|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 24.04.2020 | 11.05-11.50 | 1 | Особенности развития литературы конца 1980—2000-х годов | Лекция «Особенности развития литературы конца 1980—2000-х годов». | Электронный журналПочта учебной группыСайт колледж | Эл. почта n.podgorbunskikh2012@yandex.ru к 08.05.2020Стихотворение наизусть по выбору студента поэта-концептуалиста конца ХХ — начала ХХI века Т.Кибирова. |

**Тема урока: Особенности развития литературы конца 1980-2000-х годов.**

Цели урока: дать понятие о связи исторического и литературного процессов этого времени; выяснить, в чём особенности развития литературы в конце 1980 – 2000-х годов, отметить своеобразие реализма в литературе рубежа эпох, познакомить с новым направлением в искусстве – модернизмом, его содержанием, направленностью. Развивать навыки конспектирования лекционного материала. Воспитывать интерес к русской классической литературе.

Задачи урока:

1) достаточно полно представить современную литературную ситуацию;

2) доказать динамичность и системообразующий характер нормы русского литературного языка;

Термины:

Постмодернизм

Реализм

Постреализм

Постпостмодернизм

Концептуализм

В литературе конца ХХ века выделяют следующие периоды:

-«перестройка» (1985–1991);

-реформаторский период (1991–2000).

Большую роль это время, а особенно в горбачёвскую перестройку и гласность, играет публицистика.

С конца 80-х годов в полный голос заговорили о возвращённой литературе, к которой относят:

-произведения советских писателей, ранее не печатавшиеся по политическим причинам;

-произведения русских писателей первой и второй волны эмиграции, которые также в СССР не публиковались.

**Литературный язык**

Литературный язык в своей основе — язык общенародный, обработанный и творчески обогащенный мастерами слова, поэтому его необходимо рассматривать как высшее достижение речевой культуры народа. Это высшая форма общенародного языка, результат речевого творчества всего народа во главе с его выдающимися мастерами слова. Средства и нормы литературного выражения не только создаются всеми носителями языка, но бережно и заботливо охраняются обществом как большая культурная ценность. Деятельность же мастеров слова как бы возглавляет и увенчивает весь этот созидательный процесс.

«Язык создается народом,— говорил A.M.Горький.— Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать, «сырой» язык и обработанный мастерами. Первым, кто прекрасно понял это, был Пушкин, он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его». Будучи весьма сложным, исторически развивающимся общественным явлением, литературный язык претерпевал в процессе развития существенные изменения. Поэтому в различные эпохи, включая и древнейшую, изменялись и совершенствовались самые методы и приемы литературной обработки общенародного языка. Эта обработка и шлифовка речевых средств, бесспорно, происходила и в древнейшие периоды. В доказательство можно сослаться на превосходные образцы мастерски обработанного языка «Слова о полку Игореве». Нельзя также не подчеркнуть значения того обстоятельства, что автор «Слова…» сознательно выбирает, в каком стиле ему вести повествование — в стиле Баяна или «по былинам сего времени», и мотивирует затем свой выбор.

**Литературная ситуация конца XX — начала XXI веков**

Девяностые годы ХХ века вошли в историю русской литературы как особый период смены эстетических, идеологических, нравственных парадигм, как глубоко перепаханное пространство всей культуры. Последнее десятилетие как рубеж веков в традиции русской истории было «обречено» стать средоточием многих динамических тенденций: итоги, противостояние культур, нарастание новых качеств, перемещающих наработанные ресурсы в следующее тысячелетие. Так было с рубежом конца ХIХ — начала ХХ веков, когда получившие мировое признание шедевры русского реализма с его вершинными фигурами «золотого века» освобождали позиции под натиском волн авангарда, модернистских исканий, целого спектра школ и направлений Серебряного века.

Картина развития искусства и литературы 1990-х годов прошлого столетия не менее впечатляюща. И дело не только в обилии и разнообразии художественных тенденций, методов творчества, в эстетическом разбросе. Произошла полная смена литературного кода и, как справедливо пишет Н.Иванова, — «состоялось тотальное изменение самой литературы, роли писателя, типа читателя».

Чуткая, всегда трепетно отзывающаяся на настроение времени, русская литература являет сегодня как бы панораму раздвоенной души, в которой прошлое и настоящее сплелись причудливым образом. Совсем иным стало само «поле» русской литературы, оно вобрало в себя островки, острова и даже материки отечественной литературы, разбросанной катастрофами по всему миру. Первая, вторая и третья «волны» эмиграции и сосредоточение творческой интеллигенции в различных странах мира создали такие центры русской эмиграции, как Русский Берлин, Русский Париж, Русская Прага, Русская Америка, Русский Восток. Это сотни имен поэтов, писателей, деятелей различных областей культуры и искусства, которые продолжали творчески работать вне родины. У некоторых этот процесс длился пятьдесят и более лет. Вернувшись с конца 1980-х годов в общее пространство русской литературы, произведения эмиграции вступили в активное взаимодействие с общим эволюционным потоком русской литературы и культуры. Кроме того, раскрыв цензурные досье и сокровенные писательские архивы, отечественная литература ощутила себя предельно обогащенной за счет запрещенной, «потаенной» и иной отринутой литературы. Сейчас трудно себе представить, что по данному разряду числились, например, романы А.Платонова «Котлован» и «Чевенгур», антиутопия Е.Замятина «Мы», повесть Б.Пильняка «Красное дерево», роман О.Форш «Сумасшедший корабль», М.Булгакова «Мастер и Маргарита», Б. Пастернака «Доктор Живаго», «Реквием» и «Поэма без героя» А.Ахматовой и многое другое.

Сложив с себя полномочия чиновничьей службы в аппарате советской власти и обретя желанную свободу и равенство в кругу искусств, литература 1990-х жадно и нетерпеливо взялась за реализацию своих с таким трудом обретенных прав. Сегодня в недрах современного литературного процесса рождены или реанимированы такие явления, направления, как авангард и поставангард, модерн и постмодерн, сюрреализм, импрессионизм, неосентиментализм, концептуализм и т.д. Картина современного литературного развития предстает перед глазами в виде непредсказуемого соседства реалистов А.Солженицына и В.Маканина с постмодернистом В.Ерофеевым и литературным скандалистом Э.Лимоновым. Вместе с полученной свободой литература добровольно сложила с себя полномочия выступать в качестве рупора общественного мнения и воспитателя человеческих душ, а места положительных героев-маяков заняли бомжи, алкоголики, убийцы и представители древнейшей профессии. Современный поэт констатирует ситуацию:

И вот пустой плывет орех

В потоке звездного эфира,

И нет единого для всех

И всем внимающего мира. (А. Машевский)

Современная критика напоминает читателям, к чему приводила былая власть литературы над душами, когда, например, мэтр советской поэзии В.Маяковский не только призывал, «чтоб к штыку приравняли перо», но имел возможность видеть последствия этих призывов. Литература советской эпохи возглавляла все виды «битв», от битвы за урожай до битвы за чистоту русского языка, дав жизнь огромной группе военизированной лексики в социуме культуры общества (герой труда, враг народа и др.). Литература 1990-х годов пережила критический момент испытания непривычным феноменом свободы. Писатель Юрий Буйда поставил его в один ряд с различными видами страха, психологически присущего людям: «Это — страх перед свободой, вдруг обрушившейся на нас. Неожиданно произошло то, чего все так ждали». В свое время А.Твардовский мечтал писать, что хочешь, «только чтобы над ухом не дышали». Безумной смелостью казались тихие «кухонные» голоса писателей-шестидесятников, на фоне господствующего официоза поведавшие о простых человеческих чувствах.

Клаустрофобия застоя обернулась в 1990-е годы всё сметающей вседозволенностью, обратной стороной страха. Учительная миссия литературы смыта этой волной. Если в 1986 году наиболее читаемые книги по опросу «Книжного обозрения»: «Улисс» Дж.Джойса, «1984» Дж.Оруэлла, «Железная женщина» Н.Берберовой, — то в 1995 году в списках бестселлеров уже иная литература: «Профессия — киллер», «Спутники волкодава», «Мент поганый».

Современная литературная критика предостерегает читателей от имеющихся в литературных текстах сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма. Названия произведений середины 1990-х годов только у одного В.Ерофеева иллюстрируют состояние «здоровья» литературы: «Жизнь с идиотом», «Исповедь икрофила», «Ядрена Феня», «Приспущенный оргазм столетия». Закрыть пустующие ниши современной литературе удается за счёт воссоздания эстетики Серебряного века. Тематические и формальные влияния, подражания составляют достаточно большой слой в художественной современности. Критика отмечает, насколько существенны все вышеназванные факты воскрешения и присутствия большой литературы для работы современных авторов, которые постоянно оказываются в зоне притяжения и воздействия этих художественных миров.

Таким образом, литературный процесс последних двух десятилетий характеризуется сосуществованием в едином культурном пространстве предельно разных, опирающихся на противоположные эстетические принципы направлений. Более того, наряду с произведениями, созданными за последние пятнадцать—двадцать лет, увидели свет и те, что были написаны в конце 1960-х — начале 1970-х годов, но до конца 1980-х годов оставались неопубликованными («Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, «Пушкинский дом» А.Битова, «Школа для дураков» Саши Соколова). Подспудно они оказали огромное влияние на формирование важнейших тенденций, определивших развитие именно современной литературы. Вместе с тем в конце 1980-х — начале 1990-х годов составной частью современного литературного процесса стала и литература русского зарубежья (от Набокова до Бродского). Тем самым в литературу одновременно — на равных — оказались включены произведения модернистской, постмодернистской, реалистической, неосентименталистской, неонатуралистической ориентации. Однако наряду с выраженной «поляризацией» литературы значима и тенденция притяжения противоположностей. Все более прозрачной и подвижной становится граница между высокой и массовой литературой — налицо очевидное тяготение к совмещению в пределах одного текста сложных приемов письма, пришедших из элитарной литературы, и беллетристически занимательных ходов, позволяющих поддерживать сюжетный интерес (характерный пример — литературный проект Б.Акунина).

Внешне сходными оказываются отдельные черты поэтики и стилистики, характеризующие произведения разных литературных течений. В частности, по справедливому замечанию М.Липовецкого, «внешние приметы постмодернистского письма — вроде цитатности, монтажа различных дискурсов, расширения категории текстуальности... — сегодня не использует только ленивый. Маканин, Королев, Шишкин, Полянская, Дмитриев, Улицкая, Эппель — этот список легко продолжить, — достаточно вспомнить их последние тексты, чтобы убедиться в том, что так называемые постмодернистские приемы давно уже органически усвоены писателями как модернистской (Шишкин, Полянская), так и реалистической (Маканин), как романтической (Дмитриев), так и натуралистической (Королев, Эппель) или даже сентименталистской (Улицкая) закалки» . Более того, литература non-fiction («Мемуарные виньетки и другие non-fictions» А. Жолковского, «Записи и выписки» М. Гаспарова, «Конец цитаты» М. Безродного, «Черным по белому» Р.Гальего) вообще ставит под вопрос традиционные принципы разграничения литературы художественной, с одной стороны, и документально-автобиографической (мемуарной), научной — с другой. Достаточно сопоставить произведения non-fiction (большая часть создана известными литературоведами) с «fiction» — рассказами, например, С.Довлатова («Зона (Записки надзирателя)» и «Заповедник»): явно сходными окажутся повествовательные и композиционные приемы, а также принципы, по которым конструируется в тексте авторское «я». В конечном итоге в привычных оппозициях «реальность / текст», «жизнь / литература» разделяющую понятия косую черту можно заменить знаком равенства (характерно высказывание известного ученого Р.Тименчика, которое приводит в «Записях и выписках» М. Гаспаров: «Если наша жизнь не текст, то, что же она такое?»).

Тем не менее, при отсутствии жестких границ, разделяющих литературные явления, современная критика выделяет несколько основных направлений и течений, определяющих литературную ситуацию последних десятилетий в России.

**Постмодернизм**

Одно из самых влиятельных культурных явлений второй половины XX века — постмодернизм. Однако если в западноевропейской литературе и культуре постмодернизм сформировался и был осознан как принципиально новая художественная парадигма в 1950—1960-е годы, то в русской литературе его появление относится к началу 1970-х годов. Лишь в конце 1980-х годов о постмодернизме стало возможным говорить как о неотменяемой литературной и культурной данности, а к началу XXI века приходится уже констатировать завершение «эпохи постмодерна». Постмодернизм нельзя охарактеризовать как исключительно литературное явление и тем более литературное направление или течение. Постмодернизм непосредственно связан с самими принципами мировосприятия, которые проявляют себя не только в художественной культуре, но и в науке (философии, литературоведении, культурологии), и в разных сферах социальной жизни (реклама и PR-технологии). Точнее было бы определить постмодернизм как комплекс мировоззренческих установок и эстетических принципов, причем оппозиционных к традиционной, классической картине мира и способам ее представления в произведениях искусства. Под сомнение, прежде всего, поставлена возможность рационального и целостного объяснения мира. Наиболее характерные определения, которыми сопровождается понятие «реальность» в эстетике постмодернизма, — хаотичная, изменчивая, текучая, незавершенная, фрагментарная. Мир — «развеянные звенья» бытия, складывающиеся в причудливые, а подчас абсурдные узоры человеческих жизней или во временно застывшую картинку в калейдоскопе всеобщей истории. «Распалась связь времен», исчерпала себя линейная последовательность событий, связанных жесткими причинно-следственными отношениями, и отсюда — виртуальная история России в романе «Кысь» Т.Толстой, или виртуальная Гражданская война в романе В.Пелевина «Чапаев и Пустота», или заново сконструированная история коронации последнего российского императора в романе Б.Акунина «Коронация». Незыблемые универсальные ценности утрачивают в постмодернистской картине мира статус аксиомы. Все относительно. Об этом очень точно пишут в своей статье «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме» Н. Лейдерман и М.Липовецкий: «Невыносимая легкость бытия», невесомость всех доселе незыблемых абсолютов (не только общечеловеческих, но и личностных) — вот то трагическое состояние духа, которое выразил постмодернизм». Релятивизм — одна из сущностных черт мировосприятия в эпоху постмодерна. Распространяясь на сферу познания, релятивизм снимает актуальность извечного вопроса «что есть истина?», поскольку не приемлет единственно «правильной» иерархии смыслов. Единой картины мира для постмодернизма не существует — есть многообразие «версий и вариантов» реальности (весьма показательно, что именно такие подзаголовки у глав одного из эталонных произведений русского постмодернизма — романа А.Битова «Пушкинский дом»). Важно, что все версии реальности существуют одновременно и отнюдь не исключают одна другую; мир компьютерной игры («Принц Госплана» В.Пелевина) или мир снов Петьки Пустоты («Чапаев и Пустота») мало чем отличаются от вполне «земного» мира рекламного бизнеса, в котором совершает свое карьерное восхождение Вавилен Татарский («Generation P»). Кризис рационализма, начавшийся еще на рубеже XIX— XX веков, сомнение в достоверности научного познания приводят постмодернистов к «убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии... а интуитивному поэтическому мышлению с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями...». В литературе «поэтическое мышление» проявляет себя прежде всего в нелинейном повествовании, субъективно-ассоциативном связывании эпизодов, вариативности фабульной схемы, принципиальной незавершенности «истории». Так, в поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки» при внешней композиционной упорядоченности, линейности повествовательной схемы, заданной главами-станциями, развертывание монолога рассказчика на самом деле подчиняется исключительно субъективному «произволу», движению ассоциаций, взаимодействию лейтмотивных образов. В романе Саши Соколова "Школа для дураков» повествовательной нормой становится сосуществование взаимоисключающих вариантов судьбы героя-рассказчика («ученик такой-то» /инженер) или учителя Норвегова (он преподает в школе для дураков, но одновременно известно, что он умер). Постмодернистская концепция мира определяется ключевым постулатом: мир есть текст (а литература не случайно характеризуется как феномен языка). Сама реальность предстает как сумма разнообразных ее описаний, при этом количество текстовых слагаемых потенциально бесконечно. Литературное произведение — это пространство бесконечных цитаций, интертекстуальной игры, «перекличек» текстов на разные голоса. Граница между «чужим» словом и «своим» размывается: «свое» оказывается соткано из «чужого» (чужих слов, чужих культурных кодов, чужого духовного опыта), «освоено» и возвращено обратно в культурное пространство. В постмодернистской эстетике разрушается и традиционная даже для модернизма цельность субъекта, человеческого «я»: подвижность, неопределенность границ «я» ведет почти к утрате лица, к замене его множеством масок, «стертости» индивидуальности, скрытой за чужими цитатами. Девизом постмодернизма могла бы стать поговорка «я — не я»: при отсутствии абсолютных величин ни автор, ни повествователь, ни герой не несут ответственности за все сказанное; текст делается обратимым — пародийность и ироничность становятся «интонационными нормами», позволяющими придать ровно противоположный смыл тому, что строчку назад утверждалось.

Категория авторства также понимается по-иному в сравнении с классической эстетикой: автор — не творец, а «скриптор» — он всего лишь фиксирует, заносит на бумагу очередную словесную «вариацию» на бесконечно звучащие в культуре темы. Французский теоретик литературы Ролан Барт сформулировал концепцию «смерти автора»: как творческая индивидуальность автор «умер» — его место занял безличный посредник между текстом и читателем. Следовательно, при интерпретации текста вопрос: что хотел сказать своим произведением автор? — лишается всякого смысла; на его место приходит представление о принципиальной открытости художественного произведения любой интерпретаторской стратегии. Единственный вопрос, имеющий смысл для читателя: что говорит мне текст? Таким образом, читательский опыт иногда оказывается более важным фактором интерпретации и реализации семантики текста, чем авторские интенции. Наиболее наглядно зависимость смысла текста от «способа» его чтения обнаруживает себя в гипертексте. Гипертекст — представляет художественную информацию как связанную сеть эпизодов, в которой читатель по собственному усмотрению прокладывает индивидуальный маршрут. Подчеркнем важнейшие характеристики гипертекста: фрагментарность, дискретность структуры (в силу чего «войти» в нее можно с любого места) и ее нелинейность, возникающая из-за использования гиперссылок («прыжков») — элементы текста разными читателями складываются в разные повествовательные цепочки с «переменной» семантикой (разные сюжеты, разные биографии героев, разные версии исторического прошлого). Художественный результат — условность, фиктивность истории, прямая зависимость «прошлого от траектории, по которой движется читатель от статьи к статье, равнозначность получившихся вариантов при отсутствии Итогового «правильного».

Отрицательно высказывался о постмодернизме как «опасном культурном явлении» А.Солженицын: «Философия постмодернизма размонтировала современный мир до полной идеологической структурности, до мировоззренческого распада, до отсутствия любых внятных мыслей, до состояния кладбища, где нет ничего живого, но любая вещь или идея издает запах тлена». Ирония по поводу осмеяния воспитательной символики русской литературы подкрепляется вполне обоснованной мотивацией этого процесса устами активного творца постмодернистской поэтики писателя В.Ерофеева: «Новая русская литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости. Ее скептицизм — это двойная реакция на данную русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры».

**Реализм**

Реализм как литературное направление в эпоху постмодернизма претерпевает значительные изменения. Реалисты по-прежнему исходят из представления о том, что в мире есть смысл — только его надо найти. Личность по-прежнему обусловлена внешними, в том числе социальными, обстоятельствами, формирующими духовно-интеллектуальный мир человека. Однако обстоятельства эти не универсальны, как нет и унифицированных представлений о социально-историческом развитии, а «отсутствие... единой концепции «правды» стало главной проблемой, с которой столкнулся реализм …90-х». Доля «нереалистических» мотивировок, определяющих развитие сюжета или формирование характера героя, становится все заметнее. Рядом с эмпирическим миром появляется аллегорический, притчевый, метафизический (например, в произведениях В.Астафьева, Ф.Искандера, А.Кима). «Жизнеподобие» перестает быть главной характеристикой реалистического письма; легенда, миф, откровение, философская утопия органично соединяются с принципами реалистического познания действительности. Документальная «правда жизни» вытесняется в тематически ограниченные сферы литературы, воссоздающей жизнь того или иного «локального социума», — будь то «армейские хроники» О.Ермакова, О.Хандуся, А. Терехова или новые деревенские» истории А.Варламова («Домик в деревне»). Однако наиболее отчетливо тяготение к буквально понятой реалистической традиции проявляется в массовом «криминальном чтиве» — детективах и «милицейских» романах А.Марининой, Ф.Незнанского, Ч.Абдуллаева и др. Реалистическая типизация доводится до схематичной типажности героев, экзистенциальные основания, обеспечивающие устойчивость мира «наших» или «ненаших», редуцируются до набора из трех-четырех жизненных истин, а сюжетная «загадка», связывающая события и персонажей, обязательно разрешается.

Традиционно маргинальные сферы реальности (тюремный быт, ночная жизнь улиц, «будни» мусорной свалки) и маргинальные герои, «выпавшие» из привычной социальной иерархии (бомжи, проститутки, воры, убийцы), стали основными объектами изображения в неонатурализме. Истоки его — в "натуральной школе» русского реализма XIX века, с ее установкой на воссоздание любых сторон жизни и отсутствием тематических ограничений (отсюда — актуализация в неонатурализме «физиологического» спектра литературной тематики: алкоголизм, сексуальное вожделение, насилие, болезнь и смерть). Показательно, что жизнь «дна» интерпретируется не как «другая» жизнь, а как обнаженная в своей абсурдности и жестокости обыденность: зона, армия или городская помойка — это социум в «миниатюре», в нем действуют те же законы, что и в «нормальном» мире. Впрочем, граница между мирами условна и проницаема, и «нормальная» повседневность часто выглядит лишь внешне «облагороженной» версией «свалки». Характерные образцы неонатуралистической прозы — повести, «Казенная сказка» (1994) и «Карагандинские девятины, или Повесть последних дней» (2001) О.Павлова, «Минус» (2001) Р.Сенчина. История монтировщика из провинциального театра, рассказанная Р.Сенчиным, отчетливо фиксирует особенности «дремотного» сознания человека, для которого «вечные вопросы» духовной жизни трансформируются в поиск «хавчика», «бухалова» и «бабок», а важнейшим экзистенциальным открытием становится следующее: «Хе-хе, честно говоря, когда-то по юности я много думал и мучился идиотским вопросом: в чем смысл жизни? Груду философской бредятины перечитал, сам, помню, даже пытался ответить. Теории разрабатывал. Недавно лишь понял, что смысл жизни — в добывании пищи... Искать смысл жизни — привилегия несмышленых подростков и исправно кушающих. Остальных же волнуют проблемы посущественней». Среди «проблем посущественней» — как найти кагор, если кругом продают только «портвуху», и как добыть травки — но не для того, чтобы в иные, высшие, реальности переместиться, а чтобы забыться понадежнее. Бесцельная маета, пустая рутина сплошных будней, атрофия чувств и стойкое ощущение, что «вообще все дерьмо одно» (Р.Сенчин «Афинские ночи»), — вот чем определяется утекающая в никуда жизнь современного «маленького человека».

И наоборот, частная жизнь, осознанная как основная ценность, становится главным предметом изображения в прозе неосентиментализма. «Чувствительность» новейшего времени противопоставлена апатии и скепсису постмодернизма, она миновала фазу иронии и сомнения. В сплошь фиктивном мире, основанном на рационально сконструированных абстракциях — власти, порядка, культуры, — на подлинность могут претендовать лишь чувства и телесные ощущения. Значимость их особенно высока в так называемой женской прозе (произведениях М.Палей, Г.Щербаковой, М.Вишневецкой). Примечательно, что Л.Улицкая — лауреат Букеровской премии 2001 года — выбирает в главные герои своего романа «Казус Кукоцкого» врача-гинеколога: ему в буквальном смысле дано вглядеться «в бездонное отверстие мира», откуда «пришло все, что есть живого, это были подлинные ворота вечности, о чем совершенно не задумывались все эти девочки, тетки, бабки, дамы...». Поиск истинных жизненных начал, «персональных» экзистенциальных опор, позволяющих человеку удержаться на виражах судьбы, определяет пафос неосентиментализма.

**Постреализм**

С начала 1990-х годов в русской литературе фиксируется новый феномен, получивший определение постреализма. Рождается новая «парадигма художественности». В ее основе лежит универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Творческий метод, формирующийся на основе такой «парадигмы художественности», мы называем постреализмом», — пишут М.Липовецкий и Н.Лейдерман. Писатели-постреалисты — а среди них называют Л.Петрушевскую, В.Маканина, С.Довлатова и др.— активно используют творческий инструментарий постмодернизма, который дает возможность эстетически осваивать абсурдный, агрессивный мир, проникать в его суть. Постреализм настаивает на достижимости истины. Даже если на месте универсальных истин окажется пустота, у человека всегда остается возможность обретения субъективных, «частных» истин. Множеством рациональных и иррациональных связей он соединен с настоящим и прошлым (история семьи, рода, своего поселка или города). Проза постреализма внимательно исследует «сложные философские коллизии, разворачивающиеся в ежедневной борьбе маленького человека» с безличным, отчужденным житейским хаосом». Частная жизнь осмысляется как уникальная «ячейка» всеобщей истории, созданная и «обустроенная» индивидуальными усилиями человека, проникнутая персональными смыслами, «прошитая» нитями самых разнообразных связей с биографиями и судьбами других людей.

**Постпостмодернизм**

Наконец, на рубеже XX и XXI веков появилось еще одно понятие, описывающее современную культурную ситуацию, — постпостмодернизм. Его эстетическая специфика определяется, прежде всего, формированием новой художественной среды — среды «технообразов» (термин А.Коклен). В отличие от традиционных «текстообразов» они требуют интерактивного восприятия объектов культуры: созерцание, анализ, интерпретация заменяются проектной деятельностью читателя или зрителя. Любой технообраз — это «артефакт с инструкцией»: от читателя требуется знание «способа применения» художественно-эстетического инструментария. Художественный объект «растворяется» в деятельности адресата, непрерывно трансформируясь в киберпространстве и оказываясь в прямой зависимости от конструкторских умений читателя. Происходит «переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле». Постпостмодернизм позволяет стать «автором» каждому — тем самым констатируя «смерть читателя», если перефразировать знаменитую формулу Ролана Барта.

Проявляется тенденция к «мягким» переходам — «чужого» в «свое», иронии в лирику, хаоса в космос («хаосмос» М.Липовецкого). «Вторичная первичность» — наиболее значимое отличие постпостмодернизма от его «предшественника» — постмодернизма, демонстративно обнаруживавшего свою вторичность в игровом обращении с культурными объектами. «Характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются новая искренность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность». Интернет значительно изменил сферу бытования литературы. Традиционно литературное пространство формировали «толстые» журналы («Новый мир», «Знамя», «Звезда», «Октябрь», «Нева», «Урал» и др.). Сейчас их роль в общественной жизни (особенно по сравнению с концом 1980-х годов) стала иной: журнальный «бум» закончился, литературоцентризм прежних лет, если не веков («литература — наше все»), утратил свои позиции. «Бумажные» литературные журналы обзаводятся виртуальными «двойниками» в Сети, стремясь к доступности и открытости своих новейших материалов. Интернет как место обитания литературы резко повысил уровень интенсивности интеллектуальной жизни: в нем есть все книжные новинки, мгновенные отклики на них, анонсы очередных новинок, серьезные аналитические работы ведущих современных критиков. Сегодня литературный мир точнее всего было бы описать в категориях Борхеса: «вавилонская библиотека», «сад расходящихся тропок» — словом, всеобъемлющий Текст, свободный от времени и пространства!»

**Концептуализм**

Концептуализм (соцарт) – стилевое течение в русской поэзии 1970-х–начала 1990-х годов, с началом "перестроечной" эпохи переставшее быть "подпольным". Его относили к андеграунду – "подземным", "подпольным", неофициальным явлениям в искусстве и литературе в доперестроечную эпоху. Со второй половины 1980-х годов его статус, естественно, изменился. Авторы: Дмитрий Пригов, Тимур Кибиров, Игорь Иртеньев и др.

Концептуализм (от слова концепт – "идея") вначале заявил о себе не у нас в стране. На Западе концептуализмом называлось искусство, рассматривающее произведения как способ демонстрации понятий, употребляемых в различных сферах жизни общества. Причем предметы ("документы"), являющиеся материалом таких произведений (а это литературные тексты, промышленные изделия, вещи и т.д.), сопоставляются таким образом, чтобы нагляднее представить концепт, идею.

Концептуалистское искусство получило бурное развитие именно на советской почве (прежде всего в изобразительном искусстве и литературе) по разным причинам. Но важнейшими были причины общественного, идеологического порядка. У нас в стране концептуализм предстал прежде всего в его соцартовской версии, то есть в более социологизированном, идеологизированном варианте, как искусство игры обломками идеологии тоталитарного государства. Четкой границы между концептуализмом и соцартом провести невозможно (к примеру, стихи того же Д. Пригова относят то к соцарту, то к концептуализму). Концептуализм – понятие более широкое, чем соцарт, и в отличие от соцарта, суть концептуализма не исчерпывается только стремлением к развенчанию и разрушению. Основные цели, которые ставили перед собой концептуалисты (соцартисты), следующие:

-развенчание официальной идеологии, соцреализма (как и соцарт);

-язык для концептуалиста является своеобразным полигоном, где он очищается от обветшалых систем, штампов;

-концептуализм предлагает разнообразные модели, формулы, конструкции, которые стимулируют развитие художественной мысли, могут пригодиться в будущем.

В. Летцев, например, утверждает: "Смысл “концептуальных” построений не просто в обнажении или в разрушении, но и в своеобразном конструировании типических структур мышления, их исследовании и “испытании” с целью последующего включения в качестве значимых, или же исключения из имеющейся концептуальной картины мира. То есть концептуализм это и, своего рода, поэтическая “верификация” – проверка истинности и достоверности наших мнений и знаний о мире, – и своеобразное поэтическое “моделирование”, создание разнообразных возможных предложений, формул, конструкций, могущих стать актуальными в некоей новой модели Мира"1.

Основные же принципы создания текстов у концептуалистов и соцартистов во многом совпадают, и, например, И. Шайтанов в своей статье о постмодернистской поэзии в учебнике для 11 класса средней школы под ред. В.В. Агеносова не считает нужным различать понятия концептуализм и соцарт.

Появление концептуалистских (соцартовских) текстов сопровождалось спорами. Что это за искусство: "пузырь эпохи застоя" или "искусство без дураков"? Этой теме был посвящен, в частности, ряд публикаций в "Литературной газете" в 1990 году.

При своем появлении концептуализм (соцарт) заявил о себе как о литературном течении, противостоящем официальному искусству соцреализма и государственной идеологии. Из этого противостояния вытекала и его важнейшая, хотя и не единственная цель: тотальная критика существующих идеологических и культурных стереотипов – так называемого "фундаментального лексикона" тоталитарного государства. Развенчание предполагалось полное, демонтаж тотальный. Концептуализм – это искусство в первую очередь неофициальное, эпатирующее, разбивающее каноны.

Основным приемом отечественного концептуализма стала тотальная ирония. Ирония тем более злая и действенная, что выступала под маской привычных штампов и схем. Причем штамп доводился до абсурда, обнажался полностью и превращался в свою убийственную противоположность. Можно назвать этот прием искусством игры осколками идеологии тоталитарного государства, поскольку авторы-концептуалисты отражали в своих произведениях не действительность, а соцреалистическое идеологическое отражение этой действительности. Смысл таких произведений однозначен, в них нет тайны, они "плоскостные", им свойственна плакатная ясность и четкость понятий.

Демонтажу подлежали все стороны жизни общества. Например, чрезмерная роль общества, общественного в личной жизни. Соцартистский автор откровенно заявляет о своем желании уйти от бдительного ока общественности в жизнь частную:

Пока народы мира бьют в набат

 И люди доброй воли уже с ними,

 Хотел бы я купить вишневый сад...

 В. Коркия

Развенчивается довольно распространенный в прошлом типичный герой отечественной литературы – аскет, несгибаемая личность, которой чуждо проявление человеческой слабости:

 По ней стреляли из зениток

 Подразделенья ПВО,

 Но на лице ее угрюмом

 Не отразилось ничего.

 И. Иртеньев

В не такое далекое время был распространен штамп "выдающийся герой". Можно было быть не только дважды и трижды Героем, но и четыре и даже пять раз. А насколько, так сказать, героичнее обычного героя тот, кто является выдающимся героем, несколько раз героем? И появляется стихотворение-размышление на эту тему, о том, чем отличается выдающийся герой от обычного героя:

Выдающийся герой

 Он вперед идет без страха

 А обычный наш герой –

 Тоже уж почти без страха

 Но сначала обождет:

 Может все и обойдется

 Ну, а нет – так он идет

 И все людям остается.

 Д. Пригов

Пародируется, развенчивается революционный романтизм, оптимизм, в частности, дорогая не одному поколению знаменитая "Гренада" (1926) М. Светлова ("Я хату покинул, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать..."):

 Вашингтон он покинул

 Ушел воевать

 Чтоб землю в Гренаде

 Американцам отдать

 И видел: над Кубой

 Всходила луна

 И бородатые губы

 Шептали: Хрена

 Вам

 Д. Пригов

Сомнению подвергаются штампы не только идеологического, но и любого другого характера. Например, широко распространенная идея о спасительной роли красоты – "красота спасет мир" – обыгрывается Д. Приговым так:

 Течет красавица-Ока

 Среди красавицы-Калуги.

 Народ-красавец ноги-руки

 Под солнцем греет здесь с утра.

 Днем на работу он уходит

 К красавцу черному станку,

 А к вечеру опять приходит

 Жить на красавицу-Оку.

 И это есть, быть может, кстати

 Та красота, что через год

 Иль через два, но в результате

 Всю землю красотой спасет.

**Выводы**

Экстралингвистические факторы на рубеже XX - XXI веков вызывают эволюционные процессы в живой речи носителей языка. Прежде всего, мы наблюдаем лидирование в постсоветское время устной речи в сравнении с письменной. Если до «перестройки» письменная и устная речь развивались по существу параллельно, как бы дополняя друг друга, то теперь письменный текст отходит на второй план: сегодня для многих чтение заменяют телевидение и радио. Результатом этого является очевидное изменение нормы литературного языка под давлением разговорной стихии. Литературный язык в настоящее время испытывает сильное давление со стороны речи носителей языка, допускающих в публичной речи просторечную, диалектную и ненормативную лексику, еще недавно находившуюся под запретом. Новые условия функционирования языка, появление большого количества неподготовленных публичных выступлений приводят не только к демократизации речи, но и к резкому снижению ее культуры. Русский язык в течение XX столетия испытал на себе мощное воздействие различных экстралингвистических факторов, и сегодня этот процесс продолжается. Мы являемся свидетелями того, что происходящие в России преобразования отражаются на состоянии и путях развития русского языка. Коренные изменения в политической и экономической жизни, происходящие в России последних десятилетий, нашли своё отражение в языке, а через него и в литературе, оказав на неё гигантское воздействие.

**Домашнее задание: подготовить реферат о жизни и творчестве любимого писателя конца ХХ — начала ХХI века.**