

*Я новый мир хотел построить,
Да больше нечего ломать.*

Владимир Друк. Эпитафия

Возникновение русской концептуальной поэзии в конце 1970-х годов было обусловлено причинами общекультурного и эстетического характера. Тогда явно обострилось желание авангардных художников преодолеть идеологические барьеры и приобщиться к западным течениям искусства. Многие из этих художников испытывали уже настоящую тоску по поэтическому буму начала 1960-х, по массовым поэтическим праздникам, эстрадно-концертной форме бытования художественного слова. Разумеется, концептуализм в СССР был подготовлен и самиздатской литературой, которая помимо открытия новых имён в современном искусстве восстанавливала важнейшую контекстовую часть XX столетия – поэзию Серебряного века. Особой притягательной силой обладали опыты футуристов и обэриутов, поскольку демонстрировали предельную дерзость поэтических приёмов и форм, допустимость и даже необходимость бытовых, повседневных тем, а также широкие возможности обновления языка искусства за счёт смешения стилей.

Новое направление стало складываться и оформляться благодаря тому обществу молодых художников, поэтов и философов, которое в конце 70-х годов собиралось на квартире московского врача А. Чачко для обсуждения новинок западного искусства. Никаких политических целей у данного объединения не было, однако вполне естественно, что реалии и литературный официоз застойного времени вызывали у участников собраний ироническую реакцию, провоцировали желание освободить себя и других от идеологических стереотипов «развитого социализма». Окружающая действительность, насыщенная лозунгами, девизами, призывами, вся история советского общества обнаруживали оторванность идеи от жизни, понятия от вещи, слова от предмета. Захотелось вернуться к реальности, очищенной от штампов, и устроить как в живописи, так и в поэзии «мрачно-весёлое погребение тех идей, которые долгое время терзали народную душу тщетой невероятной власти, счастья, единства, победы» [15: 235].

Сторонники и создатели нового поэтического искусства тогда же, в конце 1970 – начале 1980-х, стали выступать на публике и печататься на Западе: в журналах и альманахах «А – Я», «Ковчег», «Эхо», «Шрайб-нефт», «Культурпаласт», «Каталог», а также в самиздатской периодике: «37», «Обводный канал». 8 июня 1983 года на поэтическом вечере в Центральном доме работников искусств в Москве концептуализм (а наряду с ним и метаморфозизм, или метареализм) уже был объявлен магистральным направлением в поэзии «новой волны». Выступивший на этом вечере Михаил Эпштейн, который стал вскоре главным теоретиком направления, объяснил, что в понимании зачинателей русского концептуализма любые ценностные обозначения являются мнимыми, ущербными, абстрактные же понятия, «пришпиленные к вещи наподобие ярлыка» [8: 516], используются авторами современных произведений прежде всего ради иронического или гротескного эффекта. Концепт представляет собой идею, которая уже настолько далека от жизни, что воспринимается как пустая или извращённая. Согласно определению Эпштейна, «концептуализм – это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, нарочито отвлечённых от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначить, поэтика схем и стереотипов, показывающая отпадение форм от субстанций, смыслов от вещей» [8: 516]. К создателям концептуальных текстов критик отнёс Всеволода Некрасова (1934-2009), Дмитрия Пригова (1940-2007) и Льва Рубинштейна (год рождения –1947).

Следует заметить, что в отношении первого из этой триады автора возникла парадоксальная ситуация: «Некрасов – отец русского концептуализма, не принадлежащий этому направлению» [16: 12]. Поэт был связан с авангардистами так называемой «Лионозовской школь», обвиненной ещё в 1960-е годы в формализме; о своей симпатии к концептуалистам он не заявлял, а в одной из деклараций 1990-х годов даже позволил себе следующее сопоставление:

*я-то помню
момент был мой
а не рубинштейна
верней наверно
сказать так*

*никак
никак
не менее мой
выдался момент
нежели и рубинштейна
и пригова [3:10].*

Нетрудно, однако, заметить даже по этому небольшому отрывку из книги «Дойче бух», насколько свободно Всеволод Некрасов пользовался тем материалом, на котором вырос концептуализм (банальными выражениями, речевыми клише), насколько равнодушен он был к традиционной графике стихотворного текста и пунктуации. Читателям ленинградского журнала «37» в конце 1970-х не менее вызывающим по содержанию и оформлению показался и центонный текст Всеволода Некрасова:

*Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение*

Люблю тебя Петра творенье

Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье [9:104].

Приём центона (от латинского cento – одежда или покрывало, сшитое из разнородных материалов), помогающий здесь обыграть знакомые пушкинские строки, дополнен утверждением: текст, сложенный из чужих слов, является новым художественным произведением нового автора. Концептуалисты, а вслед за ними и создатели иронической поэзии, воспользовались приёмом центона прежде всего для обнаружения того хрестоматийного глянца в культуре, который так же, как и политические лозунги эпохи, обусловил известные стереотипы сознания.

Публикуя в советских изданиях лишь стихи для детей, Всеволод Некрасов одновременно смело осваивал языковой материал, считавшийся непоэтическим. Он сочетал обыденные слова и идеологические термины, активно вводил в поэзию служебные части речи, стал настоящим мастером паронимических и ономастических конструкций, широко использовал новые приёмы графического оформления текста: подчеркивания, вычеркивания, сноски, геометрические фигуры. Впрочем, многие его произведения, при всей их внешней и внутренней новизне, как будто иллюстрировали ряд футуристических заявлений: «Мы распатали синтаксис», «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике» [8: 147], «Нами уничтожены знаки препинания», «Богатство словаря поэта – его оправдание» [8: 148]. Ещё в 1910-е годы петербургский эгофутурист Василиск Гнедов указывал на необходимость консонансов понятий (коромысло – дуга) и диссонансов понятий (коромысла – смысла), полагая, что именно они «впоследствии станут главным строительным материалом» [2: 63]. По дороге такого эксперимента и пошёл Всеволод Некрасов:

*Кашей бессмертный
слуга покорный
Голодный Бедный
Будённый Горький
большой учёный
великий кормчий
и гениальнейший
зодчий
проект проспекта
субъект со съезда
отсюда вывод [9:120].*

Это и была та игра словами-понятиями, которая увлекла концептуалистов. Общие принципы её выглядели по стихам Всеволода Некрасова так: соединение смыслов, не связанных в действительной жизни (Кашей Бессмертный – слуга покорный), выявление понятийной противоположности на фоне звукового и графического сходства (субъект со съезда), использование смысловых, стилистических и композиционных повторов; разрушение читательских ожиданий при помощи последней строки, которая не укладывается в схему повторов и заставляет размышлять («отсюда вывод» – какой?). Последний принцип Всеволод Некрасов даже возвёл в абсолют, создав следующее произведение: на четверти белого листа он поместил

слово «Однако», поставив перед ним точку. Это утверждение бесконечности сомнений и возражений все-му, что сказано и завершено, это обыгрывание пустоты тоже несколько отсылают нас к опытам Василиска Гнедова: одна из его поэм состояла из буквы «Ю», другая – из слова «Шпиш», а завершился его сборник «Смерть искусству» (1913) так называемой «Поэмой конца», представлявшей собой чистый лист бумаги.

Сочетание внешней простоты и смысловой утонченности, иронии и сарказма, да и в целом все лингвистические эксперименты Всеволода Некрасова не могли не воодушевить более молодых в 1980-1990-х годах авторов: Дмитрия Пригова и Льва Рубинштейна. Каждый по-своему, они пошли по пути создания неофициального конкретного искусства, которое удивляло и даже шокировало любителей классики и приверженцев социалистического реализма.

Популярность в конце XX века Дмитрия Пригова, несомненного лидера русской концептуальной поэзии, объясняется многообразием его имиджей и точным воспроизведением реалий эпохи в его произведениях. Табуированные эмоции советского обывателя, стоящего в очереди за колбасой и болеющего за «Спартак» или «Динамо», а также либерального интеллигента, регулярно смотрящего программу «Время» и читающего газету «Правда», обнажились в поэтической «болтовне» Пригова, в его «Картинках из частной и общественной жизни», в «Банальных рассуждениях на банальные темы»:

*Дело к вечеру идёт
Уже призрачный и лукавый
Честный и трудолюбивый
Усмиряется народ*

*Да и ты душа моя
Занятая слов сляньем
Уже дремлешь под влияньем
Своего веретена [11: 35]*

*Восток – он всё время на Запад глядит
А Запад – глядит на Восток
А кто это там посередке сидит? –
А это сидит СССР [11: 40]*

*Только вымоешь посуду
Глядь – уж новая лежит
Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить
Правда, можно и не мыть
Да вот тут приходят разные
Говорят: посуда грязная –
Где уж тут свободе быть [11:130].*

Задушевная интонация, причудливая смесь из классических строк, повседневные темы кухонных разговоров советской интеллигенции «застойного» времени, оперативный отклик на любое, даже самое заурядное и бытовое, но зато знакомое каждому явление жизни сделали поэтику Пригова столь привлекательной, что читатель, а больше, конечно, слушатель, прощал ему эпатаж и демонстративную независимость от публики, потакал самолюбию автора, невольно соглашаясь и с такими, например, рассуждениями:

*Когда я размышляю о поэзии, как ей дальше быть
То понимаю, что мои современники должны меня
больше,
чем Пушкина любить*

*Я пишу о том, что с ними происходит, или происходило,
или произойдёт – им каждый факт знаком,
И говорю им это понятным нашим общим языком*

*А если они всё-таки любят Пушкина больше, чем меня,
так это потому, что я добрый и честный: не поношу его,
не посягаю на его стихи, его славу, его честь
Да и как же я могу поносить всё это, когда я тот самый
Пушкин и есть [11: 59].*

Творческий импульс Пригова был импульс нигилиста, разрушающего любой порядок вещей, подрывающего изнутри любые мало-мальски закрепившиеся в сознании нормы и правила. Не случайно главными концептами в поэзии Пригова стали Пушкин, Миландер и Москва. Имитируя мышление и ходувальный язык обывателя, делая текст предельно доступным для восприятия каждого читающего, он смеялся и над тем искусством, которое занимается подделкой образов под идеи, и над самими идеями, «показывая их бесплодность и внеобразность» [15: 228]. При этом он намеренно сокращал дистанцию между собой и массовым читателем, заменяя коллизию «поэт и толпа» на коллизию «поэт из толпы, поэт в толпе». Более того, Пригов и в творчестве, и в интервью постоянно указывал на свой имидж носителя официально-фольклорного сознания и на то, что его способ самореализации в литературе и его поведение отнюдь не поэтические. В первом же «Предупреждении» к книге «Советские тексты, 1979-1984» он определил свой стиль как «совитализм» и пояснил: «Этот стиль имеет своим предметом феномен, возникающий на пересечении жесткого верхнего идеологического излучения и нижнего, поглощающего, пластифицирующего всё это в реальную жизнь, слоя жизни природной» [11: 24]. Отсюда своеобразное творческое кредо Пригова: отзывать на всё, говорить обо всём и активно входить сознанием в современные социокультурные ситуации. Отсюда и его неожиданное на фоне «отрицательной» эстетики авангарда признание:

*Заражён бациллой модернизма
Что б разрушить – я вокруг гляжу
От христианства до социализма
Что б разрушить, всё внутри ношу*

*А пока ношу – то забываю
Что разрушить собственно хотел
Уж не разделяю наших тел –
Всё своё люблю и обожая [11: 225].*

То, что Пригов стал автором вездесущим и всеотзывчивым, непрерывно пишущим (к 1993 году создал около 15 тысяч текстов), не в последнюю очередь объясняется его образованием и различными видами творческой деятельности: он окончил отделение скульптуры художественного института, был принят в Союз художников, десять лет руководит театром в МГУ, сам сочинял пьесы, играл и занимался режиссурой, являлся одним из редакторов журнала «Вестник новой литературы». Кроме того, он всегда активно исполнял собственные произведения, предпочитая выступление публикациям, и вслед за Эпштейном много писал об искусстве андеграунда.

В статье Пригова «Что надо знать» содержится и определение концептуализма. По сути, эта статья – своеобразное самоопределение, комментарий собственного творчества, хотя и без отсылки к произведениям. Основные положения данного манифеста таковы, что легко могут быть проиллюстрированы конкретными примерами и цитатами, в том числе приведёнными выше. По мысли Пригова, концептуализм – это прежде всего напряжённые взаимоотношения предмета и языка описания, сведение в тексте различных языковых слоев: высокого государственного, культурного, религиозно-философского, научного, бытового, низкого; а также особое режиссёрское отношение поэта к тексту: «Автор видимо отсутствует на сцене между персонажами, но имплицитно присутствует в любой точке сценического пространства» [12: 419], он созерцает логосы языка, улавливает их, регистрирует, но не создаёт. Привычный художественный образ автора теория концептуализма заменила на авторский жест, имеющий вэлитературное значение.

Пригов не исповедовался в своих произведениях – он обнаруживал один из пластов языкового сознания ради определения своей позиции в культурном пространстве. А поскольку процесс языкового постижения бесконечен, то и позиции не поддаются подсчёту. Постоянное «слежение культурного контекста, взаимодействие и взаимоотношение с ним» [12: 420] порождает особенности читательского восприятия. Узнавая язык, ситуацию, некое общее умонастроение (истерию, потерянность, ностальгию, досаду, патриотическое воодушевление), мы невольно включаемся в игру концептов, почти полностью отождествляя текст с собственным речевым поведением, а значит, становимся действующим лицом произведения. Жест Пригова невольно превращался в наш собственный жест, даже если в тексте фиксировались детали биографии автора: «Центральный Комитет КПСС, Верховный Совет СССР, Советское правительство с глубоким прискорбием сообщает, что 30 июня 1980 года в городе Москва на 40-м году жизни проживает Пригов Дмитрий Александрович» [11:143].

Как видим, клишированию в концептуальном тексте подлежат не только строка, интонация и элементы сюжета, но и жанры. И здесь также используется приём центаона: в цитированном выше произведении соединяются куски официального некролога и автобиографической справки. Результат данного жанрового

смешения – выявленная и доведённая до гротеска ситуация культурного размежевания и противостояния автора и власти. Собственно, но поэтическое произведение этот тип высказывания похож очень мало, вот почему сам Пригов предпочитает называть свои творения «текстами», а не «стихами».

Ещё более активным и последовательным «пользователем» словесных схем прагматического, утилитарного и повседневно-языка стал Лев Рубинштейн. Библиотекарь по образованию, Рубинштейн не только писал стихи, но и занялся так называемым «регулярным письмом»: он фиксировал высказывания на карточках. В созданном им каталоге обнаруживаются фрагменты традиционных литературных форм (бытового романа, лирического стихотворения, драматической пьесы), но в целом этот свод напоминает эссе или является, по определению критика, «жанровой фикцией внежанровой системы» [1: 30]. Поток информации внешне организован: он направлен по руслу какой-либо клишированной темы (например, по руслу темы «Всюду жизнь» или «Мама мыла раму»), иногда привязан к какому-то слову (например, к слову «можно» в «Каталоге комедийных новшества») или соотнесён с известным утверждением (например, с утверждением Н.А. Островского «Жизнь даётся человеку только один раз, и прожить её надо так...»). Повторяемость формы, цифровые определители (каждая карточка имеет свой номер) автоматизируют восприятие. Вот почему действующий здесь закон «отстранения» (знакомые понятия, идеи вводятся в новый культурный контекст) преследует всё же иную, чем у обэриутов, цель: не обновить представление о жизни, а убедить читателя в том, что любое сложившееся представление является умозрительным и должно быть отброшено. В карточках Рубинштейна есть, кстати, и своеобразные определения поэтики концептуализма:

«Можно беседовать о чём угодно и сколь угодно долго, проявляя интерес лишь к самой фактуре речи» [13:13];

«Можно бесконечно удаляться от объекта или приближаться к объекту, не унижаясь при этом до каких бы то ни было обобщений» [13:15];

«Всю ночь мне снились пограничные области бытия. Проснувшись, я сумел вспомнить только что-то между водого и сушией, молчанием и речью, сном и пробуждением и успел подумать: „Вот она эстетика неопределённости. Вот и снова она...“» [13:39].

Эстетика неопределённости, о которой заявил Рубинштейн, действительно господствует на всех уровнях структуры концептуального текста: тематическом, языковом, стилистическом, субъектном, жанровом, интонационном. Отношение к традиции в поэтике концептуализма также многопланово: «От сознательного заимствования до происходящего как бы помимо авторской воли узнавания, от механического воспроизведения до благоговейного переписывания, от кражи как разновидности художественного стиля до изучения прошлого ради его забвения» [10: 84]. Концептуализм предполагал тотальное стирание границ между традицией и новаторством, стихами и прозой, образом и понятием, личным и ролевым поведением автора, жанровыми и стилистическими ориентирами, между визуальным и вербальным искусствами, духовной культурой и бытом.

Связь данного направления с конкретным историческим временем тоже неотчётлива. Первоначально концептуальная поэзия реагировала лишь на идейность социалистической эпохи, помогая расстаться с идолами нашего сознания, с образцами, навязанными именно этой идеологией. Поэтому казалось, что Пригов и Рубинштейн – это создатели мощного контраргумента соцреализму и борцы со всем, что мешает строить новый мир и новое искусство. Их бунт напоминал бунт футуристов. Но уже в середине 1980-х стало ясно, что между концептуалистами и их предшественниками есть существенная разница, заключающаяся в самой направленности отрицания. Футуризм отвергал прошлый опыт и сбрасывал его «с корабля современности» ради реализации великого проекта будущего. Концептуализм же стал отрицанием не идеологии какого-то строя или эпохи, а идеологического сознания вообще, поэтому для Пригова и Рубинштейна время и культура не делились на прошлое, настоящее и будущее: это было единое поле, в котором естественную реальность обгоняли идеи, ограничивая человеческую жизнь и превращая её в абсурд. Отсюда вся экспроприация чужих слов и текстов: «поглощая» их, концептуалисты демонстрировали, как стародавнее и вроде бы отжившее торжествовало в сегодняшнем дне на уровне знака и лозунга, примера и модели. Если футуристы сокрушали во имя изменения и обновления, то концептуалисты, обнаружив утопически-идейную традицию и обнажив её, ни к чему не призывали, а утверждали лишь саму необходимость отрицания всех этих «во имя» и «ради».

Но в такой стратегии заключалась не только сила концептуальной поэтики (сила неустанного преодоления, отстранения, отчуждения), но и её уязвимость. Концептуалисты были привязаны к формам отживающей культуры, ибо для них это источник творчества. Соблазн же свободой, в конечном счёте, увёл их от художественной литературы, а тотальное стирание границ – от образной специфики искусства слова. Уничтожилась лирическая интонация в стихотворном произведении, а этическое и эстетическое содержание текста оказалось заслонено прагматизмом и экспериментальностью.

Популярность концептуализма, достигнув пика в 1989 году, пошла на спад. К началу XXI века читатели и слушатели пресытились концептуальной игрой: их уже не увлекало разгадывание центонных текстов, а выступления концептуалистов потеряли свою остроту, поскольку андеграунд вышел на поверхность и литература перестала делиться на официально разрешённую и запрещённую. В 1993 году Пригову

была присуждена Пушкинская премия, его и Рубинштейна стали публиковать в толстых, солидных журналах, издавать отдельными книгами. Сами же авторы от поэтических текстов всё чаще «уходили» к прозе (Пригов Д.А. Живите в Москве. Рукопись на правах романа. – М., 2000), к научно-популярной литературе (Рубинштейн А.С. Случаи из языка. – СПб., 1998), им захотелось больше и серьёзнее говорить о себе как о представителях новой культуры. Закат концептуализма не в последнюю очередь объясняется отсутствием самоиронии и монополией на истину о самих себе, рефлексией по поводу собственного творчества, желанием доказать, что создание имиджей гораздо важнее, чем создание художественных образов. Всё это привело к тому, что о концептуалистах перестали спорить к середине 1990-х годов, а к концу XX века уже поставили под сомнение и значимость написанного ими: «От поэта остаются тексты. А что останется от Пригова? Пляски и песни матёрого литературного генерала на виртуальном корабле современности, проводящие поэтов помоложе сбросить певца Миллицанера в воду» [3:10].

Концептуалисты в поэзии сменились концептуалистами в прозе, которая открывала не меньше возможностей для переворачивания и «остранения» соцреализма. В произведениях Владимира Сорокина образ абсурдной действительности оттенялся кашшированными советской литературой формами: патетическими повествованиями о первопроходцах и героях, геологах и комсомольцах, деревенской «лирической прозой» о «малой родине». На отсылках к известным классическим романам и повестям, на реминисценциях и аллюзиях построены произведения Владимира Маканина. Принял участие в создании концептуальной прозы и Виктор Ерофеев. Однако широкого читательского резонанса такая проза уже не вызвала.

И всё же, говоря об истории концептуализма, не следует торопиться с выводом: «Эта история завершилась». Более верным будет другое суждение: «Концептуализм умер, но во всех нас он разлит наводнением» (подобное в 1915 году утверждал Маяковский, имея в виду футуризм). Концептуальная поэтика через открытое Приговым и Рубинштейном окно словно вырвалась в пространство массовой культуры. Её приметы на рубеже XX-XXI веков очевидны в рекламе («Она придёт совсем внезапно, когда её совсем не ждёшь» – о героине фильма «Зена – королева воинов»), в названиях телевизионных программ (авторская телепередача «Однако» Михаила Леонтьева), в шутках радиоведущих («Тепло ли тебе, девица? Тепло ли тебе с красною?» – Николай Фоменко), в эстрадных песнях («Гондурас, Гондурас? Мы с тобой в тревожный час?» – в исполнении А. Арканова и Л. Милавской). Смещение культурных пластов и языков стало обычным явлением нашей жизни, естественной реакцией на социальное, политическое, национальное разделение.

На уровне же формального эксперимента творчество концептуалистов вызвало интерес не только у узких специалистов, но и у поэтов, принадлежащих другим направлениям, идущих другой дорогой. Так, Инна Лиснянская в интервью 1997 года заметила: «Карточки Рубинштейна могут в дальнейшем дать что-то новое в литературе. Мне это чуждо, но я осознаю, что в развитии русской поэтики этот эксперимент может быть полезен» [7: 243]. Воздействие этого эксперимента можно ощутить в названиях и в некоторых особенностях таких романов Виктора Пелевина, как «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation „P“» (1999) и сборника «Диалектика переходного периода. Из ниоткуда в никуда» (2003), в подхвате самими разными поэтами мотива и образа пустоты: даже далёкий от концептуалистов Александр Тимофеевский свою книгу, изданную в 2014-м году, назовёт «Поговорить бы с пустотой...».

Во многом благодаря представителям концептуальной поэзии, «цитатничество» на эстраде и в литературе, пародирование и шаржирование самых разнообразных явлений действительности, перформансы стали привычным делом. К этому можно относиться положительно, можно – отрицательно, однако не признать важнейшей роли концептуалистов в создании филологического стиля целого поколения нельзя. Поэтика концептуализма стала в 1990-е годы точкой отсчёта для начинающих или непризнанных художников слова, и многие из них выросли в серьёзных авторов, преодолевая увлечение Приговым и Рубинштейном. Тот, кто не пошёл по пути обычного умножения и тиражирования известных приёмов, а, приняв их к сведению, подчинил новым задачам и новой эстетике, только выиграл и обрёл самостоятельность. Здесь прежде всего следует назвать создателей саркастической и иронической поэзии – Игоря Губермана, Игоря Иртеньева и Владимира Вишневецкого, которые, смешивая стили, интонации и темы, стремятся в своём творчестве к взвешенной оценке как прошлого, так и настоящего русской культуры и утверждают в поэзии определённые аксиологические основы, отсутствовавшие у концептуалистов. Очевидно движение таких авторов от постлитературы к собственно литературе, от текста – к художественному произведению, к индивидуальному, лично окрашенному поэтическому слову. Самое яркое тому подтверждение – Тимур Кибиров, которого, вопреки довольно распространённому и уже закрепившемуся в отдельных статьях и учебных пособиях мнению, нельзя отнести ни к представителям, ни к последователям концептуализма, хотя центонный характер его творчества не подлежит сомнению. Как заметил Олег Чухонцев, это «поэт, почитатно прошерстивший и вылуцивший всю мало-мальски внятную русскому уху старую и новую классику» [14: 263]. Но в цитатности Кибирова гораздо больше естественного начала, поскольку его ирония не является лишь средством «остранения» и отчуждения, она ещё и способ самопознания. Его отдельные стихотворения и крупные вещи отличаются лирической

и лиро-эпической цельностью: в них нет ничего общего с дискретными высказываниями и «поэмами развалами» концептуалистов. Кибиров слишком лиричен, слишком самоироничен, исповедален и воодушевлен для концептуализма. Он и сам на этой лиричности настаивает (см., например, книгу «Интимная лирика», 1998). Его горячность и искренность только усиливаются языковой раскованностью, а обращение к формам элегического послания и сонета не позволяет отнести его к литературным разрушителям и эклектикам. Кибиров, в отличие от Пригова и Рубинштейна, предпочитал не объясняться, а шутить по поводу основных положений концептуальной эстетики:

*Если ты ещё не в курсе,
я скажу тебе, читатель:
всё зависит от контекста,
всё буквально, даже я! <...>*

*Это в общем очевидно,
хоть досадно и обидно.
Оскорбительно зависеть
от такой вот зрелоты.*

*Это всё вполне понятно,
хоть подчас и неприятно,
но контекст не выбирают,
так же, впрочем, как тебя [4:30].*

В предисловии к сборнику автор специально оговорил, что «в помощь неутомимым исследователям проблем интертекстуальности» [4: 6] он привёл в конце список использованной им литературы. При всём же почтении к своим наставникам и друзьям (Пригову и Рубинштейну Кибиров посвящал стихи и поэмы, упоминал он и Всеволода Некрасова), поэт предпочитал размышлять не столько о своём соответствии времени и эпохе, сколько о литературной перспективе вообще:

*Дайшь деконструкцию! Дали.
А дальше-то что? – А ничто.
Над кучей ненужных деталей
Сидим в мирозданье пустом [4: 37].*

*А писатель всё пишет и пишет,
никаких он вопросов не слышит,
никаким он вопросам не внемлет,
духам выпреним Русь он объёмлет
и глаголет, глаза закативши,
с каждым веком всё круче и выше.
И потоками мутных пророчеств
Заливает он матушку-почву.
Так и так, мол. Иначе никак.
Нафричавшись, уходит в кабак.
Постепенно родная земляца
пропитается, заколосится,
и пожнёт наконец он ответ –
свой же собственный ужас и бред [5: 3].*

Образный строй заключительных строк (матушка-почва, родная земляца, заколосится, пожнёт) этого стихотворения в контексте последующих творческих решений Кибирова воспринимается как пролог к его прозе «Лада, или Радость» (2010), в которой он обыгрывает концепт «деревенской темь».

Вседозволенность приёма, темы и способа подачи литературного текста, языковая разнузданность, фрагментарность речевого потока, иногда намеренное отчуждение автора от текста и от читателя или усиленное игровое начало – таковы были явные последствия концептуализма в начале XX века. Но помня о циклическом характере развития культуры, трудно отрицать возможность возвращения и актуализации данной поэтики на этапе очередного изживания накопленного литературного опыта, на этапе нового слома и перестройки сознания. На такую возможность, в частности, уповал и Пригов. Относя себя к поколению, которое «артикулировало» свои идеи в начале 1970-х и полностью реализовало себя в конце

1980-х, он замечал: «Культура, к счастью, вещь огромная и подвижная. <...> Для кого-то мы кончили, а для других ещё и не начинались» [6:124].

Определяя значение и место концептуализма в культурном процессе, следует заметить главное: данная поэтика наглядно представляет, что происходит с творческой личностью и массовым общественным сознанием в тот момент, когда одна система ценностей уже опорочена, а другая ещё просто не создана. Концептуальная поэзия предупреждает о неизбежном в этом случае провале в пустоту и примитивизм, в тавтологию, эклектику и литературный цинизм.

Литература:

1. Абдуллаева З. Титры: Заметки о творчестве Л. Рубинштейна // Искусство кино. – 1993. – № 3.
2. Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия; Сборник справочных и теоретических материалов / Сост. А. Очертянский, Дж. Янечек, В. Крейд. – Нью-Йорк – СПб., 1993.
3. Колымагин Б. Это вам пригушки: Концептуальный Миллиционер в хороводе постмодернизма // Литературная газета. – 1998. – 4 ноября.
4. Кибиров Т. Интимная лирика. – СПб., 1998.
5. Кибиров Т. Нищая нежность: Стихи // Знамя. – 2000. – № 10.
6. Курицын В. Поэт-милиционер // Октябрь. – 1996. – №6.
7. Лиснянская И. Из первых уст // Вопросы литературы. – 1997. – № 9.
8. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисловие С.Б. Джимбинова. – М., 2000.
9. Некрасов Вс. 27 из «37» // Вестник новой литературы. – Вып. 2. – Л., 1990.
10. Останин Б. Новая поэзия?? Конечно!! // Лабиринт / Эксцентр. – 1991. № 1.
11. Пригов Д. А. Советские тексты, 1979 – 1984. – СПб., 1997.
12. Пригов Д. Что надо знать // Молодая поэзия 89: Стихи. Статьи. Тексты. – М., 1989.
13. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. – СПб., 1996.
14. Чухонцев О. Имя поэта // Вопросы литературы. – 1995. – № 6.
15. Эшштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. – 1989. – № 12.
16. Янечек Джеральд. Всеволод Некрасов – мастер-паронимист // Русская речь. – 1996. – № 2.