

87.3(е)6
А-18

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А.А.КУЛЕШОВА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

**ПВАНГАРДИСТСКИЕ ГРУППЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
(для студентов - филологов)**

Могилев 1998

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А.А.КУЛЕШОВА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

**АВАНГАРДИСТСКИЕ ГРУППЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(для студентов - филологов)**

Могилев 1998

Иванов А.В. Авангардистские группы в русской литературе второй половины XX века. Учебное пособие. Для студентов-филологов. - Могилев, 1998.

В центре внимания пособия авангардистские литературные группы второй половины XX века. Дается информация об истории создания творческих объединений, определяется их место в литературном процессе, отмечаются особенности существования и поэтики авангарда этого периода. Уделяется внимание художественной практике групп, учитывается специфика индивидуально-авторских поэтик.

В приложении даются краткие биографические сведения о наиболее значимых в творческом отношении авторах и содержится библиография произведений и литературно-критических работ.

Рецензенты: кафедра русской и зарубежной литературы МГУ им. А.А.Кулешова,
доцент кафедры русской литературы БГУ Федоров Д.В.

Учебное пособие обсуждено и рекомендовано к публикации на заседании кафедры русской и зарубежной литературы МГУ им. А.А.Кулешова 28 ноября 1996 года. Протокол № 3.

Ответственный за выпуск:

Люкевич В.В.

Подписано к печати 4.2.98 Заказ № 6
Объем 3,3 усл. п. л. Тираж 50 экз.

Лаборатория оперативной полиграфии
МГУ им. А.А.Кулешова 212022, г.Могилев, Космонавтов, 1.

СОДЕРЖАНИЕ

АВАНГАРДИСТСКИЕ ГРУППЫ И СВОЕОБРАЗИЕ МИРОВИДЕНИЯ АВАНГАРДИСТОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	4
С М О Г.....	12
ЛИАНОЗОВСКАЯ ШКОЛА.....	19
МЕТАМЕТАФОРИСТЫ.....	32
КОНЦЕПТУАЛИСТЫ.....	37
БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ.....	44
СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	47
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ И КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ОТДЕЛЬНЫМ АВТОРАМ.....	47
НАУЧНЫЕ И КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА.....	51

АВАНГАРДИСТСКИЕ ГРУППЫ И СВОЕОБРАЗИЕ МИРОВИДЕНИЯ АВАНГАРДИСТОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Литературная панорама второй половины XX века очень разнообразна. Дополненная и освобожденная от одностороннего догматического толкования, она представляет собой насыщенную картину скрытого или явного взаимодействия различных течений, направлений, школ и индивидуально-авторских поэтик.

После драматической насильственной перестройки русского литературного процесса, пришедшейся на первую треть столетия, память культуры и искусства так или иначе возвращается к опыту, накопленному русской литературой.

На рубеже 50-60-х годов в русской литературе появляются поэты, сочетающие в своем творчестве открытую публицистичность с активными формальными поисками. В стихах Р.Рождественского, Е.Евтушенко, А.Вознесенского гражданский пафос и усложненный мир лирического героя раскрываются с использованием авангардистского поэтического арсенала (создание неологизмов, звукопись, ритмическое многообразие).

В рамках поэзии, ориентированной на гармонию, фольклорные источники, но полной внутренней психологической динамики, работают Н.Рубцов, О.Чухонцев, Б.Чичибабин, А.Прасолов.

Богата ассоциациями, драматична поэзия Б.Ахмадулиной, А.Купшнера, Ю.Мориц, А.Тарковского. Поэзию второй половины XX века трудно себе представить без стихов И.Бродского, Е.Рейна.

Появилось значительное количество поэтов, ориентированных на усложненные литературные формы, требующие для понимания незаурядной общекультурной и филологической подготовки. Элитарная поэзия 60-90-х годов представлена именами Г.Айги, Л.Аранзона, И.Жданова, О.Седаковой, А.Парщикова, Е.Шварц...

Не будет преувеличением утверждение, что именно в 50-е годы был дан мощный импульс развитию неофициального, свободного от навязываемых идеологических и эстетических догм искусства.

В атмосфере хрущевской оттепели общество вслух заговорило о потерях, понесенных отечественной культурой. Люди поверили в возможности, которые открылись перед ними после многолетнего идеологического террора. Расширение контактов с западными странами, знакомство с произведениями современного искусства, которые постепенно начинают появляться на выставках, производят переворот в сознании поколения конца пятидесятых - начала шестидесятых годов. Оно обнаружило себя в ситуации духовного вакуума и лихорадочно стремилось его заполнить.

Стремление создать новую, отличную от официальной культуру охватило многих. В этой ситуации неотъемлемой частью культуры становятся различного рода объединения (большой частью полуподпольные) людей искусства. Они были той питательной средой, из которой произрастало неофициальное искусство. Часть энергии, не выгоравшей в разговорах, перетекала в художественное творчество.

Местами сборов служили в основном домашние "салоны" или студии, где встречались самые разные люди - поэты, художники, музыканты, ученые и всякого рода доморожденные философы, мистики и просто люди без определенных занятий. Круг общения мог бесконечно расширяться, но основой его всегда были тесные сообщества людей, скрепленные творческими, дружескими, а иногда и родственными связями. Частная жизнь человека превращается в оппозицию общественной. Домашний круг, в котором зарождалось и преимущественно функционировало альтернативное искусство 60-80-х годов, противопоставляется официозу.

Одним из центров притяжения московской интеллигенции стала небольшая "колония" художников и литераторов, поселившихся в Тарусе. Сюда в середине пятидесятых, после возвращения из сталинских лагерей, приехал поэт и художник А.Штейнберг, к которому затем присоединился также прибывший из лагеря Б.Свешников. Недалеко от дома Штейнбергов поселилась семья К.Паустовского. Завсегдатаями Тарусы становятся Н.Я.Мандельштам, А.Цветаева-Эфрон. В Тарусу начинается паломничество молодых художников и поэтов. А.Штейнберг, прекрасно знавший русскую поэзию и философию, способен был передать своему молодому окружению те знания, которых так недоставало родившимся в тридцатые годы. Не менее значительным было влияние Б.Свешникова, воздействовавшего на молодых и самой своей личностью и своим искусством. Его чудом сохранившиеся лагерные рисунки А.Д.Синявский назвал "белым эпосом", где сведены воедино "старина с нынешним часом, русская вахта и каторга с новшествами Кало, Вотто, Брейгеля, Дюрера, Гойи... Это рассказ обо всем на свете и ни о чем в частности".

Другим местом паломничества примерно в те же годы стало Лианозово. На станции Долгопрудная, по Савеловской железной дороге, жил поэт и художник Евгений Кропивницкий. В его доме, а он занимал небольшую комнату в густонаселенном бараке, регулярно собиралась молодежь. Приезжали его ученики (он вел детские поэтические и художественные студии в домах культуры), привозили с собой таких же как они начинающих поэтов и художников. Молодое окружение Кропивницкого представило впоследствии совершенно иную линию в поэзии, чем их более знаменитые современники, которые прямо из стен Литературного института шагнули на сцену Политехнического музея. В литературных кругах последователи Кропивницкого стали известны как поэты "лианозовской школы" (И.Холин, Я.Сатуновский, Г.Сапфир, Вс.Некрасов).

Термин "лианозовская школа" долгое время был в обиходе только у искусствоведов. Хотя само это название было взято из лексикона советских начальников, что стремились утвердить повсеместный диктат и эстетическое единообразие. В 1963 году, когда Евгения Кропивницкого исключали из Союза художников "за формализм" (после хрущевских разносов в Манеже), одним из пунктов обвинения значилось - "организация лианозовской группы".

В пятидесятые годы художники-лианозовцы Е.Кропивницкий, О.Рабин, Б.Свешников участвовали в официальных молодежных выставках, куда иногда брали неортодоксальные работы молодых художников. О.Рабин был одним из организаторов ныне знаменитой "бульдозерной выставки". К середине 60-х

практически у всех лианозовцев сложилась своя индивидуальная стилистика, которая исключала возможность официального признания.

Французский искусствовед Мишель Рагон писал об О. Рабине: "Это - Сутин, иссушенный и потрясенный видениями бараков концлагерей.

Это - Шагал, утративший колорит безмятежного детства." Одна из статей о художнике была названа "Солженицын в живописи". На его холстах - бытовая символика, предметы из обихода, но всегда тот или иной предмет Рабин превращает в предмет-символ, придавая ему второй смысл, вторую функцию, порой отличную от основной. В 1978 году власти лишили его советского гражданства.

Чуть позже к компании, в которой был и друг О. Рабина Генрих Сапгир, присоединился поэт Игорь Холин. В начале 60-х годов завсегдатями в Лианозове стали поэты Всеволод Некрасов и Ян Сатуновский.

В январе 1965 года было создано первое неформальное объединение молодых людей в СССР, имевшее все признаки литературно-художественной группы. СМОГ - "Самое молодое общество гениев", или "Смелость, мысль, образ, глубина" - объединял поэтов, прозаиков, художников и музыкантов. 14 апреля был создан манифест, определивший творческое кредо СМОГа. Сначала Леонид Губанов расшифровывал СМОГ иначе: "Свежесть, мысль, образ, глубина". Он исходил в выборе слова "свежесть" из стихотворения Евгения Евтушенко: "Хочется свежести, свежести мысли, мозга, мазка!" Но впоследствии приоритеты изменились и на первом месте оказалась не свежесть, а смелость. Позже о смогистах сказали, что они хотели войти в поэзию через Сенатскую площадь. Своим рождением и дальнейшей действенностью СМОГ целиком обязан поэту Леониду Губанову.

В строгом смысле СМОГ не был организацией. Это было творческое движение молодежи 60-х, искавшей выход своим порывам к правде и свободе в литературе и жизни. Когда в библиотеке имени Д.А. Фурманова в Москве состоялся их первый вечер (19 февраля 1965 года), большинству участников исполнилось по 17-18 лет. Наиболее активными участниками группы были Леонид Губанов, Алена Баилова, Саша Соколов, Юрий Кублановский, Владимир Батшев, Владимир Алейников, Владимир Бережков, Александр Величанский, Владислав Лен. Они прекрасно знали поэтов "лианозовской школы", с которыми печатались в одних и тех же "самиздатовских" сборниках: "Синтаксис", "Мастерская", "Феникс", "Сфинксы" (в этих же сборниках участвовали иногда и ленинградские поэты, в том числе И. Бродский). Через Холина, Сапгира и Некрасова многие смогисты сблизились с Рабиным и Кропивницким.

Для шестидесятых годов было свойственно отношение к искусству как к особому рода метафорическому языку, с помощью которого художник излагает свои весьма определенные концепции, то есть, делая искусство сферой познания. Характерным для искусства этого периода было желание сочетать в границах одного произведения эзотерическую философскую медитацию и ее активное авторское комментирование.

К началу семидесятых ситуация в культуре была уже иная, чем десятилетие назад. Прошло состояние эйфории, которое переживали, открывая пути всякому

свободомыслию, в шестидесятые годы. Явилось состояние социальной безнадежности: не только опасности, но и обреченности попытки создать независимое искусство в условиях открытого сопротивления властей.

В семидесятые годы линию развития элитарной, требующей глубокой филологической культуры поэзии продолжили метаметафористы. Именно так называли себя те, кого объединил Константин Кедров. Они тяготеют к усложненному стиху, призванному отразить восприятие мира современным человеком.

Позже, в 1984 году, К.Кедров организовал еще одну литературную группу ДООС (Добровольное Общество Охраны Стрекоз). Эпатажное, подчеркнуто нелитературное название этой группы обыгрывает узнаваемые советские аббревиатуры и восходит, вероятно, к этномологической проблематике стихов обэриутов. В группу вошли К.Кедров, Е.Кочуба, Л.Ходынская. Как и другие авангардистские группы "доосцы" стремились к созданию нового поэтического языка.

Если авангард шестидесятых возвращал утраченные ценности, игнорируя социальное пространство в котором функционировали официальная идеология и искусство, то в семидесятые годы эта "разведенность художника как человека, как жителя этой страны, погруженного в ее быт и язык, и художника как творца, изгоняющего из творческой сферы любые признаки этой жизни" (Д.Пригов), обратилась в проблему, требующую своего разрешения.

Разрешение это пришло в виде нового направления, "которое, - по словам Б.Гройса, - не без влияния американского поп-арта отнеслось к советской идеологии и к советскому образу жизни как к эстетическому феномену, то есть сменило этико-политическую установку на эстетико-художественную, вместо того чтобы, апеллируя к внутренней свободе, заниматься серьезным творчеством". Собственно одновременно возникли два направления - соц-арт и концептуализм. В литературоведении к настоящему времени сложилась традиция называть соц-артом прозаические, а концептуализмом поэтические произведения авторов, работающих в постмодернистском семантическом поле, для которых социальная псевдоапологетичность их произведений есть способ нейтрализации любых теоретических конструкций и точек зрения. И соц-арт и концептуализм используют стилизацию под соцреализм. Но выработывались термины соц-арт и концептуализм в искусствоведении. Так доподлинно известно, что термин соц-арт, как название целому направлению неофициальной живописи, придумали художники Комар и Меламид.

В 60-е годы, одновременно с морально-полезными произведениями А.Солженицына, традиционно-серьезной поэзией И.Бродского и других родственных им литераторов, в сочинениях которых главным является представление авторов о "реальном" человеке, его переживаниях, нравственных и идейных поисках, в Москве появляется группа поэтов с другой эстетической ориентацией. В их произведениях главным героем становится персонаж, поиски и переживания которого обуславливаются не столько проблемами реальной жизни, сколько особенностями художественного пространства, законами эстетики. Вначале, у И.Холина, Вс.Некрасова, Г.Саггиря, эта тенденция только

разрабатывается, а затем, у Э.Лимонова, Л.Рубинштейна и особенно у Д.Пригова и В.Сорокина, она становится определяющей.

К концу 70-х годов постепенно создалось своеобразное неформальное сообщество ряда художников и поэтов, использующих в своей работе опыт концептуализма. Эта малочисленная группировка не пользовалась широкой известностью, воздерживаясь от шумных социальных выступлений и сосредоточившись на решении сугубо профессиональных задач. Синтез искусства и искусствоведения, моделирование процессов восприятия и структуры сознания, постоянная рефлексия - все эти принципы их авторского метода наиболее адекватно реализовались в работе с феноменом текста и формами бытования его в культуре. Слово и изображение в их произведениях сосуществуют на паритетных началах.

При этом следует иметь в виду, что аналогичные направления возникали и в западном искусстве 70-х годов. Но там они противопоставлялись бунтарским направлениям. Искусство рассматривалось как последний форпост, удерживаемый отдельным человеком в его борьбе против обезличивающего существования в социуме. Крах иллюзий относительно избранности и уникальности художника и его способности перестроить жизнь по закону творческой свободы побудил концептуалистов 70-х годов найти опору в понимании художественного творчества как специфической профессии, обладающей наряду с другими профессиями определенными приемами, целями и границами. Советский концептуализм представлял собой реакцию на "советский культурный космос" как на знаковую систему.

В круг художников и литераторов, ориентированных в своем творчестве на концептуализм, входили: Э.Булатов, О.Васильев, В.Комар, А.Меламид, И.Кабаков, Вс.Некрасов, Г.Айги, Э.Лимонов, Д.Пригов, Л.Рубинштейн, И.Холн, Т.Кибилов и другие.

Альтернативная, неофициальная литература предпринимала попытки вырваться из подполья, публикуясь в альманахах, антологиях и периодических изданиях в США и Европе. Эти публикации включают: "Аполлон-77", иллюстрированный альманах, изданный художником Михаилом Шемякиным (Париж, 1977); "Гнозис", литературный и философский журнал, издающийся Аркадием Ровнером и Викторией Андреевой (Нью-Йорк, 1978); "Эхо", литературный журнал, печатавшийся двумя писателями - Владимиром Маразиным и Алексеем Хвостенко (Париж, 1979-1984); "Ковчег", другой литературный журнал, издателем которого был прозаик Николай Боков (Париж, 1979-1981).

Любопытной особенностью бытования альтернативной поэзии и живописи в 70-80-е годы было активное сотрудничество с рок-музыкантами, что вовлекало поэтов и художников в атмосферу поп-культуры и позволило выйти на более широкую аудиторию.

В 80-е годы заявляет о себе группа "кургуазных маньеристов" (В.Степанцов, Д.Быков, В.Пеленягр, А.Добрынин, К.Григорьев). Их художественная практика - это искусная стилизация вычурной любовной лирики. Лирический герой стихотворений являет собой пресыщенного жизнью и любовными утехами человека. Авторы намеренно помещают его в галантную

атмосферу прошлых веков, подчеркивая свою независимость от настоящего, от идеологии и политики, от современной эстетики и поэтики. Наибольшую популярность получили стихи В. Степанцова и В. Пеленягре. В. Степанцов - организатор Ордена кургузных маньеристов в 1988 году - на рубеже 80-90-х годов пишет тексты многим известным рок-группам. Очень тесно сотрудничает с группой "Браво". Наибольшую известность он получил как автор текстов и вокалист группы, "Бахыт компот". Стихи его становятся подчеркнуто антиэстетичными, опираются на бранную и конюнктвенную лексику. В. Пеленягре широкую известность получил как автор стихов песен, исполняемых С. Крыловым, А. Разиным, "Бригадой С".

Литературные группы второй половины XX века по своей эстетической ориентации были авангардистскими. В ситуации, когда нравственный бунт против единой навязанной эстетической системы, отрицающей возможность сосуществования различных моделей мира, противопоставлял любую, но безусловно индивидуальную форму творчества, не только участие в авангардистской группировке, но и сочувствие к ее эстетике становилось прежде всего этическим поступком. Авангардист должен был быть готовым к тому, чтобы оказаться вне закона, вне официальных каналов создания и распространения искусства.

Нравственный максимализм в отношении к официальной культуре порождал состояние эстетического диссидентства. Авангардистская направленность литературных групп второй половины века объясняется во многом именно идеологическими разногласиями с властью. Это форма протеста доступными способами. Намеренное искажение и огрубление пропорций в живописи, предельно усложненная и, напротив, "примитивистская" манера письма в литературе полемизировали с усредненным, нивелирующим различия стилем разрешенного искусства. Крайние формы выражения становятся для авангардистов некой художественной сверхзадачей, что таило в себе опасность непрофессионального отношения к искусству. Стремление к самовыражению во что бы то ни стало, смещение акцентов в сторону безусловной непохожести своих произведений на признанные и отмеченные властью, свержение авторитетов и создание новых кумиров приводило к созданию определенного духовно-культурного стереотипа поведения свойственного авангардистам.

Авангардистская культура и литература формировались в подполье на фоне официальных и идеологических текстов с их подавляющим свободную мысль дидактизмом.

История авангардизма - это история последовательного отказа от традиционной изобразительности, от традиционных материалов и техники искусства. Авангардисты порывают с традицией, с устоявшимися представлениями о сущности и назначении искусства, разрушают всяческие классификации и деления на жанры, а также сложившиеся соотношения категорий прекрасного и безобразного, трагического и комического, возвышенного и чудовищного.

Авангардизм постоянно провоцирует ситуацию игры на всех уровнях художественной структуры. Авангардистская деятельность - это серия акций направленных на то, чтобы растормозить сознание человека, дать ему новый

опыт восприятия мира, как опыт игры с миром, через опыт игры с элементом художественного произведения. Авангардизм провоцирует человека на изменения кажущейся легкостью культуротворчества. "В идеале, никогда, впрочем, не достигнутом, авангардизм - перманентный удар по сознанию без предугадывания последствий" [БАЖАНОВ 1978, С.35].

Для диссидентствующего авангардиста разрушение мира официальной либо имеющей авторитетный статус культуры представляется единственно возможным способом защитить себя от разрушительных действий этого мира, направленных против личности. "Разрушительность - это результат непрожитой жизни" [ФРОММ 1990, С.157]. Невостребованность талантов человека, невозможность самореализации способны спровоцировать его на деструктивные действия в различных сферах деятельности: в социальной, культурной, семейно-бытовой и т.д.

Агрессивность и разрушительность находили себе место не только в смысловом мире и в прагматике, но и в стилистике авангардистской литературы, которая не гнушалась бранной и кощунственной лексикой, воспроизводила ошибочную речь, распатывала синтаксические связи, игнорировала знаки препинания. В художественной практике авангардистов членораздельная речь может вообще исчезнуть, как, например, в "кричалках" Д.Пригова, которые состоят исключительно из междометий и звукоподражательных слов.

Важным компонентом андеграундной культуры становится абсолютизация безумия. В некоторых московских группах художников и писателей бредовость постепенно становится формой общения, из состязания в безумии рождается конгломерат парадоксальных взглядов, который вошел в историю авангарда второй половины века под термином "шизоидная культура". Отказ от разума, потерпевшего фиаско, как считали "шизоиды", использовался ими как метод. "Шизоидные" поэты жадно приняли в свою поэтическую практику и в свою жизнь новый поток реальности, первоначально открытый сюрреализмом: мир сна, ощущение головокружительной близости подсознания, имитацию болезненного сознания, стремление освободиться от оков рационального.

"Шизоидная" поэзия была эхом так называемых "шизоидных настроений" 1960-х годов, истеричного взрыва божественной эксцентричности, за которым стоял опыт личного страдания. Эта поэзия была отмечена свободным и причудливым потоком ассоциаций и заменой нормального, здорового видения фрагментарным. Современный прозаик Ю.Мамлеев сумел сконцентрировать в своем творчестве акценты этого культурного пласта. Себя Мамлеев называет "некрореалистом" и видит свою проблематику как инфернальный реализм и "неизбежное описание низших слоев реальности", с одной стороны, и как способ проникновения в области "нечеловеческого сознания" с другой. Один из участников религиозно-философского подполья 60-70-х годов А.Ровнер так определяет особенности художественного мира Ю.Мамлеева: "Он ставит для себя задачу изображения как явленной, ограниченной природы человека, так и его скрытой, более широкой метафизической природы...Его эстетика включает в себя области уродства-юрдства, гротеска и представляет собой попытку коснуться Абсолюта с нижних этажей бытия, концентрируясь на глубине падения человека".

Ориентированность авангардистов на иррациональное вытекала из их уверенности в том, что для выживания в окружающем абсурде нужны совсем другие средства. Семантика катастрофы пронизывает их произведения. Поскольку все существующее может быть уничтожено, а следовательно, является не чем иным, как элементарной иллюзией, которую не стоит принимать во внимание, то реально лишь то, что не существует.

Авангардисты второй половины века с особой силой выразили сознание людей с катастрофическим жизненным опытом. Проявления или следствия тоталитарных порядков во всех сферах бытия весьма болезненно отозвались в жизни практически каждого непривилегированного члена общества. Люди искусства, разумеется, не отгорожены от общественных бедствий и к тому же сохраняют хотя бы часть социально-правственной озабоченности, характерной для русской традиции. След катастрофы в сознании и подсознании художников не стирается, а воспроизводится в усиленном виде.

Реакция человека искусства на трагические коллизии бытия зависит от его внутренних установок на восприятие окружающего социального и культурного пространства. В зависимости от того, насколько художник нацелен на постижение целостности мира и воссоздание этой целостности, гармоничности в своих произведениях находится и степень обращения его к иррациональной и деструктивной поэтике авангардизма. Чем более далек художник от восприятия мира как системы противопоставлений, от ощущения альтернативности своего творчества, тем меньше он склонен к языковому эксперименту и семантике агрессии и разрушительности.

Идеалом для многих людей искусства 60-80-х годов, а особенно авангардистов стал плюрализм. Плюрализм признает все, кроме тоталитаризма, это идеология, которая напугана чужой лжи, тем самым, отстаивая право на собственную. Слова и образы, не несущие нравственного заряда, становятся объектами манипуляции. Они не обязательны, равноценны, взаимозаменяемы без видимого ущерба.

Редукция культуры, сопряженная с нигилистическим отношением к национальному компоненту в искусстве, становится составной частью идеологии космополитизма. Пересматривается вопрос об ответственности художника за произведение. Признается его право на антигуманное и антисоциальное творчество.

Как правило авангардисты не религиозны, даже подчеркнуто атеистичны. Нельзя не указать причину этого - общее оскудение религиозной жизни в стране, вызванное многолетним государственным террором в отношении церкви. В такой ситуации эстетическая вседозволенность в авангарде сигнализирует о разваливающемся фундаменте нравственности. Отход писателей от авангардизма сопровождается не только обращением их к классическим формам, но и изменением настроения и содержания произведений. Ярким примером является творческая эволюция смогистов Юрия Кублановского и Владимира Алейникова.

Открытый плюрализм эстетических систем, ставший возможным после политических преобразований второй половины 80-х годов, выявил наличие большого числа тенденций в искусстве. Среди них вряд ли можно выявить те,

которые бы безраздельно господствовали в художественной жизни. Многие прошли полный круг своего развития вплоть до бессильной истощенности.

Участники авангардистских групп второй половины века пытались определить и обрести себя в жизни и литературе. По-разному сложились их судьбы. Качественно различаются их дарования. Но бесспорно одно - авангард выполнил свою миссию первопроходца обнаружил, наметил перспективные пути в литературе, и выявил нежизнеспособность многих направлений, громко заявлявших о себе.

СМОГ

Задуман СМОГ был за год до знаменитого вечера в библиотеке Леонидом Губановым (в седьмом классе он выпустил рукописный сборник "Здравствуйте, мы гении!"; еще тогда у него была идея создать общество прогрессивных в поэзии людей). Он искал поэтических соратников. В Ленинской библиотеке он развесил объявления, что все желающие могут вступить в в общество СМОГ. В объявлениях был указан телефон А.Басидовой. Реакция людей была самая неожиданная. В день раздавалось около ста звонков. Были звонки даже из Парижа. С рождением СМОГа поздравлял сам А.Ф.Керенский. За рубежом стали появляться программные манифесты и стихи смогистов.

Манифест СМОГа был достаточно резким. Он был похож на манифест футуристов. Там фигурировало выражение "Скину с парохода современности", которое заведомо бралось в кавычки. Отрицалась существующая официальная поэзия, отрицались существовавшие тогда поэтические авторитеты Евтушенко и Вознесенский. Провозглашался выбор своего пути. Манифест назывался "Чу!", что следовало понимать как "Чу! Мы идем!" Но при всем футуристическом антураже, содержательный аспект творчества смогистов был принципиально иной. Они пытались вернуть Пушкина на пароход современности. Скорее это был возврат к прерванной традиции русской поэзии.

У поэтической молодежи, к которой относились смогисты, существовала потребность быть духовными личностями, проснуться самим и разбудить других спящих. Но при этом у них не было собственных мощных идей, которые могли бы повести за собой последователей. В этом отношении явление СМОГа было яркой вспышкой, которая помогла высветить происходящее в литературе.

Смогизм был своеобразной реакцией на моральную и смысловую примитивность громкой "эстрадной" поэзии. "Поэзия гражданских поз" вызывала наибольшее отвращение смогистов. Отличительной чертой смогистов была вера в таинство поэзии. 14 апреля 1965 года состоялась первая неофициальная демонстрация в Москве в защиту Синявского и Даниэля. По инициативе смогистов около двухсот человек прошли от памятника Маяковскому к Центральному дому литераторов с лозунгами, содержавшими требования творческих свобод. Среди них был лозунг "Лишим соцреализм девственности".

Группа просуществовала недолго. Выступали в основном в студенческих общежитиях, в научно-исследовательских институтах, в квартирах и мастерских людей искусства. Стихийно устраивались чтения на площади Маяковского. На

вечере смогистов читались стихи, написанные в различной манере. На стенах висела живопись, также исполненная в разнообразных стилях: реалистическом, абстрактном, сюрреалистическом. В зале висел лозунг "Долой соцреализм". Были и озорные лозунги: "Не пей сырой воды" и "Пей сырую воду".

После того как часть группы вышла на демонстрацию, власти начали планомерную травлю смогистов. Забрали в "психушку" и там допрашивали в течении -десяти дней Леонида Губанова. Руководство КГБ попросило руководство СП СССР разобраться со СМОГОм и решить какое отношение он имеет к литературному процессу. Если будет решена непричастность к литературе то группой намеревалась заняться государственная безопасность.

На заседании руководства союза писателей присутствовало много народу. Алена Басилова вспоминает об этом так: "...крови нашей никто не жаждал. Буквально в эйфорическом состоянии был Семен Кирсанов, такой восторг его охватил по прослушивании наших стихов. Он уверял собравшихся, что подобного поэтического выступления он не помнит с 20-х годов. Слуцкий обещал издать нас в ближайшее время, предлагал даже издавать журнал СМОГ. И тут появилась из зала ресторана известная поэтесса Юнна Мориц. Когда она услышала, что нам обещают, она ударилась в чудовищную демагогию. Она говорила с необыкновенной злостью в голосе. Она обвинила Слуцкого, что он зря нам сулит, золотые горы, когда толком не напечатаны Мандельштам и Цветаева и не издана Горбаневская. Она так страшно кричала, что ни Слуцкий, ни Самойлов ее не смогли остановить. И тогда Слуцкий развел руками и сказал, что ни одного хорошего дела сделать невозможно. Как часто бывает на подобных собраниях, одно выступление повернуло ход событий. Все благие намерения сошли на нет. Мы опять повисли в воздухе. Что нас ждало завтра - также трудно было представить... А буквально через два дня начались вызовы в деканат, исключения из институтов, всякие неприятности. Вот как с нами поступила известная поэтесса. На ее совести мы - смогисты" [Сенкевич 1992, С.28].

Дальнейшая судьба смогистов сложна и зачастую трагична. Они не пошли по пути социальной адаптации. Леонид Губанов с 1966 года вел "поднадзорное" существование, его насильственно изолировали в психиатрических больницах, а там допрашивали под медикаментозным воздействием. Все дальнейшие годы он вел неприкаемую жизнь, работая пожарником, грузчиком, сторожем. Он внезапно умер в 1983 году в месяц и год, предугаданные в поэме "Полина" и стихотворении "Печальная гравюра".

В восьмидесятые годы вынуждены были эмигрировать Саша Соколов и Юрий Кублановский. Долгое время не мог печататься и изгонялся с работы Владимир Алейников.

Друзья называли ЛЕОНИДА ГУБАНОВА - "Русский Рембо". Впоследствии, В.Алейников один из своих сборников посвятил Губанову и назвал его "Путешествия памяти Рембо". Сближало двух поэтов сходство судеб - скитания и вечная неприкаянность. В одном из писем Рембо восклицал: "Я без ума без свободной свободы...да здравствует свобода!". Под этими словами мог бы подписаться и Губанов.

Для поэзии Леонида Губанова характерно обостренно трагическое восприятие окружающего. Он декларирует свое одиночество не только как данность, но и как необходимое условие поэтического бытия. Индивидуальная судьба поэта воспринимается им в неразрывной связи с судьбами мироздания. Голос поэту ставит Бог:

Бог велел - был Верлен,
Бог болел - был Бодлер,
Бах настал - бух любой!
Я в кострах как Рембо!...

Поэта пронзывает ощущение сакральности окружающего его пространства:

Нет Верлена, нет Бодлера -
Вздых!
Нет Рембо и нету даже Баха...
Только есть
Бог! Бог! Бог!...

Не стоит преувеличивать степень религиозности поэта, особенно в его ранних стихах. Здесь звучит скорее удивление человека, стремящегося к абсолюту и осваивающего неведомый ему и его поколению поэтический словарь. Имя Бога в его поэзии звучит как метафора всеединства и тайны. Мир, где "и тишина в кармане Бога", изумляет поэта своей таинственностью.

Не мир Драконова шкатулка.
Не мил последний бинт дороги,
иду один по переулку,
где молодые пляшут Боги.
У Вас погашены лампы
и темный ангел к Вам спешит,
не от ликующего сада,
от окровавленных вершин!
Он вам предложит спелых вишен,
он счастлив - потому что грешен,
а я один в дорогу вышел
на фонарях надежды вешать!

Это стихотворение насыщено литературными аллюзиями, помешающими его в широкий культурный контекст. Здесь и пляшущие Боги явно языческого происхождения, и "последний бинт дороги", перекликающийся со знаменитыми строками Я.Смелякова "забинтуйте мне голову русской степною дорогой", и символистские "темные ангелы", слетающие с "окровавленных вершин". "Спелые вишни"; что предлагает темный грешный ангел возвращают нас к библейской легенде об искушении человека дьяволом. Последние две строки стихотворения - это одновременное обращение к лермонтовскому "Выхожу один я на дорогу" и к интонациям и ритму раннего Маяковского. Влияние дореволюционной поэзии Маяковского на некоторые стихотворения Губанова можно обнаружить без особого труда. Другое дело, что содержательный аспект его поэзии существенно иной. Авангардистский замах некоторых из них сочетался с нормальными человеческими мотивами и темами.

Молодой поэт в стихотворении "Черная речка" (1965 год) примеряет на себя трагическую судьбу русских поэтов:

Кто-то черный грудь мне в узел связал,
задышался и смеялся, подлец!
Вам не спится? Вы закройте глаза,
это загород, коричневый лес.

Как не стыдно вам, притихший Дантес,
на откосе у печальной реки?
Я отбросил пистолет, как протез,
от которого растут синяки.

Речка Черная, как чуден твой свет,
ты - Наташа, но когда не блудит...
Не прострелен, дорогая, о нет!
Просто маки проросли на груди.

Прожит век мой, не белеют снега,
им не видеть мой малиновый жест,
Ох как больно я с мундира стекал,
камер-юнкер, рогоносец и лжец!

Словно патока я всем потакал,
бился ландышем у губ на краю -
но известно лишь одним мудакам
как тепло и беззащитно в Раю.

Зашнурован я обидой до плеч,
за конец мой всем вам кол, розги-бабочки.
Можно голоса совсем не беречь,
баю-баюшки!..

Примечательно, что совсем не пушкинский стихотворный размер данного стихотворения, содержащего реалии жизни и смерти Пушкина, в последней строфе приобретает фольклорную напевность, которая, впрочем, своей стилизованностью заставляет нас вспомнить еще одного погибшего русского поэта - Сергея Есенина. Но у Губанова нет есенинской нежности и песенности.

Обращение к теме смерти А.С.Пушкина имеет необыкновенно важное значение для Губанова. Он годами вынашивал решение уйти из жизни в срок, предусмотренный свыше для гениев, - в 37 лет, как Пушкин и Рембо. "Холст 37 на 37 / Такого же размера рамка" - в этом отрывке из поэмы "Полина" уже обреченность конца. Смерть для поэта - это право распорядится собой по своему усмотрению.

Есенинская размашистость чувствуется в стихотворении "Этой осенью голою...", когда поэт требует:

Чтоб не слохнуть мне с голоду,
еще раз повторяю -

разменяйте мне голову,
или сам потеряю!

Но здесь же и трагические реалии современной поэту жизни. Он предугадывает и "подвалы", где будут его истязать и "взгляды ответственные" на его "пробитой спине". В этом же стихотворении он пытается предугадать свой срок:

мне с серебряной выдержкой
лет на пять еще хватит...

В более поздних стихах явственно звучит боль за свое невостребованное талантливое поколение, вынужденное спиваться и уходить из жизни. В них поражает сочетание гражданского пафоса и ощущения своей трагической судьбы, которую уже ничто не сможет изменить. Но невозможно заставить замолчать поэта, который уже не поет, а "выкашливает" песни.

О, Родина! Любимых не казни!
Уже давно зловеший список жирен.
Святой водою ты на них плесни,
ведь только для тебя они и жили!
А я, за всех удавленничков наших,
за всех любимых, на снегу распятых,
отверженные песни вам выкашливаю,
и с Музой музицирую, раздетой.
И, тяпнув два стакана жуткой водочки,
все вижу я, что продано и куплено -
ах, не шарфы на этой жирной сволочи,
а знак, что чья-то голова отрублена!

Поэт ставит себе в заслугу, что "не привык/я медом мазать свой язык", и "душу сохранил,/и золотую россыпь слов/сумел не утопить в вине". Тем самым он настойчиво отделяет себя от тех из его поколения, кто не выдержал испытание жизненным неблагополучием и "жирел и врал". Своей моральной победой он считает то, что устоял перед дьявольским искушением: "и Сатаны умолкнул зов,/и крылья крепи на спине!" В поэзии Губанова божественное и дьявольское равновелики. Не случайно слова Бог и Сатана всегда пишутся им с заглавных букв. Добро и зло сошлись в бесконечной схватке и тот "кого полюбят Боги,/Тот умирает - молодым!"

Необыкновенно эмоциональна его любовная лирика. Игорь Дудинский вспоминает в статье, посвященной памяти Леонида Губанова: "В шестидесятые к нему липли разбитные, загульные девки, которых он постоянно за собой таскал. Они не сводили с него сумасшедше поблескивающих глаз. Месил он круто, посенински сжигая себя в кутежах. Ему везло: по нему сходили с ума. Но, как и всем истинным поэтам, женщины были нужны ему лишь как темы, как эпистолярное наследие. В конце концов все они исчезли, не оставив после себя ни праха, ни воспоминаний. И только одна Алена Басилова обладает правом претендовать на шрам в его отпылавшем тексте. Это был молниеносный, но так сладко отравивший альянс двух лирических душ, это была дань культуре московского салона, в рамках которого удержаться его необузданной стихии было, конечно, немислимо."

Среди стихов Губанова много, посвященных А.Басиловой. Он обращается к ней как к равной, не оскорбляя ее снисхождением. Это разговор с женщиной, наделенной таким же сильным и ясным даром Слова. Их взаимоотношения представляются как череда притяжений и отталкиваний. Невозможность слияния, исчезновения друг в друге переживается как трагедия, причина которой их поэтическая самобытность.

После эмиграции, в зарубежье, у Юрия КУБЛАНОВСКОГО вышло четыре больших сборника стихов. Начиная Кублановский как авангардист, культивируя белый стих, сюрреализм, преувеличенную метафору. Но затем он перешел на иные творческие принципы. Ныне свою задачу он определяет следующим образом: "Новизна в каноне - как это было в иконе и в больших стилях". Он старается "вложить новую лирическую повествовательность в прокрустово ложе традиционной формы". Поэт мечтает видеть мир "без переломов, - где новизна и традиция находятся в гармоническом сочетании, где энергии носят не разрушительный, но облагораживающий характер" [ГЛЭД 1991, С. 167-168]. В аналогичном направлении эволюционировал и Леонид Губанов.

С самого начала своего творческого Ю.Кублановский подвергался преследованиям. Позже он напишет о своих молодых годах:

Отрок пылающий, отрок неправый
был под хмельком,
под гебистской облавой
шпагоглотателем книг.

В значительной степени это не только автопортрет, но и отражение общей судьбы смогистов. Ранние стихи Кублановского не публиковались на его Родине.

Сейчас Кублановский выступает как православный поэт, осознающий ответственность, которая лежит на воцерковленном человеке и художнике. Религиозность поэта сочетается с его гражданственностью.

Еще в 1991 году Кублановский опубликовал в "Независимой газете" (17.1.1991) статью "О ничтожности советской литературы", в которой он заявляет: "Учительство" великой русской литературы - ее драгоценное качество, надо суметь ненасильственно и органично возродить его во всей его полноценности, ибо в противном случае мы останемся лишь провинцией, периферией современного литературного мира..., повторяя его зады и соучаствуя лишь в духовном упадке цивилизации".

А.Величанский считает, что меньше всех оторвался от изначальных поэтических принципов СМОГа ВЛАДИМИР АЛЕЙНИКОВ. Его соратник по СМОГу Саша Соколов называет Алейникова "самым значительным из всех нас". В настоящее время практически все стихи этого автора напечатаны. В этом смысле ему повезло больше чем другим смогистам, хотя признание пришло к поэту только лет пять-шесть назад.

В стихотворении, посвященном памяти Губанова, поэт всматривается в прошлое своего поколения:

Что за призрак вон там, в отдаленье, дерзят
Этим дням? Уж не юность ли это?

Вместе со всеми он хочет разобраться в "бреднях сырых", в "зыбких виденьях и знаках", которые напоминают о тех, кто уже ушел из жизни. Поэт чувствует свою ответственность перед ушедшими и расценивает дарованную ему возможность творить, как чудо.

Ранние стихи В.Алейникова, относящиеся к смогистскому периоду, почти целиком находятся в рамках романтических мотивов, что свойственно молодой поэзии начала 60-х годов. В них очевидно внимание к внешней структуре письма, например, проявляющееся в отказе от пунктуационных знаков. Как и другие смогисты поэт стремился к смысловой запредельности, уповая на интуицию. Поток его ранней поэзии замкнут на бессознательном.

Его стихи построены на смысловых и звуковых перекличках. Настойчиво повторяются в них мотивы неуютности и обреченности. Поэт видит "бессмысленный жизни шлях", слышит "однообразный жизни шум" и это дает ему основание сказать: "не вижу выхода и кровь темнее стала".

Символика осенней увядающей природы присутствует во многих произведениях В.Алейникова. Она призвана подчеркнуть ощущение одиночества поэта.

Молодой поэт спрашивает:

"смогу ли я откуда ни возьми
сказать о том что к времени мы строги
что устидаем путь ему костями?"

Это характерное для поэзии Алейникова ощущение жертвенности, ожидание трагической развязки, ухода из жизни. Надежды на лучшее нет, так как они живут в стране "где жалеют потом, а сначала старей", а "вороватые люди сотрут имена". Но и сквозь эту обреченность прорываются интонации человека, приемлющего жизнь в любых ее проявлениях:

"Я жить хочу как жил
в доверии и злобе".

Алейников постоянно возвращается в стихах к прошлому, которое "встало впотьмах./Словно толпа у причала", проверяя правильность своих интонаций. Поэт приемлет все, что с ним происходило, воспринимает судьбу как данность: "Что со мной не случилось - все равно справедливо". В жизни "не минуют нас муки и участие людей".

В период существования СМОГа Саша СОКОЛОВ занимался исключительно поэзией. К сожалению эти ранние произведения не сохранились и мы не можем судить о их качестве. Наверное нам стоит довериться самому автору, ныне стесняющемуся этих стихов. Из всех смогистов лишь он остался верен авангардистским художественным принципам, провозглашенным в середине 60-х годов.

Своим соратникам по СМОГУ Соколов посвятил изящную прозаическую зарисовку "Общая тетрадь, или же групповой портрет СМОГа", построенную на звуковых и смысловых аллюзиях. К примеру о Владимире Алейникове напоминают следующие строки ритмической прозы, в которых обыгрывается его фамилия: "Лелея келейность. Алеющей ранью. Лелечущей рощей алей. Се лель есть, влекущийся к великоленью, простого олейника отпрыск".

И ныне, Соколов заявляет о себе как о прирожденном авангардисте, которому всегда был чужд реализм. Он говорит, что всегда ощущал себя поэтом, но его не устраивала стихотворная форма. В своих поисках синтеза поэзии и прозы он пришел к "проэзии" (термин Соколова). Он также называет свои произведения изысканной прозой, полагая себя последним в длинной цепи традиции: Тургенев, Бунин, Белый, Бродский.

Писатель относит себя к такому направлению в современной прозе, которое называет паниронизмом. Паниронизм - это ухмылка над всем методом пародии, методом цинизма.

Уже первый роман Соколова "Школа для дураков" стал заметным литературным событием. Владимир Набоков, для которого вообще не было свойственно хвалить современных писателей назвал книгу "трагической, возвышенной и трогательной".

Соколов полагает, что имя Александр звучит на Западе тяжело, помпезно. Все равно это имя сократили бы до Алекса. В имени Саша писатель чувствует традицию, идущую от Саши Черного.

На Западе Саша Соколов опускает себя писателем, пишущим по-русски в культурном вакууме. Он называет себя "писателем русского языка". Его вкусы сложились под влиянием западных писателей.

Для произведений Соколова характерна виртуозная сказовая манера повествования. Переход от модернистского письма "Школы для дураков" к изощренному постмодернистскому "Палисандрии" вызывает изменения и в характере сказа, в том числе и поэтического, к которому писатель обращается в романе "Между собакой и волком". Уже в его первых произведениях намечается стилевая неоднородность, которая в его последнем романе "Палисандрия" предстает гаммой разнообразных, неожиданно сменяющих друг друга стилей, что художественно оправдывается умелой манипуляцией многочисленными историческими и культурными символами. Полиструктурность и многоязычие, семантическая усложненность текста - закономерный итог работы писателя, стремящегося к интенсивному художественному синтезу.

ЛИАНОЗОВСКАЯ ШКОЛА

Поэты-лианозовцы долгое время были известны на Западе и среди отечественного андеграунда, но как о группе о них никто серьезно не говорил, тем более, что никаких совместных манифестов и выступлений у них не было. После разрозненных публикаций за рубежом, в 1977 лианозовские поэты предстали перед читателями как сложившаяся группа в альманахе неофициального искусства "Аполлон 77". Эта публикация была подготовлена Эдуардом Лимоновым, который придумал и другое название - группа "Конкрет". Лимонов был в конце 60-х годов учеником Е. Кропивницкого. Первоначально, в конце 50-х, Кропивницкий, Холин и Сапгир были известны как "барачные поэты". Так в вышедшей за границей в 1968 книге "Поэты на перекрестках. Портреты 15 русских поэтов" Холин и Сапгир были напечатаны под рубрикой "барачная поэзия". На родине первые публикации стихов этих авторов появились впервые в конце 80-х - начале 90-х годов. "Барачная поэзия" ставила

себе ту же цель, что и дадаисты, а именно: разрушение культурных стереотипов современных им форм художественного выражения. Используя абсурд, бесстрастный сарказм и прозаизмы, эта поэзия пыталась создать новую поэтическую реальность, которая может быть определена, цитируя В.Кандинского, как "область нового уродства" или, по Андре Бретону, как "новая форма красоты". Эстетические клише они, подобно дадаистам, предпочитали изображению идиотизма, злобного автоматизма и убожества жизни. Их стихи были прозаически заниженными, банально зарифмованными и ритмически монотонными.

Исследователь творчества этих поэтов В.Кулаков считает, что их поэзия принадлежит традиции игровой поэзии. Определяя специфику игровой поэзии, он указывает, что это поэзия "отказавшаяся от прямого лирического пафоса, лирический монолог сменяется диалогической игрой чужими голосами, языковыми масками. Все это выражается в примитивистском гротеске, характеризующемся стилистической разбалансированностью, "лебядкинскими" речевыми манерами" [КУЛАКОВ 1991, С. 9], он же полагает, что в основе примитивистской поэтики в искусстве XX века - особое "наивное" мировидение, "инфантильность", "детскость". Отмечается и сходство поэтики обэриутов и лианозовцев.

Следует указать на сходство судеб обэриутов и лианозовцев: и те и другие были прекрасными детскими поэтами. Для них детская литература была той нишей, которая позволила им продолжать существование в качестве именно поэтов, а не заниматься другим видом деятельности, позволяющим добывать средства к существованию, что было очень характерно для нонконформистской интеллигенции 60-80-х годов. Несмотря на то, что для писателя, осознающего себя серьезным, "взрослым" автором детская литература продолжала оставаться знаком отверженности, официальной непризнанности, отношение самих лианозовцев к ней было иное, чем у обэриутов. Это, конечно, во многом объяснялось тем, что они, в отличие от обэриутов, вынужденных писать только "в стол", имели возможность печататься в "самиздате" (которого в 30-е годы еще не было) и "тамиздате" (о котором обэриуты и вовсе не помышляли). Несомненно, это в значительной мере ослабляло чувство безысходности.

Известно замечание Ю.Лотмана, что "литература, стремящаяся к строгой нормализации, нуждается в отверженной неофициальной словесности и сама ее создает" [ЛОТМАН 1971, С. 26]. В такой ситуации идеологическая независимость неофициальной литературы дает ей моральное право на скептическое отношение ко всем аспектам официальной литературы. Но будет ошибочно считать скепсис, который пронизывает почти все направления философской и художественной мысли неофициальной культуры лишь следствием оппозиции "официальное - неофициальное", без учета внутренних закономерностей развития языка художественной литературы.

Игра в неумелость, находившая выход в примитивистской поэтике, была своеобразной реакцией на реальность тоталитарного государства, контролировавшего все сферы человеческой жизни, проявлявшего излишнюю "заботу" о своих гражданах. Эмоция безнадежности, выявлявшая себя в черном

юморе, иронии была вызвана ощущением метафизической угрозы человеческой самореализации.

Условия писательского и человеческого существования ряда авторов вносили в их жизнь и творчество значительный элемент случайности и неопределенности, вызывая релятивизм человеческих мнений и связанный с ним скептицизм. Генрих Сапгир, рассказывая о Кропивницком, отмечает свойственный тому глубокий философский скепсис, который лучше всего характеризовали два любимых афоризма Кропивницкого: "Жизнь - бред", "Мир - балаган". За несколько дней перед смертью он сказал: "Я боюсь только того, как бы еще раз не попасть в эту ловушку". Имелась в виду человеческая жизнь. Брат Яна Сагуновского, свидетельствует, что он (Ян Сагуновский) всегда, всю жизнь боялся. "Он боялся КГБ, ждал каких-то провокаций. Боялся, что лишат пенсии 80 рублей. Боялся, но все равно писал свои стихи, не мог не писать"

Поэтика диафанозовцев часто характеризуется как конкретистская. Конкретизм при этом представляется как "сосредоточенность на конкретном", когда автор, не вмешиваясь в описываемые события, только регистрирует, протоколирует их, стремясь к максимальной конкретности и объективности [КУЛАКОВ, 1991, С. 9].

Между тем, термин "конкретизм" имеет иной смысл в западном литературоведении. Впервые его ввел О.Гомрингер в 1955 году, а непосредственной почвой для зарождения конкретной поэзии послужила деятельность группы бразильских печатников и дизайнеров, которые проводили эксперименты по комбинированию букв и слов для достижения зрительного эффекта, совершенствования рекламы путем выработки метода краткой и броской информации. К экспериментирующим дизайнерам, печатникам, художникам, архитекторам, специалистам по теории информации присоединились, а затем и выделились из их среды поэты, взяв за основу своих - по их определению - стихотворений сочетание слов и графических начертаний. Вместо глубоких поэтических образов в конкретистской поэзии появляется нечто гораздо более узкое: знак - репрезентативный признак предмета, явления. Поэтому конкретное стихотворение, по утверждению конкретистов, это предмет, взятый сам по себе, не призванный объяснить действительность [ЖАНТИЕВА 1972].

Такому значению понятия "конкретная поэзия" соответствуют, пожалуй, лишь некоторые стихи Вс.Некрасова и Г.Сапгира. Для произведений И.Холина, Е.Кропивницкого, Я.Сагуновского мы бы предложили иной термин - минимализм. Он в большей степени характеризует поэзию этих авторов, подчеркивая лапидарность и неметафоричность их произведений, делая акцент на стремлении к минимальному привлечению выразительных средств. Данный термин в большей степени соответствует ориентированности их поэзии на наивное, инфантилистское мировоззрение, вовсе не претендующее на рассмотрение объекта во всем многообразии его свойств и отношений. В своем стремлении к минимализму они близки, пожалуй, к поэтике "Случаев" Хармса, с ее лапидарностью и отсутствием пафоса.

Сами диафанозовцы окупают неудачность данного термина, его условность. Сапгир считает конкретизм взглядом в упор, без литературщины.

Литературщина - это все, что не прошло проверку временем, что, на его взгляд, исчерпало себя. Это те языковые средства, которые непригодны для создания новых, зарождающихся смыслов. Необходимость "взгляда в упор" переключается с обэриутским стремлением взглянуть на вещи "голыми глазами", освободить их от "литературной шелухи".

Заметим также, что именно в московском авангарде получила развитие хармсовская традиция литературного анекдота. Основной корпус этих текстов был создан московскими художниками В.Пятницким и Н.Доброхотовой, что дало толчок к появлению лавины подобных произведений.

В предисловии к сборнику своих стихов Евгений КРОПИВНИЦКИЙ писал: "Когда поэт начинает читать свои стихи - слушатели ожидают, что он прочтет им про себя. Каково же их недоумение, когда вместо того, чтобы услышать от автора обычное про него самого, они вдруг слышат стихи про них самих. Они начинают ерзать на стульях, лица их становятся недоумевающими, мрачными, и они сразу же решают, что "это не поэзия". В стихах, которые им читает поэт, они узнают самих себя и то грубоватое мешанство мирян, которое всюду и везде.

...автору чужда поза, выдумка и фальшь. плоть и кровь бытия интересует автора стихов. Вас он показывает вам, миряне, по мере сил и способностей". Это программная установка многое объясняет в творчестве поэта. Изображение "грубоватого мешанства мирян" тематически роднит его со "Столбцами" Николая Заболоцкого.

Стихи Кропивницкого резко контрастируют с современной ему поэзией. Вот например стихотворение 1944 года, одно из наиболее знаменитых:

У забора проститутка,
Девка белобрысая.
В доме 9 - ели утку
И капусту кислую.

Засьшала на постели
Пара новобрачная.
В 112-ой артели
Жизнь была невзрачная.

Шел трамвай. Киоск косился.
Болт торчал подвешенный.
Самолет, гудя, носился
В небе, точно бешенный.

В стихотворении ключевое слово, выражающее отношение автора к изображаемому - эпитет к слову "жизнь" - "невзрачная". Он стоит на границе, разделяющей изображение мира людей и мира вещей, подчеркивая сходство их состояний, создает настроение безнадежной монотонности. Даже самолет, который "носился словно бешенный", представляется словно привязанным, зафиксированным в пространстве.

Взгляд автора выхватывает из окружающего мира события и состояния предметов вовсе не пытаясь их как-ни-будь упорядочить и раскрасить. Субъект

имеет либо одно определение, либо предикат, которыми исчерпывается описание его внешнего вида, свойств или действий.

Стихотворение Кропивницкого может строиться почти из одних назывных предложений:

Полночь. Шумно. Тротуар.
 Пьянка. Ругань. Драка. Праздник.
 Хрипы. Вопли. Безобразник
 Едет в Ригу. Тротуар
 Весь в движении. Угар
 В головах шумит, проказник.
 Полночь. Шумно. Тротуар.
 Пьянка. Ругань. Драка. Праздник.

Неполная композиционная спираль этого стихотворения вызывает в памяти блоковское "Ночь, улица, фонарь, аптека", семантически смыкаясь с ним настроением экзистенциальной обреченности человека. И оба стиха как бы полемизируют со знаменитым фетовским:

Тихая, звездная ночь,
 Трепетно светит луна,
 Сладки уста красоты
 В тихую звездную ночь...

Точнее, вначале Блок переводит обостренно-личный лиризм Фета в сферу метафизики бытия, а затем Кропивницкий, оставаясь в блоковской системе координат, опускает ее в мир современных ему барачков. Уже в этом видится реализация подхваченного и пародийно вывернутого концептуалистами принципа самокомментирования культуры. Постмодернизм, в лице русских концептуалистов делает шаг, отделяющий, основывающееся на "памяти жанра" (термин Бахтина) цитирование, от тотального пародирования.

Страшен мир, в котором живут герои поэзии Кропивницкого. В стихотворении "Прячьтесь в теплые берлоги" рефреном звучат слова: "Ой, беда". Они, переключаясь со словом "война", выражают состояние человека, охваченного животным ужасом перед лицом ожидаемой неминуемой смерти. Подробности насилия - "треснут в шею, сломят ногу" подчеркивают незащищенность и хрупкость человека.

Прячьтесь в теплые берлоги,
 Кто куда, кто куда!
 Ветры вьюжны, люди строги,
 Ой, беда, ой, беда!

Всюду ветры, всюду злоба,
 Не до сна, не до сна!
 Всюду призрак смерти, гроба -
 И война, и война!

Все же прячьтесь от напасти
 Кто куда, кто куда!

Лишь в берлоге тихой счастье...
Ой, беда, ой, беда! -

Доберутся и в берлогу.
Где ж уют. где ж уют?! -
Треснут в шею, сломят ногу
И убьют, и убьют!

Повторяющиеся восклицания в этом стихотворении - крик человека, которому уже некогда подбирать слова. Важно успеть прокричать, преодолеть парализующее действие страха.

В поэтическом словаре Кропивницкого ключевыми являются слова и понятия, выражающие ощущение метафизического одиночества человека перед лицом враждебного ему мира ("бездна", "тьма крошечная", "слезы плоти", "уничтожится во прах"). Причем пределы этого мира не ограничиваются какими-то географическими координатами(город, страна, Европа), а раздвигаются до вселенских размеров. Вместе с тем, повторяющийся мотив полета, в какой-то степени ослабляет пессимистическое звучание многих строк.

Книга Игоря ХОЛИНА "Жители барака" была написана еще в первой половине 50-х годов. Влияние на его творческую манеру стихов Кропивницкого несомненно. "Барачный" Холин, конечно, целиком вышел из Кропивницкого" [КУЛАКОВ 1991, С. 10]. "Барачная" поэзия описывает состояние и поступки обитателей бараков.

Пролетело лето,
Наступила осень,
Нет в бараке света,
Спать ложимся в восемь.

Пролетела осень,
Наступило лето,
Спать ложимся в восемь, -
Нет в бараке света.

Барак это замкнутая, не имеющая выхода в мир добра и радости система, где правят грубость и безразличие. Барак - это метафора жизни всей страны. За этим словом не только скученность коллективной жизни, но и нависшая над государством тень концентрационных лагерей. Люди вынужденно подчиняются природному ритму. Скучна и бессобытийна их жизнь, столь же скуден и запас слов, которым эта жизнь описывается. Разнообразие эмоций и состояний так же невозможно, как невозможно разнообразие поступков.

У меня соседи, словно звери.
Изъясняются со мной обычно так:
"Черт, куда тебя несет, седой дурак,
Закрывай живей на кухне двери!"
У меня соседи, словно звери.
Наше место жительства - барак.

Именно обыденность грубости притупляет нравственность, замораживает реакции человека, заставляя его уходить в себя. Не случайно одним из важных

элементов поэтики Холина становится композиционная спираль, которая не получила должного развития у Кропивницкого. Частота употребления этого приема свидетельствует о том, что по мнению автора он в наибольшей степени отвечает идейной задаче отдельного стихотворения и всего сборника в целом. Повторяющиеся строчки создают и усиливают состояние безысходности. Обрамляя стихотворение, они сокращают пространство в котором повествуется о событиях, в этой ситуации становится невозможной такая-либо рефлексия.

Кто-то выбросил рогожу
Кто-то выплеснул помой,
На заборе чья-то рожа,
Надпись мелом: "Это Зоя"

Двое спорят у сарая,
А один уже лезет в драку...
Выходной. Начало мая.
Скучно жителям барака.

Простой синтаксис, исключая использование сложноподчиненных конструкций, подчеркивает безыскусность обычных слов, которые составляют поэтический словарь Холина.

Поэт обращается и к жанру эпитафии, который в большей степени соответствует происходящему в бараке.

Здесь зарыто Марусино тело,
Замуж не выходила. Говорят не хотела.
Сделала 22 аборта.
К концу жизни была похожа на черта.

Умерла в бараке 47 лет.
Детей нет.
Работала в мужском туалете...
Для чего жила на свете?

Любопытно, что в "барачных стихах" Холина обнаруживаются истоки одного из ключевых мотивов концептуалистских стихов Дмитрия Пригова. Мы имеем в виду знаменитый приговский цикл о "милицианере". Вот четверостишие Игоря Холина:

Я в милиции конной служу
За порядком в столице слежу,
И приятно на площади мне
Красоваться на сыгом коне.

А вот одно из многочисленных стихотворений о "милицианере" Пригова:

Милицианер гуляет строгий
По рации своей при том
Переговаривается он
Не знаю с кем - наверно, с Богом

И голос вправду неземной
Звучит из рации небесной.

О ты, Милиционер прекрасный
 Будь прям и вечно молодой
 Как кипарис цветущий!

Пригов находится в позиции наблюдателя, регистрирующего происходящее, что позволяет ему иронически взглянуть на окружающий мир. Ложная патетика его стихов, перегруженная ложным восторгом, вызывает недоверие к нарочитой гражданственности его стихов.

Из всех лианозовцев Холин дальше всех пошел по пути максимального упрощения стиха, что заметно на всех уровнях текста. У него нет стремления как-то украсить, опозитизировать мир. Простота стиха диктуется откровенной грубостью событий и людей. Правда искусства и правда жизни не разделяются и не противопоставляются. В стихах Холина говорит сама жизнь, но такая, к которой невозможно применить категории прекрасного, возвышенного.

Поэт последователен в своем видении и изображении исключительно негативного, безысходного, в чем мы усматриваем родовую черту лианозовцев. Художественная картина мира, возникающая в их произведениях, есть следствие восприятия окружающего как структуры с четко выраженными семантическими оппозициями типа "свое - чужое", "официальное - неофициальное", "мужское - женское"... Уже в том, что авторы сосредотачиваются на изображении лишь страшных сторон жизни, выводя из поля зрения все, вызывающее положительные эмоции, ощущается заданность их творчества, некий инфантилизм...

Лаконичность и лексический минимализм роднит поэзию Яна САТУНОВСКОГО с творчеством других лианозовцев. Но он более склонен к лирическому монологу, выражению авторской позиции.

Как бы предвидя, что его поэзия когда-ни-будь станет объектом литературоведческих исследований, он сам указывает своих поэтических наставников:

"Достану томик своего учителя.
 Давно я Хлебникова не перечитывал..."

"Я был из тех - московских
 выюнцов, с младенческих почти что лет
 усвоивших, что в мире есть один поэт,
 и это Владим Владимыч, что Маяковский -

единственный, непостижимый, равных - нет
 и не было..."

Несомненно Сатуновский ощущает себя продолжателем традиций авангарда. Это выражается и в поэтике его произведений, и в традиционном для авангардистов отрицании классической культуры. Это может выражаться в цитировании отдельных строчек известных стихов, которые, будучи поставлены в иронический контекст, теряют свой пафос.

Хочу ли я посмертной славы?
 Ха

а какой же мне еще хотеть?

Люблю ли я доступные забавы?
Скорее нет, но может быть, навряд.

Брожу ли я вдоль улиц шумных?
Брожу,
Почему не побродить?

Сижу ль меж юношей безумных?
Сижу,
но предпочитаю не сидеть.

Самонаправленный поэт, помещающего своего лирического героя в культурное пространство пушкинского стихотворения, помогает перевести повествовательность и торжественность оригинала в совершенно противоположный эмоциональный тон. Превращение повествовательных строк в вопросительные и мгновенное понижение их мировоззренческого статуса ответами то в виде звукоподражательных слов - "Ха", то в форме ответа, содержащего новый вопрос - "Брожу, почему не побродить?", то почти невнятным бормотанием - "Скорее нет, но может быть, навряд", демонстрирует буквальное понимание выражения "это произведение поставило перед читателями важные вопросы". Ответ возникает сразу, а вот качество ответа как раз и зависит от того, в какой степени лирический герой способен ответить на культурный вызов эпохи.

Стоит отметить, что цитатность - отличительное свойство стихов многих авангардистов второй половины века. Еще в 20-е годы Осип Мандельштам говорил о цитате, как о цикаде, которая окликает. Виктор Шкловский в 70-е годы любил повторять, что мы держимся за цитату, как за стенку, словно учась ходить. Цитаты - это свидетельство переключки, которая всегда шла в литературе. Поэты данной эпохи осознают цитатность как художественный прием. "По аналогии с пародической структурой, с перепевом возникла особая жанровая форма, когда одним поэтом последовательно осваивается, "переводится" на собственный язык не отдельное выражение, не строфа, а целое произведение... Такой вид поэзии трудно назвать подражанием, "вариацией" или еще чем-ни-будь в этом роде, поскольку чем ближе такое произведение к своему источнику в буквальном смысле, чем точнее и последовательнее используется здесь "рама" оригинала, тем отчетливее проступает преднамеренное несходство, свобода от чужого слова, новый, самостоятельный художественный смысл" [НОВИКОВ 1989, С. 327]. Таким образом, благодаря перемене контекста происходит обострение стихотворного высказывания. У Лянозовца Всеволода Некрасова, например, именно цитаты является основным строительным материалом одного из его стихотворений:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье

Вернемся к стихам Яна Сатуновского. В его творчестве можно выявить несколько пластов. Одним из наиболее мощных является лирический. Автор не стесняется своего голоса, он склонен к безусловному выражению своего отношения к окружающему.

Остосвишел язык
 новозаветных книжиц,
 азы, азы,
 когда дойдем до ижиц.
 когда откликнется аукнувшееся вначале?
 Когда научимся сводить концы с концами?

Стихи Сатуновского иногда могут показаться излишне категоричными, но это категоричность человека, который к себе, и к своей поэзии подходит с самой высокой мерой требовательности.

Обращается поэт и к теме творчества. В трудные для себя минуты он раздраженно пишет: "Поэзия гиблое дело, дерьмо..." Он резко полемизирует с представлением, что стихи есть только плод вдохновения. Он близок к Маяковскому, который "единого слова ради" перерабатывал "тысячи тонн словесной руды":

Своим потайным фонариком
 иной раз всю ночь до рассвета,
 знай, шарить,
 светя,
 по словарикам,
 по закромам,
 по сусекам.
 - в котором-нибудь да отыщется -

то слово,
 что правду скажет.
 А сами стихи не пишутся.
 Их пишут, как землю папуг.

Создание стихов тяжелейший труд, сродни труду пахаря. Сатуновский настаивает на том, что поэтическое слово должно говорить правду. Поэтому столь велико внимание поэта к подробностям жизни. Иногда ему не хватает запасов традиционного поэтического словаря, чтобы найти то единственно точное слово, которое способно передать его ощущения. Тогда он создает свои, новые слова: "остосвишел язык", "радисты морзят телеграммы"...

Значительное место в стихах Сатуновского занимает тема войны. При этом он предельно далек от героизации и воспевания подвигов. Война это боль, которая не отпускает, над которой не властно время, и поэтому инвалидам войны каждую ночь "является в проемах туч, в разрывах/пикирующая луна". На войне "смерть отпускают на граммы". Каким диссонансом на фоне псевдопатриотических и заказных антивоенных стихов звучат строки:

Я не хочу воевать,
 и никогда и нигде

я не смогу убивать
 грязных, вонючих людей,
 жалких - колени дрожат,
 слезы стекают со щек,
 страшных,
 с кинжалом в зубах
 братьев моих и сестер
 я не смогу убивать.

Андрей Битов в предисловии к сборнику стихов Генриха Сапгира среди его литературных предшественников указал капитана Лебядкина, Козьму Пруткову, футуристов и Хлебникова. По мнению Битова, верную поэтическую ноту подсказал Сапгиру советский анекдот с его мудрым юмором. Свободный стихотворный размер и частушечная рифма дают возможность сочинять стихи как для взрослых, так и для детей.

Еще Борис Слуцкий как-то сказал Сапгиру, что он должен хорошо писать для детей, обратив внимание на особенности поэтической манеры Сапгира. Действительно его стихи, особенно ранние несут в себе черты детского, инфантильного отношения к миру. Детский язык свободен от практического отношения к слову, дети любят слова, не понимая их значений. Произносительная и звуковая сторона слов доставляет им наслаждение сама по себе. Дети изображают предметы, не зная основных законов логического мышления и условий, определяющих отношение человека к вещам. Детское ощущение автономности каждого предмета, иерархия объектов, не совпадающая с традиционной, общепринятой, - составные части поэтики Сапгира. В мире его стихов "Стол/похож на белый стул/Бокал/Похож на унитаз", а "Офицер/Похож на официанта,/Швейцар/Похож на лейтенанта". Там человек приходит в гости к другому с "букетом замороженных цыплят".

От Кропивницкого идет у Сапгира особая "примитивистская стихистика с характерным одноплановым синтаксисом, с повторами, тавтологическими рифмами" [КУЛАКОВ 1991, С. 13].

Но автору в большей степени присуща активная словесная игра, отражающая постоянные эстетические и философские искания поэта. С точки зрения поэтической техники - это самый неожиданный и интересный из всей группы поэт.

Сапгир-поэт всегда держит четкую дистанцию между собой и лирическим героем, предпочитая вести разговор так, чтобы постоянно провоцировать воображаемого собеседника неуловимостью сущности автора. Поэтому он постоянно меняет свой облик являясь, даже в пределах одного стихотворения, то бригадиром со стройки, то цыганом, то армянином.

Отдавая дань "барачной поэзии", Сапгир обогащает ее динамически, привлекая глаголы действия. Это сочетание динамики и философской созерцательности выделяет его поэзию.

Шире используя прилагательные, причастия и деепричастия он создает эффект цветного кино на фоне преимущественно черно-белой, сторонящейся раскрашенного мира поэзии остальных лианозовцев.

Женщина
 Растерзана и смущена,
 Красным солнцем освещена
 По земле идет, ступая,
 Как пьяная или слепая,
 Туда -
 Где спутались шоссе и корпуса,
 Столбы и волоса.
 Репейник ей вцепился в провода.

Сагир индивидуализирует своих персонажей. Это проявляется не только в том, что он дает детальные портретные характеристики героев, выбирая при этом наиболее значимые детали облика (рваная майка, подслеповатость, хромота, цвет глаз), но и в особенностях речи персонажей.

Многое роднит его поэзию с творчеством обэриутов, вплоть до обращения к сходным мотивам. Так стихотворение Сагира "Паук", перекликается с "Четырьмя иллюстрациями.." Д.Хармса, но поэт усиливает эффект карнавального снижения тем, что делает оппонентом человека, утверждающего "Я человек", паука, присвоившего себе его имя и отчество. Несомненное сходство история превращения человека в паука в интерпретации Сагира, обнаруживает и с "Превращением" Кафки, и с "Тараканом" Н.Олейникова.

В стихотворении "Голоса" Сагир фиксирует реакцию людей на убийство, показывая равнодушные обывателей. Поэтому они и представлены лишь голосами, как стадо, единственным побуждением которого является желание спрятаться от неприятности.

ГОЛОСА

Вон там убили человека,
 Вон там убили человека,
 Вон там убили человека,
 Внизу - убили человека.

Пойдем, посмотрим на него,
 Пойдем, посмотрим на него,
 Пойдем, посмотрим на него,
 Пойдем. Посмотрим на него

Мертвец - и вид, как есть мертвецкий.
 Да он же спит, он пьян мертвецки!
 Да, не мертвец, а вид мертвецкий...
 Какой мертвец, он пьян мертвецки -

В блевотине валяется...
 В блевотине валяется...
 В блевотине валяется...

.....
 Берись за руки и за ноги,
 Берись за руки и за ноги.

Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,

И выноси его во двор.
Вытаскивай его на двор.
Вытряхивай его на двор!
Вышвыривай его на двор!

И затворяй входные двери.
Плотнее закрывайте двери!
Живее замыкайте двери!
На все замки закройте двери!

Что он - кричит или молчит?
Что он - кричит или молчит?
Что он - кричит или молчит?
Что он? - Кричит или молчит?..

В последнее время Сапфир много экспериментирует с верлибром. Он автор своеобразных прозаических произведений.

В одном из своих интервью Всеволод НЕКРАСОВ так определяет свое творческое кредо: "Говорят, что относят меня к модернизму. Я бы относил себя скорее к постмодернизму. Почему? Потому что это течение теперешнее, в котором можно писать различными стилями. Полистиль возможен.

Я себя чувствую поэтом конца греко-иудео-христианской культуры, конца второго тысячелетия. Я чувствую, при всем моем внутреннем оптимизме, некий финал, который близится. Финал культуры.

Не обязательно - взрывом ли она закончится или плавно. Это пир и это роскошество кончаются. И поэтому я, как художник, принимаю и гекзаметр, и русский барский ямб, и неологизм, и птичий крик. И если мне для самовыражения нужно что-нибудь из того, что я перечислил, то я этим спокойно пользуюсь. Главное для меня - самовыражение художника..."

В словах поэта обращают на себя внимание два основных положения. Во-первых, то, что он представляет себя как постмодерниста, а во-вторых его эсхатологические ожидания.

Мы уже указывали выше, что стихи Некрасова можно отнести к так называемой конкретной поэзии, для которой особое значение имеет графические средства: расположение строк и строф, написание отдельных слов и даже букв, то есть воздействие на зрение читателя. При этом большую роль играют пробелы, зачеркнутые слова, графические линии и даже цвет. Содержательная же сторона стиха остается наиболее уязвимым местом.

Мы имеем дело со случаем так называемого свободного стиха, который сочетает в себе особенности поэтической и прозаической организации художественного пространства. Текст разворачивается сразу в двух уровнях. Как проза он существует линейно, слово за словом, абзац за абзацем. Как явление поэтическое он двухмерен: разворачивается и по горизонтали и по вертикали. Автор четко задает границы строк. Эти границы могут не совпадать с

грамматическими границами, возникают резкие переносы, не совпадающие с речевыми. В стихотворении как бы одновременно опробуются все формы стихосложения одновременно, что, вероятно, с точки зрения автора должно сигнализировать об исчерпанности и разработанности всех предшествующих стихотворных систем. Структурообразующую функцию берут на себя синтаксические параллелизмы, аллитерации и другие интонационные конструкции, которые выступают на первый план.

Автор словно ставит перед собой задачу сказать обо всем сразу. Понятие культурного и литературного контекста практически не возможно применить к подобным стихам. Все является контекстом всего. Все существует одновременно. События развертываются сразу во всех направлениях.

Произведения Некрасова рассчитаны прежде всего на визуальное восприятие. Происходит переориентация с текста-сообщения на текст-картинку. Тем самым происходит одновременное включение в работу левого и правого полушарий головного мозга. Левое полушарие отвечает за восприятие мира в его логической связанности, а правое отвечает за визуально-выразительную картину мира. Активность обоих полушарий ведет к умножению количества информации в тексте и оптимизации его восприятия. Зачастую автор превращается просто в человека продуцирующего текст, для которого экспрессивная функция произведения является преобладающей.

Совершенно не случайно Некрасов становится одним из основателей движения концептуалистов в СССР. По его мнению в термине концептуализм в его русском варианте обобщились традиционные для западной культуры дадаизм, минимализм, конкретизм, поп-арт, перформенс, хешпинг, соц-арт и т. д. Важнейшей стороной концептуализма он считает "остроаналитическое вплоть до отрицания - отношение к языку, материалу и произведению искусства". Примечателен переход почти всех лианозовцев к концептуализму.

КОНЦЕПТУАЛИСТЫ

В основе концептуального метода лежит замена художественной вещи и художественной среды, которая также понимается как вещь, на их суррогаты. Художественное произведение может остаться на уровне замысла, описания, чертежа и существовать оно обречено не в специализированном помещении (музей, выставка), а в любом месте на земле, желательно даже подальше от художественных центров и очагов цивилизации. В этом предиагается видеть и борьбу с коммерциальностью, возможностью все продать и купить, все превратить в товарный предмет. Хотя справедливости ради необходимо заметить, что произведения современного концептуального искусства продаются и покупаются достаточно активно. Концептуалисты постоянно стремятся существовать в актуальной зоне массовой культуры, что по своему обыгрывается в обращении к эротике низкого пошиба, в серьезном обсуждении тем табуированных в "высокой" культуре (так одна из поэм Т.Кибирова называется "Сортиры", что полностью соответствует ее проблематике).

Концептуалисты обращаются в своей художественной практике к использованию архитипических примитивных ритуальных символов. Они

рассматривают свои работы в качестве камертона для направления сознания за границы интеллекта". Установка на примитивизм становится опознавательным знаком художников и писателей концептуалистов. Примитивистская поэтика у концептуалистов, с их скептическим отношением к возможностям языка вообще, становится порой какой-то эстетической неизбежностью, что не позволяет им сойти с крайних позиций в осмыслении проблем языка и культуры.

Концептуалистам присущи ярко выраженные эсхатологические ожидания. Они говорят о приближении финала культуры, считая, что современный авангард доказывает невозможность культуры как таковой. Само писательство становится делом, к которому нельзя относиться серьезно. Концептуалисты, используя примитивистское письмо, словно убеждают, что писать может каждый. Ученость и профессионализм подвергаются испытанию. Под сомнение ставится фигура писателя как культурного героя. Вместо прежнего объекта поклонения и почитания писатель становится объектом насмешки и иронии.

Использование исторических образов и представлений, мозаика цитат, смешение слова с разными типами изображений - все это свидетельство того, что для концептуалиста мир, окружающий его, превращается в конструктор, склад готовых форм, охотно ими используемых. Готовые речевые блоки переносятся в произведения. Язык искусства становится единственным содержанием художественного произведения. Произведение искусства не изображает реальность, а представляет ее, не говорит словом, а показывает слово.

Концептуалисты считают, что сознание современного человека, особенно человека советского и постсоветского общества настолько клишировано, что уже не способно самостоятельно порождать какие-то ценности. Человек только механически повторяет наборы заранее известных штампованных фраз, чем блокирует саму возможность продуктивного мышления.

Концептуализм с легкостью признает ценность внехудожественных явлений. Как и другие постмодернистские направления он эстетизирует антиэстетические мотивы в искусстве XX века. Подобные установки ведут к утрате духовной и символически-смысловой образности.

Они как правило не предлагают свою позитивную программу. Их связывает сочувственное отношение к вероятностной модели социального и художественного мира. Стремлением избежать категоричности, недоверием к произнесенному слову объясняется использование языковых масок.

Авторы охотно используют коды тоталитарной культуры, не проявляя в то же время желания сотрудничать с тоталитарным государством, что существенным образом отличает их от установок авангарда 20-х годов.

Сама личность концептуалиста становится объектом искусства в полном соответствии с традициями авангарда. Даже свое имя концептуалист делает предметом эстетического переживания. Так Дмитрий Пригов настаивает чтобы его называли Дмитрием Александровичем Приговым, что охотно исполняется ангажированной критикой и чего придерживаются писатели-единомышленники, например, Тимур Кибиров:

"Вот Истина, Добро и Красота
В туниках белоснежных и венцах

Терновых. Вот Дмитрий Пригов.
(Пардон за фамильярность - Александрьч
в размер не уместилось.) Он кричит..."

Всеобъемлющий скепсис стремится сбросить с сознания навязываемую ему понятийно-терминологическую иерархию эстетики. Эстетический бунт сметает окостеневшие языковые конструкции в которых уже нельзя индуцировать процесс формирования образов.

Поэтика концептуалистов базируется на устно-разговорном, произносительном начале, монологической фабульной повествовательности "чужого слова", как правило, неискушенного рассказчика из народа. Это признаки сказовой манеры.

Дмитрий ПРИГОВ один из лидеров концептуальной поэзии. До недавнего времени публиковался исключительно на Западе. В конце 80-х его стихи начинают появляться в периодике, выходят сборники стихов. Он автор большого количества текстов, число которых измеряется пятизначной цифрой.

Поэтика Пригова базируется на устно-разговорном, произносительном начале, на монологической повествовательности "чужого слова", принадлежавшего, как правило, неискушенному рассказчику из народа, то есть имеет все признаки сказовой манеры.

Его стихотворный сказ отражает мелодическую основу живой разговорной речи, воспроизводит естественную интонацию рассказа, беседы. Просторечно-бытовой строй повествования создается частыми внутрискореевыми паузами и переносами, нарушающими интонационно-синтаксическую замкнутость и симметрию стиха.

В стихах Пригова отмечается подчеркнутый схематизм словесного искусства и его внешняя неумелость, выражающаяся то в обрубании слов под размер стиха, то в выбегании за пределы стиха не уместившейся последней строчки.

На счетчике своем я цифру обнаружил -
Откуда непонятная взялась?
Какая мне ее прислала власть?
Откуда выплыла наружу?
Каких полей? Какая птица?
Вот я живу, немногого хочу
Исправно, вроде, по счетам плачу
А тут такое выплывет - что и не расплатиться
Вовек.

Концептуалисты бескомпромиссно разбивают вдребезги все ценности, встречающиеся на их пути. Их релятивизм постепенно сменяется цинизмом и нигилизмом. Сама граница между истинным и ложным, правильным и неправильным исчезает, что полностью соответствует состоянию общества, погружающегося в моральный, умственный и культурный хаос.

Используя исторические образы и персонажи, концептуалисты обращаются с ними как с набором готовых статичных элементов, которые можно перетасовывать в угоду автору. Эта свобода в обращении с историческими

фактами унаследована ими от обэриутов в произведении которых исторические персонажи не имеют ничего общего со своими реальными прототипами.

Пригов заявляет о бесполезности и бессмысленности любого высказывания, которое в пределе может быть сведено к молчанию или простейшему звукоподражанию. Свидетельством этому "кричалки" Пригова, представляющие собой смесь логически не связанных друг с другом слов, междометий и необычных звуков.

Истожающийся творческий потенциал концептуалистов опирается на изопренную имитацию стилей, начиная с примитивного и кончая классическим. Внимание исключительно к технике письма оставляет в стороне фундаментальные человеческие ценности, всегда занимавшие центральное место в русской литературе.

В своих произведениях Владимир СОРОКИН доводит относительность бытия до полного предела, когда ни о каком разумном, научном и даже вообще логическом содержании этой эстетической предметности не может быть и речи. При этом "алфавит и грамматика оказываются семантически пустыми или вообще пустыми, вот почему возникает впечатление многосмысленности этих звукоизвержений" [ХАЗАНОВ 1991, С. 238].

Сорокин декларирует принципиальную оторванность от духовной составляющей произведения искусства. "Все мои книги - это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами." И он демонстрирует принципиальную бессодержательность во всех своих произведениях. То о чем пишется не имеет практически никакого значения, об этом можно написать принципиально неограниченным количеством способов. Творчество Сорокина - коллекция стилей.

Писатель свободен от твердых правил стиля. Перед читателем развертывается поле случайностей, ничем не запрограммированных стилиевых решений. Набор стилиевых компонентов организован в единое целое, иногда художественное, иногда же стоящее на грани неискусства. В поэтике Сорокина одним из важнейших элементов является контаминация, то есть свободное соединение в пределах одной повествовательной композиции различных сюжетов, мотивов, образов.

Один из наиболее знаменитых рассказов Сорокина "Дорожное происшествие" дает исчерпывающее представление о художественном методе писателя. Точнее об отсутствии того, что традиционно именуется художественным методом, так как именно стилистическая необязательность автора, постоянно обманывающего читателя, доверчиво следующего за ним, приучает читающего к мысли, что писательство в исполнении Сорокина не более чем искусная игра, скорее всего игра в "наперсток", где ведущий, он же автор, раз за разом предлагает угадать местоположение шарика, а напряженно следящий за игрой читатель постоянно обманывается, постепенно переставая доверять своим органам чувств.

"Бесконечно подъезжая, "откачивая" и отъезжая, он заговаривал яму, используя принцип гомеопатической магии, с другой стороны, сидя на корточках рядом и кряхтя, моделировал акт дефекации, что удовлетворяло его эротические переживания.

А по поводу Гузя и Наримбекова я вот что скажу: вообще непонятно, как можно не любить стволы родных берез. Человек, родившийся и выросший в России, не любит своей природы? Не понимает ее красоты? Ее заливных лугов? Утреннего леса?...Русской песни? Русского характера? Русского гостеприимства? Русского смеха?...Ты родился в России?...Ты писал сочинения?...Ты ездил в Бобруйск? Ездил, а?...

После долгих размышлений и внутренних препирательств с самим собою я так и не решил, красиво или отвратительно ее лицо. Я исследовал его физио-аналитическим методом, я рассматривал его сквозь пласт ананасового мармелада, я гадал на его счет, я спрашивал ее о всякой всячине, памятуя о нашем совместном путешествии" [СОРОКИН 1991, С. 142].

Процитированный текст взят со всего одной страницы рассказа. И на столь малом участке текста можно выделить пародирование трех различных стилей. Причем, пропущенные нами отрывки содержат большое количество материала, который можно выделить как самостоятельно функционирующий стиль. Он служит дополнительным средством снижения и неотъемлемым компонентом его эстетики безобразия. Сорокин некрофил на существующем в его сознании кладбище литературных стилей. Доминирующее в его произведениях обращение к образу телесного низа нельзя истолковать набросив на него бахтинскую понятийную сетку смеховой культуры. "Снижение" буквально всего у Сорокина слишком серьезно и беспощадно. Эротические переживания героев Сорокина, всегда физиологически подробны и отталкивающи, тема выделений человеческого организма - вообще опознавательный знак его прозы. Это не ритуальное забрасывание нечистотами служителей культа, которое, тем не менее, не ставит под сомнение необходимость самого культа (культуры в более широком смысле). Полностью отрицается сам семиотический способ бытования культуры, ее символический характер. Акт творения по-сорокину, полностью противонаправлен традиционной космогонии - он творит хаос из космоса.

Поневоле напрашивается сравнение творчества Сорокина с прозой и драматургией обзриутов - Хармса и Введенского. Но если абсурдисты-обзриуты полностью погружены в стихию абсурда в которой изначально нарушены пространственные, временные и вообще все логические связи, то Сорокин ощущает себя демиургом наоборот - существом нарушающим и отменяющим последовательность причин и следствий.

Особое место среди концептуалистов занимает Лев РУБИНШТЕЙН. Он сам говорит, что исповедует художественную систему, исходящую из того, что все уже написано. Он называет это "литературой после литературы". Для него все одинаково старое и все одинаково новое. Героями каждого его текста являются некие другие тексты, которые вступают в сложные игры друг с другом.

К своему жанру, который Рубинштейн называет "карточным", он пришел в середине 70-х годов. Каждый фрагмент его текста расположен на отдельном листе или карточке. Там фиксируется стихотворная строка, фрагмент уличного разговора, высказывание, спеническая ремарка, междометие или просто молчание, чему соответствует пустая карточка. Мир Рубинштейна оказывается населен голосами, перекликающимися друг с другом.

Стопку карточек он предлагает рассматривать как визуальный объект. Общение с этим объектом - ритмическое перелистывание, последовательное снятие слоев, продвижение вглубь текста - есть, как считает Рубинштейн, развернутая метафора чтения как игры, зрелища и труда.

Во главу угла автором ставится не сам текст, а мотивы и условия его порождения, то есть контекст. Поэтому он считает каждый создаваемый им текст более или менее адекватным описанием собственного контекста.

Иногда карточки Рубинштейна сопоставляют с библиотечными, что не случайно, поскольку они воспроизводят структуру библиотечного каталога, представляя тем самым интересный и особым образом организованный феномен культуры. Каждая запись представляет собой отрывочный и замкнутый в себе набор информации. Каталог, таким образом, это особого рода модель мироздания, в котором игнорируются существующие причинно-следственные связи.

Даже свои стихи ироничные стихи, иногда вполне удачные, если объем их превышает четыре строки, он записывает в карточки как прозу: "Мне снилась пара пустяков - оцепенение и терпение. Пока ж упрячем клювы в перья на перекрестки сквозняков. Мы знаем цену и тому, и этому мы знаем цену. Но на кого оставить сцену, приемля посох и суму? И как идти в таком тумане не час, не день, а тыщу лет - с пудовой фигою в кармане, с холодным ветром tete-a-tete". Рубинштейн ищет новые, современные формы воплощения старой романтической иронии.

Развивая традиции предшествующего авангарда, концептуалисты сосредотачивают свое внимание на развенчании клишированного сознания современного человека. Они стремятся достичь эффекта путем массивного воздействия на структуры подсознания читателя. Слово у концептуалистов перестает быть носителем поэтической функции. Она передается произведению в целом. Концептуалисты как бы замыкают круг, возвращая искусство в его исходное "примитивное" состояние, доводя стремление авангарда к примитивным архетипам до логического конца. Но тем самым они исчерпывают и содержание своего творчества.

МЕТАМЕТАФОРИСТЫ

К 1975 году, ко времени их встречи, молодые поэты Алексей Парщиков, Александр Еременко, Иван Жданов не примыкали ни к каким литературным группам. Идеологом и объединителем нового поэтического сообщества стал литературовед и поэт Константин Кедров. В 1978 году состоялось первое совместное выступление поэтов перед ооольшой аудиторией. В конце 70-х появляются в печати их первые произведения.

По мнению Кедрова, первые стихи членов группы были близки к раннему Заболоцкому, Пастернаку и Мандельштаму.

Теоретическое обоснование метаметафоризма, которым занимался преимущественно К.Кедров, носит несколько сумбурный характер и составлено с традиционной авангардистской категоричностью. С наибольшей полнотой

Кедров изложил идею метаметафоры в своей книге "Поэтический космос", вышедшей в 1989 году.

В качестве своих поэтических предшественников метаметафористы провозглашают Хлебникова, Введенского, Хармса, которым также дано было особое видение мира, когда вселенная видна "внутри и снаружи одновременно". Но важно не только новое зрение, но и новое понимание поэтического слова.

Обращается внимание на то, что "семантика слова вмещает в себя множество разных смыслов, вплоть до противоположных значений, которые, в свою очередь, дробятся на новые смысловые отражения, а там еще и еще... Слово как бы умирает... и вдруг в конце туннеля - ослепительный противоположный смысл".

Инверсия внутреннего и внешнего, своеобразное выворачивание "воплне возможно при соприкосновении нашего пространства трех измерений с пространством четырехмерным". Кедров полагает, что всякое описание "антропной инверсии", то есть выворачивания, в поэзии "от Низами до Данте, от Аввакума до В.Хлебникова, от В.Хлебникова до Д.Хармса с поэтической точки зрения есть движение к метаметафоре", но при этом делается не совсем логичное заключение, что метаметафора является детищем XX века. Датой рождения метаметафоры называется 1963 год, когда Кедров работал над дипломной работой "Лобачевский, Хлебников и Эйнштейн". "Рождение метаметафоры - это выход из трехмерной бочки Гвидона в океан тысячи измерений". Метаметафора отличается от метафоры как метagalactika от галактики.

Очевидно, осознавая неубедительность своей теории, Кедров заявляет, что "метаметафора не гомункулус, выращенный в лабораторной колбе. Вся теория метакода метаметафоры возникла из стихов, а не наоборот", якобы в поэзии "антропная космическая инверсия сама собой порождает метаметафорический взрыв".

Под метакодом он понимает систему символов, отражающую единство человека и космоса, общую для всех времен во всех существовавших ареалах культуры. "Основные закономерности метакода, его язык формируются в фольклорный период и остаются неуничтожимыми на протяжении всего развития литературы. Его можно назвать генетическим кодом литературы, а также единым кодом живой и неорганической материи. Метакод - это единый код бытия, пронизывающий всю метавселенную".

Не случайно оппонент Кедрова Г.Куницын отмечает, что такой взгляд на мироздание основан не на знании, а на вере. Трудно не заметить в размышлениях идеолога метаметафоризма отзвуков идей русских космистов. Примечательно, что остальные члены группы удерживались от теоретизирования, но именно их стихи Кедров приводит в качестве примеров метаметафорического поэтического мышления. Правда, для подтверждения наиболее рискованных мест теории он использует в основном свои произведения. При этом явственно ощущается заданность стихов, стремление подтвердить ими те или иные умозаключения.

Литературоведами предлагаются и иные термины, которые призваны зафиксировать особенности поэтики данных авторов. Иногда о них говорят как о метареалистах, понимая под метареализмом "реализм многих реальностей,

связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений" и полагая, что поэзия их основывается на образах-метаболах. При этом метабола - это образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности [ЭПШТЕЙН 1988].

На наш взгляд, теоретические обоснования и попытки создания новых понятий весьма сомнительны, о чем свидетельствует то, что современное литературоведение практически не восприняло эти терминологические новшества. Авангардистская страсть к созданию манифестов также не реализовалась в чеканных, либо хотя бы эпатажных формулировках, а о том, что, например, тот же Константин Кедров способен на это говорят его заявления последних лет об истерзанности силлаботоники. Он доходит до прямого кликушества заявляя, что критика, которая якобы лютует ненавидит свободный стих, запрдалась дьяволу, а верлибр и свободный стих - это есть единственно истинная поэзия, ее дух, более того - борьба с дьяволом [КЕДРОВ 1993, С. 276]. К настоящему времени группа уже прекратила свое существование.

Один литературный критик назвал Александра ЕРЕМЕНКО "создателем русской центавой поэзии". Вторая половина 80-х годов вообще характерна небывалым выплеском в печать стихов, в которых цитатность становилась определяющим приемом. Тогда же заговорили о постмодернизме и о цитатности как примете открывшегося читателю направления.

В европейской литературе со времен античности и особенно позднего средневековья известен жанр цента, возникший на почве риторической традиции, который продолжил свое существование в поэзии барокко. Центами назывались стихотворения составленные из фрагментов других стихотворений. Традиционно материалом для цента служили стихи наиболее почитаемых авторов, тех, кому стремились подражать.

Конечно же не стоит сводить все творчество Еременко к цитатности, акцентируя внимание лишь на одной стороне его поэтического мышления. Но стоит подчеркнуть, что он одним из первых осознал цитату как новый литературный материал. Добавим, что Еременко практически никогда не цитирует целиком даже стихотворную строку. Он словно взламывает ее изнутри, оставляя узнаваемой для человека знакомого с поэзией, но безнадежно искажая ее необязательностью вставленных слов и иным контекстом.

"Я мастер по ремонту крокодилов.
Вокруг меня свобода и покой.
Но чтоб в груди дремали жизни силы,
я не хочу на все махнуть рукой..",

" Как хорошо у бедны на краю
загнуться в хате, выстроенной с краю...",

"На холмах Грузии лежит такая тьма,
что я боюсь, что я умру в Багеби..."

"Бессонница. Гомер ушел на задний план."

Как правило, Еременко отталкивается от цитаты, помещая ее в начале стихотворения. Она дает первоначальный поэтический импульс. Поэт творит в каком-то замкнутом поэтическом пространстве, очерченном известными строками. Голос поэта отскакивает, ударяясь о барьеры чужих стихов. Но в этом настойчивом цитировании ощущается тоска по единству мира. Он словно заявляет о стремлении к целостному мировосприятию утерянному современным человеком.

Поэту противостоит жизненный и поэтический хаос. Хаос встает за фантасмагориями и гротесками художественного мира Еременко. В нем "разрушается воздух", и "идиотизм, доведенный до автоматизма" превращается в "автоматизм, доведенный до идиотизма", а "королева информации - дезинформация".

Еременко рассказывает о мироощущении человека эры технического прогресса и "отштампованных елок", замечая, что

"Электрический ветер завязан пустыми
узлами,
и на красной земле, если срезать
поверхностный слой,
корабельные сосны привинчены снизу
болтами
с покосившейся шляпкой и забившейся
глиной резьбой.

Еременко очень любит математические и кибернетические термины, он активно осваивает лексические пласты, не включенные в традиционный поэтический словарь. Перемешивая их с цитатами из известных стихов он показывает принципиальную поэтичность. Новая лексика должна укорениться в современной поэзии, а пока цитаты словно защищают ее от неприятия и отторжения:

"В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах".

Еременко напряженно ищет новый поэтический язык, сопрягающий самые противоречивые тенденции в едином, зачастую гротескном стиле. Отсюда его особое внимание к сонету как к мобилизующей и консервативной форме. Она как бы контролирует содержание, выталкивая за свои пределы совершенно чуждый материал. Автор обращается к "памяти жанра" к поэтической традиции, призывает их быть судьями своих стихов. Он склонен к точной, а зачастую тавтологичной рифме, жесткому ритму.

Прости, господь, мой сломанный язык
за то, что он из языка живого
чрезмерно длинное, неправильное слово
берет и снова л о ж и т на язык.

Прости, господь, мой сломанный язык
за то, что, прибежав на праздник слова,

я произнес лишь половинку слова,
а половинку спрятал под язык.

Конечно, лучше спать в анабиозе
с прикушенным и мертвым языком,
чем с вырванным слоняться языком,

и тот блажен, кто с этим не знаком,
кто не хотел, как в детстве, на морозе,
лизнуть дверную ручку

Еременко делает эстетически значимой речевую неправильность; графически выделив "ложит" он указывает на его чужеродность и одновременно подмигивает читателю, приглашая его, вполне в духе Пушкина, "взять" ожидаемое слово.

Нельзя не усмотреть в поэзии Еременко значительный элемент игры, поэтической шалости, которая реализует внутреннюю свободу человека. Поэтический эксперимент и игровая свобода отличительные знаки его писательского поколения. Их оно противопоставило мертвящему коду тоталитарной культуры. Но изменившиеся идеологические обстоятельства жизни убрали тот необходимый для безусловного поэтического попадания контекст, существование в котором обеспечивало сочувственное прочтение таких стихов.

К.Кедров называет Алексея ПАРЩИКОВА одним из создателей метаметафоры, говоря, что поэт есть все то о чем пишет. Но цитируя его строки, он выбирает лишь те из них, которые способны проиллюстрировать его теоретические положения о "разворачивающемся пространстве" и "архетипах реальности мироздания". По его мнению, Парщиков обладает зрением человека вселенной.

В стихах Парщикова нарушена традиционная иерархия объектов. Смещение пропорций оправдывается и сопровождается интенсивным поиском новой образности, расширением поэтического словаря за счет лексики индустриальной эпохи. Поэт словно высекает неожиданные образы, статквивая научные и производственные термины с пейзажными зарисовками, описаниями состояний человека. Уже не только традиционные культурные ассоциации и аллюзии питают воображение поэта, но и реалии объектов самых обыкновенных, в пределе - ненужных, выброшенных:

"Пыль. Пыль и прибой. Медленно, как
смятый пакет целофановый шевелится,
распиряясь,
замутняется память..."

Этот прием не кажется искусственным, но находится вполне в русле проникновенного лиризма его поэзии.

А.Парщиков усиливает звучание отдельных слов и строк графически выделяя их в тексте. Таким образом он может, например, подчеркнуть неожиданную рифму, либо "поддержать" рифму неточную.

Апокалиптические интонации его поэзии сопровождаются образами вселенской катастрофы. Лирический герой его поэзии ощущает себя "в начале войны миров". Поколение Парщикова грозит быть свидетелем того как "эволюция вновь начиналась с нуля". Но среди картин грядущей вселенской катастрофы прорываются образы совершенно иного, очень личного, щемящего ощущения хрупкости отношений влюбленных.

Я б нашел тебе пару жасминных сапог,
Чтоб запомнили пальцы длину твоих ног.

А на лесенке - тьма, закадычная тьма.
Я тебя подожду. Не взберешься сама.

Поэт изображает мерцающий мир, выхватывая из окружающего пространства отдельные картины и вещи. Человек им никогда не подается как целое, как объект, который можно охватить одним взглядом. То и дело в поле зрения попадают блестящие каблуки, зубы, скулы, глаза. Автор говорит о том, что живет "собой не являясь" так как "нас, возможно, рассасывает земля". Он пессимистичен, размышляя о перспективах человеческих отношений.

Именно стена останется, а взаимности

Разбредется по свету, не найдя постоянных углов.

Иван ЖДАНОВ заявляет, что в современной литературе ему близки традиции авангарда в широком смысле этого слова. "То есть традиции того, что противоположно зарегистрированному существованию как результату иллюзорного всезнайства, сработанного на века и зафиксированного на собственной окончательности и неподвижности. Авангард создает не просто эффект присутствия, а эффект соучастия даже в том времени, даже в той жизни, которые никоим образом не являются фактом твоей биографии. В этом смысле любые "искания в области художественной формы" вполне перспективны. Потому что такая форма более внутри, чем снаружи. А искать форму снаружи - значит подгонять под ответ" [ЖДАНОВ 1990, С. 57].

В стихах Жданова происходят многократные мгновенные переходы из одного художественного пространства в другое. Для поэта "шагнуть - это свежий родник отворить, ...пойти - это стать мироколицей всей".

Жданов-поэт находится на вершине игры, "впившейся в карту неведомой местности". Воображение поэта пронизывает и соединяет пласты жизни. Живое и неживое в его поэзии равноценны. Он заявляет о праве мертвой материи чувствовать:

"Когда умирает птица,
в ней плачет усталая пуля,
которая так хотела
всего лишь летать как птица".

Поэт сознательно помещает себя "в темноту красной ветки клена", что глядит в окно, "словно в полость мира". Человеческий мир столь же таинственен для окружающей природы, как и она для нас.

Зеркало, зазеркалье - ключевые понятия поэзии И.Жданова. Зеркало - метафора загадочности и изменчивости мира. Современный человек живет отраженной жизнью и не способен понять истинное положение вещей.

Поэтические образы зеркальных отражений создают причудливый мир теней, человеческих подобий. Они основа динамичной напряженности его поэзии. В стихотворении "Портрет отца" образ зеркала, мотив удвоения является предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков.

И зеркало вспахут. И раннее детство
вернется к отцу, не заметив его,
по скопленным травам прямого наследства,
по желтому полю пути своего.

И запах сгорающих крыльев. И слава
над желтой равниной зажженных свечей.
И будет даровано каждому право
себя выбирать, и не будет ночей.

Но стоит ступить на пустую равнину,
как рамкой резной обовьется она,
и поле увидит отцовскую спину
и небо с прямыми углами окна.

А там, за окном, комнатенка худая,
и маковым громом на тронном полу
играет младенец, и бездна седая
сухими кустами томится в углу.

И мак погремушкой ударит по раме
и камешком чиркнет, и вспыхнет она
и гладь фотоснимка сырými плитами,
как желтое поле, развалит до дна.

Прояснится зеркало, зная, что где-то
плывет глубина по осенней воде,
и тяжесть течет, омывая предметы,
и свет не куётся на дальней звезде.

Многоголосие, столь явственное в стихах Жданова, обеспечивается готовностью поэта присутствовать в "погасшем свете", стать "ветром в челке", "уйти в яголку".

Как поэтическая декларация были восприняты поэтами близкими Жданову его строки:

"Отечество - ночь и застолье, а все остальное -
чужбина
Мы верные граждане ночи, достойные
выключить ток".

Не случайно заговорили они о себе как о "гражданах ночи".

В языковом отношении И. Жданов наиболее интересный из группы поэт. У него встречаются неологизмы: "мироколица", "листобой", "обоюдоогромный". Он разнообразит поэзию неожиданными эпитетами: "двумерная смерть",

"нашатырная тоска", "самолетная инверсия", "грунто-игольная дрожь". Обращают на себя внимание аллитерации: "сфера прошелестит смальтой древесной славы", "луна обтянута кожей молящейся твоей ладони".

Поэзия А.Паршикова и И.Жданова стала объектом серьезного анализа в сравнительно недавно вышедшем учебном пособии, которое мы и рекомендуем читателям. Это книга И.С.Скоропановой "Поэзия в годы гласности", опубликованная в Минске в 1993 году.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ

Владимир АЛЕЙНИКОВ (1946). Родился в Перми. Детство и юность провел на Украине в Кривом Роге. Окончил отделение истории и теории искусств исторического факультета МГУ. Участник группы СМОГ. После разгона группы работал в экспедициях, в средней школе, в газетах. Печатался в центральных и республиканских журналах, альманахах, сборниках. Известен как переводчик.

Леонид ГУБАНОВ (1946-1983). Родился в Москве. С детства увлекался живописью и литературой. В 1963-64 г.г. создал большое количество стихов и поэмы "Пугачев", "Иван Грозный", "Новгород", "Сетунь", "Марта", "Помпея", "Полина". Единственная прижизненная публикация в журнале "Юность" № 6 за 1964 г. - отрывок из поэмы "Полина".

1965 г., январь, - создание из группы единомышленников поэтической группы СМОГ ("Самое молодое общество гениев" или "Смелость, мысль, глубина, образ"). 14 апреля 1965 г. создание манифеста определившего творческое кредо СМОГа. Позже был насильственно изолирован КГБ в психиатрической больнице за организацию СМОГа. С 1966 г. под надзором КГБ работал пожарником, грузчиком, сторожем. Умер 8 сентября 1983 года в месяц и год, предугаданные в поэме "Полина" и стихотворении "Печальная гравюра".

Александр ЕРЕМЕНКО (1950). Родился на Алтае. Там окончил школу. Поменял несколько профессий, в 1974 году поступил в Литературный институт. Стихи печатались в "Дне поэзии", "Юности", "Огоньке", коллективных сборниках в СССР и за рубежом. Вышли два сборника стихов.

Евгений КРОЦИВНИЦКИЙ (1893-1978). Родился в Москве. В 1904 году поступил в Строгоновское училище. Окончил его в 1911 году. В 1915-18 г.г. учился в университете Шанявского на факультете истории. Стихи начал писать в юности. С конца 50-х годов становится одним из лидеров нового московского неофициального искусства. Единственное прижизненно изданная книжка стихов "Печально улыбнуться" издана в Париже в 1976 г.

Юрий КУБЛАНОВСКИЙ родился в 1947 году в Рыбинске. В 1970 году окончил искусствоведческое отделение МГУ. Работал экскурсоводом на Соловках, в Кирилло-Белозерском заповеднике. После того как в 1975 году выступил в самиздате с открытым письмом "Ко всем нам", работать по

специальности уже не имел возможности и вплоть до вынужденной эмиграции служил сторожем, дворником, истопником в храмах Москвы и Подмосквья.

В 1979 году принял участие в альманахе "Метрополь". С 1983 года живет в Париже. Юрий Кублановский - член редколлегии и составитель литературного раздела старейшего журнала русского зарубежья "Вестник Русского Христианского Движения".

Всеволод НЕКРАСОВ (1934). Учился на философском факультете педагогического института. Один из зачинателей московского поэтического авангарда. Первая публикация в 1964 году в журнале "Тваж" (Прага) пер. А.Броусека. Публиковался преимущественно на Западе: в альманахе "Аполлон-71", в журналах "Ковчег", "Литературное А-Я", NRL (1981), Schreibeft (1987), антологии "Kultur palast" (1984). В СССР до последнего времени печатал лишь стихи для детей. Первая большая подборка стихов вышла в журнале "Дружба народов" № 8, 1989. В этом же году выпустил книгу "Стихи из журнала" (изд. "Прометей"). Живет в Москве.

Алексей ПАРШИКОВ (1954). Родился в Москве. Окончил литературный институт им. А.М.Горького. Стихи публиковались в коллективных сборниках, в журнале "Юность", в альманахе "День поэзии". Вышла книга стихов "Днепровский август".

Дмитрий ПРИГОВ (1940) - поэт, драматург, художник, скульптор. Член Союза художников СССР. Один из лидеров так называемой "концептуальной поэзии". Автор стихотворных, визуальных и манипулятивных текстов. До недавнего времени публиковался исключительно на Западе: в журналах "А - Я", "Ковчег", "Эхо" (Париж), "Црайбнефт" в Германии, а также в альманахах "Культурпаласт" (Зап.Германия), "Катало" (издательство Ардис, США), "Беркли Фикшн Ревью" (США), "Новостройка" (Лондон).

Тексты Д.Пригова печатались в журналах "Юность", "Даугава", "Родник", "Вестник новой литературы", "Стрелец", в альманахах "Зеркала" (М., 1989), "Личное дело" (М., 1991)... Лауреат премии им. А.С.Пушкина за 1993 год.

Лев РУБИНШТЕЙН родился в 1947 г. в Москве. Окончил филологический факультет Московского государственного университета. Один из основателей и лидеров школы русской концептуальной поэзии. Публикации в самиздате, альманахе "Поэзия", сборниках "Молодая гвардия-89" и "Антология русского верлибра".

Генрих САПГИР (1928). Постоянно живет в Москве. С четырнадцати лет - ученик самобытного поэта, художника и композитора Евгения Леонидовича Кропивницкого, основателя так называемой "Лианозовской школы".

Начал печататься в 1959 году. Книги детских стихов Г.САПГИРА и его переводов неоднократно выходили в издательствах "Малыш", "Детская литература", "Советский писатель", "Художественная литература" и других.

Что касается "взрослых" стихотворений поэта, то на родине они не печатались. Первая его книга - "Сонеты на рубашках" вышла в Париже в 1976 году в издательстве "Третья волна", позднее там же вышли книги Г.САПГИРА "Стихи-87" (издательство "Афоня"), в 1990 году "Лицо Соца" (Ассоциация русских художников во Франции), в 1992 году "Мыло из дебила" (издательство "Русь").

Кроме того, на Западе его стихи печатались в альманахах "Третья волна", "Метрополь", "Часть речи", "Аполлон-77", журналах "Континент", "Стрелец" и других.

В последние годы произведения поэта начали публиковаться и в России. В Москве в издательстве "Прометей" в 1989 году вышли его книги "Стена", "Сонеты на рубашках" и "Московские мифы". Его стихи публиковались на страницах журналов и газет "Новый мир", "Огонек", "Дружба народов", "Независимая газета", "Русский курьер" и др.

САПГИР является также автором многочисленных пьес и сценариев для кино. Он - член Союза российских писателей, член "Пэн-клуба", член редколлегии журнала "Стрелец".

Ян САТУНОВСКИЙ (1913-1982). Как поэт САТУНОВСКИЙ сформировался еще до войны. В конце 20-х годов в Москве сблизился с конструктивистами, что определило его дальнейшее развитие, приведшее в конечном счете в конкретистское Лианозово.

Саша СОКОЛОВ (1943). Родился в Оттаве. Отец под видом дипломата являлся резидентом Главного разведывательного управления в Канаде. В 1946 году семья покинула Канаду.

В двенадцатилетнем возрасте написал первую приключенческую повесть. В 1962 году поступил в Военный институт иностранных языков. Изучал английский и испанский языки. Оставил учебу в 1964. В 1964 году поступил на факультет журналистики МГУ.

В 1967 году в газете "Новороссийский рабочий" опубликовал первый рассказ "За молоком". Был активным участником группы СМОГ.

В 1973 году был написан роман "Школа для дураков". Впервые роман вышел на английском языке в переводе Карла Проффера.

В 1975 году эмигрировал в Австрию. В 1976 году переехал в США. В 1980 году вышел роман "Между собакой и волком". В 1985 году вышел роман "Палисандрия". В 1989 году приезжал в Москву.

Владимир СОРОКИН (1955) - прозаик, драматург, художник-график. Роман "Очередь" опубликован в издательстве "Синтаксис" (Париж 1985 г.), переведен на несколько языков. Роман "Тридцатая любовь Марины" издан по-французски в издательстве "Lien Commun" (1987). Печатался также в "Литературном А-Я", журналах "Schreibhejt", "Artpress", "Autrement", "Искусство кино", "Театральная жизнь", в "Независимой газете". Выпустил сборник рассказов. В последнее время вышло несколько романов.

Игорь ХОЛИН (1920). В 1929 году попал в детский дом. Был беспризорником. Воевал. Был дважды ранен. Стихи начал писать в 1949 году. Тогда же познакомился с Е.Кропивницким. С 1959 года писал стихи для детей. Опубликовал более 200 детских стихотворения. С середины 70-х полностью перешел на прозу. Первая книга вышла в 1989 году в Париже. С 1990 года широко печатается на родине.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ И КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ОТДЕЛЬНЫМ АВТОРАМ

АЛЕЙНИКОВ Владимир

1. Алейников В.Д. Выбор слова. М.: Молодая гвардия, 1987.
 2. Алейников В.Д. Предвечерье. М.: Молодая гвардия, 1987.
 3. Алейников В.Д. Родина речи. М.: Современник, 1989.
 4. Алейников В.Д. Звезда островитян. М., 1990.
 5. Алейников В.Д. Путешествия памяти Рембо, 1965-66. М.: Прометей. 1990.
 6. Алейников В.Д. Возвращения, 1966-70. М. 1990.
- В периодике: 1) Звезда Востока, 1982, N 11. 2) Молодая гвардия, 1983, N 10; 1985, N 7. 3) Молодой коммунист, 1989, N 8. 4) Волга, 1990, N 12. 5) Огонек, 1991, N 39.

ГУБАНОВ Леонид

В периодике: 1) Юность, 1966, N 6. 2) Молодой коммунист, 1989, N 8. 3) Волга, 1990, N 6. 4) Дружба народов, 1992, N 4.

Литературно-критические работы:

1. Борисов А. Лёня, Лёничка Губанов, российский Рембо. // Лит. газета, 1990, N 50 от 11 декабря.
2. Крохин Ю. СМОГ: пароль бунтаря (о поэте Л.Губанове). // Сов. патриот, 1989, 22 октября.
3. Седакова О. О погибшем литературном поколении - памяти Леонида Губанова. // Волга, 1990, N 6.
4. "Я на расвете жуткого письма": о творчестве Леонида Губанова (1946-1984). // Наука и религия, 1995, N 7, С.44-45.

ЕРЕМЕНКО Александр

1. Еременко А. Стихи. М., 1991.
 2. Еременко А. Добавление к сопромату. М.: Правда, 1990.
- В периодике: 1) Дружба народов, 1984, N 1. 2) Юность, 1986, N 5. 3) Урал, 1988, N 7; 1989, N 2. 4) Столица, 1991, N 41, 42. 5) Огонек, 1989, N 4. 6) Знамя, 1992, N 1. 7) Литературная газета, 1990, N 22.

Литературно-критические работы:

1. Курицин В. "Центровой" Еременко. // Дружба народов, 1991, N 9.
2. Липовецкий М. Ерьсь Еременко. // Октябрь, 1991, N 3.

3. Новиков В. Однажды в студеную зимнюю пору. // Литературная газета, 1990, N 22.

ЖДАНОВ Иван

1. Жданов И.Ф. Портрет. М.: Современник, 1982.

2. Жданов И.Ф. Неразменное небо. М.: Современник, 1990.

3. Жданов И.Ф. Место земли. М.: Молодая гвардия, 1991.

В периодике: 1) Юность, 1978, N 6; 1987, N 4. 2) Литературная учеба, 1980, N 2. 3) Дружба народов, 1987, N 7. 4) Литературная газета, 1988, N 45. 5) Огонек, 1989, N 4.

Литературно-критические работы:

1. Аристов В. "Предопущение света". // Литературная учеба, 1986, N1.

2. Говор В., Жданов И. Право на текст. // Лит. газета, 1990, N 10.

3. Жданов И., Солих М. Прогулки по парку. // Лит. газета, 1988, N26.

4. Золотцев С. Послесловие к публикации стихов Жданова. // Лит. учеба, 1980, N 2.

5. Кравченко Т. "А в сущности каждый был сам по себе...". Беседа с поэтом "новой волны" Иваном Ждановым. // Лит. газета, 1996, N 4 от 24 января.

6. Куновская М. Философ поколения дворников (о поэте И.Жданове). // Знамя юности, 1994, 4 февраля.

7. Славецкий В. Вектор эксперимента. О "новой" поэзии. // Литературное обозрение. - 1989, N 7.

8. Славянский Н. Вестник без вести: о поэзии Ивана Жданова. // Новый мир, 1997.

9. Страшнов С. "Знаки неба в памяти земли". Судьбы культуры в современной поэзии. // Литературное обозрение. - 1992, N 2.

КЕДРОВ Константин

1. Кедров К.А. Компьютер любви. М.: Худ. лит., 1990.

2. Кедров К.А. Поэтический космос. М.: Сов. писатель, 1989.

3. Кедров К.А. Утверждение отрицания. М., 1990.

В периодике: 1) Юность, 1988, N 9. 2) Советская литература, 1990, N 7.

Литературно-критические работы:

1. Кедров К., Бершин Е. После метафоры. Диалог. // Лит. газета, 1993, N 31.

2. Кедров К. ДООС. // Советская литература. - 1990, N 7.

КРОПИВНИЦКИЙ Евгений

Кропивницкий Е.Л. Земной уют. М., 1989.

В периодике: Огонек, 1990, N 25.

КУБЛАНОВСКИЙ Юрий

Кублановский Ю. Возвращение. - М., 1990.

В периодике: 1) Знамя, 1990, N 2; 1991, N 10. 2) Москва, 1992, N 12. 3) Юность, 1990, N 2. 4) Новый мир, 1993, N 8.

Литературно-критические работы:

1. Белый А. "Эмиграция - это коммуналка, даже если живешь в Париже. Беседа с Ю.Кублановским. // Комсомольская правда. - 1992, 8 мая.

2. Крючков Н. "То реквиемом, то осанной". Беседа с поэтом Ю.Кублановским. // Независимая газета. - 1991, 17 января.

3. Липкин С. "Судьба стиха - миродержавная". // Знамя. - 1991, N 10.

4. Шайтанов И. "...В СССР практически не печатался". // Знамя. - 1989. - N 12.

5. Якович Е. Привкус счастья и бедствия. Интервью с Ю.Кублановским. // Лит. газета. - 1990, 14 февраля.

НЕКРАСОВ Всеволод

1. Некрасов Вс. Стихи из журнала. М., 1989.

В периодике: 1) Огонек, 1990, N 25. 2) Вестник новой литературы, 1990, Вып. 2. 3) Дружба народов, 1989, N 8. 4) Соло, 1991, N 2.

Литературно-критические работы:

1. Айги Г. Вступительная заметка к публикации стихов. // Дружба народов, 1989, N 8.

2. Кольмагин Б. Рецензия на книги Вс.Некрасова и Я.Сагуновского. // Октябрь, 1993. N 5.

3. Кулаков В. Заметки о неизданном. // Лит. обозрение, 1989, N 8.

ПАРЩИКОВ Алексей

1. Парщиков А.Н. Фигуры интуиции. М.: Московский рабочий, 1989.

В периодике: 1) Дружба народов, 1984, N 6; 1992, N 2. 2) Волга, 1987, N 10; 1989, N 5. 3) Юность, 1986, N 5; 1987, N 4. 4) Урал, 1988, N 10. 5) Простор, 1989, N 7.

Литературно-критические работы:

1. Между раем и землей: беседа с поэтом. // Лит. газет, 1991, N 47.

2. Послесловие К.Кедрова к публикации стихов. // Лит.учеба, 1984, N1.

3. Славецкий В. Вектор эксперимента. О "новой" поэзии. // Литературное обозрение. - 1989, N 7.

ПРИГОВ Дмитрий

1. Пригов Д. Слезы геральдической души. М.: Московский рабочий, 1990.

В периодике: 1) Юность, 1988, N 1. 2) Новый мир, 1989, N 12; 1993, N 1. 3) Огонек, 1990, N 29; 1991, N 43. 4) Дружба народов, 1990 N 4. 5) Волга, 1990, N 10. 6) Стрелец, 1991, N 1. 7) Соло, 1991, N 2. 8) Вестник новой литературы, 1990, N 1. 9) Знамя, 1994, N 8.

Литературно-критические работы:

1. Театр. 1993. N 1. (Творчеству Д.Пригова посвящен раздел журнала).

2. Панов А. "Я - представитель размытой зоны", - говорит Дмитрий Александрович (Пригов). // Независимая газета, 1994, N 30.

РУБИНШТЕЙН Лев

В периодике: 1) Даугава, 1989, N 8. 2) Родник (Рига), 1989, N 10. 3) Литературное обозрение, 1989, N 10. 4) Огонек, 1991, N 6.

Литературно-критические работы:

1. Зорин А. Стихи на карточках (поэтический язык Льва Рубинштейна). // Даугава, 1989, N 8.
2. Зорин А. Муза языка и семеро поэтов: Заметки о группе "Альманах". // Дружба народов. - 1990, N 4.
3. Поэзия после поэзии. // Вопросы литературы, 1992, N 1.
4. Послесловие А.Зорина к публикации произведений Рубинштейна. // Лит. обозрение, 1989, N 10.
5. Предисловие А.Зорина к публикации произведений Рубинштейна. // Даугава, 1989, N 8.

Генрих САПГИР

1. Сапгир Г. Московские мифы. М.: Прометей, 1989.
 2. Сапгир Г. Стена. М.: Прометей, 1989.
 3. Сапгир Г. Сопеты на рубашках. М.: Прометей, 1989.
- В периодике: 1) Новый мир, 1988, N 12; 1993, N 3. 2) Огонек, 1990, N 29.3) Литературная газета, 1993, N 34. 4) Октябрь, 1992, N 10. 5) Новое литературное обозрение, 1992, N 1. 6) Волга, 1993, N 10.

Литературно-критические работы:

1. Бирюков С. Жизнь как слово. // Октябрь, 1992, N 8.
2. Кедров К. Самая независимая поэзия. // Известия, 1992, 2 июня.
3. Орлицкий Ю. Пустота с золотыми подмышками. // Октябрь, 1992, N10.
4. "И барский ямб, и птичий крик". Беседа Г.Сапгира с Е.Перемышлевым. // Новое литературное обозрение, 1992, N 1.

САТУНОВСКИЙ Ян

- В периодике: 1) Новый мир, 1990, N 2. 2) Огонек, 1990, N 25. 3) Волга, 1993, N 10.

Литературно-критические работы:

1. Кольмагин Б. Рецензия на книги Вс.Некрасова и Я.Сатуновского. // Октябрь, 1993, N 5.
2. Нечипоренко Ю. Поэзия разговора: о текстах Яна Сатуновского. // Независимая газета, 1992, 18 июля.

СОКОЛОВ Саша

1. Соколов С. Школа для дураков; между собакой и волком. М.: "Огонек" - "Вариант", 1990.
 2. Соколов С. Палисандрия. М., 1993.
- В периодике: 1) Октябрь, 1989, N 3; 1991, N 9-11; 1992, N 2. 2) Волга, 1989, N 8-9.

Литературно-критические работы:

1. Берг М. Пропущенное слово. // Московские новости, 1993, N 4 от 24 января.
2. Битов А. Послесловие к публикации романа "Школа для дураков". // Октябрь, 1989, N 3.

3. Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков. // Лит. обозрение, 1993, N 1-2.
4. Дарк О. Миф о прозе. // Дружба народов, 1992, N 5.
5. Зорин А. Насылающий ветер. // Новый мир, 1989, N 12.
6. Турбин В. Евгений Онегин эпохи развитого социализма. // Урал, 1992, N 5.
7. Фридман Д. Ветру нет указа. // Лит. обозрение, 1989, N 12.
8. Беседа Саши Соколова с Джоном Глэдом. / Джон Глэд. Беседы в изгнании. М., 1991.
9. "Я вернулся, чтобы найти потерянное" (интервью с Сашей Соколовым). / Медведев Ф. После России. М., 1992.

СОРОКИН Владимир

1. Сорокин В. Рассказы. М.: РУССЛИТ, 1993.
- В периодике: 1. Искусство кино, 1990, N 6; 1992, N 3. 2) Театральная жизнь, 1990, N 18, 24. 3) Волга, 1991, N 9. 4) Независимая газета, 1994, N 11.
- Литературно-критические работы:
1. Вайль П., Генис А. Поэзия банальности и поэтика непонятого. О прозе В.Сорокина. // Звезда. - N 4.
2. Гореев З. Как не должно быть. // Столица, 1992, N 4.
3. Давыдов О. Совок, который всегда с тобой. // Независимая газета, 1994, N 174, 177.
4. Левшин И. Этико-эстетическое пространство Курносова-Сорокина. // Новое лит. обозрение, 1993, N 2.
5. Михайлов А. Разочарованный странник. // Лит.газета, 1992, 1 июля.
6. Хрусталева О. Послесловие как предисловие. // Театральная жизнь, 1990, N 24.

ХОЛИН Игорь

1. Холин И. Жители барака. М.: Прометей, 1989.
- В периодике: 1) Огонек, 1990, N 25. 2) Стрелец, N 3 (70).

НАУЧНЫЕ И КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА

- Айзенберг М. Некоторые другие. Вариант хроники: первая версия. // Театр. N 4. 1991., с. 75-106.
- Анастасьев Н. У слов долгое эхо. // Вопр. лит.-ры. 1996, N 4.
- Бажанов Л.А., Турчин В.С. К суждению об авангардизме и неоавангардизме. // Сов. искусствознание 77. М., 1978., с. 16-54.
- Байдин В. "Космический бунт" русского авангарда // Российский еженедельник, 1990. - М., 1990. Вып. 2., с. 181-207.
- Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. - М.: 1994.
- Бирюков С. Авангард. Сумма технологий. // Вопросы литературы. - 1996, N 5, С.21-35.
- Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда. // Вопр. лит.-ры. 1992. Вып. 1, с. 42-61.

- Еременко В. Сегодня, завтра, вчера...// Молодая поэзия 89, М., 1989, с.390-406.
- Жантиева Д. Конкретная поэзия в Англии.// Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-60 годов. - М., 1972. - с.292-328.
- Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере.// Вопр. лит-ры. 1996, N 3.
- Зверев А. XX век как литературная эпоха. // Вопр. лит-ры. 1992. Вып. 2, с. 3-56.
- Зверев А. Черепаха Квази. // Вопр. лит-ры. 1997. N 3, С. 3-23.
- Исаев Г. Русская литература конца 1980-х - первой половины 1990-х годов. // Современная русская литература - Хрестоматия для средней и высшей школы./ Сост.: В.Н.Гвоздей, М.Ю.Звягина, Г.Г.Исаев и др. - Астрахань: 1995. - 647 с.
- Как всегда об авангарде. М.: ТПФ "Союзтеатр", 1992.
- Кураев А. Традиция. Церковь. Человек. // Путь, 1992, N 2, С. 183-201.
- Лжеавангард.// Театр. N 8. 1991., с. 45-80.
- Лотман Ю.М. Поэзия 1790-1810-х годов. // Поэты 1790-1810-х годов. - Л., 1971.
- Медведев А. Авангард или модернизм? // Театр. N 8. 1991.
- Музыкальный авангард. //Театр. N 11. 1990., с. 75-106.
- Новиков В. Книга о пародии. М., 1989.
- Поставаангард: сопоставление взглядов // Новый мир. 1989, N 12 20.
- Пути современной поэзии. "Круглый стол". // Вопросы литературы. 1994. Вып. 1.
- Ровнер А. Третья культура. - Санкт-Петербург, Медуза, 1996.
- Русская альтернативная поэзия 20 века. / МГУ, М., 1989.
- Русская альтернативная поэзия 20 века. / МГУ, М., 1990.
- Северин И. Новая литература 70-80-х. // Вестник новой литературы. 1990. N 1, с. 222-239.
- Сенкевич А. Показания свидетелей защиты. (Из истории русского поэтического подполья 60-х годов). - М.: 1992.
- Скоропанова И.С. Поэзия в годы гласности. Мн.: Нар. асвета.1993.
- Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. - М.: 1977.
- Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. - М., 1994. - 352 с.
- Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М.: МГУ, 1993.- 248 с.
- XX век: Искусство, Культура, Жизнь: Авангард вчерашний и сегодняшний. Цикл статей. // Вопросы литературы 1992. Вып. 2, с. 115-191.
- Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. - М., 1994.

ЛИАНОЗОВСКАЯ ШКОЛА

1. Кулаков В. Лианозово. История одной поэтической группы. // Вопросы литературы, 1991, N 3.

СМОГ

1. Алейников В. Очищающий СМОГ. // Молодой коммунист, 1989, N 8.

2. Беседа Джона Глэда с Юрием Кублановским. / Джон Глэд. Беседы в изгнании. М., 1991.

КОНЦЕПТУАЛИЗМ

1. Зорин А. "Альманах" - взгляд из зала // Личное дело. М., 1991. с.246-271.
2. Концептуальное искусство: опыт поколения сороколетних. // Театр, 1990, N 4. (Раздел журнала, посвященный концептуальному искусству, содержит тексты концептуалистов и статьи об их творчестве).
3. Летцев В. Концептуализм: чтение и понимание. // Даугава. 1989, N8.
4. Руднев В. Заметки о новом искусстве. // Даугава, 1989, N 3.
5. Эпштейн М. "Как труп в пустыне я лежал". О новой московской поэзии. // День поэзии, 1988.
6. Эпштейн М. Зеркало - щит. О концептуальной поэзии. // Поэзия, 1989, N 52.
7. О концептуализме. / Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Сов. писатель, 1988.

МЕТАМЕТАФОРИЗМ

1. Рождение метеметафоры. / Кедров К. Поэтический космос. М.: Сов. писатель, 1989.
2. От метафоры к метаболе. / Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Сов. писатель, 1988.
3. Золотцев Ст. "Полистилистика" или Логическое мышление "граждан ночи". // Лит. Россия, 1987, 13 февраля.

Электронный архив библиотеки МГУ имени А.А. Кулешова