пригов балансирует между позициями гения/клоуна, выступая и как культуролог и теоретик нового искусства, и как артист, использующий пародийную псевдоавторско-персонажную маску Идеолога/Учителя/Диктатора (В. Курицын) – бездари/эпигона/графомана, с помощью которой развенчивает культ писателя – "владыки Истины".

Традиции зачинателей концептуализма получили развитие у представителей второго поколения русских постмодернистов – Ю. Арабова, В. Друка, А. Еременко, И. Иртеньева, Н. Искренко, Т. Кибирова, М. Сухотина и др. Помимо "московского концептуализма", возникает множество новых групп: московско-одесская группа "Медицинская герменевтика" (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн, В. Федоров), российский аналог "Битлз" – группа "Мухоморы" (С. Гунлах, К. Звездочетов, А. Каменский, В. Мироненко, С. Мироненко), питерские "Митьки" (Д. Шагин, В. Шинкарев, В. Тихомиров, А. Флоренский, О. Флоренская, А. Филиппов, В. Яшке, В. Голубев и др.), пермский андеграунд (В. Кальпиди, В. Дрожащих, Ю. Беликов и др.), екатеринбургская группа "Тижоверт" (А. Жыров, П. Чайковский и др.). Доминирует дух протеста против регламентированности жизни и культуры.

Практикуется создание не только индивидуальных, но и коллективных концептуалистских произведений, примером чего являются концептуалистские игры "Митьков".

Митьки – профессиональные художники и писатели, отвергая стандартизированные нормы существования, карнавализируют свою жизнь, превращая ее в своеобразную клоунаду. Их коллективным концептуалистским творением является игра в сообщество юродивых – "недоделанных", "пристукнутых", обладающих талантом "всегда действовать самым неоптимальным и дурацким образом" (Шинкарев 2001, 359), но, в общем, добрых, по-своему симпатичных шалопаев-выпивох и говорунов, миф о которых распространяют его создатели. "Архетип" митька восходит к образам фольклорного Емели, лежащего на печи, и щедринских "глуповцев", заблудившихся в трех соснах, однако получает современное наполнение: клоунские маски митьков гротескно утрируют образ "простого советского человека", созданный официальной культурой. Таким образом высмеиваются социальный идиотизм, различные национальные пороки, укрепившиеся за годы тоталитаризма. В прозе, поэзии, живописи, мультфильмах "Митьков" этой же цели служит поэтика примитивизма и абсурдизма.

Под влиянием "Митьков" возникло неформальное молодежное движение "митьковство".

Из числа представителей третьего поколения концептуалистов сумели выделиться члены "Ордена куртуазных маньеристов" (В. Степанцов, В. Пеленягрэ, А. Добрынин, К. Григорьев и др.). Они осуществляют комедийную игру с феноменом культовости как характерной приметой современного массового сознания, творят миф о себе как союзе гениев, книги которых прославились на весь мир. Куртуазными маньеристами и используются маски культовых писателей, избалованных славой и успехом у женщин, упоенных своим "беззастенчивым нарциссизмом", демонстрирующих аристократический шик, "вычитанный из книг". Однако созданные образы одновременно подвергаются травестированию, так как неотъемлемым компонентом разыгрываемого мифа являются нарочито афишируемые скандалы, драки, пьяные дебоши, благодаря чему развенчиваются псевдоаристократизм, суперменские претензии, ложная поза в литературе.

В свои "забавы" куртуазные маньеристы вовлекают публику, культивируют более раскрепощенный тип поведения. Этому служит и чтение ими

своих произведений, в которых разрабатывается "новейший сладостный стиль".

Таким образом, собственно литературное творчество для концептуалистов – составная часть общего культурного проекта, размывающего границы между искусством и жизнью и на новой основе возрождающего первичный синкретизм искусств, объединенных рамками народного обряда.

Постмодернистские произведения второго и третьего типа не вмещаются в параметры литературы как искусства слова, они наделены литературно/сверхлитературными и эстетическо/сверхэстетическими качествами и осуществляют не только литературные, но и научные, философские, общекультурные функции. Это свидетельствует о видовой трансформации русской постмодернистской литературы в принципиально новый феномен культуры и задает новые параметры ее изучения, адекватные трансгрессивному преображению литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. М., 2001.

Делез Ж. Складка: Лейбниц и барокко. М., 1998.

Маньковская Н.Б. "Париж со змеями" (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.

Рубинштейн Л. Что тут можно сказать // Личное дело №: Лит.-худ. альманах. М., 1991.

Фрай М. Книга для таких, как я СПб., 2002.

Шинкарев В. Митьки // Митьки. Про заек. М., 2001.

Поступила в редакцию 04.02.2003.