

УДК 821.161.1.09

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИННОВАЦИЯ В «МЕМОРИАЛЬНОЙ» ПАРАДИГМЕ: «МАРГИНАЛЬНОЕ» В ОСМЫСЛЕНИИ РОССИЙСКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА¹

Александр Анатольевич Житенев

к. филол. н., доцент кафедры русской литературы XX-XXI вв.

Воронежский государственный университет

394006, Воронеж, пл. Ленина, 10. superbia@mail.ru

Татьяна Анатольевна Тернова

к. филол. н., доцент, старший научный сотрудник

кафедры русской литературы XX-XXI вв.

Воронежский государственный университет

394006, Воронеж, пл. Ленина, 10. ternova@phil.vsu.ru

В статье анализируются интерпретации эстетических установок авангарда в постмодернистски ориентированной критике. Выявляются варианты интерпретации, предложенные Б.Гройсом в работах «Стиль Сталин», «О новом» и «Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства» и Д.Приговым (статьи «Вторая сакро-куляризация», «Что бы я пожелал узнать о русской поэзии...», «Портретная галерея Д.А.П.»). Мировоззренческая ориентация постмодернизма определяется как «мемориальная». Доказывается ее мотивированность характерным для постмодернизма переживанием «остановившегося» времени, следствием которого становится актуализация проблемы творческой самореализации художника.

Ключевые слова: постмодернизм; концептуализм; маргинальность; Б.Гройс; Д.Пригов.

При характеристике «неподцензурной» советской литературы общим местом стала мысль о ее вынужденном самоопределении в «остановившемся», «опространствленном» времени [Кривулин 1990: 5–6]. Период «консерватизма» и «эклетики», «упорядочения готовых форм, замкнутых в обозримом и исчислимом пространстве» [Останин, Кобак 2003: 27], требовал от художника принципиально иных, нежели в авангардной традиции с ее ориентацией на следующий шаг, форм самоосмысления.

Пребывание в этом поле делало очевидной мысль о сомнительности любых попыток объективировать себя, о принципиальной *невозможности метапозиции*. Определяющим конструктивным принципом творчества оказывается в этой связи не столько стремление создать эффект «моделирования моделирования», обнажения условной природы текста [Сегал 1981: 163], сколько утверждение невозможности взгляда на себя со стороны, при котором все внеположное самосознанию «имманентизируется, переводится на его язык» [Бахтин 1979: 17].

В «неканоническом неофициальном искусстве», ориентированном на ревизию любого эстетического канона, была прокламирована относительность «разделения формы и содержания, поэтической и непоэтической действительности», поставлена задача «исследовать сферу искусства как особую знаковую систему» [Иванов 2002: 170], но само это исследование оказалось заведомо вписано в маргинальный исторический контекст «литературы прогулочных аллей» [Синявский 2003: 530].

Эстетическая теория была поставлена перед непростой задачей совместить унаследованную от авангарда типологию мышления с такими реалиями культуры, в которых перестают работать, оказываются нерелевантными ее важнейшие концепты. «Энциклопедическая» эпоха оказалась в высшей степени озабочена «консервацией» прошлого [Консервирование = Canning [1993]], что сделало ее важнейшим элементом *память*, рассматриваемую «не только как архив и музей, но и как постоянную активную работу

по сохранению» vs. ревизии «прошлого» [Сегал 1981: 25].

В «неклассической» парадигме наук о духе обращение к проблеме памяти, как известно, обусловлено пониманием утопичности «общего, непрерывно единого и устойчивого мира» культурного опыта. Субъективность, переставшая быть «прозрачной» для самой себя даже в наборе рефлексивных процедур, одновременно со своей очевидностью утратила и право на то, чтобы программировать поле опыта с универсальной точки отсчета [Мамардашвили 1996].

«История» и «память» оказались противопоставлены друг другу, поскольку идентичность – как личностная, так и культурная – стала предметом дискуссий. Это обстоятельство обусловило подлинную «мемориальную манию» в гуманитарных науках последних лет [Мегилл 2007: 138], сделав одной из самых актуальных исследовательских задач выявление логики социальной памяти, взаимное увязывание конфликтно сопряженных представлений о прошлом.

В исторической науке, первой зафиксировавшей разрывы в трансляции культурного опыта, возникла задача «создать новый подход к историческому опыту, способный синтезировать единство человечества и темпоральное развитие, с одной стороны, и разнообразие и множественность культур, – с другой» [Репина 2008: 12]. Существенное значение в работах этого рода приобрели исследования кризисов исторической памяти, возникающих при невозможности соотнести новый опыт с моделями коллективной культурной идентичности [Рюзен 2001].

Акцентированность «кризисного» радикально изменила представление о принципах обращения с прошлым в культуре: «Восприятие прошлого, основанное на прерывности времени, делает прерывным и само прошлое, главным качеством которого становится “неизвестность”» [Хапаева 1999: 316]. Эта «неизвестность» возвещает такой взгляд на память, при котором она предстает «абсолютно частным делом», вынося на первый план «вместо исторического – психологическое, вместо социального – индивидуальное, вместо всеобщего – субъективное» – и тем самым заставляя понять, что «прошлое дано нам как *радикально иное*» (курсив наш. – А.Ж., Т.Т.) [Нора 1999: 34, 36].

Это «радикально иное» и стало, собственно, основным предметом анализа в эстетической теории отечественного постмодернизма 1970–1980-х гг. – как в самиздатской периодике, так и в позднейших «постцензурных» публикациях. Суть проблемы, с которой столкнулся постмодернизм, состояла в поиске места феномена

креативности в тотально исчисленном прошлом культуры. На смену концепту «чтение», объясняющему присутствие воспринимающего сознания в мире, понимаемом как текст, приходит концепт «письмо». Существенные подвижки в этой связи переживает антропологическая составляющая культуры; отношения человека и мира становятся как никогда зависящими именно от его активного миропреобразовательного начала.

Обилие эстетических концепций в искусстве неклассического типа проистекает из антропологического фактора, из специфического осознания одновременно права на высказывание и невозможности его окончательного осуществления. Построение концепции в новой мировоззренческой парадигме оказывается незавершаемым процессом, вариантом перформативного акта. Не случайно в новейших эстетических условиях повышенную нагруженность приобретают эстетические манифесты и декларации. В то же время эти манифесты не являются моментом окончательного утверждения позиций.

В манифестах Б. Гройса (1970-е) и Д. Пригова (1980-е) объединяющим мотивом оказывается интерес к феномену *маргинальности*, стремление истолковать с ее позиций культуру и литературную традицию в целом. Различие можно обнаружить только в том, как именно выстраивается позиционирование московского концептуализма в пространстве «большого времени» и как интерпретируется не освоенный культурой ресурс *креативности*.

Логика размышлений об инновациях в культуре в книге Б.Гройса «Стиль Сталин» (1988) связана с реконструкцией смены разных типов художественного сознания. Философа главным образом интересует современное, «постутопическое» мышление, но исследовать его вне отсылки к тем парадигмам, на фоне которых оно определяет себя, невозможно. Нацеленность на анализ стратегий концептуализма и соц-арта вынуждает Б.Гройса диалектически восстановить взаимосвязи «авангарда», «социалистического реализма» и «неофициального советского искусства».

Важно отметить, что это описание носит явно волюнтаристский характер. Философ решительно отказывается принимать во внимание имманентную логику художественного сознания. Интерпретация в тексте Гройса оказывается важнее анализа и безраздельно его себе подчиняет; философское видение эстетической реальности выступает как первичное начало по отношению к ней самой. На уровне метода такая расстановка акцентов отчетливо прослеживается в двух характерных особенностях книги: в широком ис-

пользовании тропов, позволяющих устанавливать неочевидные связи и, онтологизируя их, делать точкой отсчета для последующих выводов («партийное руководство – своего рода художник» [Гройс 1993б: 11]); и в игнорировании *качественных различий* между разными рядами социокультурных феноменов, что, собственно, и служит почвой для их тропеического сближения («при желании можно сказать, что политика революционных лет была обнажением приема» [там же: 44]). Характерна и «ретроспективная» обращенность книги, ориентированная на «деконструкцию» якобы самоочевидного тождества «созерцания и властвования»: «Русский постутизм <...> возник из раскрытия воли к власти в художественном проекте <...> Для русских художников и интеллектуалов это открытие было *актом потери художественной невинности*» [курсив наш. – А.Ж., Т.Т.] [там же: 75].

Отчетливый идеологический, в какой-то мере даже публицистический, посыл книги не мешает ей быть последовательной в раскрытии исходных предпосылок. Доминантный пафос исследования сводится – в силу уже обозначенной корреляции «воли к власти» и художнического самоутверждения – к раскрытию взаимосвязей между искусством авангарда и художественными приоритетами сталинской эпохи. Стремление к тотальному переустройству мира видится Б.Гройсу достаточным основанием для заявления, что «социалистический реализм создавали не массы, а от их имени – вполне просвещенные и искушенные элиты, прошедшие через опыт авангарда и перешедшие к социалистическому реализму вследствие имманентной логики развития самого авангардного метода» [там же: 16]. Не смущаясь «известных упрощений» [там же: 19], связанных с тезисом такого рода, Гройс абсолютизирует «инженерные» и «жизнестроительные» стратегии позднего авангарда, а вместе с тем последовательно истолковывает социалистическую утопию как художественный проект *suī generis*. В этой системе координат логика смены разных художественных эпох оказывается очень прозрачной.

Авангард, прочитанный преимущественно через эстетические теории ЛЕФа, рассматривается Гройсом как искусство, ориентированное на то, чтобы «остановить прогресс», «забежав впереди него» – выйдя во «внепространственное, вневременное и внеисторическое» измерение; «урон, нанесенный миру техникой», должен был быть преодолен «единым тотальным проектом реорганизации космоса, в котором Бога должен был сменить художник-аналитик» [там же: 22].

Социалистический реализм, сведенный исключительно к совокупности стилевых тенденций сталинской эпохи, трактуется как «политико-эстетический проект», ориентированный на «сокрытие приема», на «автоматизацию сознания» [там же: 44], призванную сделать максимально достоверным «реализм мечты», в интерпретации Гройса равноценный «партийному, или коллективному сторреализму» [там же: 52].

Если, с точки зрения Гройса, «сталинизм есть лишь высшая степень победившего утопизма», то «неофициальная культура», в свою очередь, есть гротесковое «завершение сталинского проекта», выявляющее его проективную, антимиметическую суть [там же: 71]. Оказавшись в ситуации «после конца истории» и понимая, что не может перестать быть демиургом, концептуалист, «не отказываясь от навязанной ему роли, анализирует ее изнутри, демонстрируя переходы от визуального образа к идеологическому манипулированию им – и обратно» [там же: 78].

Все три явления, рассмотренные Гройсом, примечательны прежде всего, тем что так или иначе изымают себя из времени культуры, помещают себя в «*апокалиптическую*» перспективу. В этой системе координат существенное значение приобретает изыскание ресурсов «нового». В книге «О новом» (1992), развивающей положения монографии «Стиль Сталин», уже рассмотренный ранее материал помещается в новую смысловую перспективу: предметом анализа оказываются парадоксы авангардного сознания, фетишизировавшего «*открытие*», расширение эстетического горизонта.

Анализируя логику художественной инновации, Гройс усматривает ее в перераспределении границы между тем, что имеет культурную ценность, и тем, что ее лишено. Творческий акт в этой связи есть прежде всего акт «валоризации», наделения ценностью: «внекультурное выступает для культурной инновации не как санкция, а как материал»; при этом «любое событие нового есть по существу акт нового сравнения того, что ранее не сравнивалось, поскольку такое сравнение просто не приходило в голову» [Гройс 1993а: 116, 140].

Актуализация ценностной границы в момент ее перехода стала для авангарда главным творческим принципом, обусловила его тяготение к такому совмещению культурного и профанного, в котором они конфликтно противопоставлены. Первообразом авангардной вещи-объекта, соединяющей искусство и не-искусство, стал *ready-made*, в котором «два подлежащих соотносению ценностных слоя сосуществуют, не сливаясь, не соотносясь друг с другом» [там же: 155]. Уни-

версализация этого принципа обусловила невиданную экспансию культуры, которая стала вбирать в себя все новые и новые области профанного, пока наконец их почти совсем не осталось. Кризис авангардного сознания в этой связи интерпретируется как кризис сознания, сумевшего полностью эстетически переработать мир. Эпоха постмодернизма – это эпоха, в которой «новое» в традиционном смысле слова невозможно: «наступил конец конца, завершение завершения, трансцендирование трансцендирования» [там же: 114].

Вместе с тем, как полагает Гройс, эта ситуация, при всем ее драматизме, отнюдь не свидетельствует о том, что инновация более невозможна; она возможна, изменилась лишь область, с которой ее следует соотносить. Если в системе авангардного мышления как область нового воспринимается «реальность», включающая «все банальное, незаметное, отталкивающее, странное, экзотичное, неценное, примитивное, вульгарное и т.д.» [там же: 116], то в условиях, когда «профанное стало восприниматься как охраняемый остров внутри наступающего на него моря культуры» [там же: 174], сферой нового оказывается то, что, будучи «культурным» по своему происхождению, уже не является таковым по своему ценностному статусу, – *мусор*. Опираясь на рассуждения И.Кабакова о том, что мусор фиксирует промежуточный статус культурного объекта [Кабаков 2010], Гройс делает ряд констатаций: «С одной стороны, выброшенная вещь – это предельно неценная, профанная вещь, поэтому ее валоризация в искусстве демонстрирует всю мощь и свободу художественной традиции <...> С другой стороны, сам по себе жест выбрасывания мусора отсылает к сакральной жертве, к бескорыстному отказу от обладания, к аскезе и ритуалу» [Гройс 1993а: 186]. В этой связи современная эстетика без особых преувеличений может быть описана как *эстетика мусорная*, ориентированная на то, чтобы, изымая тот или иной объект из культуры, возвращать его в природное состояние, ибо «мусор, собственно, и является природой» [там же].

Столь радикальный вывод, как показывает анализ, был достаточно хорошо подготовлен. Еще в ранних работах Б.Гройса, опубликованных в самиздатском журнале «Часы», проблема концептуального искусства ставилась во многом схожим образом. В частности, в обширной статье «Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства» (1976) возможность исчерпать произведение искусства заложенной внутрь него идеей напрямую мотивирована переоценкой «скудного» vs. «бесценного»: «Обычные люди,

живущие в профанической, “неподлинной” повседневности, живут надеждой и иллюзиями и возвращение в повседневное воспринимают как крах своих идеалов. <...> Повседневность, прожитая “еще раз”, есть уже повседневность, понятая как смысл» [Гройс 2005: 341]. Для Гройса задача художника-концептуалиста – возвращать реципиента в эту вторично переосмысленную повседневность, бесконечно значимую даже в своем убожестве, поскольку она выступает как единственный источник «нового», «профанного».

Эстетические эскерсисы Д.Пригова во многом параллельны по своим выводам теоретическим выкладкам Гройса. Так, ключевым вопросом в работе Д.Пригова «Вторая сакро-куляризация» [Пригов 1994] становится проблема границ искусства и не-искусства, рассмотренная историографически. Такой подход к теме в рамках манифеста весьма специфичен: концептуалисты очевидно осознают, что встраиваются в уже готовое смысловое поле, где им предстоит не столько выработать новую идею, сколько отрефлексировать существующий до них багаж эстетических концепций.

Д.Пригов рассуждает об авангардной специфике решения вопроса, видя ее в снятии границ между искусством и не-искусством. Важно, что процесс становления авангардных идей рассмотрен им в динамике (которая, впрочем, не должна иметь момента завершения): «Собственно, основная драматургия авангардного типа поведения в культуре <...> была явлена в постоянном разрешении оппозиции искусство / не-искусство, в смысле постоянного расширения зоны искусства до того состояния, пока зоны не-искусства не осталось» [Пригов 1994: 300]. Традиционный для XX в. вопрос об искусстве и не-искусстве явно имеет два смысловых ракурса: выяснение соотношения искусства с реальностью и искусства с искусствоводными феноменами (массовой культурой). Если эти вопросы разводились при разговоре об искусстве в модернистской парадигме, то здесь они нарочито сливаются в один. Таким образом, сама логика «задавания» вопроса о соотношении искусства и не-искусства, в которой отсутствует поэтапность решения проблемы, является актом демонстрации «ответа» (об отсутствии границ между явлениями) в снятом виде.

Постмодернизм и авангард становятся в статье Д.Пригова синонимической парой с той поправкой, что авангардные особенности в постмодерне оказываются реализованными настолько очевидно, насколько возможно. В одном ряду в приговской характеристике «нынешнего состоя-

ния культуры» находятся такие признаки, как «эклeктичность, цитатность, отсутствие предпoчитительной аксиологии, позиции и языка». Наиболее показательные особенности постмoдeрнистского дискурса увидены как «следствие снятой драматургии, бездраматургичности» – еще одного специфического, если не основного в приговской иерархии свойства [Пригов 1994: 301].

Место художника, в представлении Пригова, определяется именно спецификой его работы с языком. Художник выступает как «сценограф и регистратор», для которого принципиально характерна «бесстратегичность, инерционность поведения». Само слово «поведение» явно принадлежит неклассическому смысловому полю, в конечном итоге превращая любой акт деятельности художника в перформанс, ибо само слово «поведение» демонстрирует отсутствие границ между искусством и не-искусством. Рядом со словом «поведение» оказывается слово «имидж» («артикуляции в культуре некоего актуального имиджа художника»). Имидж в этой логике воспринимается как неконстантная единица с некоей переменной валентностью, приводящей всякий раз к разным эстетическим актам и результатам.

При всем стремлении снять границы искусства и не-искусства за рамками рассмотрения у Пригова оказывается народное творчество, в характеристики которого как раз и вмещается «бесстратегичность и инерционность поведения». Это «поведение» «мастеров» не устаивается быть названным творчеством, ибо они «лишены даже представления об утверждении некоей иной художественно-поэтической позы, то есть артикуляции в культуре некоего актуального имиджа художника»; творчество в этом случае подменяется автоматизмом [там же: 302–303]. Представление о художнике неотделимо от представления о крайнем индивидуализме как основе искусства. Но этот индивидуализм мыслится Приговым в специфическом ключе – как возможность явить «абсолютную свободу» в калейдоскопической смене «образов художника».

В более поздней статье поэт констатирует мысль об отсутствии качественного различия между художественной деятельностью и занятостью в индустрии развлечений: «На уровне создания текстов художник вполне неотличим от всех, работающих в сфере развлечения. <...> Тут не приходится различать тексты <...> на кичевые и поп-тексты, на тексты высокой культуры <...> Все они одинаковы в своей функции развлечения» [Пригов 2001: 488]. Но если это так, то, очевидно, в поэтической практике Пригова основным ресурсом «нового» оказывается модели-

рование *внеэстетического* модуса восприятия текста, когда приметы высокого стиля vs. авторского образа «объявляются на <...> низких уровнях художественного бытования и объявления в культуре» [там же: 489], которые в «остановившемся» времени выступают единственными инструментами «транссемиотического перевода» (в лотмановской терминологии). Поскольку же источник «нового» – это область «низовой» культуры, то, очевидно, все ее характеристики получают у Пригова положительную оценку: «Я не нищeанец. Я как раз за усредненность, за рутину, за нормальный быт» [Пригов, Шаповал 2003: 43]. Это вызывающая – на фоне авангардной традиции с ее принципиальным отторжением «пошлого» – расстановка акцентов достаточно органически получает законченное выражение в «варварской» эстетике, когда текст vs. жест оказывается изъят из своего культурного контекста, нарочито переиначен, сознательно «профанирован». Эта художественная установка, как нам представляется, вполне объясняет и тяготение Пригова к «самолегитимации через самостилизацию», через преодоление соблазна «чистой теории» [Obermaier 1997: 301], и свойственный его поэзии «модус аксиологической нерешительности, индифферентности» [Шмид 1994: 285].

Идея развития, становления, в процессе которого смыкаются автор, произведение и читатель, смыкаются границы искусства и не-искусства, делает чрезвычайно актуальным вопрос о периодизации авангарда, ответ на который ищет и Д.Пригов. Он выделяет «три возраста авангарда», причем делает это, отказываясь от датировки, т.е. от всякого рода границ и константных и незабываемых утверждений.

Критерием разграничения периодов становится идея строительства, завершенного и незавершенного. Так, первый период связан с попыткой обнаружить некие константы мироздания (а значит, связан, хотя и по принципу удаления, с модернизмом): «Первый, футуристически-конструктивный <...>, основной задачей которого было вычленение предельных онтологических единиц текста <...> и посредством вычисленных истин законов построение истинных вещей» [Пригов 1994: 302]. Во втором периоде фиксируется отказ от констант как на уровне мировоззрения, так и в его текстовой иллюстрации: «Второй возраст авангарда <...> был, естественно, реакцией на механистичность и проектантскую эйфорию первого. В противовес ему объявилась абсурдность всех уровней языка, не детерминированного никакими общими закономерностями, ни общей памятью, ни общедействующими законами с конвенциональной необъя-

зательностью выбора единиц текста» [там же: 303] Третий период снимает противоречия первых двух, совмещая представления о статике и динамике на уровне развития идей. Его основой становится принцип плюрализма, допускающего правомерность сосуществования принципиально разных представлений о мире: «Пафосом третьего периода стало утверждение истинности каждого языка в пределах его аксиоматики (вычленимой с достаточной степенью вероятности и самоочевидности) и объявление его неистинности, тоталитарных амбиций в попытках выйти за пределы и покрыть весь мир собой» [там же].

Искусство здесь выводится из поля реальности, становится языком описания мира; рецепция реальности оказывается важнее самой реальности, объявляемой не более чем игровым пространством: «...искусство и художник в подобно-го рода манипулятивной и медиаторной деятельности оказываются в метаязыковой зоне операционального уровня» [там же: 304]. Сферой игры художника реальность становится наряду с искусством, в результате чего границы между искусством и не-искусством утрачиваются. Это приводит к маргинализации нового искусства как его определяющему признаку: «Подобная позиция, нивелировав тактильно-пластические черты изобразительного искусства, втянуло в его сферу такие роды артистической деятельности, как перформанс, хэппенинг, акция, а также тексты, видео- и аудиоэффекты, по жанровым и видовым чертам в прежние времена квалифицированные бы скорее как роды театральной, литературной, музыкальной и кинодеятельности» [там же: 304].

Синтетическая природа явления: обращенность вовне (имидже-медиальный проект) и внутрь творящего сознания (индивидуальная рефлексия) – снимает границы между автором и читателем, делает акт создания произведения принципиально незавершенным. Третий период «авангарда» не столько обнаруживает сходство с предшествующими этапами развития культуры, сколько синтезирует их, не испытывая пиетета перед ними. Они становятся не более чем необходимым контекстом для профанирования «канона», «...непонятного как без знания контекста творчества конкретного художника, так и вообще широкого контекста искусства в целом» [там же].

Краткий экскурс в эстетическую теорию русского постмодернизма позволяет сделать несколько очевидных констатаций. «Мемориальная» ориентированность постмодерна, обусловленная переживанием «остановившегося» времени, сделала его важнейшей проблемой поиск

путей творческой самореализации. В поле тотально исчерпанных художественных возможностей, где «все уже сказано», единственным ресурсом новизны оказывается то, что вынесено на периферию ценностного сознания – *маргинальное*. Переосмысление маргинального, его высокая «валоризация», приводящая к переворачиванию системы ценностных координат и модерна, и реализма, является отличительной чертой постмодернистской эстетики. В отечественном контексте из всего набора возможностей, связанных с передвижением границы между искусством и не-искусством, возобладали две комплиментарные теории: «*мусорная*» эстетика, ориентированная на создание нового ценностью изъятия явлений из «архива» предшествующей культуры, и эстетика «варварская», нацеленная на то, чтобы открывать новое в ее нарочито неверной реинтерпретации. Новое, будучи радикально «иным», осмысляется как архаическое; невозможность «прогрессивного» освоения новых эстетических территорий вынуждает искусство перераспределять уже существующие границы.

Примечание

¹ Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

Список литературы

- Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1979. 424 с.
- Гройс Б. О новом // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993а. С.113–244.
- Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993б. С.11–112.
- Гройс Б. Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // Московский концептуализм. М.: Изд-во WAM, 2005. С.332–343.
- Иванов Б. Каноническое и неканоническое искусство (Автореферат) // «Сумма» за свободную мысль. СПб.: Изд-во журн. «Звезда», 2002. С.169–171.
- Кабаков И. Пыль, грязь и мусор // Кабаков И. Тексты. Вологда, 2010. С.431–434.
- Консервирование = Canning / Conservation = Konservierung. Б. м.: Б. и., [1993]. 55 с.
- Кривулин В. Шмон // Вестн. новой литературы. 1990. № 2. С.5–64.
- Мамардашвили М.К. Классическая и современная буржуазная философия // Мамардашвили М.К. Необходимость себя. М.: Лабиринт, 1996. С.379–380.

Мегилл А. Историческая эпистемология. М.: Канон+, 2007. 480 с.

Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Нора П. [и др.]. Франция-память. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. С.17–50.

Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов. СПб.: Изд-во им. Н.И.Новикова, 2003. 176 с.

Пригов Д.А. Вторая сакро-куляризация // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. S. 298–305.

Пригов Д.А., Шаповал С. Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое лит. обозрение, 2003. 168 с.

Пригов Д.А. Что бы я пожелал узнать о русской поэзии, будь я японским студентом // Новое лит. обозрение. 2001. № 50. С.477–490.

Ретина Л.П. Память о прошлом и история // Диалоги со временем. Память о прошлом в контексте истории. М.: Круг, 2008. С.17–18.

Рюзен Й. Утрачивая последовательности истории // Диалог со временем. Вып. 7. М., 2001. С.8–26.

Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V/VI. P.151–244.

Синявский А. О критике // Синявский А. Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. С.345–352.

Ханаева Д. Прошлое как вызов истории // Нора П. [и др.]. Франция-память. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. С.296–323.

Шмид В. Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. S.281–288.

Obermayr B. Dichtung als Möglichkeit, sozusagen // Пригов Д.А. Собрание стихов. Т.2. // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 43. S.299–324.

ARTISTIC INNOVATION IN "MEMORIAL" PARADIGM: "MARGINAL" IN UNDERSTANDING RUSSIAN POSTMODERNISM

Alexander A. Zhitenev

Senior Lecturer of Russian Literature of XX-XXI centuries Department
Voronezh State University

Tatiana A. Ternova

Reader of Russian Literature of XX-XXI centuries Department
Voronezh State University

In the article the interpretations of aesthetic avant-garde installations in postmodernism-oriented criticism are analysed. The variants of interpretation proposed by B.Groys in his works "Style Stalin", "About new" and "Existential prerequisites for conceptual art" and by D.Prigov in his articles "Sacralization", "What would I like to learn about Russian poetry...", "The portrait gallery D.A.P" are considered. The worldview conception of postmodernism is called "memorial". It is proved in the article that the conception is determined by the typical of postmodernism experience of "stopped" time, the result of which is actualisation of the problem of creative realisation of the artist.

Key words: postmodernism; conceptualism; marginality; B.Groys; D.Prigov.