

Д.А. Пригов: тексты и творческая практика

D. A. Prigov: Texte und kreative Praxis

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Iaroslava Zakharova
aus
München

2025

Referent: Prof. Dr. Raoul Eshelman

Korreferent: Prof. Dr. Riccardo Nicolosi

Tag der mündlichen Prüfung: 8 Mai 2025

Zusammenfassung

Die folgende Doktorarbeit mit dem Titel "D. A. Prigov: Texte und kreative Praxis" widmet sich der Erfahrung des hermeneutischen Lesens von Texten, Performances, Zeichnungen und Lautpoesie des Dichters und Künstlers Dmitry Aleksandrovich Prigov (1940-2007).

Das Hauptproblem bei der Erforschung des Werks von D.A. Prigov liegt in seiner Vielfältigkeit. Es ist inhaltlich und formal vielfältig - gattungsmäßig, stilistisch und medial. Die bisher größte, aber immer noch „unvollständige Werksammlung“ Prigovs besteht aus fünf großformatigen Bänden mit mehr als viereinhalbtausend Seiten Text, aber sie enthält nicht viele Werke malerischer und grafischer, musikalisch-performativer und skripturaler Natur, insbesondere Performances und Kunstinstallationen. Gleichzeitig kann man nicht umhin festzustellen, dass trotz der ermutigenden Fülle der vorhandenen wissenschaftlichen Literatur über Prigov und seine Texte viele von ihnen noch immer auf die Aufmerksamkeit der Forschung warten und weiterhin mit ihrer Gattung und medialen Neuartigkeit rätseln. Ich sehe es als Aufgabe meiner Arbeit an, einige dieser Werke zu untersuchen und somit die Lücke in der Erforschung des kreativen Erbes des genialen Schriftstellers zu schließen.

Ich halte es für eine wichtige methodische Aufgabe, mich in die bestehende Diskussion über Prigovs Werk einzuschalten. Allein die Existenz einer solchen Diskussion scheint mir eine Bedingung für eine Forschungshermeneutik zu sein, die einen Erklärungsmonismus bei der Interpretation des kreativen Erbes ausschließt, der sich in einer bewegenden Vielfalt von Meinungen und Einschätzungen zeigt. Prigovs Werk ist ein guter Anlass, über zeitgenössische Poesie und zeitgenössische Kunst nachzudenken, über die Ursachen, Methoden und Folgen ihrer Interpretation.

Im Allgemeinen bin ich der Meinung, dass die neuen Lesarten von Prigov uns nicht dazu verpflichten, einen eindeutig vorgeschriebenen Ansatz zu wählen (sei es ein historisch-literarischer oder beispielsweise ein strukturell-semiotischer), sondern eine weit gefasste hermeneutische Analyse zulassen. Eine solche hermeneutische Analyse berücksichtigt nicht nur den unmittelbaren Entstehungskontext eines Werks, sondern auch die Art seiner möglichen Rezeption unter wechselnden ideologischen und kulturellen Bedingungen. Letztlich lebt jedes Werk in einer dem Autor fremden Lektüre, und bei allem Wunsch, sich dem intentionalen Charakter des Textes zu nähern, offenbart seine Rezeption auf die eine oder andere Weise die relative Freiheit seiner Wahrnehmung, seines Verständnisses und seiner Erklärung. In den

Worten von H.-G. Gadamer ist hier das, was dem Text, seinem Autor und dem Leser gemeinsam ist, ein Gespräch, ein Dialog, der weder das erste noch das letzte Wort voraussetzt. In dieser Perspektive erscheint das Verstehen eines Werks als ein Gegenprozess, der einen virtuellen Dialog zwischen verschiedenen Personen impliziert: dem Autor und seinen möglichen Kommunikatoren. Die Praxis eines solchen Dialogs ist der Prozess des fortlaufenden Verstehens, der nach Gadamer die „grundlegende Wahrheit“ und die „Seele der Hermeneutik“ ist.

Ich konzentriere mich auf die Texte und Themen, die in den fünf Kapiteln der Dissertation, in der Einleitung und in der Schlussfolgerung behandelt werden. Im ersten Kapitel, „Das Mantra der russischen Hochkultur. Puschkin in Prigovs Werk“ basiert die Analyse auf der Interpretation einer von Prigovs berühmtesten poetischen Darbietungen, die textliche, musikalische und darstellerische Fähigkeiten verbindet - der Gesang der ersten Zeilen von Puschkins Eugen Onegin auf ein buddhistisches Motiv. In Anbetracht der Quantität, Qualität und künstlerischen Durchdachtheit von Prigovs Werken, die Puschkin gewidmet sind, kann man sagen, dass Prigov seine eigene, einzigartige „Puschkiniana“ - ein traditionelles Genre der russischen Literatur - geschaffen hat, die neben anderen „Puschkinianas“ studiert werden kann. Prigovs Interesse an Puschkin ist prinzipieller Natur und lässt sich nicht auf bloße Zitate oder konzeptuelles Gebaren reduzieren. Aufgrund verschiedener Umstände ist es Puschkin, der als Ausgangspunkt für ein Gespräch über die Rolle des Dichters in der Gesellschaft und der Literatur, seine (Selbst-)Positionierung, Editionsentscheidungen, Genies und Graphomanen, die Veröffentlichung gesammelter Werke usw. erscheint. Die Präsenz von Puschkin in Prigovs Werk beschränkt sich keineswegs, wie manchmal behauptet wird, auf eine ausschließlich kritische „Arbeit mit dem Mythos Puschkin“. Zum ersten Mal ziehe ich umfangreiches historisches und kulturelles Material für die Untersuchung von „Mantra...“ heran. Ich hoffe, Prigovs künstlerische Erfahrung in ihrer historischen und typologischen Kontinuität darzustellen.

Das zweite Kapitel, „Prigovs Monster und Katzen“, ist einem der Leitmotive seines Werks gewidmet - den Möglichkeiten der Erneuerung menschlicher Erfahrung in Begriffen und Kontexten von Transformativität, Medialisierung (Virtualisierung) und Cyborgisierung. Dieses Interesse Prigovs zeigt sich auf verschiedenen Ebenen und in Werken unterschiedlicher Genres. Eine groß angelegte Grafikserie „Bestiarium“ (1970-2000), die Romane „Renat und Drache“, „Live in Moskau“, einzelne Gedichtzyklen, Stimmexperimente („Kikimoras Schrei“) und Performances (Medienoper „Russland“). Besonders hervorzuheben ist in diesen Fällen Prigovs künstlerisches Konzept der „neuen Anthropologie“, das eine universelle kulturelle Krise und die Radikalität der technologischen Innovationen erklärt. In Prigovs „neuer Anthropologie“ geht es

um die sich wandelnden Vorstellungen vom Menschen und die Möglichkeiten der Verschmelzung des Zoomorphen, des Menschlichen und des Technischen. Gleichzeitig ist die Monstrosität ein Konzept, das sich auf das figurative Vokabular des Moskauer Konzeptualismus zurückführen lässt, für den Geste und künstlerische Strategie als Schlüsselemente des kreativen Prozesses gelten. Die Figur des Monsters weist den traditionellen Ruf des „Primats“ des Textes im Raum der Kultur zurück und widerlegt ihn. Prigovs Performances mit Katzen sind ein besonderer Fall von künstlerischen Experimenten, die sich auf die Kontexte der Zoomorphisierung beziehen, ein Versuch, im Sinne der „neuen Anthropologie“ die dominante Position des Menschen in der Natur in Frage zu stellen und die Vorstellung von anderen Lebens- und Existenzformen zu verkomplizieren.

Das dritte Kapitel, „Pragmatik und Poetik. Novoyaz und die Tränen“ ist um den poetisch-performativen Zyklus ‚Adressen an die Bürger‘ organisiert. Ich schlage vor, die Klärung der kommunikativen Strategien des Werks des Dichters unter Bezugnahme auf die sozialen und historisch-kulturellen Voraussetzungen für die Analyse dieser Performance anzugehen. Insbesondere möchte ich den herzlichen und aufrichtigen Ton der Massenmedien der späten Sowjetzeit als eine der möglichen Quellen für die stilistische Intonation des Zyklus herausarbeiten. Prigovs Lyrik fehlt es an den üblichen Merkmalen poetischer Beredsamkeit. Außerdem ist sie überwiegend „narrativ“. Das Verstehen und Erklären der poetischen Narrativität bleibt jedoch weitgehend Sache des Forschers. Und das erste, was er tut, ist, einen Kontext zu benennen und zu konstruieren, in dem eine solche Interpretation plausibel erscheint. Der offizielle sowjetische Diskurs weist sprachliche - rhetorische und emotionale - Eigenheiten auf, in denen sich die in der UdSSR etablierte Tradition der feierlichen Beredsamkeit mit ihren charakteristischen Figuren der Solidarisierung und nicht der Diskussion zeigt. Der Raum der sowjetischen „novoyaz“ ist also nicht nur voll von Abkürzungen und bürokratischen Stempeln, sondern vor allem eine Fülle von emotionalen Appellen an das Publikum - Lobreden, Verurteilungen, Invektiven.

Nach Aussagen von Zeitzeugen war Prigov selbst nicht für seine Sentimentalität bekannt, aber paradoxerweise ist sein Werk voller Tränen. Der aufmerksame Betrachter findet in seinen grafischen, prosaischen und poetischen Experimenten ganze „Streuungen“ von tränenreichen Bildern. Poetische „Tränen“ werden bei Prigov mit Diminutiv- und Zärtlichkeitssuffixen kombiniert und verwandeln sich in Tränen der Sympathie, aber manchmal werden sie zum Vorboten einer jenseitigen Kraft, einer Weltflut. Die „Appelle an die Staatsbürger“ sind von scheinbarem Wohlwollen und verständnisvollem Entgegenkommen geprägt, werden aber

gleichzeitig durch die „unheimliche“ Seite seiner Vision erschwert. Die „neue Sentimentalität“ wird gewalttätig, ein Eindringen in das Leben und die Gefühle anderer Menschen.

Das vierte Kapitel „Prigov als ‚Graphomane‘“ befasst sich mit der paradoxen Natur der literarischen Konzepte, die bei der Bewertung von Prigovs kreativem Vermächtnis verwendet werden. Prigovs Kritiker warfen ihm oft Graphomanie und parodistische Schwäche vor. Extravagante Behauptungen über die Tausende von Gedichten, die er bereits geschrieben hatte oder noch schreiben wollte, lösten bei seinen Lesern gemischte Gefühle aus. Nur einige von ihnen sahen hinter Prigovs Erklärungen eine bestimmte Lebens- und Schaffensphilosophie des Dichters und Künstlers, der „quantitative“ (reale oder imaginäre) Indikatoren nicht als Kriterium, sondern als Prinzip der „lebenskreativen“ Motivation der künstlerischen Biografie beanspruchte, die Prigov bewusst aufbaute und aufrechterhielt.

Kapitel Fünf trägt den Titel „Prigovs praktische Philosophie: ‚Neue Anthropologie‘, Parodie und Techniken des Visuellen“. Die Wiederholung bestimmter Motive und Themen in Prigovs Werk scheint von großer Bedeutung zu sein und wirft ein Licht sowohl auf die eigenen Absichten des Dichters als auch auf die Rezeption seines Werks von außen. Die für den Autor wichtigen Kontexte sind nicht identisch mit den für den Forscher wichtigen Kontexten, aber an der Schnittstelle ihrer Unterschiede bildet sich eine Vorstellung vom Leben der Werke in ihrer historischen und kulturellen Dynamik. Meine Studie ist kein Kommentar zu Prigovs Gesamtwerk, sondern lediglich ein Kommentar zu einem möglichen Verständnis der kreativen Aspekte seiner Biographie. In meiner Studie spreche ich bewusst sowohl von Prigovs Texten als auch von seinen Performances und grafischen Arbeiten, da mir die Verflechtung von Prigovs kreativem Schaffen für das Verständnis seiner semantischen und formalen Innovationen grundlegend erscheint.

Die allgemeine Idee von Prigov entpuppt sich als eine Idee der Erfahrung der „Lebensbildung“ und der kreativen Motivation, deren Annäherung auf der Grundlage eines hermeneutischen Verständnisses der Bedeutung eines Werks formalisiert werden kann, in dem weder dem Autor noch dem Leser etwas vorgeschrieben wird. Mir scheint, dass ein solches Gespräch (im Sinne Gadammers) in wissenschaftlicher und kritischer Hinsicht einen Raum für Diskussionen eröffnen sollte, und sei es nur, weil jede Lektüre nicht nur die Kenntnis des Textes, sondern auch unterschiedliche Meinungen über ihn impliziert. Es ist eine Erfahrung des Gegendiologs, die sich u.a. mit der Rezeptionsästhetik von Wolfgang Iser und Hans-Robert Jauss sowie mit der praktischen Philosophie von Pierre Ado beschreiben lässt. Prigovs eigenes „Vokabular“ bietet

hierfür zusätzliche Möglichkeiten, die auf den Konzepten der „neuen Anthropologie“ und der Parodie beruhen, wobei er auf die visuelle Semantik seiner künstlerischen Arbeiten und das Arsenal der grafischen Techniken der Textgestaltung achtet.

In jedem Kapitel der Dissertation werden spezifische Werke Prigovs in der Wechselbeziehung von formal-genetischen und polemischen Themen analysiert, die mit seiner kreativen Praxis zusammenhängen. In der Schlussfolgerung befasse ich mich mit der Interpretation des Dichterbildes (Prophet, Opfer, Genie), das für die russische Literaturtradition wichtig ist und aus dem Prigov bei der Konstruktion seiner eigenen Praktiken der Selbstdarstellung schöpft.

Die bewusst disparaten Themen, die ich für die Analyse von Prigovs Werk gewählt habe, implizieren ihre bedingte, d.h. methodisch fragwürdige Reduktion auf die Grundlagen seiner kreativen Erfahrung. Diese Erfahrung zumindest in ihren Grundzügen zu beschreiben, schien mir eine interessante hermeneutische Aufgabe zu sein.

Благодарности

Я сердечно благодарю своего научного руководителя Рауля Эшельмана за чуткость к моим идеям и помощь в разрешении моих сомнений. Я также выражаю свою признательность Риккардо Николози и всем коллегам по кафедре за критику и подсказки, но прежде всего – за гостеприимство и дружелюбие. И я в который раз счастлива сказать спасибо моему мужу, Константину Богданову, и всей своей семье за неизменную поддержку и веру во все мои начинания.

Содержание

Введение. В «пространстве всех пишущих и всех слушающих»

Глава 1. «Мантра высокой русской культуры». Пушкин в творчестве Пригова

- 1.1. «Мой даяяя-яяяя-яяядаяяя-яяя»: возвращения Пригова
- 1.2. Трансформации текста: декламация, саунд, перформанс
- 1.3. Пушкин как «наше всё»
- 1.4. Звук

Глава 2. Монстры и коты Пригова

- 2.1. Поэтика зооморфизма
- 2.2. Культурный горизонт и «новая антропология»
- 2.3. О перформансе с котом

Глава 3. Прагматика и поэтика. Новояз и слёзы

- 3.1. Поэтика и стилистика
- 3.2. Мотивы и формулы
 - 3.2.1. «Советский новояз»
 - 3.2.2. Имена и люди
 - 3.2.3. «Обращения»
 - 3.2.4. Патетика ошибки
- 3.3. Слёзы
 - 3.3.1. Новая сентиментальность
 - 3.3.2. Эмоциональный стиль
 - 3.3.3. Слёзы зла

Глава 4. Пригов как «графоман»

Глава 5. Практическая философия Пригова: «новая антропология», пародия и техники визуального.

- 5.1. Искусство и реальность
- 5.2. Виртуальные эксперименты
- 5.3. Стихограммы
- 5.4. Типо/Графика
- 5.5. Пародия
- 5.6. Рисование

Заключение

Жертва
«О назначении поэта»

Библиография

Введение. В «пространстве всех пишущих и всех слушающих»¹

Основная исследовательская проблема в изучении творчества Д.А. Пригова (1940-2007) заключается в его разнообразии. Оно разнообразно в содержательном отношении и в формальном – жанровом, стилистическом и медиальном (на сегодняшний день самое большое, но все еще «неполное собрание сочинений» Пригова состоит из пяти томов крупного формата и насчитывает более 4500 тысяч страниц текста, но при этом не включает многие произведения живописно-графического и музыкально-исполнительского и сценарного характера, в частности – перформансы и художественные инсталляции).² Этими обстоятельствами диктуется как сравнительная многочисленность посвященных ему работ, так и разноплановость теоретических подступов и аналитических обобщений прилагаемых к его творческому наследию. Такие обобщения различны и во многом определяются выборкой тех или иных произведений, которые попадают в центр исследовательского внимания. Вместе с тем, нельзя не заметить, что при отрадной обширности уже имеющейся научной литературы о Пригове и его текстах, многие из них еще ждут своего исследовательского внимания и продолжают озадачивать своей жанровой и медиальной новизной. Задачей своей диссертационной работы я считаю рассмотрение некоторых из таких произведений и, соответственно, посильное восполнение лакун в изучении творческого наследия гениального поэта, писателя, исполнителя и, по его собственному самоопределению, «деятеля культуры».

В центре моего внимания тексты и темы, разбираемые в пяти главах диссертации, Введении и Заключение: 1 глава «"Мантра высокой русской культуры". Пушкин в творчестве Пригова», 2 глава «Монстры и коты Пригова», 3 глава «Прагматика и поэтика. Новояз и слёзы», 4 глава «Пригов как "графоман"», 5 глава «Практическая философия Пригова: "Новая антропология", пародия и техники визуального».

1

Творчество Пригова и близкого ему круга авторов стало предметом научно-филологического исследования еще при его жизни. Наиболее артикулированным подходом к их творчеству несомненно является понимание их деятельности в рамках

¹ «Мы живем в этом огромном контексте, в пространстве всех пишущих и всех слушающих». Д.А. Пригов на Genius Loci, 1998 год: <https://www.youtube.com/watch?v=Wntv5REBJs4>

² Дмитрий Александрович Пригов. Неполное собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1-5. М.: Новое литературное обозрение, 2013-2019.

концептуалистских/постмодернистских стратегий поздне- и постсоветской литературы. О постмодернизме в русской современной литературе, в том числе на примере Пригова, писали многие. Прежде всего стоит упомянуть наиболее авторитетные и разнообразные по тематике сборники статей: «Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов» (2010) и «Пригов и концептуализм» (2014), а также работы М.Н. Липовецкого «Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики» (1997) и «Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» (2008), М.Н. Эпштейна «Постмодерн в русской литературе» (2005), А.Э. Скворцова «Литературная и языковая игра в русской поэзии 1970–1990-х годов» (2000), О.В. Богдановой «Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX в. – начало XXI в.)» (2004), И.А. Погореловой «Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д.А. Пригова» (2010), И.Л. Якушиной «Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе» (2010), П.А. Ковалева «Поэтический дискурс русского постмодернизма» (2010), А.А. Житенева «Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х - 2000-х гг.» (2012). Основные подходы к Пригову преимущественно сложились вокруг постструктуралистско-постмодернистских концепций, дополненных сопутствующими им историческими и культурными обстоятельствами. Подобный подход к Пригову представляется продуктивным, когда он проясняет особенности постмодернизма как некоторой вехи в идеологии и теоретической классификации истории русской литературы, но недостаточным, когда он касается самого творчества Пригова. Михаил Ямпольский в статье для сборника «Неканонический классик» (2010) заметил, что изучение Пригова исключительно с позиций постмодернизма и концептуализма не актуально и ограничительно.³ Более подробно Ямпольский развивает ту же мысль в монографии 2016 года «Пригов. Очерки художественного номинализма», в которой он предлагает рассматривать творчество художника не как систему, но «как разветвленную сеть художественных стратегий».⁴ При этом само искусство понимается Ямпольским как феномен, «связанный с энтелехией своего времени, которая предопределяет стратегии и

³ «В своем анализе я сознательно игнорирую важные для самого Пригова различия соц-арта, постмодернизма и концептуализма, к которому он себя относил. Все эти исторические образования ушли в прошлое, и анализ в их категориях сегодня не представляется мне продуктивным – он лишь понуждает к вписыванию того или иного автора в определенный дискурс, а такого вписывания сам Пригов старался избегать» (Ямпольский М. Б. Высокий пародизм // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 181).

⁴ Ямпольский М. Б. Пригов. Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 29.

аффекты».⁵ Ямпольский вписывает Пригова в широкую панораму мировой литературы и культуры, что делает его, помимо прочего, автором расширяющегося интертекста. В 2022 году вышла монография Марка Липовецкого и Ильи Кукулина «Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова», которая на сегодняшний день остается подытоживающей уже сложившуюся традицию изучения творчества Пригова (в том числе и в плане обширной библиографии).

Сам Пригов был человеком любопытным и теоретически уступчивым, с увлечением подхватывал новые идеи, иногда открыто пародируя нарочито усложненный язык современных гуманитарных дисциплин; судя по его рассказам о библиотечном чтении, часто он читал без разбору, и какой-либо «специализации» у него просто не было; такой подход позволял схватывать как можно больше сюжетов, тем, образов, компилировать цитаты и т.д., что было как раз кстати для темпа его творчества.

Персонально и творчески выделяясь в культурной жизни 1970-90-х годов, поэт воплощал собою значимые изменения, происходившие в это время в советской и постсоветской литературе. Одним из маркеров таких изменений стало направление концептуализма и ассоциирующиеся с ним общетеоретические и мировоззренческие новации. Таковы прежде всего произведения ярко экспериментального характера – перформансы, сочинения в области звуковой и визуальной поэзии. Новаторский и жанрово-медиаально широкий характер тех направлений искусства и литературы, в которых пробовал себя Пригов, открывает перед исследователями его творчества практически неисчерпаемый архив интенций, мотивов, тематик и «технологий» его художественных практик. Существуют разные мнения о том, какой именно аспект творчества Пригова следует считать главным и, следовательно, с каких теоретических позиций подходить к его анализу. По мнению Сабины Хэнсен, Пригов, в первую очередь – поэт, стратегия которого предполагает работу с различными формами существования языка и конструирование собственной «голосовой техники».⁶ Екатерина Деготь называет Пригова художником, использующим для своего творчества разнообразные, в том числе и языковые «инструменты».⁷ Михаил Рыклин и Дмитрий Голынкин-Вольфсон

⁵ Там же.

⁶ Хэнсен С. Поэтический перформанс: письмо и голос // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 451-468.

⁷ Деготь Е.Ю. Пригов и «мясо пространства» // Там же. С. 617-629.

рассматривают творчество Пригова в перспективе одного всеохватывающего биографически измеримого художественно-философско-теологического проекта.⁸

Креативная практика Пригова выражает себя в создании произведений, стремящихся выйти за границы предсказуемых жанровых и художественных рамок, в попытке письма, речи и действия распространиться вне своих пределов. В терминах традиционной риторики Пригов фактически использует все её основные стратегии: изобретение (*inventio*), расположение (*dispositio*), действие (*actio*), произношение (*pronuntiatio*), припоминание (*memoria*). Во всех аспектах своего творчества Пригов может быть назван универсальным поэтом не в метафорическом, а в буквальном и актуальном смысле. Его творчество обнажает приемы предположительно доступные для творческого самовыражения. Это – последовательно или сразу – текст, голос, рисование, жест, мимика, сценическое поведение. С этой точки зрения можно сказать, что творчество Пригова демонстрирует физические возможности создания и восприятия новых информационных смыслов. Это тот случай, когда творческий импульс обретает многообразие форм своего культурного воплощения.

Любой поэт характеризуется набором узнаваемых тем и приемов поэтического высказывания. Описание таких приемов и составляет по сути описание поэтической технологии. Приближение к их порядку – или произволу – и служит исследовательской опорой в описании поэтической практики. Применительно к Пригову мне представляется важным акцент на гетерогенной природе его творчества – проявившейся в различных аспектах его работы, будь то поэзия и проза, перформансы и графика, звуковые и визуальные эксперименты – требующей близкого по духу разнородного подхода к её интерпретации.

2

В качестве предположения, объясняющего эмоционально-психологический стимул творчества Пригова, я выдвигаю следующий тезис: это не углубление, не интенсификация идейных или идеологических положений, а расширение, амплификация самих практик и возможностей творческой деятельности. В терминах синергетики (слово, которое было в особенном ходу у современников Пригова) такова, условно говоря, «борьба с

⁸ Рыклин М. К. «Проект длиной в жизнь»: Пригов в контексте московского концептуализма // Там же. С. 81-95. Голынкин-Вольфсон Д.Ю. Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное // Там же. С. 145-180.

энтропией».⁹ Творчество Пригова в целом производит впечатление «расширяющейся вселенной», множасьих способов творческого высказывания. В современной Пригову культурной среде само представление о таком творчестве связано с философским представлением о человеке как о субъекте стремящемся к бесконечному умножению, разотождествлению и распространению самого себя. Одним из значимых авторитетов такой точки зрения для современников Пригова мог служить Мераб Мамардашвили, почитаемый и едва ли не культовый автор 1970-80-х годов. Излюбленным суждением Мамардашвили, которое было безусловно на слуху у ближайшего окружения Пригова был тезис о человеке, как о субъекте мысли и действия, преодолевающим свою природную ограниченность. Мамардашвили не ссылается на Маршалла Маклюэна, не касается техник медиального распространения, но так или иначе воспроизводит идею нового творческого измерения, выражающегося помимо прочего в порождении человеком все большего количества информации.

Те же идеи на языке социологии в эти же годы высказывались и были значимы для советских читателей в книге Абраама Моля «Социодинамика культуры» (*Sociodynamique de la culture*, 1967, русскоязычное издание 1973). Объем создаваемой и потребляемой информации по мнению Моля, требовал новых способов ее переработки и адаптации. Творческое мышление и являлось одним из таких способов. Разумеется, нужно отдавать себе отчет в том, что Пригов, при всей широте интеллектуального любопытства, был ситуативно ограничен, как и любой советский интеллектуал в доступе к современным ему западным теориям, но вместе с тем был несомненно чуток к тем идеям, которые в той или иной степени разделялись его единомышленниками.

В ретроспективных интервью и воспоминаниях, выстраивающих прошлое четко и стройно, все друзья и знакомые Пригова согласно свидетельствуют об увлечении разговорами об искусстве и культуре. Между тем, все эти увлечения хаотичны: семинары Г.П. Щедровицкого, отрывки индийских и буддистских вероучений, различного качества переводы, пересказы, сокращения. Приписываемая Пригову феноменальная философская умудренность кажется все же преувеличенной, а утверждения в духе «... философское

⁹ Художественная трактовка энтропии Приговым звучит, например, так: «это она, уборщица, словно культурный герой поднимается на это море хаоса и слабыми своими, худыми, кровоточащими ручонками спасает человечество от ужаса распада, энтропии, вечного холода, ужаса! мрака! хлябей разверзшихся! гноя! крови! спазм и мрази! говна и блевотины! - понятно! - спазмов хтонических! - понятно! - потоки! потоки! ужас! ужас! - понятно! - тьма неопределимая! - понятно! - понятно? - понятно!» (Пригов Д. Инсталляция. Азбука: <http://www.vavilon.ru/metatext/nlg-arch/prigov.html>).

самообразование Пригова и Орлова «экстерном» повторило эволюцию западной философской мысли в 1950–1970-е годы»¹⁰ выглядят по меньшей мере экстравагантно, тем более аттестация Пригова по определению проводится теми, кто о нем пишет. Сам Пригов в таких вопросах был судя по всему не очень принципиален. Такова, в частности, весьма показательная цитата из сборника интервью, где Пригов вспоминает, что:

...мы оказались постмодернистами первого разлива. <...> ...к концу 70-х в нашем семинаре стал вырабатываться постмодернистский язык. Пробираться к нему нам пришлось самостоятельно, литературы тогда никакой не было, иностранные языки мы знали не очень хорошо, поэтому, опираясь на собственную практику, пересказы чьих-то идей, мы выработали язык, который функционирует до сих пор. Разумеется, понятия «дискурс», «деконструкция» и пр. вошли в наш обиход гораздо позже с публикацией работ Деррида, Делёза, Гваттари, позднего Барта, Лиотара, Бодрийяра. <...> Но понятия «персонажный автор», «мерцательность», «стратегийность» я использовал давно, не зная даже о существовании теоретиков постмодернизма.¹¹

Пригов спорадический слушатель и читатель Щедровицкого, Пятигорского, Бахтина и Шестова¹² и увлеченный исследователь библиотечного каталога никак не претендует выступать в роли мыслителя, не только осведомленного, но и глубоко усвоившего традиции западной и русской философии. Поэтому и само «теоретизирование» о Пригове-поэте, следует уравнивать тем реальным контекстом чтения и самообразования, который был ему доступен.

3

Подключиться к уже существующей дискуссии о творчестве Пригова мне видится важной *методологической* задачей. Само наличие такой дискуссии представляется мне условием исследовательской герменевтики, исключающей объяснительный монизм в истолковании творческого наследия, открывающего себя в подвижном многообразии мнений и оценок. Творчество Пригова – хороший повод задуматься о современной поэзии и современном искусстве, о причинах, способах и последствиях их интерпретации. Применительно к культуре XX века разговоры о художественном и, в частности, литературном радикализме представляются сегодня настолько привычными, что ее описание едва ли не автоматически обязывает искать в ней последовательную смену тех

¹⁰ «Иначе говоря, философское самообразование Пригова и Орлова «экстерном» повторило эволюцию западной философской мысли в 1950–1970-е годы. Пройдя через экзистенциализм, они самостоятельно вышли на центральный вектор дискуссий, шедших в европейской философии в предшествующее десятилетие: подрыв метафизики и метафизических дискурсов и поиски новых неметафизических метапозиций и станет центральным содержанием постмодернизма как интеллектуального направления» (Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 21).

¹¹ Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 94.

¹² Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 22–24.

или иных инноваций. В очередной раз разговоры о таких инновациях стали актуальными в 1970-1980-е годы попутно провозглашению эпохи постмодерна и появлению авторов, творчество которых изменило в сознании критиков привычные представления о литературных ценностях.

Выбор теории и метода в гуманитарных областях знания зачастую определяют не инновации, актуальность и прочие слова удобопонятного лексикона, но широко разделяемые академическим сообществом предпосылочные тезисы и мнения о самих себе, о состоянии науки и предмета исследования. Предварительные замечания работают на опережение окончательных суждений, которые определяют собою общую интеллектуальную диспозицию и общепринятый дискурс, но часто диктуются просто интеллектуальной модой и ее инерцией. Такие допущения формируют карту, оформляют инструкции в предвосхищении надлежащих выводов о том же Пригове.

Интерпретация художественного текста предполагает внимание к тому, как и кем этот текст был создан, кому он был адресован. Все эти обстоятельства могут быть более или менее понятными, но в большинстве случаев остаются сторонними для комментаторов, чьё стремление к воссозданию «аутентичного» прочтения никогда не исключает присвоения. Пригов – историческое лицо, автор своих произведений, но восприятие и истолкование его работ делает их и моими тоже. Как пишет Антуан Компаньон в «Демоне теории» (1998), любое определение и литературы и литературоведения основано на оценках и системе ценностей авторов этих определений, «... у литературы нет сущности (essence) – это реальность сложная, неоднородная, изменчивая». ¹³

В общем, как я думаю, новые прочтения Пригова не обязывают к какому-либо однозначно прескриптивному подходу (будь он историко-литературоведческим или, например, структурно-семиотическим), но допускают широко понятый герменевтический анализ – то есть учитывающий не только ближайший контекст создания того или иного произведения, но и характер его возможной рецепции в меняющихся идеологических и культурных обстоятельствах. В конечном счете любое произведение живет в постороннем для автора прочтении и при всем желании приблизиться к интенциональной природе текста его рецепция так или иначе обнаруживает относительную свободу его восприятия, понимания и объяснения. Здесь, говоря словами Х.-Г. Гадамера, общим для текста, его

¹³ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2001. С. 51-52. См. также о различии «hard-core theory» и «soft theory» в Iser W. How to do theory. Oxford etc.: Blackwell Publishing, 2006. P. 5-7.

автора и читателя выступает *разговор, диалог*, не предполагающий ни первого ни последнего слова: «Каждое слово само всегда является ответом и всегда само уже обозначает место нового вопроса».¹⁴

Еще одно обстоятельство, оправдывающее на мой взгляд, герменевтический подход к текстам Пригова – это их деятельностный контекст, их принципиальная установка на произнесение и исполнение. В своих поэтических произведениях Пригов не тот автор, который располагает к чтению «про себя». За словами на бумаге видится их автор, демонстрирующий не только итог словосложения, но саму практику их сочинения. В этом смысле Пригов-исполнитель, чтец-декламатор своих текстов сложно отделим от самих текстов – пусть такое представление является фантазматическим и условным, оно – во всяком случае во мнении многих его слушателей – наделено тем эвристическим смыслом, что исполнение приговских текстов и их восприятие заведомо коммуникативно. Понимание произведения представляется в такой перспективе встречающим процессом, подразумевающим виртуальный диалог разных персонажей: автора и его возможных коммуникантов. Практика такого диалога это и есть процесс длящегося понимания, составляющего, по Гадамеру, «фундаментальную истину» и «душу герменевтики».¹⁵

4

Пригов вошел в постсоветскую литературу как влиятельный автор, «широко известный в узких кругах», адресат громких слов и эффектных определений, ярких и обескураживающих одновременно. В переписке о Пригове Игоря Смирнова и Бориса Гройса, опубликованной в книге «Философия на каждый день»,¹⁶ останавливают слова последнего:

Пригов не только апокалиптик по жизни, он еще – и прежде всего – поэтический свидетель конца поэзии, т.е. автор последней попытки имитации имитации перед наступлением окончательного неразличения между имитацией и оригиналом. Пригов есть последний поэт в русской литературной традиции. Тема конца искусства или конца поэзии – это, конечно, излюбленная тема авангарда. И долгое занятие этой темой приучило нас, боюсь, не принимать этой перспективы всерьез. Мы говорим себе: многие уже пытались завершить собой историю поэзии, но никому это не удалось. Поэтому мы не заметили, как поэзия кончилась сама собой, а

¹⁴ Гадамер Х.-Г. Деконструкция и герменевтика. (Пер. О.В. Сапенко) // Герменевтика и деконструкция. СПб.: Б.С.К., 1999. С. 246.

¹⁵ Гадамер Г.-Г. К русским читателям (Пер. Ал.В. Михайлова) // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С.8.

¹⁶ Смирнов И.П. Философия на каждый день. Москва: Прагматика культуры, 2003. С. 76-90.

Пригов это заметил. Поэтому он и стал последним поэтом, вовсе к этому специально не стремясь. Просто так получилось.¹⁷

Между тем простота, о которой пишет Гройс, озадачивает. Само суждение Гройса в определенном смысле лишает Пригова творческой субъектности, словно все, что он делал, получилось само собою. Характерно, что и определения, которые прилагаются к Пригову, равно анахронистичны и внутренне противоречивы, смешивая различные художественные, мировоззренческие и исторические характеристики.

Так, он сочувственно и согласно определяется как «неканонический классик» (название сборника статей 2010 года), «русский Данте» (так Пригова называет его главная издательница Ирина Прохорова), «лучший, талантливейший поэт постсоветской эпохи» (в остроумной аттестации Евгения Добренко, отсылающей к словам Сталина о Маяковском), автор принципиально постмодернистский,¹⁸ «трикстер» русской культуры,¹⁹ кому-то в Пригове видится повод для сравнения с Державиным,²⁰ кому-то он видится «завершителем» русской поэзии и, вместе с тем, поэтом, которому невозможно подражать:

Есть парадокс: Пригов – первопроходец, показавший русской поэзии новый путь развития, но одновременно он и завершитель, поскольку сам же этот путь закрывает.²¹

Сразу после своей смерти Пригов стал адресатом преимущественно панегирических откликов, ставших основой для дальнейшей «приговианы».²²

В предисловии к сборнику работ «Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии» (2013), изданном по следам одноименной немецко-российской конференции 2010 года, его составительницы Хенрике Шталь и Марион Рутц пишут, что

¹⁷ «Наступление конца искусства, так же как и в свое время религии, не означает, разумеется, что человечество перестало интересоваться бессмертием. Просто сферой этого интереса, как ты правильно говоришь, стала наука – вместо искусства. Теперь ученые попали в ловушку, в которой столько лет сидели пророки и поэты. И дело кончится, конечно, тем же самым. Ведь и генетический код есть всего лишь еще один язык, а кто читал Соссюра и Деррида, тот знает, к чему приводят занятия языком» (Там же. С. 86).

¹⁸ Эшельман Р. Перформатизм как преодоление постмодерна // Логос, №6 (31), 2021. С. 9, 26-27.

¹⁹ Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 110-116.

²⁰ Майофис М.Л. Пригов и Державин: поэт после прижизненной канонизации // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 281-304.

²¹ Первопроходец и завершитель. Интервью со Львом Обориным: https://www.nlobooks.ru/events/pressa/dmitriy-prigov-pervoprokhodets-i-zavershitel/?sphrase_id=273964

²² См. раздел In Memoriam, посвященный Пригову в №5 (87) журнала «Новое литературное обозрение» за 2007 год с литературоведческими и поэтическими откликами Евгения Добренко, Александра Бараша, Виктора Пивоварова, Дмитрия Голышко-Вольфсона, Александра Чанцева, Георга Витте, Сабины Хэнсен, Алексея Парщикова, Ираиды Юсуповой, Вадима Захарова, Гриши Брускина, Алексея Цветкова, Бориса Херсонского, Николая Кононова, Михаила Гробмана: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/5>, позже многие тексты в дополненном и переработанном виде вошли в сборник «Неканонический классик».

В России наука предпочитает рассмотрение и канонизирование уже покойных поэтов, особенно советского андерграунда: в последние годы были проведены конференции, например, посвященные Сапгиру (1928– 1999), Айги (1934–2006) и Пригову (1940–2007), а МГПИ ведет проект по теме «Неподцензурная литература XX века (1930–1980 гг.)». Преобладают исследования под углом зрения языкознания или поэтики и теории стиха, в которых рассматриваются не отдельные стихи и значимость индивидуального автора или группы, а типология на основе корпусов текстов, в которых новые графоманы и серьезные поэты имеют одинаковый статус.²³

Между тем, как мы уже видели из разрозненных высказываний о Пригове, контексты и аргументы его исследовательского «канонизирования» видятся разными. Этот факт сам по себе представляется мне важным.

В воспоминаниях своих коллег и друзей Пригов предстает человеком широко образованным, любопытным ко всему новому, открытым к экспериментальным проектам и необычным задумкам, любителем поэзии и классической музыки, ответственным и незлобивым человеком, выполняющим свои обещания и избегающим конфликтов, и одновременно – фактическим классиком своего времени, влияние которого в исторической ретроспективе развития литературы неотменно и самоочевидно. Широкой публике Пригов может быть известен в роли «основоположника московского концептуализма» (Википедия), а сам себя он называл, например, «деятелем культуры». В разнообразных спорах вокруг творчества Пригова главным выступает глубоко личное понимание искусства и поэзии, плодотворное не столько в академическом контексте, сколько в рамках прагматики жизненного мира, а потому фокус внимания при разговоре о Пригове оказывается направленным на выяснение и утверждение сокровенного смысла творчества, поэзии, искусства и роли поэта/художника в культуре.

5

Применительно к Пригову мне не хотелось бы ограничиваться уже сложившимися представлениями о нем как о поэте и художнике, объясняемом исключительно теориями постмодернизма. Пригов - человек своего времени, и само это время соотносимо с различными объяснительными моделями. Эти модели могут быть идеологическими, культурно-историческими, психологическими, социологическими или еще какими-то другими. Я выбрала те подходы, которые представляются мне релевантными для объяснения творческого процесса в обстоятельствах, которые так или иначе

²³ Шталь Х., Рутц М.. Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии // Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Munchen, Berlin, Washington: Verlag Otto Sagner, 2013. С. 8-9.

препятствовали проявлению индивидуальной воли поэта и художника. Под таким углом зрения Пригова можно назвать «протестантом» в том смысле, что он шел наперекор доминирующим практикам литературной и политической идеологии. Его участие в том, что мы называем мейнстримом (постмодернизм, концептуализм и новая русская литература) так или иначе было результатом протестного *свободного творческого* мышления. На контрасте между идеологически надлежащим и субъективно должным – каким это должное рисовалось самому Пригову – строится и мое объяснение его творческого пути.

Мне представлялось и представляется, что интерес к отдельным произведениям Пригова может играть не только иллюстративную, а принципиально иницирующую роль в прояснении тех особенностей, которые определили значение этих произведений не только в ретроспективе советской и постсоветской культуры, но также в прояснении более общих проблем, вызывающих современный теоретический интерес к Пригову как поэту, прозаику, исполнителю, музыканту и художнику. Пригов сложен для изучения, поскольку он не вписывается в рамки привычных литературоведческих и историко-культурных схем анализа и расхожих представлений о нем, как концептуалисте и/или продолжателе авангарда и/или пародисте, иронически обыгрывающем тематику и стилистику соцреализма. Сам Пригов настаивал, что все эти схемы представляются ему односторонними и не определяющими динамики и сути его творческих поисков. Вместе с тем, есть несколько сквозных мотивов, риторических и поэтических приемов, этических и эстетических аргументов, которые, по моему мнению, пронизывают не только творчество, но также «жизнетворчество» Пригова – бытовое и публичное поведение.²⁴

Диссертация состоит из Введения, пяти глав и Заключения. В первой главе, «"Мантра высокой русской культуры". Пушкин в творчестве Пригова», в основу анализа положена посильная интерпретация одного из наиболее известных поэтических перформансов Пригова, объединяющего в себе текстуальное, музыкальное и собственно исполнительское мастерство – распев первых строчек «Евгения Онегина» А.С. Пушкина на буддийский мотив. Учитывая количество, качество и художественную продуманность произведений Пригова, посвященных Пушкину, можно утверждать, что Пригов создал собственную уникальную «пушкиниану» – традиционный жанр русской словесности – который может изучаться в ряду других «пушкиниан». Интерес Пригова к Пушкину

²⁴ О продуктивности анализа публичного поведения для понимания творчества писателя см., например, Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. Санкт-Петербург: Гиперион, 2003.

принципиален и не может быть сведен только лишь к цитатному обыгрыванию или концептуалистской позе. В силу разных обстоятельств именно Пушкин предстает отправной точкой для разговора о роли поэта в обществе и литературе, его (само)позиционировании, эдических решениях, о гениях и графоманах, издании собраний сочинений и т.д. Присутствие Пушкина в творчестве Пригова никак не ограничивается, как это иногда утверждается, исключительно критической «работой с пушкинским мифом».²⁵ Впервые привлекая к изучению «Мантры...» обширный историко-культурный материал, я надеюсь представить художественный опыт Пригова в его исторической и типологической преемственности.

Вторая глава, «Монстры и коты Пригова», посвящена одному из лейтмотивов его творчества – возможностям обновления человеческого опыта в терминах и контекстах трансформативности, медиализации (виртуализации) и киборгизации. Этот интерес Пригова обнаруживает себя на разных уровнях и в произведениях разных жанров – от масштабной графической серии «Бестиарий» (1970-2000) и художественной прозы (романы «Ренат и Дракон», «Живите в Москве») до отдельных поэтических циклов, голосовых экспериментов («крик Кикиморы») и перформансов (медиа-опера «Россия»). Особенного внимания в этих случаях заслуживает художественная концепция Пригова «новая антропология», декларирующая всеобщий культурный кризис и радикализм технологических новаций – «метакомпьютерных экстрем», меняющих представление о человеке и обнадеживающих возможностями смещения зооморфного, человеческого и технологического. Вместе с тем, монструозность – понятие, которое может быть экстраполировано к образному словарю московского концептуализма, для которого жест и художественная стратегия подразумевались ключевыми элементами творческого процесса. Фигура монстра отвергает и опровергает традиционную репутацию «первичности» текста в пространстве культуры. Отныне текст – лишь одна из возможных дейктических форм материального воплощения идеи, спутник изменчивых перформативных и поведенческих практик.

Перформансы Пригова с участием котов и кошек – частный случай художественных экспериментов, отсылающих к контекстам зооморфизации, попытка оспорить в терминах «новой антропологии» господствующее положение человека в природе и усложнить представление о других формах жизни/существования.

²⁵ Интервью с пушкинистом Михаилом Строгановым: <https://gorky.media/intervyu/v-sushhnosti-prigov-otnosilsya-k-pushkinu-tak-zhe-kak-mayakovskij/>.

Третья глава, «Прагматика и поэтика. Новояз и слёзы», выстроена вокруг поэтическо-перформативного цикла «Обращения к гражданам», для интерпретации которого я предлагаю обратиться к прояснению коммуникативных стратегий творчества поэта с оглядкой на социальные и историко-культурные предпосылки, в частности, к оформлению задушевно-искреннего тона средств массовой информации времен позднего СССР как одному из возможных источников стилистической интонации цикла. Поэзия Пригова лишена привычных особенностей поэтического красноречия. Более того: она преимущественно «повествовательна» - если понимать под этим словом логическую последовательность элементов наррации, рассказа, а не только контаминацию тех или иных эмоциональных высказываний. Понимание и объяснение поэтической повествовательности (которой, конечно, не лишены и другие сколь угодно метафорические стихотворения) остается, однако, во многом делом самого исследователя. И первое, что он для этого делает – это обозначение и выстраивание контекста, в котором такое истолкование выглядит правдоподобным. Советский официальный дискурс обнаруживает собственно лингвистические – риторические и эмотивные – особенности, в которых можно увидеть закрепившуюся в СССР традицию торжественного красноречия с характерными для него фигурами солидаризации, а не обсуждения. Пространство советского «новояза» это, таким образом, не только засилье аббревиатур и бюрократических штампов, но прежде всего изобилие эмоциональных обращений к аудитории – восхвалений, осуждений, инвектив, не допускающих критической перепроверки.

По воспоминаниям очевидцев, сам Пригов не отличался сентиментальностью, но, как это ни парадоксально, в его творчестве много слёз. Внимательный зритель найдет целые «россыпи» слезных образов среди его графических, прозаических и поэтических опытов. Поэтические «слезы» сочетаются у Пригова с уменьшительно-ласкательными суффиксами и превращаются в слезы умиления и «влагу божественного», но порой – становятся предвестием потусторонней силы, всемирного потопа. «Обращения к гражданам» окрашены кажущейся благожелательностью и всепонимающей отзывчивостью, но вместе с тем осложнены «зловещей» стороной его зрения. «Новая сентиментальность» оборачивается насилием, вторжением в чужую жизнь и чужие чувства.

Четвертая глава «Пригов как "графоман"» акцентирует внимание на парадоксальности тех «литературных» и, соответственно, литературоведческих понятий, которые используются в оценках творческого наследия Пригова. Критики Пригова часто обвиняли его в графомании и пародийной ограниченности. Демонстративное «многочисление» и экстравагантные заявления о тысячах стихотворений, которые он уже написал или собирался написать, вызывали смешанные чувства у его читателей. Только некоторые из них проницательно усматривали за приговскими декларациями определенную жизненную и творческую философию поэта и художника, утверждавшего «количественные» (реальные или мнимые) показатели не критерием, но принципом «жизнетворческой» мотивации художественной биографии, которую Пригов сознательно конструировал и поддерживал.

Творчество Пригова можно определить как творчество центробежное – в противовес творчеству центростремительному, как творчество, разбегающееся вширь от центра своего создания и создателя. Под экстенсивным/центробежным характером я понимаю использование Приговым широкого спектра, с одной стороны, тем и мотивов, а с другой стороны, приемов и техник художественного высказывания. Пригов не просто демонстрирует широту поэтической тематики, но и широкий набор средств её воспроизведения, что, по моему мнению, радикально отличает его от авторов, которых условно можно назвать бы авторами интенсивного творчества. Стратегии экстенсификации и интенсификации противостоят друг другу как приемы и техники, с одной стороны, расширения, а с другой – углубления творческого высказывания. Главная мысль этой главы состоит в стремлении отойти от традиции литературоцентричного подхода в анализе его творчества к пониманию определявших его мировоззренческих и поведенческих интенций. Среди важных аспектов, заслуживающих такого подхода – собственно художественное творчество Пригова, его графические и типографические работы.

Пятая глава называется «Практическая философия Пригова: "Новая антропология", пародия и техники визуального». Можно прилагать разные способы к анализу произведений культуры: это и поэтика, и политика, и биография. Судить об этих темах поневоле приходится с опорой на определенные мотивы и ключевые темы «словаря поэта», который совпадает и со «словарем» его биографии. Обсуждение таких слов неоднозначно, поскольку оно зависит не только от ближайшего к автору контекста, но и от контекста ближайшего к его исследователю. В творчестве Пригова представляется

исключительно важным повторение некоторых мотивов и тем, проливающих свет как на интенции самого поэта, так и на рецепцию его творчества извне. Контексты важные для автора не тождественны контекстам важным для исследователя, но на стыке их различий формируется (или обещает сформироваться) представление о жизни произведений в их исторической и культурной динамике. Мое исследование не является комментарием ко всему творчеству Пригова, это всего лишь комментарий к возможному пониманию творческих аспектов его биографии. В своем исследовании я сознательно веду разговор как о самих текстах Пригова, так и о его перформансах, графических работах, поскольку взаимосвязь творческих усилий Пригова представляется мне принципиальной для понимания его смысловых и формальных новшеств.

Общее представление о Пригове складывается как представление об опыте «жизнестроительства» и творческой мотивации, подступ к которым может быть формализован на основании герменевтического понимания смысла произведения, в котором нет диктата ни автора ни читателя. Мне представляется, что такой *разговор* (*Gespräch* в его истолковании Гадамером)²⁶ в исследовательском и критическом отношении должен открывать место для дискуссии, хотя бы потому, что любое прочтение подразумевает не только *знание* текста, но и различные *мнения* о нем. Это опыт встречного диалога, который может быть описан, в частности, в терминах рецептивной эстетики Вольфганга Изера и Ханса-Роберта Яусса, а также в терминах практической философии Пьера Адо. Собственный «словарь» Пригова дает для этого дополнительные возможности с опорой на понятия «новая антропология», пародия, при внимании к визуальной семантике его художественных работ и арсеналу графических приемов оформления текста.

В каждой главе диссертации конкретные произведения Пригова анализируются во взаимосвязи формально-жанровых и полемических сюжетов соотносимых с его творческой практикой. В Заключение я касаюсь интерпретации важного для русской литературной традиции образа поэта (пророка, жертвы, гения), от которого отталкивается Пригов в конструировании собственных практик саморепрезентации. Вопреки традиционному представлению об авторских обязанностях, Пригов последовательно отстаивал ценности творчества как самодостаточного жизненного дара, что вместе с тем осложняло само представление о социальной и идеологической роли литературы и

²⁶ Malpas J. Hans-Georg Gadamer // The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2022 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.): <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/gadamer/>.

искусства. Намеренно разрозненные сюжеты, выбранные мною для анализа творчества Пригова, подразумевают их условную, то есть методологически дискуссионную, редукцию к основаниям его творческого опыта. Очертить этот опыт хотя бы в его основных чертах представлялось мне увлекательной *герменевтической* задачей. Размышления о природе художественного и поэтического дарования Пригова подсказывают мне, что в основе разнообразия его образов, мотивов и средств их технического исполнения лежит «практическая философия» – искусство и литература как образ жизни, перформанс как упражнение, рисунок как медитация. Не в этом ли разгадка того удивительного явления, что Пригов, будучи человеком своей эпохи и своего окружения, в своем творчестве продолжает жить в современности

Глава 1. «Мантра высокой русской культуры». Пушкин в творчестве Пригова

Опять, опять возвращаемся к Пушкину и его Евгению, т.е. Онегину.
Д.А. Пригов. «Буддийское» (1998).

Музыка, звук, голос – важные элементы художественно-поведенческого проекта Дмитрия Пригова, равно талантливого и выразительного в чтении текстов, пении, выступлениях перед публикой и разнообразных трудно определимых вокальных эскападах. Азам музыки его научила мама, Татьяна Фридриховна (Александровна) Зейберт, пианистка и концертмейстер, ученица Генриха Нейгауза. По словам самого Пригова, это повлияло на его пристрастия – всей музыке он предпочитал классическую.²⁷ Композитор Владимир Мартынов говорил о Пригове как о музыкально эрудированном человеке.²⁸ Это подтверждает и разнообразный список саунд-проектов Пригова: в конце 1980-х годов он участвовал в рок-группе симулятивного рока «Среднерусская возвышенность» (С. Гундлах, Н. Овчинников и др.), обескураживая всех желающих своим коронным номером – «криком кикиморы» – удивительно эффектным и в то же время предельно лаконичным голосовым трюком; выступал с авангардно-джазовой группой «Три "О"» (С. Летов, А. Кириченко, А. Александров), вместе они выпустили запись «апокалиптического» концерта в культурном центре «ДОМ» (2000 год); также он проводил совместные акции с Сергеем Курёхиным, Владимиром Тарасовым, Марком Пекарским и другими музыкантами и композиторами.²⁹

²⁷ См., например, интервью Сергею Шаповалу «Я родом не из детства...»: «На мой взгляд, мать – личность незаурядная (...) Колоссальной заслугой мамы я считаю то, что она приучила меня к классической музыке. Она водила меня на симфонические концерты, в оперу. Но даже когда я стараюсь понять свою большую любовь к классической музыке, к опере, все равно это спроецировано у меня на более поздний период институтского юношества, когда я каждый день ходил в концерты и на прослушивание всяких кантат и опер в Бахрушинский музей. Хотя умом я понимаю, что если бы это не было заложено в детстве, то не могло бы состояться и в юности» (Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 27-29).

²⁸ «Когда мы с ним работали (...) иногда у нас менялись даже позиции – он выступал как композитор, а я как литератор. Он был не просто музыкально образован и эрудирован, а крайне эрудирован. Мне как музыканту с ним было говорить гораздо интереснее, чем с профессиональными музыкантами, он понимал это гораздо глубже и интереснее. И было, что обсудить – Малера, Вагнера его любимых и авангард. В наших совместных перформансах наши функции иногда подменялись» (из интервью с Владимиром Мартыновым (с 11:00) для документального фильма «Пригов. Инвентаризация мира»: <https://youtu.be/-i-oNaEgkV8>).

²⁹ Подробнее о совместных музыкальных проектах Пригова см. «Указатель литературных, визуальных, театральных, кинематографических и иных работ Д.А. Пригова» в Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). 2010. С. 711-753.

1.1. «Мой даяяяя-яяяя-яяядаяяя-яяя»: возвращения Пригова

В поэтических экспериментах Пригова исполнение и голос часто определяют художественный эффект его произведений – принципиально несводимых исключительно к тексту – что существенно осложняет их рефлексивность в отсутствие развитой теории голоса как культурного феномена в русскоязычном контексте.³⁰ Те, кому посчастливилось слышать выступления Пригова, согласно свидетельствуют об ораторских, декламационных и певческих способностях писателя. Многие его тексты содержат «намёки вокализации», подталкивающие читателя к изменению регистра восприятия:

Мой даяяяя-яяяя-яяядаяяя-яяя
Саааа-ааааа-аааа-мыыыы-ыыыыых
Чееестныхх
Праааа-ааааа-аааа-вииии-ииииил³¹

Приведенный выше отрывок из текста «Арабское» (1997) относится к ряду «пушкинских» работ Пригова, либо полностью посвященных Пушкину, либо циклов, где поэт упоминается, например, таких как «Жизнь замечательных людей» (1974), «Игра в чины» (1979), «Книга о счастье в стихах и диалогах» (1985), «Весеннеморфное пушкинское» (1998) и многих других.

Из цикла «Вирши на каждый день» (1979):

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 произойдет —
им каждый факт знаком
И говорю им это понятным нашим общим языком

А если они все-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 все это, когда я тот самый
Пушкин и есть³²

³⁰ Булгакова О.Л. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 10-12.

³¹ Пригов Д.А. Арабское // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. Места. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 599.

³² Пригов Д.А. Вирши на каждый день // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. Москва. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 62-63.

Из цикла «Обо всем» (1989):

Кто выйдет, скажет честно:
Я Пушкина убил! —
Нет, всякий за Дантеса
Всяк прячется: Я, мол
Был мал!
Или: Меня вообще не было!
Один я честно выхожу вперед и говорю: Я! я убил его
во исполнение предначертания и вящей его славы! а то никто ведь
не выйдет и не скажет честно: Я убил Пушкина! — всяк прячется
за спину Дантеса — мол, я не убивал! я был мал тогда! или еще
вообще не был! — один я выхожу и говорю мужественно: Я! я убил
его во исполнение предначертаний и пушей славы его! ³³

Из цикла «Зимнеморфное пушкинское» (1998):

Какое — Бамммм! низкое — Баммм!
коварство — Баммм! полужи-
вого — Бамммм! забавлять — Баммм! Бамммм!
Ему — Баммм! Баммм! подушки — Бамм!
Баммм! Баммм! поправлять —
Баммм! ³⁴

Интерес Пригова к Пушкину принципиален: хрестоматийным текстом, «мантрой русской высокой культуры» он считал «Евгения Онегина», а точнее – общеизвестные строки про «дядю самых честных правил» (лингвисты называют подобные тексты прецедентными³⁵). Стихотворное начало «Евгения Онегина» существует в отечественной культуре на правах едва ли не фольклорного, важного уже не только и не столько в качестве литературного, но также социального и общекommunikативного феномена.³⁶ Пригов не раз обращался к этому тексту, реконтекстуализируя, драматизируя, переписывая, теоретизируя его. Так, в предуведомлении к «Восьмой азбуке (про дядю)» (1984), он писал:

Надо сказать, что пушкинский дядя не есть явление чисто литературное. Он – Дядя с большой буквы. И даже больше – допушкинский Дядя, сверхпушкинский Дядя, внепушкинский сверх-Дядя, во времена Пушкина объявившийся как Дядя русского литературного языка. ³⁷

Еще одно обращение Пригова к поэзии Пушкина – именно к первой строфе «Евгения Онегина» - стихотворение из цикла «Загадочные стихи» (1993). Здесь это своеобразный парафраз начальных строк пушкинского романа, в котором из оригинального текста оставлены только буквы, обозначающие согласные звуки.

³³ Пригов Д.А. Обо всем // Там же. С. 204.

³⁴ Пригов Д.А. Зимнеморфное пушкинское // Места. 2019. С. 603.

³⁵ Караулов Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы. М.: Наука, 1986. С. 105-125.

³⁶ Богданов К.А. Мифология и повседневность. Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Азбука, 2015. С. 41-66.

³⁷ Пригов Д.А. Восьмая азбука (про дядю) // Места. 2019. С. 548.

м дд смх чстнх првл
 кгд н в штк знмг
 н вжт сб зствл
 лчш вдмт н мг
 г прмр дргм нк
 н бж м кк скк
 с блнм сдт дн нч
 н тхд н шг прч
 кк нзк кврств
 плжв збвлт
 м пдшк ппрвлт
 пчлн пднст лкрств
 вздхт дмт пр сб
 кгд ж чрт взмт тб ³⁸

Графически – и орфоэпически – написание такого текста может быть соотнесено с письмом на иврите или с практиками неполногласной записи в церковнославянском языке. Об архаических истоках таких записей пишет и сам Пригов: «Предпочтение было отдано записи посредством согласных, т.к. это к тому же вполне вписывается в традицию архаических языков с личной огласовкой». Читатель призван «домысливать» отсутствующие гласные и, уже тем самым, придавать прочитанному пусть и предсказуемый, но графически неочевидный, вероятностный характер. Далекой аналогией к такому чтению может служить масоретская реформа, придавшая библейским рукописям надлежащие огласовки и акцентные знаки (должные, помимо прочего исключить герменевтические домыслы в отношении тех или иных спорных мест). Вместе с тем, ряд опорных согласных в стихотворном ряду может восприниматься с оглядкой на поэтическую традицию истолковывать те ли иные звуки с акцентом на их ассоциативную семантику. В русской литературной традиции таковы, в частности, суждения (и собственные опыты) Константина Бальмонта и Велемира Хлебникова.³⁹ Интерес к таким ассоциациям расширяет пространство стихотворения и ведет в конечном счете к паронимическим связям, сближающим одинаково звучащие согласные (с их возможными огласовками) в сложные фонематические и, соответственно, лексические взаимодействия.⁴⁰ С одной стороны, как об этом писал уже Ю.М. Лотман,

фонемы даются читателю лишь в составе лексических единиц. Упорядоченность относительно фонем переносится на слова, которые оказываются сгруппированными некоторым образом. К естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется “сверхорганизация”, соединяющая не связанные между собою в языке слова в новые семантические группы. Фонологическая организация текста имеет, таким образом, непосредственное смысловое значение.⁴¹

³⁸ Пригов Д.А. Загадочные стихи // Там же. С. 710. Во второй строчке гласная все же есть: «зний», как и еще в одном месте третьего стихотворения. Вероятно, опечатка. Для полноты восприятия заменяю на «м».

³⁹ Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1916. С.57-58 и далее; Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 619-623.

⁴⁰ Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979. С. 251-252, 291-294.

⁴¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Ленинград: Просвещение, 1972. С. 64.

В тексте Пригова приемом такой «сверхорганизации» служит знание первой строфы пушкинского романа. В графически редуцированном виде, ее фонологическое воспроизведение так или иначе остается вакантным – и потому поэтически потенциальным и неокончательным (Пригов недаром указывает на «личную», то есть произвольную огласовку согласного ряда). Знакомые стихи в этом отношении никак не исключают своей, вынесенной Приговым в заголовок цикла, «загадочности». Процесс их прочтения утверждается в этом случае не столько как акт припоминания (в терминах риторики: *memoria*), но как опыт их разгадывания и, значит, расположения (*dispositio*) и изобретения (*inventio*).

В риторике таких «изобретений» саунд-перформанс Пригова «Мантра высокой русской культуры»⁴² – исполнение первых строк первой главы романа в мантрическом стиле на буддийский и мусульманский мотивы⁴³ представляется особенно замечательным как пример целенаправленной авторской стратегии. Четыре стиха первой строфы романа хрестоматийны:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

Для филологического комментирования эти стихи не просты. В комментарии к роману Юрия Лотмана (1980) отмечается, что первая строфа вводит читателя сразу в середину действия, воспроизводит внезапный «байронический» зачин, но – благодаря подчеркнуто-бытовому и сатирическому характеру – придает ему пародийный характер. Лотман также указывал на важную деталь, связывающую Пушкина с европейской литературой – отсылку к роману Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец», поддерживающую параллель Онегин-Мельмот, «на которую автор», впрочем, «смотрит иронически».⁴⁴ Лотман пренебрежительно отнесся к комментарию Владимира Набокова (1864), сочтя его во многом необязательным. Но комментарий Набокова, в данном случае, важен уже тем,

⁴² «Мантрическую» природу «Евгения Онегина» Пригов описывал, например, так: «Ясное дело, что всякая вещь, побывавшая в употреблении более ста лет в постоянном поп-употреблении, теряет всякое содержательное наполнение. Во всяком случае, оно сильно бледнеет. Она становится мантрой, как и случилось с нашим Евгением. Само упоминание, произнесение его, приобщает к высокой культуре» (Пригов Д.А. Буддийское // Места. 2019. С. 600).

⁴³ Приговым были также заявлены православный, китайский и африканский мотивы, но их записей, судя по всему, не осталось. С распевом на буддийский и мусульманский мотивы можно ознакомиться по ссылке: <https://youtu.be/aN51oN6k6Is>

⁴⁴ Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1983. С. 119-120.

что, по его мнению, первые строки «Евгения Онегина» отсылают к широкому франкоязычному контексту. Он предлагает возможные отсылки для строки «мой дядя самых честных правил» и продолжает «цепь реминисценций», которая «может превратиться у схолиаста в разновидность помешательства», добавляя к вольному французскому переводу «Мельмота» Жана Козна французские переводы «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» Лоренса Стерна, «Беппо» (1818) и «Дон Жуана» (1819) Джорджа Гордона Байрона. Важно и то, что эти же строки, по Набокову, «заманчиво неопределенны», туманны и требуют дальнейшего прояснения.⁴⁵

В русской филологической традиции пушкинская поэзия исследована как мало какая другая. Тем интереснее, что и сегодня в ее исследованиях отмечаются такие особенности ее метрического и ритмического строя, которые указывают на их принципиальную новизну. Одной из таких особенностей, по наблюдению русиста Дагласа Клейтона, является последовательная склонность поэта к лингвистической инверсии. Там, где современники поэта в большей или меньшей мере выдерживали привычный порядок слов, Пушкин его прихотливо менял и версификационно обыгрывал. Конечно, замечает Клейтон, у этой игры есть свои правила и свои ограничения: так, наверное, нельзя сказать «Правил в дядя когда честных не мой занемог самых шутку». Не делает этого и Пригов, но, вместе с тем, он демонстрирует возможности стихотворного переименования этой же, сакраментальной для русского уха, строки. В определенной смысле то, что видится исследователю в «Евгении Онегине» «продуктивным художественным приемом» Пушкина является конструктивным приемом и для Пригова: с одной стороны, это «более или менее значительное количество экспрессивных инверсий *внутри синтагм*» стихотворной речи,⁴⁶ а с другой – в более широком смысле – радикальное перемещение элементов в высказывании в разговорном языке (эффект, лингвистически обозначаемый термином «скремблинг»)⁴⁷.

Говоря проще, зачин самого знаменитого русского романа в стихах – «энциклопедии русской жизни», как эксцентрично назовет его Виссарион Белинский – не только контекстуально иноязычен (Набоков в своем комментарии как бы от лица самого Онегина

⁴⁵ Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». / ред. пер. Н.М. Жутовская. СПб.: Искусство-СПБ, 1993. С. 102-107.

⁴⁶ Клейтон Д. О порядке слов в русской поэзии: на материале одной главы «Евгения Онегина» // Искусство поэтики - искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Сборник научных трудов. Тверь. Тверской гос. ун-тет. С. 153-154.

⁴⁷ King T.H. Configuring Topic and Focus in Russian. Cambridge University Press, 1995. P. 28-30.

переводит его мысли на французский), но также открыт к его возможному исследовательскому и читательскому комментированию.

В статьях и воспоминаниях, посвященных Пригову, слово «мантры» употребляются всегда во множественном числе, с частным случаем «Евгения Онегина», что позволяет говорить о многочисленных мантрических опытах-чтениях в узком кругу слушателей.⁴⁸ Выделенный отдельно перформанс можно было бы замкнуть в остроумной шутке для своих или в пародии на массовое в то время, в том числе и в творческой среде, увлечение буддизмом, восточной философией, эзотерикой, различными альтернативными видами знания и врачевания.⁴⁹ Но художественный потенциал «мантры» не ограничивается исключительно «игрой в классики» и обыгрыванием ближнего контекста, а распахнут вовне – равно как и другие тексты Пригова – во внетекстовую реальность, в которой разнообразие бытовых и поведенческих практик сосуществует с экспериментами в сфере литературы и искусства.

Интерес к соотношению и взаимному наложению текстов и стоящих за ними контекстов разного культурного опыта высказывался Приговым с декларативной и при этом автобиографической настойчивостью:

В Японии я б был Катулл
А в Риме был бы Хокусаем
А вот в России я тот самый
Что вот в Японии – Катулл
А в Риме – чистым Хокусаем
Был бы⁵⁰

При возможной ироничности таких самохарактеристик, связывающих воедино имена представителей далеких друг от друга культур основа их связи – синтез исходного для них творческого опыта, выражающего себя во взаимозаменяемости и дополнительности различных языков. «Язык» и художественная практика одной культуры при таком подходе допускает и оправдывает его иноязычный перевод. Но «иноязычие» Пригова в «Мантрах» еще более парадоксально. С одной стороны, оно вписывается в обширный ряд примеров, демонстрирующих включение иноязычной лексики в поэтические тексты.⁵¹

⁴⁸ Примеры такого употребления можно найти, например, в статьях сборника «Неканонический классик» (2010).

⁴⁹ Богданов К.А. Банка Чумака, взгляд Кашиповского: О роли неподвижных предметов в социальном воображении // НЛЮ. 2015. № 6.

⁵⁰ Пригов Д.А. Стихи различной стоимости // Москва. 2016. С. 178.

⁵¹ Соколова О.В. Поэтический язык как «чужеземный»: иноязычие в современной русской поэзии // Когнитивные исследования языка: Юбилейный сборник в честь В. З. Демьянкова. 2019. № 36. С. 261-269. См. также материалы круглого стола «Иноязычные элементы (диалоги, лексика, названия и т.п.) в художественном тексте» кафедры иностранных языков и кафедры художественного перевода

Поэтическое «иноязычие» при этом привычно и преимущественно связывается с модернистскими традициями, расширяющими представление о границах как собственно языкового, так и социально-культурного пространства поэтического высказывания. Замечено и то, что «смещение» языков преследует в этих случаях разные цели - от эстетических и стилистических до общественно-политических и идеологических. Так, в частности, по мнению Валерия Гречко:

В русской поэзии практически полностью отсутствует область, в которой многоязычие используется как средство артикуляции широких социальных и политических проблем, таких как колониальное наследие, дискриминация или защита прав национальных меньшинств – всех тех тем, которые так типичны для современной американской и в значительной части западноевропейской мультилингвальной поэзии <...> Для современной русской поэзии <...> проблематика мультикультурализма и национальной эмансипации остается во многом чуждой. Очевидно, что такая особенность имеет глубинные причины, которые связаны как с внутриязыковыми, так и с внешними (в первую очередь историко-политическими) факторами. При объективном взгляде мы должны будем признать, что Россия в значительной мере была и остается пространством языкового монизма.⁵²

На мой взгляд, сколь либо общих правил в этих случаях для национальных литератур не наблюдается, а сама тенденция к расширению поэтического словаря за счет иноязычных слов не ограничивается авангардом: в истории русской поэзии таково, в частности, намеренное использование иностранных слов в том же «Евгении Онегине» («Du comme il faut / Шишков, прости, не знаю как перевести», «Но панталоны, фрак, жилет / Всех этих слов на русском нет», «Никто бы в ней найти не мог / Того, что модой самовластной / В высоком лондонском кругу / Зовется *vulgar*. (Не могу... / Люблю я очень это слово, / Но не могу перевести; / Оно у нас покамест ново, / И вряд ли быть ему в чести)») или сатирические макаронизмы, «смещение французского с нижегородским», у Ивана Мятлева в поэме «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею дан л'Этранже» (1838-1844). С другой стороны, Пригов привнес в такие примеры то новое, что иноязычие приговских мантр является не лексическим, а просодическим или фонетическим. Слова остаются русскими, а их произношение искажается на псевдо/иностраный лад. Общеэстетической формулой такого искажения видится усиление описанного Шкловским «остранения», когда казалось бы привычное предстает непривычным. Родовая ино/странность поэтической речи (см. пассаж из «Риторики»

Литературного института имени А.М. Горького: https://litinstitut.ru/content/tolma4nonstop_inoyaz и Азарова Н. М. Поэтический билингвизм как средство межкультурного трансфера. // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. / Под. ред. В.В. Фещенко. М.: Культурная революция. 2016. С. 255-307.

⁵² Гречко В. Многоязычие в современной русской поэзии: попытка типологии // Interface. Journal of European Languages and Literatures. 2020. Issue 12. P.107-108.

Аристотеля, на который глухо ссылается Шкловский, не указывая источник)⁵³ оказывается в этом случае еще более ино/странной. Голосовая эскапада Пригова удивляет прагматически и художественно выверенной стратегией: он нарушает «горизонт ожиданий» вероятного восприятия текста – предсказуемую ситуацию по-видимости классической декламации – и создает качественно новое художественно-поведенческое высказывание, демонстрирующее, с одной стороны, его личные творческие установки, а с другой – потенциал *возможного* обращения к культурной традиции. Пушкин в данном случае важен как автор текста, допускающего трансформацию путем его перенесения в непривычную для него выразительную модальность. В одном из своих текстов Пригов писал о сложности таких экспериментов в условиях повсеместного использования имени и образа Пушкина – их «скромной прибыли», но тут же возникающей «необходимости в скромной, настойчивой и рутинной культурной (а не исследовательско-литературоведческой) апроприирующей и пластифицирующей работе».⁵⁴

1.2. Трансформации текста: декламация, саунд, перформанс

В истории декламации «Евгения Онегина» – от современников Пушкина до современных российских школьников, читающих его вслух на уроках литературы – заучивание и произнесение первых строф романа исключительно устойчиво в своей повторяемости. Стоит отметить, что сколь-либо обширная история декламации/драматизации произведений русской литературы еще не написана, но отдельные исследования дают представление о манере, востребованности и зрительской рецепции такого исполнения.⁵⁵ Общая тенденция в становлении декламации/драматизации произведений русской литературы в XIX веке предполагает движение от певучего, мелодичного, или, напротив, подчеркнуто-ораторского произношения к более обыденной, разговорной манере. Лингвист, исследователь русской фонологии М.В. Панов в монографии «История русского литературного произношения XVIII—XX веков» так пишет о сценической речи начала XIX века:

⁵³ «... ведь люди также относятся к стилю, как к иноземцам и своим согражданам. Поэтому-то следует придавать языку характер иноземного, ибо люди склонны удивляться тому, что [приходит] издалека, а то, что возбуждает удивление, приятно. В стихах многое производит такое действие и годится там, [то есть в поэзии], потому что предметы и лица, о которых [там] идет речь, более удалены [от житейской прозы]. (Аристотель. Риторика / Пер. Н. Платоновой // Античные риторика / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1978. С. 129 (Rhet. 3, 2, 1404b: 5-10)).

⁵⁴ Пригов Д.А. Скромная, но достойная прибыль // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. Мысли. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 405-406.

⁵⁵ Бранг П. Звучащее слово: заметки по теории и истории декламационного искусства. М.: Языки Славянской Культуры, 2010.

... на театральной сцене главенствует классицизм. Его главный жанр – трагедия – требует чеканки александрийского стиха, т.е. шестистопного ямба с цезурой после третьей стопы. Выделяются голосом, произносятся громче «ключевые слова», часто составляющие логически-контрастные пары. Безукоризненное владение стихом, обдуманность игры, эмблемная живописность жеста, постоянное общение со зрительским залом. <...> классицизм на сцене – это строгая орнаментика стиха, логические выделения слов с помощью громкости, отчеканивание слогов, вызывающе четкие паузы, которые отделяют стих от стиха и полустихие от полустихия. <...> Романтический театр дал простор для эмоциональной речи, для напряженной экспрессии, для чередования разных, контрастных переживаний, воплощенных в человеческом голосе. В одной роли сочетались, сталкивались шепот, крик, пафосная напряженность голоса, бытовая скороговорка, безоглядно интуитивная речь взхлеб, холодное отчеканивание звука.⁵⁶

С.Н. Дурылин начинает свой исторический обзор «Чтецы Пушкина» (1937) воспоминаниями о встречах с альбомными чтицами поэта. С первой из них, Устиньей Петровной Политовой, ему выпал шанс познакомиться еще в ранней юности, в 1890-годы. Устинья Петровна была воспитанницей в доме князей Урусовых, в московском доме которых ей довелось встречать Пушкина в конце 1820-х годов и даже слышать его собственное чтение стихов. Юного Дурылина изумила её декламационная манера:

Был и у ней когда-то альбом с переписанными стихами Пушкина 1820-х годов. Память ее еще сохраняла два-три стихотворения Пушкина. Однажды она прочла мне «Дар напрасный, дар случайный» и поразила меня тем, как она читала стихи. Так в то время (девяностые годы) никто так стихов не читал (а я бывал в концертах и на чтениях Общества любителей российской словесности, где читали М. Н. Ермолова, А. И. Южин): даже в ее старческой передаче чувствовался какой-то своеобразный, ни на что современное не похожий пафос сентиментальной унылости в сочетании с романтической приподнятостью.⁵⁷

В 1917 году Дурылин слышал пушкинские стихи в прочтении Варвары Дмитриевны Арнольди, совсем ещё девочкой видевшей поэта в родительском доме в 1830-х: «и в ее чтении другой элегии Пушкина «Я пережил свои желанья» я слышал те же ноты чувствительной унылости, сочетающейся с легким романтическим порывом». Молодость обеих женщин пришлась на период 1830-1850-х годов, и, несмотря на разницу в возрасте, и та и другая декламировали схоже. Дурылин пишет, что «каждая из них, читая пушкинские стихи, старалась передать его ритм, его музыку, не боялась выделить гармоническую переключку рифм». Но тут же иронически замечает, что «Пушкин (...) превращался в Жуковского, кое-где подкрепленного Байроном в ослабленном, мягком переводе Козлова». Здесь же приводятся воспоминания поэта Я.П. Полонского, свидетельствующие о музыкальности, поэтичности исполнения Пушкиным своих стихов:

⁵⁶ Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. М.: Наука, 1990. С. 247-248.

⁵⁷ Дурылин С.Н. Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. №1. С. 206-207.

Лев Сергеевич Пушкин (...) превосходно читал стихи и представлял мне, как читал их покойный брат его Александр Сергеевич. Из этого я заключил, что Пушкин читал свои стихи как бы нараспев, как бы желая передать своему слушателю всю музыкальность их.⁵⁸

В этом отношении любопытно, что П.С. Мочалов, один из известнейших актеров Малого театра того времени, «ради Пушкина превратился в певца» и исполнил кантату 1823 года А.Н. Верстовского «Черная шаль», впервые прозвучавшую на московской сцене в исполнении тенора П.А. Булахова.⁵⁹ Уже в 1850-е годы декламационные излишества и вокальное разнообразие подвергаются нападкам со стороны ревнителей сценического реализма, едко раскритиковавших чтение «Медного всадника» В.А. Каратыгиным за пышность, костюмированность, преувеличенные жесты и интонации. Современники упрекали актера в излишней мелодраматизации пушкинских произведений, в воздвижении ненужных и «чуждых поэзии Пушкина» декламационных декораций.⁶⁰ К 1860-м годам напряжение между старой, «классической» школой чтения нараспев и новым, активно развивающимся реалистичным стилем возрастает. Требования к культуре звука в русском театре менялись:

в эту новую эпоху артисты уже не читали стихи со сцены <...>, не «пели» <...>, не околдовывали зрителей эмоциональной силой своей речи <...> Они учились разговаривать на сцене. Силу взяла эта новая игра уже в следующую эпоху, в середине – второй половине XIX в. Но недовольство старыми сценическими системами вырывалось и раньше. Особенно часто упрекали тех, кто «пел» на сцене – произносил свои роли напевно, растягивая гласные и, может быть, вибрируя голосом. <...> Упреков тем, кто на сцене поет, в театральной печати 40-60-х годов очень много. Наступила эпоха, когда на сцене стал господствовать разговор – особая речевая стихия, иная, чем пение или размеренная читка.⁶¹

Критики этого времени не скупятся на хлесткие и даже «физиологические» рецензии текущих пьес и чтений. Так, драматург и театральный критик А.Н. Баженов в 1860 году упрекает игру Л.П. Никулиной-Косицкой в драме «Актриса» (соч. Анисе Буржуа и Теодора Баррьера) в искусственности излишнего чувства, ненужном крике и «насилии над голосом», в тяжелой, приторной, однообразной игре, а также в том, что «она сильно набралась того, что Белинский называет классической певучестью». Но тут же хвалит ее за те места, где «простота и выразительность брали верх над эффектацией и усилением». ⁶² Недоволен Никулиной-Косицкой и один из ведущих актеров середины XIX века,

⁵⁸ См., между прочим, «фонетический портрет» Пушкина, предложенный М.В. Пановым в Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. 1990. С. 266-278.

⁵⁹ Денисенко С.В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 92.

⁶⁰ Дурьин С.Н. Чтецы Пушкина. 1937. С. 208-209.

⁶¹ Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. М.: Наука, 1990. С. 249.

⁶² Баженов А.Н. Сочинения и переводы. М.: Тип. Косогорова, 1869. С. 25.

основоположник сценического реализма А.Е. Мартынов, предлагавший ни много ни мало высечь ее за «растягивание, завывание и бессмысленную интонацию».⁶³

Для Дурылина, опиравшегося в своих оценках на суждения мемуаристов, ни декоративное, мелодраматичное чтение 1820-1830-х годов, которое «нравилось (...) в течение лет двадцати», ни его полная противоположность – подача стихов как натуралистической прозы, не могут быть родственны пушкинской поэзии. По его мысли, «убийственная для поэзии манера <...> всюду превращать стихи в прозу» привела к падению искусства чтения Пушкина в 1880-1890-х годах (за редкими счастливыми исключениями выдающейся актрисы М.Н. Ермоловой и Ф.М. Достоевского) и «натуралистическому тупику»:

Праздник столетия рождения Пушкина (1899) не открыл новой страницы в истории пушкинских чтений. Книга осталась открытой на той же странице: на попытках превратить поэта в прозаика». В год столетнего юбилея Пушкина В.Ф. Комиссаржевская выступила с чтением «Письма Татьяны», но вскоре отказалась от чтения пушкинских произведений – вопреки, или, скорее, из-за своей любви к поэту. По ее словам, «в мире не существует голоса, который сумел бы дать такой звук, какой не нарушил бы красоты пушкинского стиха». Интерпретация её поступка Дурылиным исихастична: лучше молчать и не читать вовсе, чем читать плохо. Из поэтов, читавших Пушкина в 1900—1910-х годах, Дурылин особенно выделяет опыты Валерия Брюсова и Андрея Белого: «Нужно вспомнить Брюсова-математика, чтобы представить себе, как читал стихи поэт-Брюсов. <...> Это был строгий, точный, ясный чертеж стихотворения. Ни красок, ни музыки не было. Были одни строгие, точные геометрические линии, но они были вычерчены с такой силой, с такой остротой, с такой верностью руки, что чертеж превосходно давал возможность судить о величии и красоте здания, воздвигнутого Пушкиным». Белый же читал стихи совершенно иначе: «меньше всего это был чертеж <...> Лирическая тема стихотворения нашла в его чтении свое совершеннейшее ритмическое воплощение. Он передал то «лирическое волнение», которое присуще только этому стихотворению с хореическим строем, имя которому «Утопленник» Пушкина <...> с необыкновенной полнотою передавал [он] сложнейшую ритмическую полифонию стихотворения».⁶⁴

Заканчивается статья характерными для юбилейной поры перечислениями «пушкинских известий» советской печати, решительно свидетельствующими о появлении «нового массового чтеца Пушкина»:

этот новый чтец Пушкина являет исключительную по энергии и одушевлению деятельность. Нет такой районной библиотеки, нет такой школы и клуба в городе и деревне, где не появился бы новый публичный чтец Пушкина из среды учащихся, комсомольцев, рабочих, колхозников, красноармейцев, учителей, библиотекарей и т. д. Репертуар этого чтеца — весь Пушкин. Цель этого чтецам-сделать великого поэта достоянием всех народов СССР. Вот почему этот новый чтец Пушкина многоязычен, так же как многоязычна наша родина. <...> Народная тропа» к Пушкину превратилась в годы революции в неоглядно-широкую дорогу.⁶⁵

⁶³ Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. 1990. С. 249. С. 155.

⁶⁴ Дурылин С.Н. Чтецы Пушкина. 1937. С. 209, 216-219.

⁶⁵ Там же. С. 221.

Оставив в данном случае за скобками обсуждение очевидно вынужденного перехода к подобному стилю, отмечу лишь повторяющиеся ярлыки, важные для понимания советизации пушкинского образа и наследия: фиксация на количестве изданий/читателей/мероприятий, массовое чтение/поклонение Пушкину, понимание просветительской работы как «пушкинского фронта», утверждение Пушкина как большего современника советскому народу, чем собственному историческому времени, убежденность в принципиальной переводимости поэта на все языки и несомненной понятности для всех народов независимого от их исторического и культурного опыта.

Процесс создания «советского Пушкина» не лишний раз подчеркивает странную, но всё же очевидную преемственность: утверждение советского культа поэта было тесно связано с дореволюционной традицией.⁶⁶ Общей чертой дискуссий советских юбилейных лет стала «борьба за советского Пушкина». В научной и околонушной литературе живо обсуждается проблема «Пушкин и Маяковский», в которых известные нападки раннего Маяковского на Пушкина (печатно цитировавшего, помимо прочего, первые строки Евгения Онегина с тем, чтобы показать равнодушие Пушкина к настоящей поэзии)⁶⁷ объясняются «тактическими выпадами», «продиктованными интересами текущей литературной борьбы».⁶⁸ В новых условиях Пушкин и Маяковский заговорили на одном языке.⁶⁹ Идеология как бы делегирует Пушкину новый словарь: поэт говорит с новым читателем на новом и общепонятном для них языке – языке советских газет и вообще советского новояза: языка новой реальности. Отныне Пушкин – не просто друг и единомышленник декабристов (так обстоит дело в комментарии Бродского к Евгению Онегину⁷⁰), он – «Наш современник» (так назовет К. Паустовский пьесу 1949 года, посвященную Пушкину, в которой поэт, с одной стороны, противостоит враждебному

⁶⁶ Панченко А.А. Пушкин в советском фольклоре // Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию В.Е. Багно / Отв. ред. А.В. Лавров. СПб.: Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом) РАН, 2011. С. 390–410.

⁶⁷ Одна из первых «полемика» Маяковского с Пушкиным касается именно вопросов военной тематики в поэзии. В статье «Поэты на фугасах» (появившейся в газете «Новь» 13 ноября 1914 г.) Маяковский ставит рядом две строфы:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Свистел булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

Оксенов И.А. Маяковский и Пушкин // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. [Вып.] 3. С. 283–311.

<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v37/v372283-.htm>

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Мануйлов В. Пушкин и Маяковский // Литературная газета, № 21, 1938.

⁷⁰ Бродский Н.Л. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: Мир, 1932.

Западу, а с другой вписан в дискурс национальных литератур СССР).⁷¹ Процесс такой интеграции начался в юбилейный 1937 год.⁷² В определенном смысле – помимо многоязычных переводов на языки национальностей СССР – Пушкин становится многоязык, как символическая фигура, воплощающая собою «дружбу братских народов» («Дружба народов» так будет назван основанный в 1939 году литературный журнал, печатавший произведения писателей союзных республик в переводе на русский язык).⁷³ Нагнетание пафоса общепонятности выдающегося поэта в общих чертах не было уникальным только для Пушкина, но именно в его случае поражало особенной несуразностью. В своей книге, посвященной механизмам фольклоризации советской действительности – «Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры», филолог Константин Богданов сопоставляет идеологические сценарии юбилейных торжеств 1937-1938 г. вокруг имён Пушкина, Руставели и Джамбула. Помимо предсказуемых контекстуальных сравнений по типу «Руставели – грузинский Пушкин», участники и организаторы годовщин шли ещё дальше, допуская поистине мистические трансмутации. Так, на юбилейном пленуме Союза писателей в честь 75-летия творческой деятельности Джамбула писатель Мухтар Ауэзов поделился с присутствующими убеждением в том, что «если бы Пушкин был лишен бумаги и чернил, он стал бы акыном». Он же напомнил слушателям, что «Евгений Онегин» был переведен на казахский язык классиком и основоположником казахской письменной литературы Абаем Кунанбаевым уже в XIX веке и «безграмотные степные певцы, не зная имени великого поэта, пели пушкинский текст письма Татьяны». Один из переводчиков Джабаева Константин Алтайский в статье «Пушкин на казахском языке» приводит такой отрывок из объяснения Татьяны с Онегиным в переводе Абая в обратном переводе на русский:

Ты был раненым тигром,
Я была козленком серны,
Я едва осталась жива.

⁷¹ Семенова Н. В. Пушкинские торжества 1949 года и пьеса К.Г. Паустовского «Наш современник» // Текст. Книга. Книгоиздание. Т. 31. №. 1. С. 25-46.

⁷² О решающей роли торжественных мероприятий 1937, приуроченных к 100-летней годовщине смерти Пушкина, см. Муравьева О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине / ред. М.Н. Виролайнен. СПб.: Академический проект, 1994. С.123-124, Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000, Платт Д.Б. Здравствуй, Пушкин!: сталинская культурная политика и русский национальный поэт / Пер. с англ. Якова Подольного. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.

⁷³ Июньский номер журнала за 1949 году будет целиком посвящен Пушкину: стихи Гамзата Цадаса, Ахмеда Ерикеева, Сулеймана Рустама, Яниса Плаудиса, Максима Рыльского, Сайфи Кудаша, Жамсо Тумунова, Эди Огнецвет, Максима Танка, Ашота Граши, Хута Берулава. «Трибуна писателя» — статьи о Пушкине: Аветик Исаакян, Самед Вургун, Шалва Дадиани, Аркадий Кулешов, Ян Судрабалн, Антанас Венцлова, Мирзо Турсун-заде, Николай Тихонов. В разделе «Библиография» — обзор пушкинских изданий на языках народов СССР по материалам Всесоюзной книжной палаты.

Глубоко вонзились твои когти.
Если мысль придет в голову,
Что будешь ты страдать из-за меня,
То не кипело бы,
Как медный казан, нутро мое.

Разумеется, сам же автор статьи признавал некоторые неточности перевода, но оправдывал их искусной передачей духа и чувств пушкинских строк для казахской поэзии.⁷⁴

Пропагандистский образ поэта остается практически неизменным на протяжении всего периода Советской власти: гениальный поэт, друг и соратник декабристов, предвосхитивший в своем творчестве последующее развитие русской и советской литературы. Тиражирование такого образа Пушкина определило его общеизвестность и сделало его имя нарицательным. Однако, знание о поэте и его произведениях вне школьной программы ограничивается их представленностью в официальной идеологической и массовой культуре, прежде всего – на оперной и драматической сцене. Неслучайно, как отмечал Борис Гаспаров, «Евгений Онегин» Пушкина в памяти публики, как правило, смешивается с одноименной оперой Чайковского – шлягером советского времени и школьной повинностью, и чтобы «помнить о том, что муж Татьяны в романе по имени не назван, требуется некоторая степень литературной умудренности».⁷⁵ В 1950-1970-е годы произведения Пушкина звучали с экрана, сцены и пластинок – это были прежде всего певческие голоса Ивана Козловского и Сергея Лемешева. Выросшим в СССР памяты также классические аудиоспектакли и телевизионные постановки моночтений романа в исполнении известных актеров – Сергея Юрского, Иннокентия Смоктуновского, Михаила Ульянова. При всей разнице декламационных интерпретаций, этих актеров объединяет общее для них стремление к «аутентичности» литературного прочтения – как если бы их читал «сам» Пушкин.

В качестве экстравагантного для советской культуры прочтения пушкинского текста отдельно стоит упомянуть сцену из фильма Ильи Фрэза 1967 года «Я вас любил...», в которой главный герой, восьмиклассник Коля Голиков, после прерванной родителями «вечеринки» с друзьями пытается сделать домашнее задание – выучить наизусть первую строфу «Евгения Онегина». Зубрежка дается нелегко, влюбленный подросток витает в облаках и никак не может сосредоточиться. Но выучить отрывок – дело чести, ведь друг

⁷⁴ Подробнее об этом сюжете см. Богданов К. А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 111-126.

⁷⁵ Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика XXI, 2009. С. 88.

Коли пообещал знакомым девочкам получить отличные оценки и тем самым доказать свою подкованность в литературе. Быстро устав от заучивания, Коля включает катушечный магнитофон. Танго «El Choclo» наводит мальчика на гениальную мысль – использовать запоминающуюся мелодию как своеобразное мнемоническое правило и положить строфы «Евгения Онегина» на его мотив. Хрестоматийный текст с серьезной, «взрослой» традицией декламации превращается в таком исполнении в легкомысленно-шутливый водевильный куплет. Обнадеженный Коля уверен, что выполнить задание отныне не составит труда. Но на следующий день все выходит совсем не так, как предполагалось. Поначалу он никак не может вспомнить начало строфы, а когда, наконец, ему это удастся – сбивчивое полупение-полуречитатив тонет во всеобщем смехе. Почти нет сомнений в том, что Пригов видел этот успешный в прокате фильм, получивший несколько наград на престижных кинофестивалях и многократно показываемый по советскому телевидению.⁷⁶ Мелодическая трансформация первых строчек «Евгения Онегина» в фильме «Я вас любил...» едва ли осознается как радикальный опыт «взламывания» культурной традиции, скорее, речь идет о по-юношески искреннем бунте против школьной рутины и глубоко личном переживании классики (этот мотив поддерживается на протяжении всего фильма, особенно – в сцене экзамена, во время которого Коля читает два стихотворения Пушкина «не из программы» – «Я пережил свои желанья» и «Я вас любил», выбор которых перекликается с его влюбленностью). Но важно, что сам опыт изменения регистра про/чтения прецедентного текста в этом кинематографическом случае – одна из первых попыток «открытия» текста в, казалось бы, стилистически чуждом ему пространстве – по-своему «предвосхищает» перформанс Пригова. Важно и то, что перестроечные годы ознаменовались эксцессами травестийного обыгрывания образа Пушкина и «Евгения Онегина» (русское издание «Прогулок с Пушкиным» Андрея Синявского (Абрам Терц), фильм «Бакенбарды» (1990), выпуски журналов «Дантес» (первый выпуск 1999), с 1997 года – журнал «Пушкин»).

В русле тех же новшеств важно упомянуть, что травестийное обыгрывание эстетики высокого и низкого, монументально-авторитарного, агрессивного и развлекательно-шлягерного определяет стратегии музыкальных групп, получивших широкую популярность в СССР в 1980-х годах, чье творчество было несомненно на слуху Пригова и его окружения. Такова прежде всего словенская группа Laibach, известная своими переделками популярных шлягеров в тяжелой музыкальной манере с отсылками к милитаризованной эстетике Третьего Рейха. На протяжении лет Laibach остаются верны

⁷⁶ Павлова М.И. Илья Фрэн. М.: Искусство (Сер. «Мастера советского кино»), 1985.

своей эпатазирующей стратегии, которая позволяет им раскрывать элементы тоталитаризма и несвободы в, казалось бы, демократических и свободных сообществах. По мнению Славоя Жижека целью такой травестики явилось осложнение самой проблематики социальной свободы/несвободы, сила музыкального и образного воздействия на слушателя помимо словесных аргументов.⁷⁷ В 1985 году в СССР образовалась группа АВИА, следовавшая примеру Laibach на советском материале, также обращавшаяся к тоталитарной авангардной эстетике. В 1994 году этот ряд продолжила немецкая группа Rammstein. Несмотря на то, что Пригов не обращался к пафосу тоталитарной эстетики напрямую, важно что он следует похожему принципу «совмещения несовместимого»: перформанс меняет содержание, открывая в, казалось бы, простом и понятном, или же досконально изученном тексте второе и третье дно. Манера исполнения, изменение «регистра» восприятия изменяют саму суть исполняемого произведения.

Стилизации «Евгения Онегина», мистификации, дописывания, переписывания и фанфики романа – многочисленны и появляются по сей день,⁷⁸ но все они не выходят за рамки текста и условного любопытства. Перформанс Пригова открывает перед зрителем/слушателем возможность нового опыта. Активно используя «культурную нагрузку» и предвосхищая ожидаемый отклик на всем известный текст, Пригов создает странное и поначалу обескураживающее, но несомненно оригинальное художественное высказывание. В чем его странность? Почему модуляции голоса Пригова кажутся такими резко выделенными и как будто неуместными? Возможно, дело не только в «объекте» его манипуляций (хотя, разумеется, все, что связано с Пушкиным и «Евгением Онегиным» вызывает интерес и неопределенную тревогу). Странность восприятия заложена и в музыкальном решении перформанса. Так, у выбранных мотивов для распева есть нечто принципиально общее – они не вписываются в профессиональную европейскую традицию композиции. Пригов выбирает такое «музыкальное время», каким представлял его себе Оливье Мессиан – «не в виде отрезка, непрерывно дробящегося пополам, но в виде нерегулярной, сложной, как ветка дерева или коралловый риф, структуры, которая «выращивается» по принципу, диаметрально противоположному тому, что принят в западной музыке».⁷⁹ Современник Пригова, выдающийся музыковед Генрих Орлов, в своей книге «Древо музыки» подчеркивает принципиальное значение звукового

⁷⁷ Жижек С. Почему Laibach и NSK не фашисты? / пер. с англ. Максима Алюкова // Лаканалия. № 12. 2013. С. 63-65.

⁷⁸ См. современные примеры: Невский А., Невская В. Судьба Онегина. М.: Ассоциация Экост, 2001, Бове К. Ужель та самая Татьяна? СПб.: Самокат, 2019.

⁷⁹ Кандаурова Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику. М.: Альпина Паблишер, 2019. С. 217-218.

воспитания и слухового опыта человека для последующего восприятия музыки,⁸⁰ по мысли автора, самого суггестивного и властного, настигающего слушателя даже помимо его воли, искусства.⁸¹ Сила звуковых впечатлений, воздействующая и на интеллектуальное, и на непосредственно телесное восприятие одновременно, настолько велика, что не приходится удивляться шоковому воздействию перформансов наподобие мантр Пригова, даже в тех случаях, когда речь не идет о детальной проработке музыкального материала с точки зрения той или иной системы; Пригов разумеется не был ни музыкантом ни музыковедом, а только талантливо имитировал «восточность», но сам стереотип звукового поведения настолько срастается буквально с телом человека, что схватывается за считанные секунды.⁸²

Этот выбор не-классической, не западной манеры исполнения вдвойне интересен, если вспомнить об увлечении Пригова как раз классической музыкой и оперой. Другой важный элемент перформанса – голос и его модуляции. Интонация, громкость голоса, тембр и другие характеристики декламации, безусловно, влияют на рецепцию не только «имиджа» автора и читаемых им произведений, но и самого «поэтического». Среди самых известных примеров такого рода – голос Александра Блока и его манера чтения, которая современниками воспринималась как слом традиции – в мелодическом, ритмическом и голосовом аспектах.⁸³ О роли голоса и, шире, звука/звучания в современной поэзии писала филолог Наталия Азарова в статье «Саунд как медийный параметр поэзии». Исследовательница предлагает анализировать поэтические тексты с опорой на понятие

⁸⁰ «Таким образом, в связях между музыкой и её воздействием нет, по-видимому, ничего безусловного — ничего, что можно было бы принять за аксиому. Остается предположить, что в каждой культуре действует некая скрытая система, управляющая эмоциональными, чувственными, интеллектуальными и прочими реакциями слушателя. Неспособность допустить существование таких критически важных систем исключает действительно объективный подход к проблемам содержания и функционирования музыки. Любое суждение о музыке диктуется музыкальным опытом. Испытывать, «переживать» музыку значит соучаствовать в ней быть причастным, а соучастие, причастность это поведение, формы которого человек усваивает в определённой социальной и культурной среде. Следует подчеркнуть, перефразируя Дьюи, что формы музыкального поведения «действуют столь эффективно, потому что они бессознательны и кажутся заложенными в самой природе музыки». В действительности же они заложены в природе культуры, к которой принадлежит данный музыкальный субъект. Пока собственная культура воспринимается как нечто само собой разумеющееся, присущие ей стереотипы музыкального поведения нераспознаваемы. Чтобы понять их специфичность, относительность, ограниченность необходимо увидеть их в более широких контрастных контекстах разных культур, и в этих контекстах — сопоставлять. Мысль о музыке как культурном явлении вполне банальна. Такие мысли не оставляют места для вопросов: правила, диктуемые культурой, усваиваются субъектом так же глубоко и органично, как правила родного языка, и поведение, определяемое этими несознаваемыми правилами, представляется ему абсолютно органичным, свободным, естественным: нормой поведения вообще. О специфичности этих правил человек может начать догадываться только в исключительной ситуации, когда привычный акт поведения даёт непредвиденный результат» (Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-Санкт-Петербург: Н.А. Frager & Co, Советский композитор, 1992. С. 19-20).

⁸¹ Там же. С. 54-55.

⁸² Подробнее см. раздел «Орган и гонг». Там же. С. 53-64.

⁸³ Булгакова О.Л. Голос как культурный феномен. 2015. С. 178-186.

саунд (sound), определяя его как «коммуникативную единицу, образованную целостным звучанием музыкального или поэтического текста, позволяющую адресату на минимальном отрезке текста определить его социокультурную принадлежность». Далее она указывает на необходимость различения терминов «декламация» (дополнительные смысловые акценты, самовыражение, интерпретация, стратегия экспрессивности) и противопоставленному ему «саунд» (характеристики голоса поэта, манеры произнесения, способы воспроизведения, отказ от самовыражения, расстановки смысловых акцентов и т.д.) по отношению к звучащей поэтической речи: «Современные молодые поэты стараются в значительной степени острять свой голос, избегая тех акцентов и интонаций, которые позволили бы с определенностью конституировать некую субъективность, и нередко подражают искусственному синтезированному голосу в своем чтении».⁸⁴ Размышления Азаровой теоретически интересны, но едва ли могут считаться исчерпывающими: случай Пригова свидетельствует о более сложной ситуации, в которой авторский «саунд» не противостоит «декламации», но включает как звучащие, так и содержательно интонируемые (семантические) компоненты.

Судя по сохранившимся записям, чаще всего Пригов выступал с «советскими текстами»: он осознанно выбирал тексты для выступлений и репетировал, его манера чтения на протяжении лет остается практически неизменной, он также воспроизводил некоторые тексты наизусть. Интересно, что современные драматизации, например, «Апофеоза милицанера» придерживаются именно приговской манеры чтения этого текста (расстановка пауз, нисходящая интонация с замедлением в конце четверостиший), отклоняясь от нее лишь в скорости чтения. Пригов, безусловно, обладал запоминающейся и узнаваемой манерой декламации и использовал ее особенности для поддержки определенного имиджа. Но он выступал также с текстами (такими как рассматриваемый перформанс или «Похоронная азбука»), требующими уже не столько декламационных, сколько вокальных и музыкальных усилий – речитатив сменяется пением, мантрическими интонациями, переходит в крик и т.д. «Мантра высокой русской культуры» и другие выступления Пригова, в которых активно задействованы технические и поведенческие характеристики поэта – голос, пение, крик – не в последнюю очередь ассоциируются с авангардными практиками первой четверти XX века⁸⁵ : осознанно или нет, Пригов

⁸⁴ Азарова Н.М. Саунд как медийный параметр поэзии // Бриковский сборник. Вып. II.: Методология и практика русского формализма. - М.: МГУП им. И. Федорова, 2014. С. 42-44.

⁸⁵ Но эта очевидность не всегда осознается как нечто продуктивное. Французский славист, исследователь русского авангарда Режи́с Гейро так описывает свои впечатления от встречи с поэзией Пригова и Рубинштейна: «Потом я написал рецензию на книгу Марцадури об авангарде. Потом на издание МГУ, посвященное альтернативной поэзии. Там были, кажется, первые публикации Пригова и Рубинштейна.

отчасти воспроизводил традицию футуристических перформансов и публичных выступлений, когда характер сценического поведения, внешней трансформации и декламации выступают принципиальными элементами художественной выразительности.⁸⁶ Но сам Пригов отрицал свою литературную связь, например, с обэриутами, определяя стилистические совпадения как чисто внешние.⁸⁷ К тому же, его саунд-перформансы – это совсем не та «смертоносная фонетика»,⁸⁸ характерная для авангарда, хоть иногда они и воспринимаются слушателями как «демонические».⁸⁹ Но и более близкий контекст дает много поводов для размышления о звуковом ландшафте современной Пригову эпохи. Вот что пишет поэт Виктор Кривулин о поэтической декламации и манере поведения 1960-х годов:

Общая для русской поэзии 60-х годов особенность - «звуковая» по преимуществу коммуникативность стиха, затрудненность фиксации текста воспринимающим <...> Личность поэта, его облик, звучащий голос его, манера поведения и авторепрезентация в 60-е годы были неотчуждаемы от словесной ткани стихов. Поэзия, как правило, восполняла недостаток экзистенциального опыта слушателей. Слушателей, а не читателей: будучи даже изданы, перепечатаны или переписаны от руки, стихи воспринимались в первую очередь как звучащее, а не писаное слово. Живой голос поэта как бы заполнял лакуны в эмоционально обедненной жизни среднего человека <...> Ощукая себя в роли «эмоционального мотора» жизни, поэт стремился искусственно сделать свой голос более живым, усиливая и тем самым искажая естественное звучание. Когда сейчас слушаешь сделанные в 60-е годы магнитофонные записи стихов, поражает присутствие общей для всех неподцензурных произведений поэзии интонации - экзотически-восходящая мелодика, непрерывное нагнетание звукового напряжения, беспаузное чтение. Интонация, уничтожающая членение на строки, на отрезки текста, — имитация текстовой непрерывности... Эта интонация покрывала любое содержание, независимо от того, о чем были стихи и каков их автор.⁹⁰

Моя работа не посвящена исключительно биографии Пригова, поэтому вопрос составления списка выступлений и чтений, которые он мог бы посещать, передо мной не стоит. Но скорее всего в период от 20 до 30 лет (Пригов родился в 1940), еще до сознательной выработки собственной оригинальной стратегии, поэтические чтения и

Составители сборника выдавали эти тексты за что-то радикальное, но я после занятий русским футуризмом ничего радикального не увидел» (Бирюков С. О том, как французский интеллектуал стал русским литератором, и о многом другом в беседе Сергея Бирюкова с Режисом Гейро // Дети Ра. 2012. №7).

⁸⁶ Авангардное поведение А. Крученых. Лакированное трико; Сборник материалов. СПб.: Хармсиздат, 1998.

⁸⁷ Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 20.

⁸⁸ См. предисловие Бориса Несмелова к изданию «Четырех фонетических романов» Алексея Кручёных Крученых А.Е. Четыре фонетических романа. М.: Издание автора, 1927. С. 3-4.

⁸⁹ См. упоминание Марка Липовецкого о реакции Александра Кушнера на саунд-перформанс Пригова: «... вспоминается следующий эпизод. Когда Пригов исполнял первую строфу «Евгению Онегина» на конференции в Лас-Вегасе (1999 год), Михаил Эпштейн, сидевший рядом с Александром Кушнером, рассказывал потом, что, несмотря на бушевавшее в зале веселье, его сосед воспринял пригововский перформанс как, по его собственному выражению, «нечто демоническое». Такое восприятие, на мой взгляд, глубоко противоречит тому, что делал Пригов. Не случайно сам Пригов иронизирует над демонической интерпретацией своей поэтической личности во многих текстах...» (Липовецкий М. Пригов и Батай: эстетика системной растраты // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). 2010. С. 340).

⁹⁰ Каломиров А. [Кривулин В.] Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Северная почта. 1979. № 1/2. С. 39–60.

разного рода художественные встречи были ему небезынтересны. Сам Пригов упоминал, например, что знал Евтушенко и был на выступлении молодых поэтов объединения СМОГ.⁹¹ Степень влияния увиденного и услышанного на Пригова в те годы учения, творческих поисков и жизненных вызовов (женитьба и рождение сына) для меня остается открытой для уточнения, но продолжение очерка Кривулина уже о 1970-х годах кажется более интересным с точки зрения изменения декламационных привычек в пору выхода Пригова «в свет»:

Но к началу 70-х годов русские стихи умолкли, и молчание стало центральным моментом их содержания. Перестав говорить, они стали показывать. Сейчас, несмотря на сравнительно частые квартирные чтения, несмотря на разного рода официальные и неофициальные мероприятия с бубнящим поэтом в качестве участника, несмотря на переполненные тысячами любителей Вознесенского концертные залы, поэзия изменила способ обращения к читателю. Именно к читателю, поскольку слово звучащее дискредитировано как способ общения, который принуждает говорящего говорить все более настойчиво, а слушающего слушать все более тупо. Так был дискредитирован самый стиль «жизни-напоказ», жизни-наружу, особый стереотип нарочито открытого «артистического» поведения. Теперь «на слух» мы лучше воспринимаем уже знакомое по чтению глазами и поэтический шаманизм никого не затрагивает с той силой, с какой затрагивало голосование поэта аудиторию 60-х годов. С конца 60-х годов в обиход вошло словечко «текст». И в 70-е годы мы уже имеем дело не со стихами, а с поэтическими текстами.⁹²

Суждение Кривулина тем не менее важно дополнить разницей в организации «неподцензурного» художественного процесса в Москве и Ленинграде. Не столь драматичные (как это иногда представляется) различия между этими неофициальными жизнями все-таки существовали, что хорошо показано исследовательницей Антониной Белугиной на примере семинара Михаила Шейнкера и Александра Чачко 1970-1980-х годов.⁹³ Различия эти значимы не только для лучшего понимания условий существования культуры андеграунда, тем более, что середина 1970-х годов считается в этом смысле временем переломным, но и для прояснения тех обстоятельств, в которых происходило становление творческого метода Пригова, а в перспективе – и его оценка. Прежде всего, именно на этом семинаре, по утверждению участников, Пригов в первый раз продемонстрировал «крик кикиморы».⁹⁴ Далее, дистанция между выступающим и воспринимающим на московских встречах была подчеркнута мала, а устное обсуждение работ и возможность их критического осмысления были привычными практиками.⁹⁵ Для

⁹¹ Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 58.

⁹² Каломиров А. [Кривулин В.] Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки), 1979.

⁹³ Белугина А. Семинар М. Шейнкера и А. Чачко и институт эстетических дискуссий в неофициальной советской культуре 1970 — 1980-х годов // Новое литературное обозрение, №173 (1), 2022. С. 152-172.

⁹⁴ Там же. С. 167.

⁹⁵ «В московском неофициальном искусстве 1970-х годов дистанция между зрителем, читателем и автором обычно была минимальной — точнее, эти позиции были неопределенными, текучими и часто пересекались между собой. Неофициальные художники и литераторы в Москве были друг для друга главными и, по сути, единственными зрителями. Зритель здесь не был сведен к пассивному наблюдателю или читателю. Произведение искусства попадало к нему через личный контакт с автором, и поэтому было неотделимо от

Пригова такой стиль «представления» своих работ стал привычным – он легко соглашался на диалог, интервью, всяческие разъяснения и пояснения своей деятельности.

Эстетический эффект саунд-перформанса «Евгений Онегин» заключается также в конфликте подразумеваемых смыслов, которые мы связываем с Пушкиным, с одной стороны, и культурных контекстов, которые ему вроде бы чужды – с другой. Филолог увидит в этом конфликте прежде всего несовпадение темы и ремы – интригу, осложняющую наши базовые знания о Пушкине и его произведениях, с (псевдо)серьезностью приговского предуведомления – нарочито наукообразного, умышленно скромного вида автора, неожиданно превращающего свое выступление в экспрессивный и, по первому впечатлению, неуместный бурлеск. Разрушение ожиданий/пресуппозиций – продуктивная стратегия Пригова, важная для него не только в художественном отношении, но также как проявление «культурной вменяемости» и истинного творчества:

Чем отличается творчество от художественного промысла? Известен тип авторского поведения, известен способ создания авторского текста, известны места презентаций и известны зрительские ожидания. Наличие четырех этих компонентов – свидетельство художественного промысла.⁹⁶

Пригов не стремится к этнографически аутентичному воспроизведению мантрического мотива – он может быть приложен к разным текстам, длиться сколь угодно долго (мантры требуют повторения), воспроизводиться самими слушателями. Мотив становится мотивацией для дальнейшего воспроизведения и трансформации – предельным способом рефлексии над уже нерелексированными, застывшими типами текстов, поведения и т.д. Художественную стратегию Пригова в этой перспективе допустимо рассматривать как направленную на постоянное изменение стереотипов коллективной аксиологии, а, значит, и идеологии (если под идеологией понимать набор ключевых понятий социального порядка).⁹⁷ Экспансивные произведения Пригова принципиально анти-фольклорны, ставя во главу угла расшатывание стереотипных представлений о «само собой разумеющемся»

коммуникативной ситуации: художники и литераторы постоянно говорили об искусстве. Семинар был способом институционализации этой практики: раз в две-три недели художники и литераторы собирались вместе, чтобы, во-первых, показать свои произведения искусства (или посмотреть на чужие работы), и, во-вторых — обсудить их. Обычно семинар состоял из трех частей: сначала докладчик или выступающий представлял участникам произведение искусства или теоретические выкладки; затем все участники семинара обсуждали представленный материал; заканчивалось все более свободным, дружеским разговором, в котором участвовали только постоянные участники» (Там же. С. 162).

⁹⁶ Ульянов А. Пригов в Космосе // Дай зин!: <http://diy-zine.com/media/prigov-v-kosmose>

⁹⁷ Как ее понимал уже Антуан Дестют де Траси в работе «Элементы идеологии» (1815).

общественном строе, сопутствовавшем его жизни и творчеству. При всех переменах в этом строе Пригов оставался самым собой.

1.3. Пушкин как «наше всё»

Но, возможно, здесь уместен вопрос: не в этом ли преображении общепринятого дискурса обнаруживает себя не только продуктивная творческая стратегия Пригова, но и переосмысленная чуткость в восприятии самого Пушкина? Трепетное отношение культурных (и околокультурных), литературоведческих (и околολитературоведческих) и даже неоязыческих⁹⁸ кругов к Пушкину – предполагает разные по своей модальности, но иногда схожие по своей сути высказывания о мудрости, силе, красоте, таинственности и т.д. его произведений (или, ещё точнее, вообще всех текстов и обстоятельств жизни поэта), требующие бесконечных уточнений и дополнений (требование это нам ярко демонстрирует отсутствие полного комментированного академического собрания сочинений, которое, несмотря на все достижения отечественной пушкинистики, все еще ждет своего грядущего воплощения). Культурный канон и принудительное школьное образование превратили творчество Пушкина в повинность, исполнение которой выражается в сублимации, имеющей отношение не к историческому, но воображаемому Пушкину – «солнцу русской поэзии».⁹⁹ Внеисторический образ Пушкина нередко поддерживался и его специфической музеефикацией. С.С. Гейченко, директор (1945-1989) самого крупного пушкинского мемориала-заповедника «Михайловское», вольно соединял материальную историю с литературной условностью. Заполняя бывшую дворянскую усадьбу персонажами и образами хрестоматийных произведений («златая цепь» на дубе,

⁹⁸ Речь идет о неоязыческой религиозной организации «Всеясветная грамота», основанной в 1980-х годах. Особенную роль в вероучении этой секты играет Пушкин: «Согласно вероучению секты, на протяжении веков существовала тайная преемственность поколений жрецов, которые были посвящены в тайну «Всеясветной грамоты». Эта тайна передавалась из уст в уста. Посвященных было не так уж и много, но среди них были известные поэты, писатели и ученые. Так, утверждается, что Арина Родионовна - няня, воспитавшая А.С. Пушкина была якобы их посвященной, русской жрицей. Соответственно А.С. Пушкин - русский жрец. Поэтому произведения Пушкина больше всех подвергаются глумлению, их начинают разбирать по буквам, наполняя несуществующим смыслом, а точнее – бессмыслицей» (Куликов И. Энциклопедия «новые религиозные организации России деструктивного, оккультного и неоязыческого характера». Издание третье, дополненное и переработанное. М.: «Паломникъ», 2002).

⁹⁹ Крылатое выражение «солнце русской поэзии» восходит к анонимному извещению о смерти Пушкина, которое было напечатано 30 января 1837 года в 5-м номере «Литературных прибавлений» – приложении к газете «Русский инвалид»: «Солнце нашей поэзии закатилось! Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща!». Авторство этого короткого (и, заметим в скобках, вызвавшего неудовольствие властей) некролога было не вполне ясно. Долгое время его автором считался сам редактор «Литературных прибавлений» А.А. Краевский. Но дальнейшие исследования подтвердили авторство писателя В. Ф. Одоевского (Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1, ч. 2. М.: изд. братьев М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 328-329, Рогова А. И. Примечания к статье // Пушкин в прижизненной критике, 1834—1837 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2008. С. 506).

скамейка Онегина, аллея Татьяны), Гейченко превратил её в пушкинский аналог Диснейленда – Лукоморье.¹⁰⁰ Недостаток исторической подлинности – в 1918 году усадьбы Михайловское, Тригорское и Петровское были разграблены и сожжены – возмещается непреходящей и неоспоримой символической ценностью, приближенной к ценности целостной и вечной природы. В повести Сергея Довлатова «Заповедник», впервые опубликованной в 1983 году, хранительница музея в Михайловском на прямой вопрос рассказчика о подлинности экспонатов отвечает не по существу, воспроизводя типичную ситуацию риторической подмены:

- /... / Можно задать один вопрос? Какие экспонаты музея - подлинные?
- Разве это важно?
- Мне кажется - да. Ведь музей - не театр.
- Здесь все подлинное. Река, холмы, деревья - сверстники Пушкина. Его собеседники и друзья. Вся удивительная природа здешних мест...
- Речь об экспонатах музея, - перебил я, - большинство из них комментируется в методичке уклончиво: «Посуда, обнаруженная на территории имения...»
- Что, конкретно, вас интересует? Что бы вы хотели увидеть?
- Ну, личные вещи... Если таковые имеются...
- Кому вы адресуете свои претензии?
- Да какие же могут быть претензии?! И тем более - к вам! Я только спросил...
- Личные вещи Пушкина?... Музей создавался через десятки лет после его гибели...
- Так, - говорю, - всегда и получается. Сперва угробят человека, а потом начинают разыскивать его личные вещи. Так было с Достоевским, с Есениным... Так будет с Пастернаком. Опомнятся - начнут искать личные вещи Солженицына...
- Но мы воссоздаем колорит, атмосферу, - сказала хранительница.
- Понятно. Этажерка - настоящая?
- По крайней мере - той эпохи.
- А портрет Байрона?
- Настоящий, - обрадовалась Виктория Альбертовна, - подарен Вульфам... Там имеется надпись... Какой вы, однако, привередливый. Личные вещи, личные вещи... А по-моему, это нездоровый интерес...
- Я ощутил себя грабителем, застигнутым в чужой квартире.
- Какой же, - говорю, - без этого музей? Без нездорового-то интереса? Здоровый интерес бывает только к ветчине...
- Мало вам природы? Мало вам того, что он бродил по этим склонам? Купался в этой реке. Любовался этой дивной панорамой...
- Ну, чего, думаю, я к ней пристал?
- Понятно, - говорю, - спасибо, Вика.

¹⁰⁰ «С.С. Гейченко, знаменитый «хранитель» Михайловского и гениальный «музейщик», нашел универсальный способ пропаганды пушкинского наследия: его «вещественную» мифологизацию. Еще памятна его книжка «У лукоморья». Уже в заглавии ее сокрыт мифологизирующий «знак»: Михайловское и прилегающие к нему места — это и есть то самое «лукоморье», что памятно русскому человеку из самого детства. Эта блестящая выдумка обросла специфическими «музейными» приемами, окружавшими человека, попавшего в сказочную страну. Еще сохранились поставленные в «эпоху Гейченко» валуны-указатели с показательными «сказочными» данностями: «Направо пойдешь — в Тригорское попадешь» и т.д. Еще памятна «златая цепь», висевшая на дубе, который рос возле дома хранителя... Паломник, входя в знаковый «мир Пушкина», оказывался в мире собственного детства — и этот условный мир («детский вкус!») мог приблизить его к осознанию /.../ не Пушкина, а «пушкинского мифа», приобретающего черты овеществленной реальности. Наивный биографизм заставлял, например, «заселять» Тригорское персонажами «Евгения Онегина» — явились «скамья Онегина» и «аллея Татьяны». Они потому так прижились в массовом сознании посетителей музея-заповедника, что сами вышли из того же массового сознания» (Кошелев В.А. Рец. на кн.: Пушкинская энциклопедия «Михайловское». Т. 1. М., 2003. // НЛО, № 4, 2004).

Вдруг она нагнулась. Сорвала какой-то знак. Ощутимо хлестнула меня по лицу. Коротко нервно захохотала и удалилась, приподняв юбку-макси с воланами.¹⁰¹

Характерное для советской интеллигенции восторженно-мечтательное отношение к Пушкину граничило с религиозным благоговением. Один из примеров такого рода - стихотворение много печатавшегося в 1960-е годы Александра Решетова (1909-1971) «Пушкинские горы», герои которого, «набродившись в окрестностях за день», решают закончить день в местном «белостенном» ресторане. За неспешной трапезой они рассуждают о том, чей дух, будто бы витая где-то рядом, одухотворяет всё: и туристическую рутину и советский общепит. Здесь вездесущий, всеведущий, и, конечно, непознаваемый для «чинных пушкиноведов» Пушкин открывается поэтам, которые чувствуют себя «у Него на виду» – именно так, с прописной буквы, как если бы речь шла о Господе-Боге:

Словно где-то забыв свои беды
И удачи оставив свои,
Мы, как чинные пушкиноведы,
Тихо ели здесь,
Пили чай.

Пушкинистов не чая обидеть,
Признаюсь, мы стыдились не их:
Можно ль помнить, где Пушкина видишь,
О каких-то удачах своих?

Да еще их вином или водкой
Отмечать у Него на виду?
В ясных днях и в ночах тех коротких
Нам дышалось легко, как в саду.

Но и там, где нам трудно дышалось,
Где изба как судьба на ветру, -
И под кровлей ее обветшала
Он живет, устремленный к добру

Не ханжой,
Человеком с душою
Будь, поэт,
И хмелей от всего.
Но и в славе своей и с бедою
Знай, что мы на виду у Него.¹⁰²

Травестийное переименование Пушкина в этом контексте – это саркастические, иронические, а иногда и скабрёзные маргиналии, «записи на полях книг», анекдоты и шутки. Так обыгрывает имя Пушкина и пушкинские строки Владлен Гаврильчик, видя в нем своего рода «трикстера» русской истории и культуры:

¹⁰¹ Довлатов С. Заповедник. / Сергей Довлатов. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.1. Проза. СПб.: Лимбус-пресс, 1993. С. 347.

¹⁰² День поэзии. Сост. И. Михайлов, Н. Яворская. Москва-Ленинград: Советский писатель, 1963. С. 196-197.

Поэт, сбылися Ваши сны:
Пушкинизация страны
У нас проходит полным ходом.
Вы почитаемы народом
И даже, всем заткнувши рты,
Вас проповедуют менты.
Вам памятник, товарищ пушкин,
Уже сварганил Аникушин.
Вы там курчавы и игривы
Посередь площади стоите
Стоймя и как бы говорите:
«Души прекрасные порывы»¹⁰³

В 1986 году скандально известный порнограф Михаил Армалинский публикует «документальное» сочинение – мистификацию «А. С. Пушкин. Тайные записки. 1836—1837», рассказывающую о любовных похождениях поэта от первого лица. Несмотря на очевидный подлог и известную репутацию автора, книга была переведена на ряд языков и до сих пор пользуется спросом у неискушенной публики.¹⁰⁴ В кругу же профессиональных пушкинистов и знатоков пушкинского творчества она вызвала непропорционально эмоциональную реакцию, доходившую до ругани – что только сыграло на руку удачливому аферисту. В 2013 году вышло очередное переиздание «Тайных записок», визуально оформленное под академически солидную серию «Литературные памятники» (издательство «Наука»), с обширным приложением из импульсивных литературоведческих откликов, объединенных под заголовком «Парапушкинистика».¹⁰⁵ Хулиганский опус превратился в нечто наподобие провокационного проекта по деконструкции традиционного пушкиноведения, для которого Пушкин всегда служил (и служит) неоспоримым образцом главного национального поэта.¹⁰⁶ «Я открою Вам совершенно нового Пушкина», пишет А. Мадорский в претенциозно-протестной книге «Сатанинские зигзаги Пушкина» (1998) – попытке вернуть «живую душу» поэта из «ссылки» отечественного пушкиноведения, путем выявления «заблуждений и грехов гения».¹⁰⁷ Вольности в обращении с именем, биографией и творчеством Пушкина воспринимаются как антипатриотизм и оскорбление самой русской культуры. Именно так была воспринята книга бывшего советского

¹⁰³ Поэма «Поэт и царь», 1979 в Гаврильчик В. Изделия духа. СПб.: Общество «А-Я», 1995. С. 98-99. См. там же «Была зима! Шумела ель. / Эх-ма! У Пушкина дуэль.» С. 19.

¹⁰⁴ См., например, объявление о продаже «Тайных записок» за авторством Пушкина на Ebay <https://www.ebay.com/itm/1836-1837-Pushkin-Secret-Journal-RUSSIAN-BOOK-/323880564046>

¹⁰⁵ Армалинский М.И. Александр Пушкин. Тайные записки 1836–1837 годов. Миннеаполис: M.I.P. Company, 2013.

¹⁰⁶ Подробнее об истории этого издания см., например, Лесин Е.Э. Не Пушкин, не Пушкин, не Пушкин // Независимая газета. Ex Libris от 06.06.2013.

¹⁰⁷ Мадорский А. Сатанинские зигзаги Пушкина. М.: ТОО «Поматур», 1998. См. также Шварц Е.А. А. Мадорский. Сатанинские зигзаги Пушкина. // Волга, № 2, 1999.

литературоведа и диссидента-арестанта Андрея Синявского (псевдоним Абрам Терц) «Прогулки с Пушкиным» (впервые издана в Лондоне в 1975 и в годы Перестройки переизданная в России), вызвавшая скандал своей кажущейся непочтительностью к великому поэту. Одно из предложений этой книги стало «крылатым», предосудительно прецедентным, ошеломлявшим и оскорблявшим особо ранимых читателей: «На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох».¹⁰⁸ Те же слова Пригов повторит парафразом в первых строчках стихотворения «На тонких эротических ногах...», включенном в сборник «Написанное с 1990 по 1994».¹⁰⁹ (Интересно, что в тексте Синявского рассуждение о «переполохе», произведенном Пушкиным продолжается указанием на «школу эротики», «верткости» и обязанную ей «изгибчивость строфы» в «Онегине» - идею, получившую наглядно игровое воплощение и в «Мантрах» Пригова).

Не столь скандально, но тоже равнодушно было воспринято сравнение Пушкина с Винни-Пухом в некогда модной книге Вадима Руднева «Винни-Пух и философия обыденного языка» (первое издание – 1994): «Место Пуха и его поэзии в Лесу соответствует месту Пушкина как солнца русской поэзии в нашей культуре».¹¹⁰ Руднев в этом случае не был оригинален, продолжив мем «Пушкин – Винни-Пух», появившийся уже ранее в стихотворении Всеволода Некрасова – сравнение, в рамках которого Пушкин, как «наше всё», мог стать кем угодно:

Пушкин-то
Уж и тут Пушкин
и тут Пушкин
И тут

Пушкин
И Ленин

Пушкин
И Сталин

Пушкин
И Холин

Так кто
Ваш любимый поэт

Пушкин

¹⁰⁸ Синявский А.Д. (Абрам Терц) Прогулки с Пушкиным. Париж: Синтаксис, 1989. С. 19.

¹⁰⁹ Пригов Д.А. Написанное с 1990 по 1994 год. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 118.

¹¹⁰ Руднев В.П. Винни-Пух и философия обыденного языка. М.: Русское феноменологическое общество, 1994. С. 34.

Упоминание Игоря Холина, одного из ключевых поэтов московского андеграунда, в этом контексте неслучайно – в своих текстах он не раз упоминал Пушкина. В 33 главе поэмы «Умер земной шар» (1965),¹¹² «Воспоминание», Холин почти дословно¹¹³ воспроизводит одноименное стихотворение («Когда для смертного умолкнет шумный день»), а в «Я—Я» ставит знак равенства между собою и Пушкиным – подразумеваемым «всеми»:

Я сравниваю себя
Со всем Миром
Я — Эйнштейн
Вместе с теорией относительности
Я — недостроенный 12-этажный дом
С моей кооперативной квартирой
На третьем этаже
Я Пушкин
С поэмами
И стихами
Я — ты
Я—Я¹¹⁴

Заметной особенностью всех этих примеров явилась своеобразная релятивизация образа Пушкина и его текстов. Как теперь выясняется, «Пушкин» не равен самому себе в разных контекстах. Истоки такой релятивизации можно усмотреть уже в материалах к биографии Пушкина, составленной Вересаевым («Пушкин в жизни», 1926), демонстрирующей многообразие возможных оценок как личности, так и текстов поэта. В анекдотически травестийном виде Пушкин – герой известных «Случаев» Хармса (1933-1939),

¹¹¹ Некрасов В. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989. С. 36.

¹¹² Фотографии машинописи поэмы (датируемой 1965 годом), где «Воспоминание» отмечено как 33 глава: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D5760>. В издании Нового литературного обозрения (Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: НЛЮ, 1999) номера глав отсутствуют.

¹¹³ Седьмой стих «Воспоминания» Холин воспроизводит так: «в безмолвии ночном живеи горят во мне», тогда как в эдиционно-каноническом варианте стихотворения, основанном на прижизненной публикации Пушкина в альманахе «Северные цветы (на 1829 год)», читаем: «в бездействии ночном живеи горят во мне». Вариант «в безмолвии...» – зачеркнутая строка из чернового варианта стихотворения (Пушкин А. С. Другие редакции и варианты: Стихотворения, 1828—1836. Сказки // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. 1937—1959. Т. 3, кн. 2. Стихотворения, 1826—1836. Сказки. М.; Л.: АН СССР, 1949. С. 651-655). Узнать о ней Холин мог, например, в сносках раздела «Другие редакции и варианты» третьего тома (1948-1949) «Полного собрания сочинений А.С. Пушкина в шестнадцати томах» (1937-1959). Была ли эта замена осознанным выбором Холина, или же игрой памяти – остается только гадать. Любопытно, что черновой вариант «в безмолвии...» встречается также в словарной статье «Катахреза» пятого тома (1931) Литературной энциклопедии (1929—1939) (Шор Р.О. Катахреза // Литературная энциклопедия в 11 т. 1929—1939. Т. 5. М.: Коммунист. академия, 1931. Стб. 158—159), которая, в свою очередь, ссылается на статью «Метафора» в «Словаре литературных терминов» 1925 года (Петровский М.А. Метафора // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А—П. Стб. 434—437) за подписью литературоведа и переводчика, в 1919-1921 годах профессора Московского университета, М.А. Петровского. Судьба его сложилась трагично: в 1935 году вместе со всей редакцией «Большого немецко-русского словаря» он был обвинен в «пропаганде германского фашизма» и сослан в Томск, где был повторно обвинен в участии в контрреволюционной организации и убит НКВД в 1937 году: <http://nkvd.tomsk.ru/researches/passional/petrovskij-mihail-aleksandrovich/>.

¹¹⁴ Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 145.

заложивших основу для их продолжения в традиции литературных «фанфиков». Наконец, свою роль в этом процессе сыграло и академическое литературоведение, постепенно освобождавшееся от диктата предшествующих исследовательских идеологем в изучении творчества Пушкина. Ярким примером такой ревизии стали статьи стиховеда М.М. Шапира, указавшего на вопиющие погрешности в изданиях Пушкина советской поры.¹¹⁵ Вывод после прочтения этих статей напрашивается неутешительный: большинство читателей даже не подозревали о том, какого «Евгения Онегина» они читали на самом деле, «настоящего» или «придуманного» учеными пушкиноведами.

Благодаря всем этим, как сказал бы Пригов, «пушкинским фантомам», их уникальной исторической и идеологической роли, Пушкин оставался «востребованной» фигурой как в рамках «постмодернистских» игр,¹¹⁶ так и для широкой авангардной практики по изучению, расширению и пересмотру классики.

Важно упомянуть изложение «Евгения Онегина» в двух строках у Алексея Крученых (Сборник «Заумная книга», 1915):¹¹⁷

Евген. Онегин в 2 строч.

ЕНИ ВОНИ
СЕ И ТСЯ

Крученых последовательно делал акцент на звуковой стороне своей заумной поэзии, об этом у него есть трактат «Сдвигология русского стиха» (1922). Типологические параллели между Крученых и Приговым отмечались в работе литературоведа Ильи Кукуя. Исследователь правомерно выделил те принципиальные схождения, которые – вне зависимости от персональной преемственности поэтики Пригова от творческих экспериментов Крученых – позволяют судить о силе типологической инерции в размышлениях о роли Пушкина как повода для новаторских стратегий в русской литературе. Пристрастное отношение Крученых к Пушкину (с которым он, как и его соратники-футуристы, решительно боролись и безответно перебранивались на общем поле русскоязычной поэзии) уравнивается более дистанцированным взглядом

¹¹⁵ Шапир М. И. К текстологии «Евгения Онегина»: орфография, поэтика и семантика // Вопросы языкознания. 1999. № 5, Шапир М. И. Статьи о Пушкине / Сост. Т.М. Левина. Под общей ред. И.А. Пильщикова. М.: Языки слав. культур, 2009. С. 249-319.

¹¹⁶ Зубова Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2: материалы международной научной конференции 18-20 сентября 1998 г. Ред. Л. Киселева. Тарту: University of Tartu Press, 2000. С. 364-384.

¹¹⁷ Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект («Новая библиотека поэта. Малая серия»), 2001. С. 82.

Пригова, предлагающим видеть в хрестоматийном эталоне отечественной литературе – своеобразный «фантом», задающим собою ее возможное экспериментальное разнообразие.¹¹⁸ И Крученого и Пригова типологически объединяет то, что оба они равнодушны к переименованию средств поэтического высказывания, для Крученых – это прежде всего фонетика и графическое оформление текста, для Пригова – способы ее медиальной (музыкальной и декламационной) амплификации. В границах нашего рассмотрения особенно показательно и то, что Крученых задолго до Пригова пытается придать роману «Евгений Онегин» «формульное» обозначение, редуцирующее текст пушкинского произведения к словесной идеограмме не содержательного (лексико-грамматического), а отстраненно образного (в частности - графического) и медиально-проективного характера. Смысл «формульного» переложения Крученых – это смысл фантазматически «вероятностного» прочтения общеизвестного текста на «неизвестном» языке будущего. «Евгений Онегин» в данном случае – предмет его художественного и жизнестроительного перформанса. Пригов – не футурист, но его «прочтение» романа Пушкина также придает ему некоторую «иновременную» или, по меньшей мере, культурно-историческую проективность, локализуя само это прочтение приметам других культур.

В 1964 году Сергей Сигей (1947-2014), исследователь русского авангарда и продолжатель его поэтических традиций, выступил соавтором манифеста футуропадаистов (они же анарфуты и общество «Будущел»), в котором, как и прежде, воинствующее авангардное красноречие протестует против условностей вновь устаревшей действительности. Пушкину находится место и здесь:

Евтушенко - дряной символик, акмеистик, декадентик... / Прочь прочь прочь контрреволюционные поэтишки... / Революция - камень, на котором стоят футуропадаисты, а вокруг накупь иль пены волн куски / Эй поэты-реалисты! Штопайте газеты рифмованные строки. Прочь от поэзии, маменькины сыночки, держащиеся за подол юбки дряхлой няньки - Сани Пушкина. Хей - тара! Гви - у - у - зув - ув - иу иу !¹¹⁹

В 1979 году поэтесса и художница Ры Никонова и Сигей начинают издавать журнал теории и практики «Транспонанс», ставший литературной площадкой для последователей русского футуризма и зауми – трансфуристов, а также многих других известных поэтов

¹¹⁸ Кукуй И. Игра в классики: Пушкин, Крученых, Пригов // Это не московский концептуализм: сборник статей. / сост. К. Ичин. Белград: Издательство филологического факультета, 2021. С. 73-81.

¹¹⁹ Здесь и далее цит. текстов футуропадаистов и трансфуристов по <https://kkk-bluelagoon.ru/tom5b/transpoety.htm>

того времени, среди которых был и Пригов.¹²⁰ Как и у предшественников, беспощадный бунт «новых» футуристов против классики изменился в сторону наблюдения и пересмотра:

... основу поэтики транспозтов составляет убеждение в необходимости развития и синтезирования достижений всех поэтических школ и направлений когда-либо существовавших и где-либо существующих. / инструментом интеграции и синтеза мы объявляем транспонирование./ основу поэтехники транспозтов составляет теория заумной поэзии, разработанная тифлисскими авангардистами в 1918 - 1920 годах./ на основе этого фундамента поэзия преобразена нами решительно и бесповоротно, тем более это явственно при сопоставлении нашей продукции с произведениями крученых, терентьева, зданевича. / транспозты не просто аккумулируют все созданное до них, но и такое что еще не создано./ мы не признаем однообразие и стабильность раз найденных и установленных тем, приемов и материалов, / идея обновления и плюрализм поэтехники - вот истина транспоззии / ры никонова, борис констриктор, сергей сигей, 1983.

В 1983 году Пригов выступил соавтором манифеста ирфаеризма (ответвления трансфуризма): «/.../ гир офа ерд ры никонова и пригов спорят, отчего пригов создает ирфаеризм, а сигей эйфорует инфарктиду». Пушкин легко вписывается и в этот контекст «второго авангарда». В 1974 восьмидесятичетырехлетний Василиск Гнедов (творчеством и изданием которого занимался Сергей Сигей, ставя его в один ряд с важными для неоавангарда именами Велимира Хлебникова и Алексея Крученых¹²¹) в начале века утверждавший, что «Пушкин не стоит нашего внимания»,¹²² пишет отчасти сентиментальное стихотворение в духе личной пушкинианы, воспроизводя уже известный прием – диалог с «ожившим» поэтом:

Прошлой ночью приснился мне сон
В гостях у меня оказался Пушкин
На кровати своей развалился он
А я стоя метал вопросы из пушки
/.../
И Пушкин проник во все тонкости современности
А я удивляюсь, вглядываясь в измененья лица
Он был прост без былой высокомерности
Оставаясь преданным Олимпу до конца¹²³

Круг замкнулся. Что же предлагает нам Пригов?

Личность Пушкина и явное противоречие приписываемых ему черт – явление уникальное. Человек своего времени, образования и взглядов – одним словом, историческая личность,

¹²⁰ Подробнее о знакомстве и сотрудничестве Сергея Сигея с Приговым см. Саббатини М. Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // НЛЮ. 2019. №156. С. 189-205.

¹²¹ Из манифеста трансфуристов: «вольный размер Хлебникова, сдвиг Гнедова и Крученых – начало».

¹²² Крусанов А.В. Русский авангард: 1907—1932. В 3-х томах. Том I Боевое десятилетие. СПб.: НЛЮ, 1996. С. 159.

¹²³ Гнедов В.И. Сама поэзия / сост. И. Кукуй. М.: Книжный магазин «Циолковский», 2018. С. 202.

за удивительно короткое время возводится в абсолют (сначала среди узкого круга интеллектуалов, затем среди многомиллионного населения новой страны). Некий «миф» начинает формироваться уже вокруг юного Пушкина, по выражению В.А. Жуковского – «молодого чудотворца», «надежды нашей словесности» и «будущего гиганта».¹²⁴ В 1832 году Н.И. Гнедич назовет Пушкина Протеем, «постигнувшим таинство русского духа и мира», предвосхитив последующую мифологизацию поэта-избранника, равного Байрону, Гете и Шекспиру.¹²⁵

Для современников Пушкин был разным: вдохновенным и влюбленным поэтом-изгнанником, признанным талантом, знаменитостью, надменным писателем-аристократом, высокомерным барином, крепостником,¹²⁶ другом декабристов, собеседником императора, вольнодумцем, равно склонным к суевериям и богоискательству,¹²⁷ картежным игроком и бабником.¹²⁸ Полемический контекст этих восхищенных или же неодобрительных высказываний требует отдельного прояснения идеологических, политических и даже мировоззренческих мотиваций, но важно то, что исторический портрет Пушкина и оценка его творчества – при жизни и ещё несколько десятилетий после его смерти – были открыты для самой непримиримой критики. Так, Д.И. Писарев в статье «Реалисты» (1864) удивляется доверчивости читающей публики и стремится развенчать «нелепые слухи» о величии Пушкина – «просто великого стилиста» и «реформатора только стиха».¹²⁹ В статьях следующего года, «Пушкин и Белинский»,

¹²⁴ Из письма В. А. Жуковского П. А. Вяземскому от 19 сентября 1815 года: «Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском Селе. Милое, живое творенье! Он мне обрадовался и крепко прижал руку мою к сердцу. Это надежда нашей словесности. Боюсь только, чтобы он, вообразив себя зрелым, не мешал себе созреть! Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет» (Жуковский В. А. Письмо Вяземскому П. А., 19 сентября 1815 г. <Петербург> // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Лит. наследство; Т. 58. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 33).

¹²⁵ Гнедич Н.И. Стихотворения. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1956. С. 148.

¹²⁶ Щеголев П.Е. Пушкин и мужики. По неизданным материалам. М.: Федерация, 1928.

¹²⁷ Панченко А.М. Пушкин и русское православие // Русская литература. №2. 1990. С. 32-43, Немировский И.В. Пушкин - либертен и пророк. Опыт реконструкции публичной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

¹²⁸ Тенденция к этому наметилась уже в 1920-годы, когда, помимо издания «Донжуанского списка» Пушкина (Губер П. К. Дон-Жуанский список А. С. Пушкина. Петроград: Петроград, 1923), были высказаны утверждения о том, что Пушкин был «болезненным эротоманом гипергонадального типа» (Галант И.Б. Эвроэндокринология великих русских писателей и поэтов. // Клинический архив гениальности и одарённости (эвропатологии). Т. 3. № 1. 1927. С. 50).

¹²⁹ «О Пушкине до сих пор бродят в обществе разные нелепые слухи, пущенные в ход эстетическими критиками; общество не сличает этих слухов с существующими фактами, но повторяет их с чужого голоса и, по старой привычке к этим слухам, считает их за непреложную истину, не требующую никаких доказательств. Говорят, например, что Пушкин - великий поэт, и все этому верят. А на проверку выходит, что Пушкин просто великий стилист - и больше ничего. Говорят далее, что Пушкин основал нашу новейшую литературу, и этому тоже верят. И это тоже вздор. Новейшую литературу основал не Пушкин, а Гоголь. Пушкину мы обязаны только нашими милыми лириками, а под влиянием Гоголя сформировались Тургенев, Писемский, Некрасов, Островский, Достоевский; да, кроме того, произведения Гоголя дали решительный

Писарев продолжает «рассеивать мистический туман прикосновением трезвой критики»: «маленький и миленький Пушкин» у него «может иметь теперь только историческое значение, а для тех людей, которым некогда и не за чем заниматься историей литературы, не имеет даже совсем никакого значения».¹³⁰

Между тем, несмотря на критику со стороны радикальных демократов и общие обстоятельства литературного выбора, читательского «спроса/предложения» Пушкин становится хрестоматийным классиком русской литературы. Происходит это не вдруг,¹³¹ но ко времени выхода собрания сочинений Пушкина под редакцией П.В. Анненкова (1855-1857) поэт уже мог считаться «главным поэтом» отечественной культуры. К 1880-м годам, ко времени дискуссий и сбора средств, приведших к открытию памятника поэту работы А.М. Опекушина в Москве, Пушкин, в буквальном смысле, обронзовел. В последний день торжеств по случаю открытия памятника, 8 июня 1880 года, в заседании Общества любителей российской словесности, Ф.М. Достоевский произносит свою знаменитую пушкинскую речь. Воодушевленное выступление прославленного автора «Братьев Карамазовых» вызвало восторг публики, обнадеживший примирением общественной разногласицы. Несмотря на развернувшуюся полемику вокруг этого выступления и тщательного критического разбора его текста, впоследствии напечатанного в «Дневнике писателя» в августе того же года, очевидцами эта речь описывалась не иначе как триумф.¹³² В своей речи Достоевский с нажимом сказал о том, что впоследствии станет еще одним прецедентным текстом русской культуры - о «всемирной отзывчивости» и «полноте перевоплощения» Пушкина:

... особая характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения – способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций, и перевоплощения почти совершенного (...) Не в отзывчивости одной тут дело, а именно в изумляющей полноте перевоплощения. Эту способность, понятно, я не мог не отметить в оценке Пушкина, именно как характернейшую особенность его гения, принадлежащую из всех всемирных художников ему только одному, чем и отличается он от них от всех (...) Способность эта есть всецело способность русская, национальная, и Пушкин только делит ее со всем народом нашим, и, как совершеннейший художник, он есть и совершеннейший выразитель этой способности, по крайней мере в своей деятельности, в деятельности художника. Народ же наш

толчок нашей реальной критике» (Писарев Д. И. Реалисты // Д.И. Писарев. Литературная критика в трех томах, Т. 2. Статьи 1864-1865 гг. Сост. Ю. С. Сорокин. Л.: «Художественная литература», 1981).

¹³⁰ Писарев Д. И. Пушкин и Белинский // Писарев Д.И. Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1956. С. 306 – 417.

¹³¹ Подробнее об этом см. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

¹³² Левитт М.Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года // пер. с англ. И.Н. Владимирова и В.Д. Рака. СПб.: Академический проект, 1994. С. 137-163.

именно заключает в душе своей эту склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению...¹³³

Отныне в Пушкине есть всё – национальное, всемирное, духовное, светское, легкомысленное, мудрое. Слова А.А. Григорьева о Пушкине как о «нашем всём», сказанные двадцатью годами ранее в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) вспоминаются особенно часто. Пушкин – «наше всё», потому что «сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически нашего».¹³⁴ Эта оценка не меняется и далее, приобретая утрированно историософский характер в критической литературе конца XIX – начала XX века. Более того: Пушкин вписывается отныне не только в историософский смысл всеобщего и равнопонятного гения, но и получает – своего рода «пифагорейское» - истолкование, как создатель алгоритма к тексту романа «Евгений Онегин», обнаруживающего красоту чисто числовых закономерностей. Автором такого анализа стал профессиональный математик А.А. Марков, дополнивший 3-е издание своей книги «Исчисление вероятностей» статистическим исследованием текста «Евгения Онегина», заключавшегося в изучении зависимости чередования гласных и согласных в первых 20 000 букв романа. Результаты этой работы были представлены на физико-математическом собрании Академии наук в 1913 году.¹³⁵ Не вдаваясь в неизвестные мне профессиональные тонкости отмечу, что ретроспективно этот чисто математический опыт в кругу гуманитарных наук воспринимается как предвосхищение формализма и структурализма, раскрывающий потенциал математического подхода к анализу явлений культуры, или, в терминах медиа-теории – «культурных техник» (Kulturtechniken).¹³⁶

М.О. Гершензон в книге 1919 года «Мудрость Пушкина» придаст этой характеристике эзотерический смысл. Пушкин, по Гершензону, «язычник и фаталист», носитель «древней правды», «... творя, он точно преображается; в его знакомом европейском лице проступают пыльные морщины Агасфера, из глаз смотрит тяжелая мудрость тысячелетий, словно он пережил все века и вынес из них уверенное знание о тайнах».¹³⁷ «Русскость» и

¹³³ Достоевский Ф.М. Пушкинская речь. Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. 26. Ленинград: Наука, 1984. С. 129-149.

¹³⁴ Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. М.: Детская литература, 1989.

¹³⁵ Подробнее см. http://kappa.cs.petrsu.ru/~lukovnik/greatapp/onegin_rus.html
<https://old.mccme.ru/free-books/matpros/pdf/%D0%9C%D0%9F-31/%D0%91%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf>
https://rvb.ru/soft/articles/eonegin_1913.htm

¹³⁶ Markov A. A. Berechenbare Künste. Mathematik, Poesie, Moderne / Hrsg. Philipp von Hilgers, Wladimir Velminski. Zürich: Diaphanes, 2007.

¹³⁷ Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. С. 13-14.

«иностранность» Пушкина при этом парадоксально контаминируют: «русский поэт-негр»,¹³⁸ Пушкин – «русский гений» (Н.Н. Скатов).¹³⁹ Первая любовь, которую футуристический манифест 1912 года призывал забыть и «бросить с парохода Современности»¹⁴⁰ (еще один прецедентный текст советской культуры), фатально становится и любовью последней, распадающейся на множество личных пушкиниан, первая из которых принадлежит одному из авторов радикальных призывов – Владимиру Маяковскому. Парадокс разрешается шизофренически: забыть и сбросить следует хрестоматийную «мумию» и академическую «мертвечину», а вот с «живым» поэтом, бушующим «африканцем» можно и должно общаться, потому что не любить «настоящего» Пушкина невозможно («Я люблю вас, / но живого, / а не мумию / Навели хрестоматийный глянец. / Вы / по-моему / при жизни / -думаю- / тоже бушевали. / Африканец!»).¹⁴¹ Традицию видеть в Пушкине «всемирную отзывчивость» доводит до абсурда М. Эпштейн в псевдоисследовательском художественно-культурологическом проекте «Новое сектантство», посвященном якобы новым религиозно-философским течениям в России 1970-80-х годов. В этой книге Эпштейн выводит религиозно-литературную секту «Пушкинианцы», причудливо скомпоновав в её описании узнаваемые и предсказуемые суждения о поэте:

Одно из главных понятий пушкинианства — Всечеловек. Пушкин не просто объединил в себе мудрость упоения и мудрость трезвления, он явил весь размах человеческого, которое простирается от горных высот духа до падения в бездны ничтожества <...> К всечеловечеству, по мнению пушкинианцев, наиболее склонны именно русские люди, а вечным его образом является Пушкин. К такому же всечеловеческому типу тяготеют и Гоголь, и Достоевский, и Л. Толстой, и Вл. Соловьев, и В. Розанов, и А. Блок: им в равной степени близки и Богочеловеческая, и Человекобожеская идея, но они запечатлевают в себе мучительный раскол или одностороннее преобладание этих идей, тогда как Пушкин — их гармоническое примирение.¹⁴²

Пригов дополняет, обыгрывает и «буквализует» репутацию «всемирно отзывчивого» поэта. Более того, Пушкин в фольклорно-анекдотической традиции — это тот, кто «всё знает» (А кто знает, Пушкин?).¹⁴³ В историко-литературной перспективе влияние и восприятие Пушкина оказывается действительно интернациональным. Стихотворная форма первоисточника перформанса Пригова послужила продуктивным образцом не

¹³⁸ Цветаева М.И. Мой Пушкин // Мой Пушкин. Сборник эссе. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1978. С. 23.

¹³⁹ «Пушкин. Русский гений» - название первого тома работ литературоведа Н.Н. Скатова (Скатов Н.Н. Пушкин. Русский гений // Сочинения. В 4 томах. Т. 1. М.: Наука, 2001).

¹⁴⁰ Марков В.Ф. Манифесты и программы русских футуристов. Munchen: Verlag, 1967. С. 50.

¹⁴¹ Маяковский В.В. Юбилейное // Полное собрание сочинений. Т.6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 54.

¹⁴² Эпштейн М.Н. Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России (1970-80 годы). 2-ое изд. М.: Лабиринт, 1994. С. 133-134.

¹⁴³ Айрапетян В. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 40-42.

только для русскоязычной литературной традиции,¹⁴⁴ но и иноязычной: онегинской строфой написан роман индийского писателя Викрама Сета «Золотые ворота» (Vikram Seth, *The Golden Gate*, 1986), а также беллетризованная биография «Ричард Бургин. Жизнь в стихах» американской славистки и переводчицы Дианы Льюис Бургин (Diana Lewis Burgin, *Richard Burgin. A Life in Verse*, 1988).¹⁴⁵ Не только биография поэта – равно поднадзорного и приближенного ко двору, друга декабристов, мужа первой красавицы, наконец, объекта светского вероломства и отчаянного дуэлянта – потенциально открыта для «романизации» и романтизации, но и Пушкин *per se*. Его происхождение обеспечило ему видное место в афро-американском литературном дискурсе¹⁴⁶ и титул великого черного русского¹⁴⁷ – именно в этом ключе о нем пишут книги и даже рисуют комиксы¹⁴⁸. Маловероятно, что Пригов был знаком с подобными опытами, но важно, что Пушкин «Мантры высокой русской культуры» присутствует во всем и «всё знает». Теперь он звучит на всех возможных наречиях и во всех потенциально возможных регистрах. Теперь он действительно везде и для всех «наше всё».

1.4. Звук

Казалось бы обескураживающий эксперимент Пригова не выглядит столь экстравагантным в общеевропейском контексте саунд-поэзии (sound poetry). Опыты таких художников, как Хуго Балль (Hugo Ball), Курт Швиттерс (Kurt Schwitters), Анри Шопен (Henri Chopin), Бернар Идсик (Bernard Heidsieck), Ларс Гуннар Бодин (Lars-Gunnar Bodin), Арриго Лора-Тотино (Arrigo Lora-Totino), Герман Даман (Herman Damen), Грета Монах (Greta Monach), Боб Коббинг (Bob Cobbing) и многих других поэтов и музыкантов составляют обширный архив звукового изобретательства.¹⁴⁹ Но даже в современном российском контексте – возможно, в силу особенностей развития художественной

¹⁴⁴ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. Москва: Высшая школа, 1993.

¹⁴⁵ Подробнее об использовании онегинской строфы в англоязычной литературе см. Lee P. M. *English Versions of Pushkin's Eugene Onegin*. 2016.

¹⁴⁶ Лоунсбери Э. Кровно связанный с расой // НЛЮ, 1999, 3 (37). С. 229-251, *Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness*. Ed. by C. Theimer Nepomnyashchy, N. Svobodny, L. A. Trigos. Northwestern University Press, 2006.

¹⁴⁷ См. книгу Джона Оливера Килленса «Great Black Russian: A Novel on the Life and Times of Alexander Pushkin» (1989).

¹⁴⁸ Например, комикс «The life of Alexander Pushkin» (Golden Legacy, 1983).

¹⁴⁹ Специализированные статьи по истории саунд-поэзии собраны в обширной русско-английской международной антологии саунд-поэзии «Homo Sonorus», в которой принял участие и сам Пригов. К сборнику прилагаются 4 тома (на двух CD) аудиоматериала (Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии. An International Anthology of Sound Poetry / Сост. и ред. Д. Булатов. Калининград: ГЦСИ, Калининградский филиал, 2001). См. также тематическую подборку изданий и ресурсов: https://monoskop.org/Sound_poetry, а также секцию авангардного архива UbuWeb, посвященную разнообразным формам звуковой поэзии и, шире, звукового искусства (sound art): <https://www.ubu.com/sound/>

культуры в СССР и насильственного прерывания авангардных поисков начала XX века – сонорная поэзия до сих пор опознается как нечто непривычное. Творчество Пригова ни генетически ни прагматически напрямую не связано с художественными практиками начала XX века, но их можно сопоставить типологически и теоретически – в направлении декламации и драматизации поэтического текста.

В середине 1920-х годов особенности авторского исполнения поэтических произведений окажутся в центре внимания ученых ленинградского «Кабинета изучения художественной речи» (1923—1930), созданного усилиями стиховеда и лингвиста Сергея Бернштейна. Интерес Бернштейна и его учеников к практике декламационной речи во многом подытожил опыт поэтических выступлений предшествующих лет, новых форм медиализации и театрализации поэзии в режиме ее звучащего, голосового представления. Бернштейн был уверен, что стихотворение на бумаге и стихотворение, прочитанное вслух, различаются как два отдельных эстетических явления.

Воспринимая стихотворение вне звучания, мы никогда не представляем себе его материальную форму во всей полноте, а чаще всего ограничиваемся самыми скудными и фрагментарными представлениями материального звучания; вместе с тем, при таком способе восприятия мы можем учитывать в большей или меньшей степени различные возможности озвучивания, нередко взаимно исключаящие. Воспринимая же стихотворение в декламации, — стихотворение, облеченное в художественно оформленное звучание, — мы пользуемся в качестве отправного пункта для воссоздания эстетического объекта звучащей материей, — и эстетический результат получается существенно иной, ибо материал декламируемого стихотворения не совпадает с материалом стихотворения вне звучания.¹⁵⁰

Чтение поэтического текста вслух является его звучащей интерпретацией, а значит – эстетическим феноменом. Декламация придает написанным словам модус телесности и субъективной варьированности. Одно и то же стихотворение может быть прочитано по-разному и, соответственно, по-разному воспринято. Голос и манера чтения не подчинены, как можно было бы думать, исходному для них тексту. Одной из гипотез, которая нуждалась при этом в проверке была следующая идея основателя «произносительной и слуховой филологии» («Sprech- und Ohrenphilologie») Эдуарда Сиверса (Eduard Sievers): написанное произведение «диктует» надлежащую декламацию и определяет мелодику стиха. «Правильное» прочтение, по мнению Сиверса, проверяется количественным критерием, чем более одинаково читается стихотворение различными чтецами, тем оно ближе к авторскому замыслу. Бернштейн с сотрудниками показали, что это не так.

¹⁵⁰ Шмидт В. Звучащая художественная речь как предмет филологии в России начала XX-го века // Звучащая художественная речь. Работы Кабинета изучения художественной речи (1923-1930) / сост.: В. Шмидт, В. Золотухин. М.: Три квадрата, 2018. С. 415-416.

Сиверс, прибегнув к методу «массовой реакции» на стихотворный текст, разделил всех лиц, читавших ему стихи, на массу «наивных чтецов», которые читали, более или менее одинаковым образом мелодизируя текст, и на небольшую группу «самостоятельных чтецов», которые мелодизировали текст различно, каждый по-своему. В чтении первой, обширной группы Сиверс усматривал мелодику, восходящую к замыслу поэта и вложенную в текст. Поэтому он назвал эту группу чтецов «авторскими чтецами». Между тем, обследование читки современных русских поэтов обнаружило у большинства из них мелодизацию, которая не придет в голову ни одному «наивному массовому чтецу». Поэты оказались не «авторскими», а «самостоятельными» чтецами.¹⁵¹

Вывод, который напрашивался из этих наблюдений был следующим: не существует однозначно «правильного» чтения стихотворений вслух – как не существует и однозначно «правильной» интерпретации поэтического текста. В терминологии Бернштейна исполнение Приговым строк «Евгения Онегина» могло бы быть определено как «музыкально-речевое»,¹⁵² но как любое голосовое исполнение подразумевает потенциальное многообразие его декламационных интерпретаций. Тот факт, что Пригов читал/пел хрестоматийный текст на определенные – диковинные для русского уха – музыкальные мотивы еще сильнее подчеркивает принципиальное обстоятельство, позволяющее увидеть в звучащем тексте произведение, отличающееся от его письменной фиксации.

Декламационное исполнение не адекватно стиховому произведению: материализуя его, оно привносит элементы, отсутствующие в эстетическом составе стихового произведения <...> для всякого стихотворения мыслим целый ряд несовпадающих между собой и в то же время эстетически законных декламационных интерпретаций.¹⁵³

Вопрос, оставшийся за рамками исследований КИХР – вопрос о значимости зазора между «наивным» и «самостоятельным» чтением. Между тем, исполнительская манера Пригова демонстрирует как раз эффект такого зазора, стремление придать звучащему стихотворению музыкальный характер, но при этом не превратить его в песню. Голосовое представление поэтического текста со сцены удивляет и впечатляет: став примером перформанса, совместившего в себе интермедиаальный опыт в жанре поэтического акционизма и звуковой поэзии (или саунд-поэзии) – исполнение, объединяющее голос,

¹⁵¹ Там же. С. 416-417.

¹⁵² Золотухин В.В. Поэтический перформанс второй половины 1920-х гг. с точки зрения динамической теории декламации С. И. Бернштейна // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3 (40). С.60.

¹⁵³ Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь: Сборники. Новая серия. Под ред. Л. В. Щербы. Вып. 1. Л.: Academia, 1927. С. 41-40.

мелодию, жест и сценический облик. Перефразируя известное высказывание Белинского о Пушкине, творчество Пригова представляет собою своеобразную энциклопедию поэтических приемов неоавангарда. Экспериментальное «перепрочтение» поэтом начальных строк Евгения Онегина можно рассматривать в этом же ряду, как характерный опыт семантического расширения поэтической лексики, синтаксиса в их перформативно выразительной подаче. Новизна Пригова заключается в данном случае не столько в стремлении к практикам обновления поэтического словаря и возможностях его медиального распространения, сколько в совмещении таких практик в границах одного произведения. С одной стороны, слушатель «Мантры высокой русской культуры» оказывается свидетелем ресемантизации самого русского языка, напоминающего о себе подразумеваемым указанием на хрестоматийный текст отечественной культуры, с другой – изменения смысла самого этого текста в его хрестоматийном качестве.

«Чужеродность» поэтического языка, о которой некогда рассуждал Аристотель, вошедшая в терминологический арсенал формалистов как прием сознательного «остранения»,¹⁵⁴ нарушающего автоматизм стороннего восприятия выражается у Пригова и как демонстрация нарочитого «иноязычия» и как демонстрация этого «иноязычия» *внутри* привычного слушателю языка. Ближайшей аналогией для такого соподчинения разных языковых порядков могла бы стать ситуация, описанная Делезом применительно к литературному «билингвизму» Ф. Кафки и С. Беккета:

Можно сказать, что великий писатель — всегда как чужеземец в языке, на котором он выражается, пусть даже это и его родной язык. В крайнем случае он черпает свои силы из немого безвестного меньшинства, принадлежащего ему одному. Иностранец в своем языке: он не примешивает к нему иной язык, он кроит внутри своего языка язык иностранный, коего прежде не существовало. Заставить язык кричать, запинаться, лепетать, шептать — в нем самом.¹⁵⁵

«Иноязычие» приговских мантр парадоксально и выразительно именно тем, что это не просто соположение разных языков, но рассогласование привычных принципов языковой системности. Иноязычные и инокультурные элементы становятся в этом случае «способом соединения нескольких семиотических кодов»¹⁵⁶ — яркий пример

¹⁵⁴ «Поэтический язык по Аристотелю должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: шумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древне-болгарский, как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному» (Шкловский В. В. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 24).

¹⁵⁵ Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 75.

¹⁵⁶ Соколова О. В. Поэтический язык как «чужеземный»: иноязычие в современной русской поэзии // Когнитивные исследования языка: Юбилейный сборник в честь В. З. Демьянкова. 2019. № 36. С. 267-269.

реализации художественной задачи, стремящейся к смещению границы между вербальной и невербальной системой ради звукового, визуального и акционального эффекта.

Поэтика (и риторика) «Мантры высокой русской культуры» может быть названа, с этой точки зрения, торжеством чистого дейксиса – коммуникативный действием: высказыванием, равно обращенным и вовне и к тому, кто его произносит. Смысл такого высказывания потенциален, но он подразумевается самим актом его произнесения. Лингвисты вспоминают в подобных случаях о нарочито бессмысленных фразах, придуманных с целью продемонстрировать возможности формального грамматического анализа, никак не зависящего от понимания.¹⁵⁷ Особенно замечателен в данном случае пример первой (и единственной) строфы баллады “Jabberwocky” Льюиса Кэролла:

Twas brillig, and slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

Алиса, прочитавшая эти строки, признается: «It's rather hard to understand! Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don't exactly know what they are!». Борис Успенский, прокомментировавший этот и другие примеры, казалось бы, очевидно бессмысленного говорения, отмечает логическую презумпцию их потенциальной осмысленности (и напоминает попутно, что автор вышеприведенных стихов был логиком):

Для того, чтобы понять подобные тексты, нужно отвлечься от того обстоятельства, что слова, из которых они состоят, отсутствуют в нашем языке и отнести к ним, как к неизвестным словам на знакомом нам языке.¹⁵⁸

Пригов поступает и того выразительнее: слушатель *знает*, что это Пушкин, но какой-то странный Пушкин. Но если это *тоже* Пушкин, то какой же из них «настоящий Пушкин»?

¹⁵⁷ Успенский Б.А. Ego loquens. Язык и коммуникативное пространство. М.: РГГУ, 2007. С. 183.

¹⁵⁸ Там же. С. 190.

Глава 2. Монстры и коты Пригова

Распространение поля словесного творчества и выход за его границы, получившее у Дмитрия Пригова наглядное и последовательное выражение в многообразии художественных практик (перформанс, вокальная речь, графические работы, эксперименты с типографическим оформлением текста), получило со временем теоретическое обоснование в том, что сам он называл «новой антропологией» – концепцией, которая при всей своей эссеистической ассоциативности, имела вполне определенную смысловую направленность на прояснение «границ» человеческого опыта, ментальной и телесной само/идентификации, экзистенциальных характеристик природы и культуры. В своей предписывающей аргументации «новая антропология» Пригова – это идеология, ставящая под вопрос соотношение Своего и Чужого. Профессиональные антропологи, этнографы и лингвисты 1970-1980-х годов ставили ту же проблему с оглядкой и опорой на концепции Клода Леви-Стросса и сонма его последователей (в СССР таковыми были прежде всего популярные в широких кругах работы Вячеслова Всеволодовича Иванова, В.Н. Топорова и их единомышленников) о фундаментальной бинарности, лежащей в основании онто- и филогенетических структур. В России вся эпоха 1970-80-х годов проходит под знаком структурализма и интереса к мировой мифологии:

Памятником интереса отечественных филологов к мировой мифологии, объединившим на закате СССР выдающихся гуманитариев страны, стал удостоенный Государственной премии (1990) двухтомник «Мифы народов мира» (1987–1988) — космополитическая альтернатива эпической мегаломании ученых-патриотов и «фига в кармане социализму с брежневским лицом», как не слишком вежливо, но метко выразится по поводу итоговой работы отечественных панмифологов Виктор Ерофеев. Настоячивое внимание просвещенных читателей 1980-х годов к мифологическим (ре)конструкциям «Основного мифа», «Мирового древа», множущихся «Моделей мира» и воображаемой мифологической архаике заслуживает отдельного обсуждения, но в общем, на мой взгляд, в достаточной мере объясняется инерцией генерализующих схем интерпретации, обнаруживающих (или, лучше сказать, утверждающих) независимые от человека причинно-следственные инфраструктуры. Эвристическая новизна и идеологический вызов отечественного структурализма не должны при этом вводить в заблуждение относительно эпистемологического родства структуралистской и марксистской методологии, равно стремящихся к предельному редукционизму и исчерпывающему мирообъяснению.¹⁵⁹

Редукция общесемантического разнообразия обнаруживала в их трудах базовую дихотомию правого-левого, черного-белого, симметричного и ассиметричного, земного и в/неземного и т.д. В феноменологическом преломлении эта проблема представала как вопрос о выявлении в разнородном контраста дихотомических различий. Под субъектным

¹⁵⁹ Богданов К. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. 2009. С. 250.

(и субъективирующим) углом зрения та же проблема решалась, как прояснение вопроса: Я vs. Другой. Тексты Пригова и его художественные практики позволяют утверждать, что этот вопрос ставится им декларативно. Чтобы демонстрировать нечто и судить о чем-то, важно понимать, что этим демонстрациям и этим суждениям противостоят и оппонируют другие суждения, а – в пределе их инаковости – суждения Других. Но кто эти другие? Симптоматично, что годы взросления Пригова и особенно годы становления его как творческой личности приходятся на эпоху расцвета научной фантастики. По подсчетам специалиста по советской фантастике А.Ф. Бритикова, «социально-утопических романов и повестей вышло в 1957-1967 гг. больше, чем за предшествующие сорок лет».¹⁶⁰ Спрос в этих случаях диктуется предложением, предложение – спросом. Пригов не оставил произведений в жанре фантастики (впрочем, с оговорками сюда можно добавить «Рената и дракона»), но оставил произведения и перформансы, которые тоже могут быть названы фантастическими по своей тематике. Исследовательского внимания в этом ряду заслуживают вписывающиеся в логику «новой антропологии» Пригова сюжеты: многочисленные коты и монстры его произведений.

2.1. Поэтика зооморфизма

Маленький мальчик, перебегая дорогу, вдруг посередине улиц обнаруживает,
что он совсем не маленький мальчик, а огромный жуткий монстр.
Д.А. Пригов. Венские рассказы (2002).

Исходный тезис нижеследующего рассуждения: Пригов был увлечен темой монструозности. Монстры присутствуют в его поэзии, прозе, графике, теоретических рассуждениях и поведенческих эскападах. Само восприятие творчества Пригова тиражировало те же образы и связанные с ними эпитеты. Закономерно, что один из томов собрания сочинения Пригова издательства «Новое литературное обозрение» так и назван: «Монстры». В общепринятом (и словарно широком) определении монстр – это «чудовищный урод, невиданное безобразие, уродство, поразительная странность, страшилище небывалого вида».¹⁶¹ Специализированный интерес к монструозности усложняет эти определения. Для филологов, фольклористов, историков культуры монструозность и повествования о чудищах, населяющих старинные тексты и

¹⁶⁰ Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1970. С. 306. См. также Геллер Л. Вселенная за пределом догмы: Размышления о советской научной фантастике. London: Overseas Publications Interchange, 1985. С. 49-84, 359-372.

¹⁶¹ Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке, 1907 // Словари и энциклопедии [электронный ресурс].

изображения – тема отдельного изучения, обязывающего считаться с вымыслом и стереотипами «мифологической» архаики, игрой воображения и подсознательными страхами. В дискуссиях, которые некогда велись средневековыми интеллектуалами, само происхождение слова «монстр» объяснялось различно и было наделено теологическим смыслом: в одних случаях оно возводилось к латинскому глаголу *monstrare*, обозначая все то, что заслуживает показа, в другом – к глаголу *monere*, со значением побуждения и предупреждения. Курьезное – пугающее или смешное – в первом случае оборачивалось таинственным и потусторонним – во втором.¹⁶²

Насколько сам Пригов был погружен в эти дискуссии – вопрос открытый. Мемуаристы согласно свидетельствуют о начитанности и эрудиции Пригова, но за отсутствием сколь-либо полных сведений о его читательских пристрастиях (которые были бы яснее, будь у нас хотя бы примерный список книг его библиотеки – если таковая вообще существовала), можно утверждать предположительно, что монстры Пригова – это не чудища детских сказок и фантастических фильмов, а нечто иное. О том, как истолковывал это понятие сам Пригов, можно судить по четверостишию из «бестиарного» цикла поэта «Классификация зверей» (второй сборник, 1998):

Монстр – это зверь, живущий в зазоре всего логического
Ему свойственно отбегание в сторону
Человек мог бы позаимствовать у него принцип непривязанности
Ему следует приписать индекс – 117¹⁶³

Итак, признаки монстра, по Пригову, это то, что делает его логически неопределимым, динамически ускользающим и свободным. Для рациональности и привязанности человеческого опыта монстр – это пример, заслуживающий индексации. Загадочность предлагаемого в данном случае индекса «117» - число троичного совершенства ($1+1+7=9$) и полифункциональности - отсылает, быть может, к небезразличной для Пригова нумерологии, но так или иначе это то, что не соотносимо с «человеческим, слишком человеческим».

¹⁶² «В католической традиции истолкование этимологической связи *monstrum* с *monstrare*, «показывать», подразумевало ее контекстуальную интерпретацию у Августина в значении «божественно демонстративного», дающее знать о воле Господа. Позднее это понимание вызвало герменевтический пересмотр самой этимологии, связавшей *monstrum* не с *monstrare*, а с *monere* – «предупреждать, предостерегать» (Богданов К. Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры. СПб.: Азбука, 2017. С. 44). Подробнее о восприятии монстров в Средневековье и начале Нового Времени см. Daston L., Park K. *Wonders and the Order of Nature*. NY: Zone books, 2001. P. 173-214.

¹⁶³ Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений в 5-ти т. 3. Монстры. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 529.

В стремлении к преодолению границ человеческого – рационального, повседневного и рутинного – опыта сам Пригов был склонен к тому, что казалось клоунадой и эпатажем, но в ретроспективе поведенческих пристрастий поэта обнаруживает свою последовательность и перформативную осмысленность. Таков, например, знаменитый «крик кикиморы», которым Пригов любил ошарашивать и смешить свою аудиторию. В русской фольклорной традиции кикимора (или шишимора) – пугающий персонаж быличек и сказок, выступающий в зооморфном обличье: маленькая старуха на куриных лапах с пронзительным голосом-клекотом.¹⁶⁴ По сути это монстр, дополняющий галерею других пугающих и вместе с тем не слишком определенных персонажей русской мифологической традиции.¹⁶⁵ Крик кикиморы – крик из потустороннего нам мира, но мира, который находится где-то рядом с нами.

Пригов охотно демонстрировал «крик кикиморы», начиная с его исполнения в рамках проекта рок-группы «Среднерусская возвышенность» (вторая половина 80-х годов).¹⁶⁶ Голосовой перформанс поэта вписывается в другие опыты приговского голосоведения, нарочито смешивавшего предсказуемые звуковые регистры (примером такого смешения, стало в частности исполнение Приговым первых строк пушкинского «Евгения Онегина» на мотив буддийской мантры, мусульманской молитвы и русского народного распева).¹⁶⁷

¹⁶⁴ «Кикимора, шишимора – рус. и бел. женский мифологический персонаж, обитающий в жилище человека, приносящий вред, ущерб и мелкие неприятности хозяйству и людям (...) Этимология первого компонента кик- связывается то с глаголом *kukatī «кричать, издавать резкие звуки», то с сущ. *kuка «хохол», «чепец» [но] более обоснованной представляется связь этого компонента с балто-слав. корнем с общим значением горбатости, скрюченности (...) Кикимора представляют в виде маленькой, безобразной, скрюченной старушки, смешной, уродливой, неряшливой, одетой в лохмотья» (Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под общей ред. Н. И. Толстого. Т.2: Д-К. М.: Междунар. отношения, 1999. С. 494).

¹⁶⁵ New Larousse Encyclopedia of Mythology. Introduction by Robert Graves. Prometheus Press, 1974 (first ed. 1959). P. 290.

¹⁶⁶ Любопытный комментарий к своей деятельности в «Среднерусской возвышенности» и «поэтики рока» Пригов дал во время выступления в Беркли в 2001 году:

«- Вы сказали, что вы пытаетесь в своем творчестве избежать совпадений с поэтикой рока. А в чем вы видите эти совпадения?

- Я надеюсь, что их нет. Просто я года три занимался роком, была такая группа «Среднерусская возвышенность», где я занимался этим роком. Но это была группа художников, которая воспроизводила тип рокового поведения, но роковая среда лишена рефлексии, поэтому она буквально восприняла наши действия, мы стали чудовищно популярны. И следующий этап был либо уходить в рок деятельность, либо делать жесты, столь явные и откровенные, которые нам самим были не интересны. Мы просто оставили этот род деятельности. Дело в том, что роковая позиция, вообще рок, политика, поп – это зона ... героического высказывания, а я отношусь не к высокой культуре, а к серьезной, которая рефлексировать не по поводу... ошибок чужих высказываний, а по поводу возможности собственного высказывания. Зона героическая не терпит сомнений в возможности личного высказывания, посему, чтобы уходить в рок надо менять тип поведения, отношения к слову, к самому себе» (Prigov D. Dmitri Prigov at U.C. Berkeley, CA, 2001 (Full Recording) // YouTube [сайт]. URL: <https://youtu.be/F4nzwc4Tsqs>).

¹⁶⁷ О голосе в перформансах Пригова см., например: Хэнсен С. Поэтический перформанс: письмо и голос // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 451-486.

Но «крик кикиморы» представлял в этом случае особый интерес, как жест не укладывающийся в рамки пусть и эксцентричной, но поэтической декламации. В отличие от буддийской или мусульманской версии «Евгения Онегина», «крик кикиморы» – чистый звук, чистая внетекстовая форма. В каком-то смысле этот крик – радикальная форма деконструкции текста и тех «голосовых экспериментов» поэта, которые он вел и на поле литературы: как визуальная поэзия Пригова подразумевает опыт видения, так и некоторые его тексты предполагают устную форму.¹⁶⁸ «Крик кикиморы» подобен демоническим силам из предуведомления к циклу «Демоны и ангелы текста» (1989), стремящимся разорвать текст «в разные дикости»:

Чуяли ли вы (о, конечно! конечно чуяли! кто не чуял?! – нет такого), как под тонкой и жесткой корочкой стиха пузырится вечно что-то, пытаюсь разорвать ее зубами, вспучить спиной своей бугристой пупырчатой! Это и есть демоны текста, внаружу выйти пытающиеся, и выходят, да нет им как бы языка среди этой расчерченной поверхности. И вот разгрызают они слова, разваливают их по слогам, в разные дикости, для слуха и глаза еще не изготовленного для невидения их, эти куски соединяя.

Но тут же бросаются им наперерез белые ангелы текста, выхватывая из их зубов слова в их предначертанной целостности, и распевают как имена, с другими неспутываемые и ни в какие, кроме равенства, возможной одновременности и разной слышимости звучания, отношения не вступающие. И поют ангелы! И поют! А демоны рычат и рвут! А ангелы поют! А демоны рычат! А ангелы поют!¹⁶⁹

Характерна реакция собеседника Пригова на крик кикиморы: «Ужас какой, Дмитрий Александрович!». ¹⁷⁰ Ужас и дикость крика кикиморы отсылают к хтоническим, монструозным сущностям. И на жанровом уровне крик Пригова доставляет массу неудобств – этот жест странный, требующий определенного физического и психологического усилия, не укладывающийся в конвенциональные рамки ни поэтического перформанса, ни акционизма. Этот крик на некоторое время «взламывает» более-менее понятный ход беседы или выступления Пригова, которые затем продолжают идти своим чередом. Подобная «транзитность» не позволяет жесту стать примитивным, как это часто происходит с «зацикленными» акционистскими стратегиями, в рамках которых, как правило, отрабатывается до отказа один-единственный прием.¹⁷¹ Игра с

¹⁶⁸ См., например, «Конец азбуки» (2007), прочтение этого текста в современном медиа-перформансе «Конец азбуки» медиапоэта Натальи Федоровой, а также авторское исполнение «Похоронной азбуки»: Dmitri Prigov. 37th Alphabeth Poem // YouTube [сайт]. URL: <https://youtu.be/Oo59nY8Isn4>.

¹⁶⁹ Пригов Д.А. Монстры. 2017. С. 75.

¹⁷⁰ Крик кикиморы Пригова // SoundCloud [сайт]. Электронный ресурс: <https://soundcloud.com/eskovoroda/xpplonmol1kj>.

¹⁷¹ Для сравнения любопытно здесь упомянуть срыв выступления Пригова в рамках акции Александра Бренера «Жжёт! Бренер срывает выступление Пригова».

сущностями поддерживается и на уровне внешнего облика: во время выступлений с группой «Среднерусская возвышенность» Пригов обычно надевал парик или фуражку.¹⁷²

Замечательным примером той же монструозности может служить перформанс Гриши Брускина «GOOD-BYE USSR» на Франкфуртской книжной ярмарке 2003 года, в котором участвовал Пригов (точнее, как указано в авторском «приблизительном сценарии», Дмитрий Александрович Пригов – Голем¹⁷³). Кроме них в перформансе также принимали участие Лев Рубинштейн (как Поэт), Владимир Тарасов (Музыкант), Ирина Прохорова (Издатель). Сам же Брускин выступал в роли Автора-распорядителя, одним из первых действий которого, указывающих на начало перформанса, было надевание бутафорского красного носа (этому же подвергались рано или поздно все участники). Звуки в начале: Поэт раскладывает карточки и пробует голос, Музыкант – инструменты. Затем вносят Пригова и располагают его посередине зала, готовят материалы для превращения: «Пригов не шевелится, глаза закрыты. Еще не создан». Наступает время трансформации: с помощью ваты, краски, гипса, тряпок и прочей бутафории Автор-распорядитель лепит из Пригова Голема, бесформенного и непропорционального. В частности, награждает его огромными гениталиями. Эта деталь не упомянута в «Приблизительном сценарии», однако отмечена Александром Черкасовым в статье по следам перформанса, где, впрочем, отсутствует выстрел: «В пять часов Рубинштейн уселся за стол со стопкой карточек. Принесли одетого в белую пижаму Пригова, поставили посередь площадки, и тот стоял без движения, с каменным лицом. Рубинштейн начал тихо перебирать карточки со словами, бормоча что-то под нос, рядом с ним Кузнецов тихо изощрялся на ударных инструментах. Под эти звуки нацепивший бутафорский нос Брускин начал обматывать недвижимого Пригова лентами белого поролонa, закрепляя его скотчем. Бормотание и металлический звон усиливались, а к поролону добавилась мешковина. Потом на голову

¹⁷² Художник и участник группы «Среднерусская возвышенность» Сергей Воронцов так описывает выступления Пригова: «В одном из главных концертов «Среднерусской возвышенности» в Доме медиков участвовал Никита Алексеев. Никита играл на саксофоне, а потом уехал и, как Дер-жавин Пушкину лиру, передал саксофон Дмитрию Александровичу Пригову, который тут же отломал от сакса мундштук. Только его он себе и оставил. Но надо сказать, он в него все время неистово дудел, кричал кикиморой. Так что инструмент попал в надежные руки и губы. Крик кикиморы стал альтернативой конференсу Сережи Ануфриева, постепенно превратившись в отдельную и незаменимую часть шоу. Кикиморой роль Дмитрия Александровича не заканчивалась — у него были еще две любимые вещи: милицeйская фуражка и парик, которые он постоянно натягивал на себя во время концертов. Иногда по отдельности, иногда вместе. А еще Дмитрий Александрович написал и послал, как мне кажется, самое большое количество записочек «из зала» Александру Розенбауму, который дважды выступал перед нами. Записки следующего содержания: «Саша, имейте совесть», «Саша, скоро двенадцать», «Саша, имейте в виду, нам тоже после концерта надо ехать домой» (Борисенко Д. Пригов и его наследие глазами современников // Афиша Daily, 2012).

¹⁷³ Здесь и далее описание перформанса по Брускин Г. Перформанс «Good-bye, USSR» (приблизительный сценарий) // НЛО, 2007. №87 (5).

Пригова водрузили шлем с белым шаром наверху. (...) Публика, собравшаяся вокруг перформантов полукругом и прямо-таки перекрывшая «перекресток» в центре павильона, сначала смотрела заинтересованно, потом просто-таки обалдевала. Меж тем, к мешковине добавились бинты с гипсом, Дмитрий Александрович совсем потерял очертания. Трое маленьких детей, невесть почему оказавшихся в толпе зрителей, перестали улыбаться, они по меньшей мере обзавидовались проказливым большим дядям. По-прежнему недвижному монстру были привешены колоссальных размеров бутафорские гениталии. Лица детей стали просто-таки каменными, и похоже, они представили себе кару, которая вот-вот обрушится на взрослых озорников.¹⁷⁴ Сакральный момент: на спине свежескроенного Голема Автор пишет красной краской «магическую тетраграмму» – СССР. После этого Голем оживал, и Автор начинал его обучение азбуке, произнося в мегафон Азбучные истины, такие как «А – первая буква русского алфавита, Г – голубь – символ мира, З – защита отечества – долг каждого гражданина, Э – эмигрант – лицо, выселившееся из своей страны в другую по тем или иным причинам» и так далее.¹⁷⁵ По структуре и прагматике высказывания они очевидно отсылают к «хрестоматийному» и характерному эпиграфу из «Дара» Владимира Набокова: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна», тем более, что именно эта строчка вынесена и в эпиграф «Азбучных истин». Издатель записывает немецкий перевод истин на грифельную доску. Однако обучение не идет Голему на пользу, он сходит с ума: «Шоу шло к концу. Прошедший обучение Голем проявил норы и разбушевался. После «Я» – «Янки» Пригова переклинило фразой «Янки, гоу хоум» и занесло в «Но пасаран». Голем стал приставать к крошечному в сравнении с ним Рубинштейну».¹⁷⁶ Автор стирает с его спины магический знак и Голем тут же умирает. Контрольный выстрел со словами: «Прощай, СССР» и большие буквы на доске: «GOOD-BYE USSR». Помимо сатирического характера и недвусмысленных отсылок к социальным и политическим реалиям недавнего прошлого, этот перформанс интересен показательным для творчества Пригова образом монстра, не ограниченного текстами и путешествующего от поэтических циклов к графике, перформансу и обратно. Монстры противятся рационализации и «азбучным истинам», которые могут быть поняты как приметы или правила старого мира, старой культуры, находящейся в кризисе. Характерно и желание Пригова выступать в роли монстра, взаимодействовать в таком обличье с большим количеством людей: он сам является живым воплощением своих идей.

¹⁷⁴ Черкасов А. Good bye USSR! Приключения страны-гостя на Франкфуртской книжной ярмарке // Интернет-портал polit.ru, дата публикации 10 октября 2003.

¹⁷⁵ Полный список азбучных от А до Я см. Брускин Г. Азбучные истины // НЛО, 2007. №87 (5). С. 315.

¹⁷⁶ Черкасов А. Good bye USSR! 2003.

Классификация монстров, будь она составлена применительно к творчеству Пригова, дополняется и галереей монструозных портретов «Бестиарий». Серия создавалась Приговым на протяжении нескольких десятилетий, и, по словам самого Пригова, насчитывает несколько сотен работ. «Бестиарий» заполнен монструозными портретами более или менее известных персонажей культурного и политического процесса: это и изображение самого Пригова, а также Ильи Кабакова, Льва Рубинштейна, Бориса Гройса, Владислава Ходасевича, Марины Цветаевой и многих других.¹⁷⁷ В заметке «Бестиарий» для журнала «Пастор» Пригов довольно подробно разбирает историю возникновения этой серии, а также дает пример разбора геральдических знаков, которые он использовал для «идентификации» портретируемых. Сложно привести однозначную трактовку визуальной образности этой серии. Это подчеркивал и сам Пригов, говоря о себе, что «работа над ними [над монстрами] свелась, в сущности, к выяснению того, зачем я их рисую». Как явствует из комментария Пригова, монстры «самозародились»:

Постепенно пространство начало сжирать предметность, то есть объект, с изображения которого всё и началось, который одно время в моих рисунках сжался до уровня шарика, а потом – просто слова-имени. Я года два работал с этим магма-подобным пространством, пока оно не породило существ, о которых нынче и речь.

В другом тексте, «Про зверей и про чаши», Пригов более подробно пишет о содержательном плане изображений:

На рисунках изображены портреты вполне конкретных персонажей – известных исторических деятелей, деятелей культуры, просто моих друзей или же людей, возжелавших оказаться в этом славном ряду. Понятно, что это не обыденные, а, так сказать, метафизические, небесные портреты, перво-изображения персонажа, обладающего всем набором элементов, дающих ему возможность в дальнейшем, в реальности, явиться во всевозможных звериных и человеческих обликах (персонажи, как заметно, являются, так сказать, андрогинами, то есть существами – по греческой мифологии, имеющей аналогии и в других древнейших мифах и повериях, - обладающими еще неподделанным на различные организмы набором женских и мужских признаков).¹⁷⁸

Простор для возможных интерпретаций, опирающихся хотя бы только на комментарии самого Пригова, предельно широк. Михаил Ямпольский в книге «Пригов. Очерки

¹⁷⁷ «Должно сказать, что все портреты этого рода – портреты реальных людей, за редким исключением портретов символических персонажей, как, скажем, Москва, Чернобыль, Азия, Германия и некоторые немногие другие, кои и не припомню, поскольку общее количество портретов перевалило за трёхзначную цифру (а кто хоть сколько-нибудь ознакомлен с моим творчеством, знает, какое значение имеют для меня цифры не столько в их магическом, сколько в нумерически-инвентарном смысле)» (Здесь и далее подробный авторский разбор серии «Бестиарий» Пригов Д.А. О бестиарии // Пастор (Кельн). 1992, №1. С. 26).

¹⁷⁸ Ямпольский М.Б. Высокий пародизм // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 185.

художественного номинализма» (2016) пишет, что словесные портреты сосредоточены «на описании стратегий культурного поведения и их особенностей». Также Ямпольский замечает, что, по Пригову, «чем «гениальней» художник, тем меньше в нем человеческого, тем более всякая аффективность, «пафосность» души уступает место чисто культурным стратегиям поведения: тем больше он «мертвец». В одном из текстов [«Нелюди», архив Д.А. Пригова] Пригов определяет художников и писателей как «нелюдей», то есть как некие создания, которые руководствуются в своей деятельности не «человеческими» побуждениями, а исключительно текстовыми стратегиями».¹⁷⁹ Таким образом, фокус трактовки этих изображений может быть смещен от «очевидной» оборотнически-звериной к мистической и метафизической и обратно.

Любопытным «комментарием» к «Бестиарию» может служить отрывок из прозы Пригова «Ренат и Дракон», актуализирующий не только приговскую идею о «небесных портретах», первоизображениях персонажей, но также философию общего дела Федорова, воскрешения предков, футурологических представлений о сохранении личности, и даже о сохранении тел политических лидеров:

Про Рената же говорят и другое. Другие говорят. Другие, естественно и говорят другое. Говорят, как раз наоборот, все у него получилось и сложилось. Работает над какой-то закрытой темой, тесно связанной с его предыдущими исследованиями. Говорят, в разных секретных запасниках хранится достаточное количество тел выдающихся представителей рода человеческого, ждущих какого-то окончательного решения. Тел не в буквальном смысле. Нечто вроде снятых с них абсолютных виртуальных копий, легко перекомпонованных и укладываемых в маленькую безобъемную точку. В спичечный коробок – не больше. И это есть как раз основная тема исследований и достижений Рената на протяжении всей его удачливой, даже выдающейся научной карьеры, шедшей вразрез с привычными ретроградными представлениями и практиками. И вот, оказалось, востребованной.¹⁸⁰

Уже сама множественность интерпретаций подтверждает транзитный «статус» монстров, указывающих на изменения в культурных и художественных процессах и отчасти перекликается с «работой имиджами» Пригова. Примечательно, что словесные описания

¹⁷⁹ См. также описание Бориса Гройса в «Портретной галерее Д. А. П.»: «Ощущается его непогруженность в человеческие страсти. В этом отношении он полумертвец, что я очень уважаю, это качество в нем развито даже больше, чем во мне. В общем, личность Бориса Ефимовича мне близка и понятна» (Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 143).

¹⁸⁰ См. далее: «Но это потом станет ясно. По мере развертывания сюжета. А ему самому, Ренату, наоборот, в реальном размере и течении времени, в котором мы случайно забежали вперед, все уже ясно. Все для него на данный момент, в данной точке данного повествования – в прошлом. Его работа связана с живыми, даже сверхживыми сущностями и явлениями. Модусами, переходами из одного в другое, модулями и процессом считывания одного с другого, вживлением одного в другое. Но люди не понимают и не принимают. Не хотят понять. Им так спокойнее. Помнится, навещая приятных своих давних знакомцев, двух сестер, живших в отдельном, заросшей густой непроницаемой растительностью городском доме в районе Сокола, он яростно проповедовал:

- Совокупный потенциал научных достижений в наше время намного превосходит времена Федорова и вполне возможно... » (Пригов Д.А. Монстры. 2017. С. 587).

(и уже упомянутые словесные портреты, и авторские комментарии к циклу) недостаточны по отношению к изображениям: тексты не дают нам не только полного, но и хотя бы приблизительного представления о визуальном строении и экспрессивности «портретов», и, если бы мы располагали только текстами, сами картины остались бы для нас загадкой. При внимании к мотивации самого Пригова («разрешить себе рисование») ¹⁸¹ и безотносительно к тому, что, за редкими исключениями, портреты изображали его знакомых и реальных людей – возможна интерпретация «Бестиария» как одного из способов преодоления текстоцентричности. Эта линия подкрепляется, например, текстом «Портреты» (1999), в котором черты человеческие и звериные бесконечно накладываются друг на друга так, что в итоге «слипаются» в Нечто и вовсе неразличимое:

Портрет зверя с головой человека в виде зверя с головой человека, то есть как бы зверь с лицом человека. (...) И портрет Нечто с некими головами, либо Нечто-Нечто с некой или некими головами в виде Нечто, либо Нечто-Нечто с некой или некими головами, что и есть засасывающая потенциальность субъекта, не явленного самого себе. ¹⁸²

Этот текст не самодостаточен, а отсылает к чему-то другому: визуальному, поведенческому. Как и большинство текстов Пригова, он «не явлен самому себе», а является лишь одним из потенциальных вариантов развития поведенческой стратегии. Тексты не конечны и не утверждают себя в качестве истины, они подразумевают за собой и вокруг себя что-то еще (изображение, танец, голос). Они полны разрывов, пустот, вопросов, несуразностей, через которые свободно передвигаются от произведения к произведению монстры.

2.2. Культурный горизонт и «новая антропология»

Можно было бы думать и ограничиться тем, что монстры – один из лейтмотивов творчества Пригова. Это утверждение оправдано, как оправдано и название одного из томов собрания сочинений Пригова издательства «Новое литературное обозрение» – «Монстры». Но суть проблемы кажется шире. Монструозность – не только и не столько

¹⁸¹ См. комментарий Пригова в уже упомянутом «О бестиарии»: «Была при этом и радость внутреннего расслабления, когда подобного рода рисование, баловство стало не подпольным, запрещаемым мне себе самим собой в качестве верховного эстетического судии, но и попускаемым, как слабость, удовольствием (как игра в куклы уже взрослой, почти на выданьи девушки), стало разрешенным, конституированным в семье прочих достойных занятий (как, скажем, до сей поры властвовавшие визуальные, объемные, манипулятивные и концептуальные тексты) ещё смущающееся, но и с большим будущим робкое существо, в нарастающей наглости которого прежние властители дум с опасением заподозривали будущего диктатора. Это происходило параллельно с нарастанием модернистско-барочных мотивов в стихах и переходом к образу экстатического поэта с последующим трёхгодовичным письмом в образе женского поэта» (Пригов Д.А. О бестиарии // Пастор (Кельн). 1992, №1).

¹⁸² Пригов Д.А. Монстры. 2017. С. 410.

тематическое и содержательное понятие приговской поэтики, но и зооморфический фрейм его существования как поэта-художника-актера. Это фрейм, в котором текст, изображение и перформанс равно и взаимно трансформативны.

Следует заметить, что и вне приговского контекста монстры играют значительную роль в осмыслении культурных процессов. Монстры – предмет не только художественного, но также культурного, научного и квазинаучного интереса, они изучаются с разных точек зрения. Для критической мысли последних десятилетий монстр – это разомкнутая фигура, которая указывает на нечто другое за своими чудовищными границами, и является симптомом экономических, политических, технологических, когнитивных изменений. Монстров интерпретируют через феминистскую, психоаналитическую, киноведческую оптики.¹⁸³ Значительное количество работ фокусируется на связи монстров с процессами перехода, изменения.

С оглядкой на традицию палеозоологических, археологических исследований, а также когнитивных подходов к изучению культуры, в научно-популярной литературе нередко выдвигаются предположения, что около 30 000 лет назад произошел поворот в человеческом сознании, который позволил людям производить сложную символизацию и сложные социальные действия, что и привело, в частности, к «рождению» монстров. Так, например, утверждается, что монструозные изображения появляются уже в эпоху Палеолита. В эпоху Неолита количество таких изображений резко возрастает, что позволяет выдвигать смелые гипотезы – вне зависимости от их обоснованности – о прямой связи монстров с развитием городов, экономики и письменности.¹⁸⁴

В широком поле исследований медиа и телесности уже в текстах Маршалла Маклюэна вычитывается проблематизация неустойчивости телесных границ (*extensions of man*). Где начинается и заканчивается тело, если все больше и больше функций мы делегируем разнообразным предметам или устройствам? Напряжение между человеческим и технологическим, между целым и частью возрастает. Эта неустойчивость в связи с

¹⁸³ Обзор некоторых аспектов культурной монстрологии и теории монстров см.: Голышко-Вольфсон Д. Демократия и чудовище. Несколько тезисов о визуальной монстрологии // Художественный журнал №77/78, 2010 и Голышко-Вольфсон Д. «Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии» // Синий диван. 2011, №15.

¹⁸⁴ См. больше, например, в Mithen S. J. *The prehistory of the mind: a search for the origins of art, religion, and science*, London: Thames and Hudson, 1996, Mithen S. J. *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006, Wengrow D. *The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction*. Princeton University Press, 2013 и Sperber D., Hirschfeld L. *The cognitive foundations of cultural stability and diversity* // *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 8, № 1, January 2004. P. 40-46.

условной монструозностью радикализуется в эссе Донны Харауэй «Манифест киборгов», в котором она прямо говорит об освобождающей функции киборгов, призывая отказаться от человеческого, как от ограничивающей и дискриминирующей ситуации.¹⁸⁵ Разумеется, тут следует также вспомнить о теории речевых актов (Джон Остин) и перформативной теории гендерной идентичности (Джудит Батлер, Седжвик Кософски), о том, что телесность не очевидна и не существует сама по себе, но всегда обусловлена. Тело – последний, казалось бы, незыблемый критерий культуры и идентификации, становится полем битвы. Тело – дискурсивно, и наше видение его и его функций зависит от расстановки сил. Вопрос поиска тела и его возможных будущих форм в этой перспективе остается открытым. Об этом говорил и Пригов в беседе о «новой антропологии» с Алексеем Парщиковым:

... оказалось, что и телесность в принципе вся метафоризирована в пределах нашего пользования. Оказалось, что проблема телесности — не проблема противостояния дискурсу, а проблема отысканий: где же все-таки та телесность, которая отличается от дискурсивности? Вся телесность, связанная с современной культурой, — это телесность рекламы, телесность, не имеющая отношения к тому, что мы пытаемся противопоставить дискурсу. Поэтому сломы в телесности, сломы в антропологии, очевидно, обнажают тот край, за которым начинается программа новой культуры и нового человека. В общем, нынешняя культура пожрала все, включая и тело.¹⁸⁶

Пригову этот «слом в телесности» представлялся одним из главных атрибутов кризиса современной культуры, диктовавшего необходимость в *новой антропологии* (здесь нужно отметить, что Пригов не говорит об естественно-научных критериях, и сам же это подчеркивает: «Может быть, все эти мои рассуждения ничего не значат, они просто говорят о кризисе нынешнего состояния»)¹⁸⁷ Этот «запрос» осложняется несколькими обстоятельствами. Глобальный культурный кризис¹⁸⁸ в целом включает в себя также кризис локальный – разрушение идеологии в позднесоветский период и окончательный крах утопии, распад СССР. Шизофреническая ситуация упадка: один язык, официальный, все еще воспроизводит мифологемы (которые уже воспринимаются скорее как итог «забалтывания», или, говоря лингвистически, семантической сатиации), а также силится вобрать в себя и другие языки (например, классической русской литературы), причудливо

¹⁸⁵ Haraway D. A Cyborgs Manifesto: science, technology, and socialist feminism in the late twentieth century // Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991. P. 149-181.

¹⁸⁶ Парщиков А., Пригов Д. «Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...» (беседа о "новой антропологии") // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 15-29.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ «Вообще, в основном, поскольку я связан с культурными проектами, я говорю о возрасте и моменте возникновения нынешней антропологической культуры. Она началась, как мне представляется, с досократиков, с первым появлением нового понятия о личности человеческой, которая оторвалась от коллектива. Кардинальное становление человеческого сознания произошло в эпохи Возрождения [и] Просвещения. И сейчас этот тип антропологической культуры являет некую картину кризисности, что и заставляет в разных терминах разными стратегиями преодолеть эту ситуацию» (Там же).

сочетая их с новоязом, странным образом сосуществует с нарождающимися неофициальными языками, новыми словарями и стратегиями работы с номинально господствующей идеологически окрашенной речью. В этом остром психозе и развивается московский концептуализм, в рамках которого работал и Пригов.

Терминологические и культурологические аспекты связанные со словом «концептуализм» требуют своего прояснения,¹⁸⁹ но важно подчеркнуть, что сам Пригов, как кажется, вполне понимал его условность. Во всяком случае, в начале 2000-х он уже не считался с терминологическими ограничениями для определения того, чем он занимается:

Концептуальное сознание более жестовое и требующее созерцательно-конструктивного менталитета, а не текстового (...) это, конечно, не концептуализм и даже не постмодернизм, хотя сейчас уже не имеет смысла определять стилистически, потому что все эти стилистические определения мертвы».¹⁹⁰

Стоит заметить и то, что особенности русского концептуализма определяются, не в последнюю очередь, литературоцентричностью, и не обязательно совпадают с особенностями западного концептуализма. Принимая все вышесказанное во внимание, кажется вполне закономерным, что одним из основных инструментов концептуализма в этой ситуации стала смена языковых регистров, смена масок, персонажей с более или менее выраженной дистанцией по отношению к этим маскам.¹⁹¹

Кризис дополняется и появлением новых технологических ухищрений, которые непосредственно влияют на людей, их физическое состояние и дальнейшее существование. Новые «операции» – клонирование, компьютерная виртуальная реальность, другие разнообразные манипуляции – открывают перед нами перспективу, в которой антропоморфное сливается с техническим и зооморфным. Границы субъекта как в материальном, так и в метафизическом смысле становятся трудноразличимыми. Изменяется статус художника и «расстановка сил» в отношениях художник-объект-зритель. На первый план выходит имидж художника, поведенческая стратегия. Для современной культуры оказывается важен не сам художественный «продукт», но тот, кто его создал, и то, как эта продукция вписывается в определенную стратегию или проект.

¹⁸⁹ Об этом см. Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.

¹⁹⁰ Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 15.

¹⁹¹ Интересно, что дистанция эта не всегда очевидна для читателя. К примеру, во время выпуска «Школы злословия» от 3 сентября 2003 года с участием Пригова, Авдотья Смирнова восхищалась «прекрасным русским музыкальным стихотворением» Пригова о Венеции, на что Пригов мягко заметил, что стих этот был написан от лица одного из персонажей, а именно поэта-женщины (Дмитрий Пригов в «Школе злословия»: <https://youtu.be/nJsPCWEujhY>).

«Новая антропология» Пригова – широкое понятие, затрагивающее разнообразные культурные аспекты. Оно вбирает в себя и общий культурный кризис помноженный на кризис локальный, и развитие техники, и трансформацию задач и стратегий современного искусства. Масштабность «новой антропологии» и ее ориентированность на глобальные процессы была принципиально важна для Пригова:

... проблемы новой антропологии выходят за узкие рамки проблем искусства, покрывая все пространство человеческого бытия и культуры в целом. Некоторой оговоркой в наше время служит то, что ныне уже неопределимы точно сами конкретные границы и самого искусства. Все стратегии XX века и были направлены на релятивизацию границы между профанным и валоризованным при утверждении и подтверждении сего личным художественным опытом художником и закреплении статуса прозрачности и легкой пересекаемости этой границы в обоих направлениях».¹⁹²

В рамках концепции «новой антропологии» монстры Пригова также могут трактоваться широко и мультиоперационально: монстры – это не только закономерное порождение «новой антропологии», ожидаемое и почти буквальное воплощение постгуманистического напряжения между человеческим – нечеловеческим, отказ от антропоцентризма и слияние зооморфного, антропоморфного и технологического в футурологическое мерцающее нечто,¹⁹³ но и закономерное порождение современной культуры в целом и ближнего контекста российского искусства 1970-90-х годов в частности, предполагающих постоянное переосмысление и преодоление устойчивых художественных категорий в лиминальном пространстве разыгрывания, ускользания, перформативности. Образ Пригова-поэта при этом наделялся чертами художника-трикстера:

Ключевыми в приговской интерпретации трикстера (а это вообще один из самых подвижных культурных архетипов) становятся понятия перформатизма как особой версии артистизма и лиминальности, порождающей, в свою очередь, амбивалентность и медиацию. /.../ что же касается лиминальности, то Пригов видит место современного (актуального) художника только и исключительно в пограничной зоне — между визуальным и словесным искусствами, между разнообразными «логосами языка», между личным и социальным, между истеблишментом и альтернативной культурой (в пределе — между властью и терроризмом), подчеркивая, что эта граница «должна быть не на замке, а насквозь, легко и в любом месте проходима, то есть моя работа и есть [деятельность] по повышению проходимости этой границы, но в то же время надо следить, чтобы она полностью не исчезла, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности». Таким образом, сам художник становится «модулем перевода из одного

¹⁹² Пригов Д.А. Мы о том, чего сказать нельзя // Biomediale. Современное общество и геномная культура (под ред. Дмитрия Булатова). Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП "Янтарный сказ", 2004: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=ru&mode=notes>.

¹⁹³ Дмитрий Голынкин-Вольфсон пишет, что «... приговская «новая антропология», построенная на метафорическом обыгрывании киберкультуры, биотехнологий и компьютерных систем, в свою очередь производит «монстров» — новые «чудовищные» формы Иного, новые пугающие и манящие архетипы религиозного (само)сознания, подчас более эсхатологические, нежели устойчивые иудеохристианские или буддийские концепции» (Голынкин-Вольфсон Д. Место монстра пусто не бывает // Монстры. 2017. С. 10-35).

языкового пространства в другое» («Культо-мульти-глобализм»), Но главное — в современной культуре, с ее акцентом на операционности и поведенческих стратегиях, художник *сам создает границу*, которую тут же с удовольствием пересекает — тем самым выступая как вдвойне трикстер.¹⁹⁴

Общим местом толкования монструозности в творчестве поэтов и художников времени заката и развала СССР становится социально-нравственный пафос появления монстров вкупе с политической критикой, часто предполагающий работу с эстетикой безобразного и отвратительного (художественная серия «Тюрлики» Гелия Коржева, проза Юрия Мамлеева, «некрореалистические» фото, видео и акции Евгения Юфита и его единомышленников). В этом контексте монстры Пригова удивляют дистанцированностью к *disgust aesthetics*, «эстетике безобразного», минимальным и схематичным набором атрибутов, скорее функциональным, чем избыточно-шокирующим. Важно заметить, что набор тех же атрибутов дополняется у Пригова литературными текстами, как бы снимающими границу между образностью графики и образностью текста. И там и здесь монстры — порождения искусства как сферы воображения, нарушающего условия и требования собственно литературного высказывания.

Ярким примером такого воображения, равно соотносящего нарратив, образ и то, что остается за рамками текста может служить рассказ «Боковой Гитлер»,¹⁹⁵ название которого отсылает к термину Московской концептуальной школы 80-х годов и означает способность неких вторичных по отношению к оригиналу эманаций перемещаться во времени и пространстве, чего оригинал в силу своей мощи делать не может.¹⁹⁶ В рассказе речь идет об андеграудном художнике (скорее всего, об Илье Кабакове), течение жизни которого вдруг прерывается официальным вызовом для беседы по подозрению в продаже им своих картин за границу. Защищаясь, художник говорит, что, конечно, не может запретить иностранцам посещать свою квартиру. Один из его обвинителей резко предполагает, что, возможно, и Гитлера в свою мастерскую художник способен легко впустить. Художник парирует тем, что «полностью и целиком всем нам известный ужасный и отвратительный» Гитлер, конечно, не смог бы оказаться на территории Советского Союза. Но «буде же он еще не вполне Гитлер», ничего нового к сложившейся ситуации его визит не прибавил бы. Пораженные этим ответом, все молчат, а рассказчику «представилась картина» посещения художника верхушкой нацистского правительства.

¹⁹⁴ Кукулин И.В., Липовецкий М.Н. Теоретические идеи Д.А. Пригова // Пригов и концептуализм. Сборник статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 96-97.

¹⁹⁵ Здесь и далее пересказ и цитаты по Пригов Д.А. Боковой Гитлер // Знамя. 2006. Журнальный зал: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/pr4.html>.

¹⁹⁶ Словарь терминов московской концептуальной школы / Под ред. А.В. Монастырского. М.: Ad Marginem, 1999. С. 194.

Рассерженные видом «дегенеративного» искусства художника, нацисты превращаются в монстров:

И тут художник с ужасом заметил, как они немного, насколько позволяло необширное пространство мастерской, расступились и во главе со своим всемирно печально-известным фюрером чуть сторбились, слегка растопырив локти, словно изготовившись к дальнему прыжку. Их лица стали едва заметно трансформироваться. Поначалу слегка-слегка. Они оплывали и тут же заостеневали в этих своих оплывших контурах. Как бы некий такой мультипликационный процесс постепенного постадийного разрастания массы черепа и его принципиального видоизменения. Из поверхности щек и скул с характерными хлопками стали вырываться отдельные жесткие, как обрезки медной проволоки, длиннющие волосины, пока все лицо, шея и виднеющиеся из-под черных рукавов кисти рук не покрылись густым красноватого оттенка волосным покровом. Сами крепко-сшитые мундиры начали потрескивать и с многочисленными резкими оглушительными звуками разом лопнули во многих местах. Единая воздушная волна, произведенная этими разрывами, еще дальше отбросила художника и прямо-таки вдавила в стену. Недвижимый он наблюдал происходившую на его глазах, никогда им невиданную, но достаточно известную по всякого рода популярным тогда мистическим и магическим описаниям, процедуру оборотничества.

Их гнев оборачивается для художника смертью и поеданием его останков чудищами. Но смерть художника – мнима, а сама история – это рассказ, который рассказывается равно протагонистом и художником внутри этого рассказа (постоянная игра с фигурой повествователя – одна из характерных черт прозы Пригова):

- И в данном случае, - вдохновенно продолжал художник, - драматургия, я даже сказал бы, трагедия свершающихся взаимоотношений разыгрывается, естественно, на уровне, ныне именуемом виртуальным. Фантомном. Понятно?

Итак: то, что начиналось как опыт дискурсивной трансформации, отныне прочитывается как опыт трансформации природной. Высказывание в этом случае прочитывается, проигрывается и проживается как жест, как новый способ поведения, как новая форма телесности. В этом контексте и в этой новой форме существования монструозность и девиация, как бы широко их ни понимать, есть обязательное условие самой возможности такого существования. Пригов оправдывает монструозность не как норму или патологию, но как потенциальность и динамику «антропологического» будущего. Исключительное многообразие творчества Пригова представляется, с учетом сказанного, центростремительным, а его актуальное существование в культуре определяется двумя взаимосвязанными модусами – тем, что хотел сказать сам Пригов и тем контекстом, который связывается с его текстами и художественными экспериментами.

2.3. О перформансе с котом

But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
T. S. Eliot. The Naming Of Cats (1939).

Богданович жил в совершенном уединении. У него были два товарища, достойные добродушного Лафонтена: кот и петух. Об них он говорил, как о друзьях своих, рассказывал чудеса, беспокоился об их здоровье и долго оплакивал их кончину.
К.Н. Батюшков.¹⁹⁷

Перформанс Дмитрия Пригова с котом, известный как медиа-опера «Россия» (2004),¹⁹⁸ условно можно разделить на две части. Первые несколько минут Пригов безуспешно пытается упросить кота сказать «Россия» (тот недовольно мяучит и вырывается), затем к уговорам присоединяется хозяин четвероногого, художник Герман Виноградов, но все мольбы бесполезны. Кот упорствует и, наконец, совсем убегает. Под конец художники сами распевают слово «Россия» в духе знаменитых приговских мантр. Все сцены сопровождают меланхоличные звуки перебираемых клавиш фортепиано со вставками тремоло на балалайке. Заключительные титры видеодокументации показаны на фоне повторяющихся попыток кота сбежать от своих надоедливых собеседников. В сборнике материалов конференции «Гражданин мира или пленник территории? К проблеме идентичности современного человека», проходившей в ноябре 2005 года в Норильске, этот видеофильм, участник открытой арт-программы, был описан самим Приговым так: «Это мой разговор с кошкой. Я все время её прошу: «Скажи Россия». Но она сама и есть Россия, этакая телесность, женственность, красота – ей незачем говорить. Это интеллигентская попытка навязать огромному телу России саморефлексию, дискурсивное мышление, что, впрочем, вполне бесполезно».¹⁹⁹ Любопытно, что кошка, судя по финальным титрам оперы, была все-таки котом, да и сам Пригов называет мяукающую женственность Васенькой. Как мне кажется, не менее важным вопросом перформанса являются отношения между «животным» и «человеческим» – тема, к которой не раз обращался Пригов, осмысляя расширения не/человеческого, связанные в его творчестве с представлением о кризисе культуры и поиском новой антропологии. И коты в этой истории вовсе не случайны.

¹⁹⁷ К.Н. Батюшков. Сочинения. Под. ред. Д.Д. Благого. Москва-Ленинград: Academia, 1934. С. 344.

¹⁹⁸ В соавторстве с Александром Долгиным (камера) и Ираидой Юсуповой (музыка, редакция видео): <https://youtu.be/p28B67twgwg>.

¹⁹⁹ Гражданин мира или пленник территории? К проблеме идентичности современного человека. Сборник материалов второй ежегодной конференции в рамках исследовательского проекта «Локальные истории: научный, художественный и образовательный аспекты» (Норильск, 2-5 ноября, 2005 г.). М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 400.

У Пригова кошки в самых разных видах встречаются не единожды. Их можно разделить на ласковых домашних кошек, дружелюбных к человеку, философских кошек, продолжающих ряд остроумных размышлений (часто такие милые кошки рифмуются со словом «окошко»), и, наконец, загадочных inferнальных созданий, не сулящих ничего хорошего.

Граждане!
Лебедь есть брат души нашей, а кошка — сестра сердца нашего!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Собака смотрит на нас глазами умными,
кошка ласкается у ног наших — они любят нас!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
У всех была в свое время кошка —
значит, у всех сейчас есть хотя бы память о ней!
Дмитрий Алексаныч²⁰⁰

Сиротливо бродит кошка
в саду тронет лапкою цветок
Мне все видно из окошка
Я безумно одинок
И кошка
Сад
Цветок
Окно
Одинок²⁰¹

Опять у милого окошка
Сижу как маленькая кошка
Головкой круглою верчу
И ничего ведь не хочу такого, чтобы запредельного
Чтоб, скажем, в мировом масштабе
Иль, скажем, в генеральном штабе
Но скромного хочу и дельного
Сто рублей хочу²⁰²

Килограмм салата рыбного
В кулинарьи приобрел
в этом ничего обидного —
Приобрел и приобрел
Сам немножечко поел
Сына единокровного
Этим делом накормил
И уселись у окошка
У прозрачного стекла
Словно две мужские кошки
Чтобы жизнь внизу текла²⁰³

²⁰⁰ Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Москва. 2016. С. 262, 304, 415.

²⁰¹ Пригов Д.А. Так себе сборник // Там же. С. 610.

²⁰² Пригов Д.А. Вся власть моим единственным мудрым советам // Там же. С. 188.

²⁰³ Пригов Д.А. Стихи переходного периода // Места. 2019. С. 153.

А то вот живу как кошка
Много вижу, мало ем
Скоро мудрый уж совсем
Распластаюсь вдоль окошка²⁰⁴

Гуляла наша кошечка
Ну — вылитый Линней
Такая, в общем, крошечка
А вот поди ж — у ней
Четыре ноги
Одна сбежала в Индию
Другая — во Китай
В третья-четвертая
Живут и, почитай,
Происхождения-то своего не ведают²⁰⁵

В 1999-2000 годах по приглашению Токийского университета Пригов побывал в Японии. По мотивам этой поездки он написал вторую книгу прозы «Только моя Япония (непридуманное)» (2001) – с оглядкой на жанр записок путешественника и образ Японии, сложившийся в русской литературе, но дополненный характерными для прозы Пригова пространными отступлениями: ироничными выдумками, полулегендарными воспоминаниями и фантасмагорическими зарисовками. Разумеется, кошки не могли не появиться в книге о Японии:

Это случилось во время посещения местного русского кафе под названием «Кошка» в городе Саппоро. По поводу названия я уже стал громоздить в мысленных пространствах всякие там спекулятивные построения, типа того, что кошка, пожалуй, везде является единственным буддоподобным животным. А в наших-то заснеженных пределах — и вовсе что единственный представитель возможной буддоподобности.²⁰⁶

Но просветленная «буддоподобность», как выясняется, прекрасно сочетается и с демоническими чертами:

Граждане!

Кошка прыгает вам сзади на спину — а может, это и не кошка, а?!

²⁰⁴ Пригов Д.А. Позитивный сборник умеренной радости // Там же. С.127.

²⁰⁵ Пригов Д.А. Кошачье // Монстры. 2017. С. 151.

²⁰⁶ Объяснение странному названию кафе кажется логичным, но, в духе Пригова, по-прежнему несколько абсурдным: «Как раз за этим и застало меня разъяснительное уточнение хозяина, что просто фамилия рода его жены — Мйяо. Оттого ему и приглянулось подобное название. Ну и ладно. Приглянулось — так и приглянулось. И действительно, кошки светились глазами со всех стен и изо всех углов, в воздухе висело мягкое позвякивание их репродуцированных голосов. Сам хозяин был украшен декоративными усами и бакенбардами а-ля кошка. Многочисленные живые твари перебежали дорогу, сидели по лавкам, нехотя уступая своими мощными упругими раскормленными телами места посетителям. Некоторые из них влезали на стол и пытались разделить с вами трапезу, хозяин ласково-шутливо отстранял их головы от вашей тарелки и произносил что-то по-японски — что непонятно, но, видимо, ненавязчиво убедительное. Кошки прыгивали со стола и шли, по всей вероятности, на более привлекательную кухню» (Пригов Д.А. Только моя Япония // Места. 2019. С. 992-993).

Особенно эффектные образы недружелюбных, а даже вполне злонамеренных и опасных котов, описаны Приговым в как бы биографическом романе «Живите в Москве», сосредоточенном в основном на детских воспоминаниях. Показательно, что в одной из своих заметок «Друзья мои!», датируемой в пятидесятом собрании 1990-ых годами, Пригов упоминает, что его отношения с кошками были непростыми с самого начала:

Мама рассказывала мне, что в детстве я безумно боялся, например, кошек и как-то раз просидел весь день дома, не выйдя на какую-то очень меня интересовавшую встречу или игру, так как на лестничной площадке лежала невинная серая кошка и миновать ее не было никаких возможностей и путей, разве что выпрыгнуть с нашего седьмого этажа. Но на это я тоже по причине той же пугливости не решился.²⁰⁸

Коты своенравны, вредны и всегда готовы пустить в дело когти:

Дома же наш кот, как на горе или с определенным злым умыслом, умудрился залезть за батарею отопления. Он не мог оттуда выбраться и орал отвратительно низким пародийным голосом. Мы боялись, что вокруг все сочтут это за издевательство, специально инсценированное неуважение ко значительности переживаемого страной трагически- неземного момента. Я утешал и упраскивал кота:

— Ну, потерпи. Ну, замолчи, гад. тут такое, а ты тут такое. ты что, не понимаешь?!

Он не понимал. Он выл, как скот. Я тянул его за задние ноги, но голова не пролезала. Оттого он орал еще истошнее. Я зажимал ему пасть, заматывал ее какими-то тряпками. Он дико царапался. все мои руки кровоточили. Затем он принялся за мое отекавшее, опухшее, синюшное лицо. Кровь уже не текла. Зато кожа под его тонкими режущими коготками легко разваливалась большими неровными трещинами, сочившимися чем-то коричневатым. Я только по-собачьи взматывал головой, отрясая набухшие, раздражавшие капли и отставшие лохмотья. Они разлетались по комнате, усеивая собою обои, как следами от раздавленных клопов. Сам же кот не переставал выть. Я набивал ему пасть кислой капустой. Он сжимал и скалил зубы. тогда я протискивал капусту в зиявшие боковые бреши его рта, одновременно растягивая его тело за пределами батареи. Было совершенно непонятно, что делать дальше. Тут пришел где-то отысканный соседями пьяный, опухший, как и все, водопроводчик. Он просто и машинально отвинтил батарею. выпустил кота. вызванная теми же соседями, подоспевшая как раз вовремя мать обмазала меня зеленкой, отчего я приобрел совершенно запредельный колорит свежеекопанного мертвеца, возымевшего иррациональную жажду мести всем и за все. Я плакал, выл, замещая кота, который, тоже обмазанный зеленкой, бродил на удивление тих и непринужден, словно не он это все заварил. Я успокоился и вышел на холодящий, анестезирующий воздух.²⁰⁹

Но в полной мере свою дьявольскую сущность коты показывают в финале воспоминаний, буквально нападая на мальчика (выходки которого, впрочем, вполне заслуживают кошачьего гнева), своим видом пугая его до потери сознания.

Тут издали донесся резкий кошачий весенний голос. Тягучий, противный, но манящий. Привлеченный им, я медленно двинулся в сторону террасы. <...> Выглянув из окна, на круглой проплешине как раз под собой я обнаружил сидевших в небольшом отдалении друг от друга

²⁰⁷ Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Москва. 2016. С. 399.

²⁰⁸ Пригов Д.А. Друзья мои! // Мысли. 2019. С. 659.

²⁰⁹ Пригов Д.А. Живите в Москве // Москва. 2016. С. 777.

двух жмурящихся кошек. вернее, кота и кошку. Изредка они как бы безразлично обменивались отвратительными тягучими воплями. Я прокричал им что-то подобное же, но они нагло даже не обратили на меня никакого внимания. Я поискал под рукой, чем бы таким запустить в них. Не обнаружив ничего достаточно тяжелого, нащупал только какой-то отскочивший жесткий маленький кусочек оконной замазки. Я запулил им в предполагаемого кота, но промахнулся. Я был чрезвычайно этим раздосадован. Под рукой не было ничего иного. И тут в моей голове возникла грандиозная идея, кстати, не раз посещавшая меня, но доселе не имевшая возможности быть осуществленной. Я быстро и воровато оглянулся. Никого.²¹⁰

Силы стремительно возвращаются к воодушевленному будущей шалостью Диме. Он бежит в комнаты, находит бабушкину аптечку и достает оттуда, стараясь не оставить улик, настойку валерианы. Вылив весь пузырек на землю перед домом, он наблюдает за кошками:

Прошло совсем немного времени — и началось. Первыми объявились вспугнутые мной знакомцы. Они шли чрезвычайно странным способом, стелясь вдоль земли на подогнутых лапах, вытянув вперед оказавшиеся неожиданно длинными шеи. Подползая к манящему магическому месту, они, чуть-чуть склонив в сторону головы, стали сосредоточенно лизать землю розовыми острыми язычками. Они яростно лизали, не обращая на меня никакого внимания, хотя я, перевалившись через подоконник, нависал над ними, почти касаясь их опущенным вниз лицом. хватал руками, оттаскивал в сторону, но они не обращали на меня никакого внимания. Они, выворачиваясь из моих рук, опять тянулись на манящий, опьяняющий их запах. Они не обращали внимания и друг на друга, упираясь головами, сталкиваясь телами, расходились, снова сходились, не ощериваясь и не поднимая друг на друга свирепые лапы. тут появился третий черный, огромный, осторожный кот. Он шел, словно ведомый каким-то таинственным манящим звуком или голосом. Шел медленно, но верно и неумолимо. Подойдя, он просунул голову между двумя первыми и, переступая ногами через их туловища, принялся яростно лизать землю. Все трое лизали так увлеченно и неистово, словно стараясь снять верхний прикровенный слой этой брэнной земли и проникнуть в таинственный, черный, зияющий, манящий, обещающий неведомо какие блаженства провал. Стали подходить другие. Подходили тем же манером осторожных, словно замороженных, заколдованных невест. Сверху я наблюдал их крупные энергичные головы, прижатые уши, напряженные лопатки, хребты и лапы, прямые прутобразные хвосты. Количество их стремительно нарастало. Они появлялись со всех сторон. Они хлынули отовсюду — выползали из кустов, из-под террасы, прыгивали, рушились на головы собратьев откуда-то с высоты, промелькивая своими крепкими телами прямо у меня перед глазами. Количество их становилось неисчислимым, неимоверным. Они шевелились внизу как переплетающийся, вздрагивающий клубок поблескивающих червей. Меня передернуло от отвращения. Я сполз с подоконника и перевел дыхание.

Пораженный этим зрелищем, Дима бежит обратно в дом и наполняет водой металлический таз, готовя одурманенным котам жестокое отрезвление.

Взгромоздив тяжеленный таз на подоконник, отдышался. выглянув наружу, я увидел, что кошки ползали друг по другу уже многочисленными слоями. От них шел слитный, отвратительный, склизкий звук сопения и причмокивания. Они сами были какие-то влажные, блестящие, бликующие под редкими прорывающимися к ним лучами света. Я отвернулся и глянул вверх. там, над нами, проглядывая сквозь воздетые вверх корявые ветки, синело чистое, ослепительное небо. таз на подоконнике тускло посверкивал как неумолимое сосредоточенное в себе орудие возмездия. Прозрачная вода легко покачивалась, немного взволнованная предстоящим. Я посмотрелся в нее и обнаружил свое чистое отражение. Можно было начинать. Я постоял, сосредотачиваясь и выверяя время. Мои руки оставались на краях таза, придерживая его. Я напрягся, подрагивая, пытаюсь внутри себя определить точный момент. Наверное, я несколько

²¹⁰ Здесь и далее цит. по Там же. С. 928-933.

переждал, потому что внутреннее напряжение намертво сковывало пальцы моих рук. Я как будто не мог уже сам распоряжаться ими. Наконец что-то сверху осенило меня, мои мягкие, пластичные, прохладные пальцы сами разжались, и могучий водяной поток хлынул вниз из опрокинутого таза на это огромное страшное скопище шевелящихся внизу тварей. Несколько мгновений я стоял словно восхищенный в иные пространства, отключенный от всего, не слыша ничего и не видя. Затем я был пробужден невероятным воем и визгом. Что тут случилось! Что тут случилось! Что тут произошло!

Но радоваться содеянному ему не приходится, инфернальные коты приближаются и угрожают растерзать мальчика:

Я застыл в ужасе, не имея сил праздновать свершившееся возмездие. И в это мгновение снизу, вырастая на уровне моего лица, объявились медленно поднимавшиеся, восходившие как черные солнца, выплывавшие три огромные мохнатые морды с расширенными немигающими глазами и ошеренными ртами. Они яростно глядели на меня, нарастая, заслоняя все свободное пространство, размываясь в очертаниях по краям, протягивая ко мне пакостные когтистые лапы. Я отступал, отступал назад, но они неумолимо нарастали и нарастали. Я пятился. Плавное преодоление подоконника, они вплывали в комнату, ширясь и увеличиваясь непомерно. Я отступал. Пятился. Я уперся спиной и голым затылком в дальнюю стену террасы. Они нависли прямо над моим лицом, вглядываясь тремя мерцающими зрачками в каждый мой расширенный глаз. В это время со страшным металлическим грохотом рухнул с подоконника и медленно покатился по полу металлический таз. Я упал.

Возвратившиеся взрослые обнаружили меня валявшимся без сознания на теплом, прогретом солнцем полу возле окна. Меня перенесли в кровать. Меня нельзя было трогать.

Наутро меня разбил паралич.

На этом роман заканчивается.

Кошки издавна входят в круг наших представлений о мире, их перечисление в истории человечества может занять не один десяток страниц: от сакрального животного в Древнем Египте до культовых Hello Kitty, Nyan Cat и децентрализованных котиков CryptoKitties, одним словом, одного из самых популярных жанров Интернета²¹¹ – разнообразные кошки могут быть названы инвазионным видом не только с точки зрения биологии и экологии,²¹² но и культуры.²¹³ Единого стилистического или тематического контекста у кошачьих нет, и, по сравнению с другими домашними животными,²¹⁴ спектр их образов исключительно широк, от милых котят на открытках до настоящих исчадий ада. Кошки играют важную символическую роль в фольклоре, живописи, литературе и подают повод

²¹¹ См. White E.J. A Unified Theory of Cats on the Internet. Stanford University Press, 2020.

²¹² В последнее время вышло несколько работ, посвященных неоднозначному влиянию кошек на среду обитания и биологическое разнообразие. Для введения в проблематику см., например: <https://biodiversity.utexas.edu/news/entry/pets-as-invasive-species-cats> и <https://www.noemamag.com/cat-astrophe/>.

²¹³ См. Łogoźna-Wypych K. (Un)cultural Cats: Multi-dimensional Transition of Felines in Human Society // New Horizons in English Studies, 3, 2018 [электронный ресурс] и Rogers K.M. The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield. University of Michigan Press, 1998.

²¹⁴ Статус кошек как полностью одомашненных питомцев в настоящее время считается дискуссионным: слишком много диких черт осталось в их поведении, а процесс их одомашнивания исторически отличался от собак или сельскохозяйственных животных, в частности, целенаправленная селекция котов началась довольно поздно Ottoni C., Van Neer W., De Cupere B. et al. The palaeogenetics of cat dispersal in the ancient world // Nature Ecology & Evolution, 2017, Vol. 1, June 19, 2017, p. 1-7 [электронный ресурс].

для научных размышлений. Роберт Дарнтон называет свою книгу «The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History» (1984) по одному из ярких сюжетов культурной истории Франции 18 века – убийству кошек печатниками с улицы Сен-Севрен – одновременно и шалости, и символическому бунту наемных рабочих против хозяев с непристойной подоплекой.²¹⁵

Разговор с котом Васенькой видится мне дополненным другими «кошачьими местами» приговских же произведений, а также более широким художественно-литературным жанром беседы с кошками или же их «прямой речью». На ум приходят «Житейские воззрения кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана, Чеширский Кот из «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла, поэтический цикл «Популярная наука о кошках, написанная Старым Оппоссумом» Т.С. Элиота. Писать о котах, вместе с ними и «за» них – привычный сюжет. Даже беглый поиск покажет нам, как много писателей и писательниц не просто любили своих питомцев, а концептуализировали образы кошек в (около)философских размышлениях.

Так, например, по воспоминаниям Леонида Майкова, Константин Батюшков трогательно персонифицировал свою кошку:

Однажды застаю я его играющим с кошкой. «Знаете ли, какова эта кошка, - сказал он мне, - препонятливая! Я учу ее писать стихи - декламирует уже презрительно». Ласковая кошка между тем мурлычит свою песню, то зорко взглядывая и поталкиваясь головою, то скрывая и выпуская когти, то извиваясь с боку на бок и помахивая пушистым хвостом.²¹⁶

Олдос Хаксли в эссе «Sermons in cats», опубликованном в 1930 году в журнале Vanity Fair и годом позже вошедшем в сборник «Music at Night», утверждает, что посоветовал своему собеседнику, начинающему новеллисту, завести кота и кошку (желательно, сиамских, так как они, по мнению Хаксли, наиболее «человечны»). Ежедневное наблюдение за нюансами отношений кошачьей пары должно научить писателя пониманию и человеческой психологии, в том числе, самой грустной особенности нашего удела – непреодолимому одиночеству. К таким депрессивным мыслям Хаксли подтолкнул несчастный вид кошки, отвергнутой её возлюбленным котом.²¹⁷

²¹⁵ Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Пер. Доброницкой Т., Кулланды С. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 91-125.

²¹⁶ Майков Л.Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. С.-Петербург: Типография В.С. Балашева, 1887. С. 297.

²¹⁷ Huxley A. Sermons in cats // Vanity Fair. September 1930. P. 58, 99.

У Пригова есть своеобразный диптих «Два рассказа» (опубликовано в журнале «Знамя» за 2007 год), упражнение на тему русской психологической прозы, две части которого соединены кошачьим образом. В привычном для приговских вещей «Предупреждении» он вспоминает свою медиа-оперу-перформанс и снова говорит о кошке как о «самодостаточно-молчаливой женской ипостаси России». В двух этих коротких рассказах кошка, почти по Хаксли, может быть интерпретирована как эмблема молчания, непонимания, не-коммуникации и одиночества. Герой первого текста «Три Юлии», филолог, специалист по Серебряному веку, прячется от жизни за ворохом страниц мало кому нужных книг, в то время как его жена, Юлия «первая», находит свое место в современном мире. Неспособность установить по-настоящему близкие отношения с женой подчеркивается присутствием инопланетного существа, живущего по своим непознаваемым принципам – Юлии «второй», рыжей кошки, подаренной хозяйке и названной по её имени в соответствии с некоторой похожестью одной на другую. Жена умирает от рака, и героя, вместе с кошкой, сердобольные друзья отправляют в отпуск – подальше от грустных мыслей. Там он встречает Юлию «третью», также бесконечно от него далекую. Он сбегает от неё, не в последнюю очередь, вероятно, изумленный демаршем Юлии-кошки:

Когда ранним утром, чуть подрагивая, крадучись, он осторожно повернул ключ в двери своей комнаты и вошел внутрь, Юля по-прежнему строго и торжественно восседала на его подушке. Ровно в той же позиции, как он ее и оставил вчера вечером. В комнате стоял густой, почти тошнотворный запах. Он подошел и увидел, что вся подушка под ней была насквозь мокрой. Он хотел что-то сказать, но только поморщился. Юля даже не пошевелилась.²¹⁸

Нелинейное повествование смешивает трех Юлий так, что мы не всегда понимаем, о которой из них идет речь. В похожем стиле сделан и второй кунштюк – «Мой милый, милый Моцарт», главный герой которого поначалу описывается биологически нейтрально, но в итоге оказывается котом.²¹⁹

В истории современного искусства разговор с кошкой как прием использовался в «Интервью с котом» (1970) Марселя Бротарса, в котором интервьюер пытался обсудить с котом насущные вопросы искусства, но в ответ слышал все более и более недовольные «мяу».²²⁰ При очевидных различиях есть у этих двух акций и нечто общее. Марсель

²¹⁸ Пригов, Д.А. Два рассказа // Знамя. 2007. № 2. С. 75-79.

²¹⁹ «Моцарт» отчасти рифмуется с рассказом Виктора Пелевина «Ника» (1992), в котором тоже в духе постмодернизма обыгрывается психологизм русской прозы, а героиня оказывается не девушкой, но кошкой.

²²⁰ Остается гадать, как именно проходило интервью, но звуки котик издает безотрадные. Аудиозапись с переводом: <https://garagemca.org/ru/exhibition/marcel-broodthaers/materials/marsel-brotars-intervyu-s-kotom-marcel-broodthaers-interview-with-the-cat>.

Бротарс, как и Пригов, работал во многих жанрах: он занимался поэзией, кино, скульптурой, инсталляцией, критически осмыслял статус произведения искусства и художника. Выбор кота в качестве собеседника (даже с учетом других возможных объяснений, вплоть до самых житейских) мне видится жестом, небезразличным именно к социальному расширению искусства, его посюсторонним свойствам. Одно из оснований творчества Пригова как раз и заключается в убежденности в том, что искусство занимается предпоследними истинами, в то время как последние – дело вероучений. (Полу)одомашненная кошка вызывает симпатию сочетанием остаточных признаков дикости и легко очеловечиваемых черт, а потому мотивация обратиться за разъяснениями именно к этому животному – в принципе понятна. Для сравнения, перформанс Йозефа Бойса с койотом «Я люблю Америку и Америка любит меня» (1974) выглядит более эзотеричным, «шаманским» и даже не предполагает попыток вербальной коммуникации.

Но есть в этом «разговоре с кошкой» и заведомая шизофрения, раскол: мы предполагаем, что животное нас понимает, но в то же время знаем, что это не может быть так; причинно-следственная связь даже человеческих коммуникаций запутанна и сложна, в случае же нечеловеческих агентов мы всегда рискуем принять совпадение за намерение. Мишель Монтень писал в «Апологии Раймунда Сабундского»: «Когда я играю со своей кошкой, кто знает, не забавляется ли скорее она мною, нежели я ею!». ²²¹

Как и другие произведения Пригова, опера «Россия» стилистически неоднозначна и открыта для интерпретаций. Художественные опыты Пригова соотносимы с развивающимися идеями постгуманизма – попыткой оспорить господствующее положение человека в широко понимаемой природе и усложнить представление о других формах жизни/существования и наших отношениях с ними. И всё же человек, несмотря на теперь уже почти повсеместную – от современного искусства до биоэтики – критику антропоцентризма, остается в центре всех смыслов, парадоксальным образом возвращается к себе через отрицание. Об этом пишет философ Оксана Тимофеева:

В этом смысле настойчивое «не» в нечеловеческом может быть понято как такой сертификат, свидетельство о рождении человека из самоотрицания. Человеческое и нечеловеческое непрерывно переходят друг в друга и возвращают друг другу себя в качестве вытесненных. Такой взаимный переход происходит потому, что не только все нечеловеческое отлично от человека, но и что, как и всякое животное, сам человек отличен от себя самого. Он никогда не совпадает сам с собой. Если психоанализ разбирается с нечеловеческой сердцевинкой человеческого, то постгуманизм еще должен открыть для себя человеческую сердцевину

²²¹ Монтень М. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах. Т. 2. М.: Голос, 1992. С. 129.

нечеловеческого, которая защищает себя формулой «все, что угодно, только не...». В снах о нечеловеческом мы рождаемся в качестве гибридных существ.²²²

Животное же, победоносно поселившись в современной философии, остается в конечном счете непознаваемым, оставляя нам лишь свои репрезентации.²²³ Перформанс Пригова в такой перспективе может быть прочитан как еще одна вариация общеизвестной формулы «Умом Россию не понять». Но животное протестует – возмущенно мяучит и вырывается. Как это часто бывает у Пригова – ошибка в коммуникации, отказ в связи – превращаются в плодотворную художественную стратегию, основанную не на буквальном смысле, но иллокутивной силе высказывания.

²²² Тимофеева О.В. Что нас ждет за поворотом к нечеловеческому? // НЛЮ. 2019. №158 (4).

²²³ Тимофеева О.В. История животных. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 20.

Глава 3. Прагматика и поэтика. Новояз и слёзы

3.1. Поэтика и стилистика

Поэзия Дмитрия Пригова озадачивает исследователей разными особенностями своего содержательного и формального характера. Одна из них – кажущаяся простота лексики, синтаксиса и отсутствия сложных метафор. Более того, если понимать под метафорой сравнение и уподобление, то поэзия Пригова выглядит куда более понятной, чем стихотворения современных ему поэтов, делавших принципиальную ставку на закрытость и сложность поэтического высказывания.

Но, конечно, допустимо, с опорой на когнитивистов, выделить в поэзии Пригова метафорику, связанную единством ближнего и дальнего (общекультурного) контекста. Интеракционистская теория метафоры (она же теория семантического взаимодействия) подразумевает, что восприятие субъектов метафоры связано с общепринятыми «импликациями», которые ассоциируются с теми или иными словами, соотносимыми в порядке их ассоциативного сближений. Предполагается, что при выборе «главного» субъекта (*principal subject*), понимаемого в буквальном смысле, он «проецируется» на область вспомогательного субъекта (*subsidiary subject*), наделенного переносным смыслом.²²⁴ Другое дело, и это осложняет интеракционистскую теорию, что выбор главного и вспомогательного субъекта является прерогативой читателя. Кого считать «главным» субъектом того или иного стихотворения?

В качестве примера этой сложности интересно обратиться, в частности, к поздним поэтическим циклам Пригова «Дитя и смерть», выпущенным в 2002 году отдельной книгой²²⁵ и частично вошедшим в пятитомное собрание сочинений.

Дитя мороженое кушает
И вроде ясно все вокруг
Однако же при этом слушает
Внимательно какой-то звук
Что, милое мое, все кушаешь?
Кушаю!
Однако же при этом слушаешь?
Слушаю!
Смерть свою слушаешь?
Да, Смерть слушаю

Дитя в метро легко уснула

²²⁴ Блэк М. Метафора // Теория метафоры. / Под ред. Н.Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. С.165-168.

²²⁵ Пригов Д. Дитя и смерть. М.: Логос, 2002.

А рядом женщина присела
 Некая
 По голове его проводит
 Рукой каким-то странным пассом
 Шепчет: Дитя, не просыпайся! –
 Дитя во сне промолвит: Кто ты? –
 Я Смерть твоя! –
 И дитя успокаивается

Дитя под яблоней сидит
 В саду
 И в летней дреме пропадает
 Вдруг с ветки яблоке спадает
 И удивленное глядит
 Дитя
 На него
 А яблоко уже на треть –
 Его немислимая Смерть
 Дитяти этой²²⁶

Какой «субъект» в этом очевидно метафорическом стихотворении должен или может считаться главным, а какой вспомогательным? Ассоциативные контексты, связываемые с образом ребенка и смерти в нем также, с одной стороны, предсказуемы, а с другой произвольны: мороженное – мороз – ооченение, сон, смерть, «Снежная королева»; яблоко – библейское древо познания добра и зла, изгнание из Рая, и тоже – смерть. Но каков вектор в связи этих ассоциаций? Вместе с тем, когнитивный подход к пониманию метафоры безусловно расширяет ее лингвистические истолкования, делая упор на процессе мышления и, в частности, создании и поддержании гештальт-структур человеческого восприятия.²²⁷ В том же коренится ее эмоциональный эффект:

Метафора, с одной стороны, предполагает наличие сходства между свойствами ее семантических референтов, поскольку она должна быть понята, а с другой стороны, несходства между ними, так как метафора призвана создать некий новый смысл, то есть обладать суггестивностью <...> метафора есть результат когнитивного процесса, который соплагает два (или более) референта, обычно не связываемых, что ведет к семантической концептуальной аномалии, симптомом которой является определенное эмоциональное напряжение.²²⁸

Но как бы то ни было, под филологически традиционным углом зрения поэзия Пригова лишена привычных особенностей поэтического красноречия. Более того: она преимущественно «повествовательна» - если понимать под этим словом логическую последовательность элементов наррации, рассказа, а не только контаминацию тех или иных эмоциональных высказываний. Понимание и объяснение поэтической

²²⁶ Пригов Д. Дитя и смерть (двенадцатый сборник), 1996 / Литературно-философский журнал «Топос». Опубликовано 12.07.2006: <https://www.topos.ru/article/4812>

²²⁷ Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления / Отв. ред. А.А. Кибрик, И.М. Кобозева, И.А.Секерина. М.: Изд-во «Едиториал», 2002. С.350-354.

²²⁸ Макормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 359, 363.

повествовательности (которой, конечно, не лишены и другие сколь угодно метафорические стихотворения) остается, однако, во многом делом самого исследователя. И первое, что он для этого делает – это обозначение и выстраивание контекста, в котором такое истолкование выглядит правдоподобным.

Можно ли говорить о таких контекстах применительно к Пригову? Конечно, да, но выстраиваются они на разных основаниях как содержательного, так и формального характера. Различение это в данном случае играет свою роль, поскольку позволяет уточнить приемы самого анализа поэтической техники автора. Мне представляется, что одним из исключительно важных приемов такой техники в творчестве Пригова является собственно стилистический контекст его произведений. Понимание контекста требует при этом его широкого истолкования не только как «речевого или ситуативного окружения литературного произведения или его части, в пределах которого наиболее точно выявляются смысл и значение отдельного слова, фразы и т.д.», но и как стилистическое явление:

В художественной литературе контекст определяет конкретное содержание, выразительность и стилистическую окраску не только какого-либо фрагмента повествования, но и целого произведения, а также различных художественных средств (в том числе поэтических фигур, стихотворного ритма и др.). Нарушение контекста разрушает художественное единство текста и самый художественный образ; вне контекста часто невозможно уловить авторское отношение к изображаемому, например, иронию.²²⁹

Для художественной и, в еще большей степени, для поэтической речи множественность ее интерпретаций составляют значимое отличие от речи нехудожественной. Причины этой многозначности, как подчеркивают лингвисты, коренится помимо прочего не только в присущем поэзии стилистическом контексте – понятии, сравнительно недавно вошедшем в исследовательский обиход стараниями И.В. Арнольд, И.А. Банниковой, Р.А. Киселевой, Н.А. Пасхаловой и других ученых. Стилистический контекст понимается при этом как средство выявления содержания авторской мысли и эмоции во всей ее смысловой полноте и вариативности выражения:

С понятием текста соотносится и понимание контекста как совокупности формально фиксированных условий, при которых однозначно реализуется содержание языковых структур, точное содержание мысли писателя. Контекст тем самым своеобразно выявляет художественную значимость, специфику смыслового наполнения и структурного оформления языковых единиц в тексте.²³⁰

²²⁹ Контекст // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С.165.

²³⁰ Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 65.

При этом стилистический контекст характеризует не значение отдельно взятого слова, но текста в целом, то есть не только непосредственных, но опосредованных и отдаленных связей между различными фрагментами текста. Так, по определению И.В. Арнольд, «стилистический контекст есть иерархически организованное множество связей поэтического слова, заданное тезаурусом текста и обуславливающее синкретичность его значения <...> Функция стилистического контекста состоит не в том, чтобы снять многозначность (это функция языкового контекста), а, напротив, в том, чтобы добавить новые значения, создать комбинаторные приращения смысла».²³¹ Контекстологический анализ таким образом не может быть ограничен синтаксическими связями одного предложения (то есть так называемым микроконтекстом), но должен учитывать и макроконтекст. Это прежде всего дистантные связи в целом тексте и его возможные ассоциации в восприятии читателя. Одним из методов такого анализа стилистического контекста служит выделение и квалификация стилистического значения слова.²³² Учет таких стилистики в границах авторского жанра, цикла или группы тех или иных произведений «открывает новые возможности взаимодействия слова и его окружения, влияния на восприятие поэтического слова его фонетического, грамматического, семантического контекстов».²³³

Применительно к Пригову важно учитывать такие стилистические элементы в его текстах, которые позволяют судить о *повторяющихся* лексико-семантических признаках в его поэтическом, присоединении факультативных признаков, подавлении элементов смысла или объединении смыслов с сохранением самостоятельности каждого из них. Для поэтического творчества Пригова такими признаками, например, нарочитым искажением правописания, служат, как я думаю, последовательно проведенные стратегии аналогии и контраста. Сами принципы аналогии и контраста являются базовыми и обязательными для любого текста, но с исследовательской точки зрения интересна их контекстуальная представленность у разных авторов. В этом отношении единицы фонетического, морфологического, лексического и синтаксического уровней текста вербализуются по разному: фонетически - через ассонанс, диссонанс, онomatопею, аллитерацию и т.д., на морфологическом через личные местоимения, видовременные формы глаголов и т.д. Собственно лингвистическая детализация в этих случаях уводит далеко, но сравнительно общим выводом таких исследований предполагается понимание «формальной

²³¹ Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982. № 4. С. 89.

²³² Ревзина О.Г. Контекст // Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Большая российская энциклопедия. М.: Дрофа, 1998. С. 198.

²³³ Там же. С. 114-115.

организации текста, фокусирующего внимание читателя на определенных элементах сообщения и устанавливающего семантически релевантные отношения между элементами одного или чаще разных уровней».²³⁴

Поэтический корпус Пригова может быть понят таким образом как выражение неких правил для чтения. Такие правила – на уровне вполне представимого поэтического конкорданса (в ряду уже существующих для других поэтов) – подразумевают проблематизацию в понимании авторской позиции. Читатель (и исследователь) вправе спросить: Пригов-автор «МилицАнера» – он и есть некий милиционер или нет. С одной стороны описание этого персонажа внешне сочувственно, а с другой – он ведь не совсем милиционер, а именно что «милицАнер». Экспрессивность стилистических (а не только лексико-семантических) приемов Пригова-художника озадачивает читателя, проблематизируя привычное представление о сравнительной однозначности поэтических средств для выражения авторского отношения к самой реальности. Не удивительно, что исследователи, склонные к имманентному литературному анализу, расценивают творчество Пригова в терминах игры, иронии, пародии, в глазах же читателей, которым важнее автор, чем его тексты, говорят о нем как о графомане, литературном хулигане, цинике и скоморохе. Замечу попутно, что проблема неопределенности и растерянности в случае Пригова (как и некоторых его близких единомышленников, например Льва Рубинштейна) поддерживается и общей неопределенностью в социальных, идеологических и, в частности, этикетных характеристиках современного «человека искусства и литературы». По краткому и справедливому суждению художницы Энджи Кифер (Angie Keefер),

Несмотря на спорные преимущества профессионализма, избавиться от социального давления, требующего соответствовать узкому диапазонов приемлемых паттернов саморепрезентации, в среде художников непросто. Может быть, дело в том, что различие между профессиональной и мнимо профессиональной сферами довольно трудно уловить. Это неопределенность отражается в мире искусства в целом.²³⁵

Пригов в этом отношении совсем не уникален, но показателен именно тем, что его «странности» обнаруживают себя не только в поле поведенческой и творческой саморепрезентации, но также на уровне собственно текстологического анализа.

²³⁴ Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык М.: Просвещение, 2002. С. 63.

²³⁵ Кифер Э. Вежливый терроризм // Поклонник вашего таланта: искусство и этикет // М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 37.

3.2. Мотивы и формулы

Образ Пригова в культуре предсказуемо распадается на элементы: узнаваемый персонаж, манера чтения, ожидаемые тексты и языковые формулы. Среди этих формул выделяются «Обращения к гражданам»²³⁶, во главе, пожалуй, с самым известным из них – «Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста!» – выбранным в качестве названия документального фильма телеканала «Культура» и персональной выставки Пригова в Московском музее современного искусства.²³⁷ Показательно и то, что два других обращения этого цикла – «Граждане! Чувствуйте приближение сроков, сроков смены дня и ночи, сезонов, возрастов, веков, эпох, калып и эонов!» и «Граждане! Входя в дом свой, мы быстро осматриваемся, словно отыскивая кого-то, кто выйдет из угла и доложит: все хорошо!» – выписаны по внутреннему периметру купола в вестибюле музея.

Таких обращений, по заверениям самого Пригова, у него накопилось около 1000.²³⁸ Из авторского предуведомления следует, что обращения были написаны и *реализованы* Приговым между 1985-1987 годами. Напечатанные сегодня на страницах внушительного собрания сочинений, тогда эти обращения не сводились к привычной форме поэтического цикла, но существовали в «срединной зоне между жизнью текста как такового и перформансно-акционным жестом»: Пригов нарезал машинописные страницы на тонкие полоски и расклеивал их на деревьях московских улиц (часть, обозначенная им как «Экология природы»), а также раздавал на чтениях, выставках и т.д. («Экология души»). В 1996 году они вышли под заголовком «Обращения Дмитрия Александровича Пригова к Народу» в виде своеобразного отрывного календаря: каждое изречение предлагалось отрезать по пунктирной линии. «Обращения», созданные, по словам самого автора, в период преодоления «застывшего концептуального менталитета» и поиска новой

²³⁶ Также издавались под заголовком «Обращения Дмитрия Александровича Пригова к Народу» (М.: ИЦ Гарант, 1996).

²³⁷ «Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста.» – документальный фильм телеканала «Культура» (Россия, 2008 год): https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/32904/episode_id/1089314/video_id/1080415/
«Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста!» - персональная выставка Пригова 2008 года в Московском музее современного искусства. Интересно, что название выставки – это не просто отсылка к известной акции Пригова, но основа концепции выставки. Вот что говорит о ней куратор выставки Екатерина Деготь: «Для меня было важно представить его не как художника в узком смысле и не как поэта, а в качестве «искусствеца» в духе традиции раннего авангарда и футуризма, работающего на стыке слова и изображения. Кроме того, я хотела «вытянуть» Пригова в сторону флюксусовского перформанса и политического акционизма, на что он вполне «тянет». Поэтому выставка была нанизана на его акцию с «обращениями к гражданам» — эти тексты (которые до этого не выставляли в качестве объектов) пронизали собой всю экспозицию» (Дьяконов В.Н. Дмитрий Александрович Пригов: коллекция кураторов // АРТГИД. 9 июня 2014 года (<https://artguide.com/posts/607-dmitrii-alieksandrovich-prighov-kolliektsiia-kuratorov>)).

²³⁸ Во втором томе «Москва» (из пятитомного собрания сочинений Пригова «Нового литературного обозрения») «Обращения к гражданам» занимают 211 страниц.

интонации,²³⁹ из сегодняшнего дня могут быть прочитаны не только с точки зрения истории концептуализма, но и с позиций сближения текста и жеста, перформативного потенциала текстов Пригова и лингвистической прагматики.

3.2.1. «Советский новояз»

Ранние исследования советского языка акцентируют историческую динамику в появлении новых словоформ в письменной и устной речи революционной эпохи, определившую их последующее тиражирование.²⁴⁰ Все эти изменения преимущественно коснулись официального дискурса – печатных и устных текстов идеологической культуры, но конечно не обошли стороной бытовых практик коммуникации. Вместе с тем, у исследователей есть основания говорить о парадоксальной картине такой коммуникации, в которой официальная риторика и лексика вступали в конфликт с обыденной речью и неуютным режиму социальным опытом. Этот конфликт был истолкован Виктор Заславским и Марией Фабрис как «очень резкий разрыв между сферами официального и частного языкового поведения», сформировавший в советском русском языке что-то «вроде политической диглоссии».²⁴¹ Важно подчеркнуть при этом, что ситуация такой диглоссии остается сравнительно неизменной на протяжении всей истории СССР. Язык официальной пропаганды – газет, журналов, радио, плакатов и лозунгов – создаёт эффект, отсылающий к практикам «шаблонного речевого взаимодействия» (Лев Якубинский) между адресантом и адресатом. Понимание в этих случаях создается не через уяснение буквального смысла сказанного, а за счет указания на наличие общепонятной коммуникации – равно общеобязательной и вместе с тем не обязывающей к «переводу» на язык обыденной речи – которую Константин Богданов предлагает рассматривать как язык ритуала с оглядкой на этнографическую и фольклорную рефлексию коллективных практик и прецедентных текстов «советской цивилизации».²⁴²

²³⁹ Из предуведомления к циклу: «Это была пора большего педалирования иррационализма, сентиментализма, элементов экстастики и эмоциональности. Свои поиски того времени я обозначил как Новая искренность, всеми тогда однозначно понимаемая как оппозиция жестоко отстраненному и структурному письму» (Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. Москва. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 256).

²⁴⁰ Карцевский С.О. Язык, война и революция. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923; Селищев А.М. Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917-1926). М.: Работник просвещения, 1928.

²⁴¹ Заславский В., Фабрис М. Лексика неравенства. К проблеме развития русского языка в советский период // *Revue des études slaves*, tome 54, fascicule 3, 1982. С. 394-395.

²⁴² Богданов К.А. Риторика ритуала. Советский социолект в этнолингвистическом освещении // Антропологический форум. № 8. 2008. С. 300-337.

Помимо общекультурных параллелей с ритуалом советский официальный дискурс обнаруживает собственно лингвистические – риторические и эмотивные – особенности, в которых можно увидеть закрепившуюся в СССР традицию торжественного красноречия с характерными для него фигурами солидаризации, а не обсуждения (как это свойственно судебной и совещательной риторике).²⁴³ Пространство советского «новояза» это, таким образом, не только засилье аббревиатур и бюрократических штампов, но прежде всего изобилие эмоциональных обращений к аудитории – восхвалений, осуждений, инвектив, не допускающих критической перепроверки. Пригов, столь часто обращавшийся к дискурсивному фону официальной культуры, обыгрывает, как мне представляется, именно эту ее особенность. Советская идеология торжественно проповедует нечто, но это нечто может быть нарочито соотнесено с практиками другой речи – иным словарем и иной стилистикой, которые в таком соотнесении создают язык, удивляющий своими смысловыми и коммуникативными диссонансами. Таковы, например, «Обращения к гражданам» Пригова.

Все «Обращения» (в том виде, в котором они сейчас напечатаны в пятитомном собрании сочинений) составлены по одной схеме: 1) начало, само обращение с обязательным восклицательным знаком – Граждане! – затем следует 2) текст этого обращения, который в большинстве случаев оканчивается также восклицательным знаком, реже точкой или вопросом с восклицанием, и 3) подпись – Дмитрий Алексаньч, без финального знака препинания:

Граждане!
Все, все будет хорошо, я вам обещаю!
Дмитрий Алексаньч

Граждане!
А помните, как мы сокрушались всего год назад. – вот так-то!
Дмитрий Алексаньч

Граждане!
Мы этого никогда не видели, но ведь и оно нас видит впервые!
Дмитрий Алексаньч²⁴⁴

²⁴³ «С получением монополии на слово революционная ораторика сменилась советской гомилетикой – проповедью советского образа жизни и советской дидактикой – массовым обучением народа «политграмоте» (...) Риторика Сталина, особенно его политическая проповедь, представляет собой чрезвычайно яркое явление, возникшее на сломе двух символик. Если в основе риторики Ленина лежит судебное красноречие, опыт кружковой политической дидактики, то риторика Сталина восходит к торжественному красноречию, стихию которого бывший семинарист очень хорошо чувствовал. Выстроенные в духе амплифицирующей композиции, вязко возвращающиеся к одному и тому же предмету, полные повторов и плеоназмов, его речи очень мало напоминают колючие речи Ленина» (Хазагеров Г.Г. Политическая риторика. М.: Никколо-Медиа, 2002. С. 194-195).

²⁴⁴ Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Москва. 2016. С. 270, 288, 329.

Потенциальный читатель/слушатель этих текстов обратит внимание на повторяющиеся элементы: форма обращения, восклицательная интонация, странное – полуироничное, полуабсурдистское – содержание, редуцированная форма отчества Александрович – Алексанч. К кому обращается Пригов, почему подписывается разговорной формой отчества и что он хочет сказать «гражданам»? Эти повторы являются одновременно и подсказками, ясно указывающими на свой «источник» - специфический язык советской повседневности. Суггестивное, почти мистическое влияние этого языка не/лишний раз разыгрывается Приговым и в видеоперформансе с советскими газетами²⁴⁵, читатель которых буквально тонул, терялся и исчезал в ежедневном ворохе призывов, лозунгов, советских стихов, разгромных статей, бесконечных передовиц. «Новаторство» советского языка не ограничивалось новыми словами. Сила его влияния заключалась не только в количестве и широком распространении специфической партийной/бюрократической лексики, но и в притязаниях советского новояза на создание такой реальности, которая лучше отвечала бы умозрительным идеологическим установкам: в этой реальности находилось то, чего не было на самом деле и исчезало то, чего не должно было быть.²⁴⁶ Советизмы и дискурсивные стереотипы распространялись за пределы политической демагогии и публицистики на все сферы общественной и личной жизни, трансформируя коммуникацию внутри новой социальной группы – советских людей – не только формально, но и содержательно. Несмотря на радикальные политические перестановки, «монолитность советского общества» оставалась непоколебимой: лингвисты охотно признавали, что «все наши газеты» «сближаются не только единой политической линией, общностью значительной части содержания, но и одинаковыми языковыми, изооформительскими и иными устремлениями». ²⁴⁷ Устремления эти лежали в области воображаемого и желаемого, но иллюзорного и недостижимого, а язык, обслуживающий неизменно невероятное, закономерно окаменевал. Коммуникативная функция такого языка реализовывалась в области социальной прагматики: важно не то, что именно говорится, но то, к чему высказывание отсылает – самоочевидные, анонимные истины, требующие не доказательств, но всеобщего согласия. В 1980-х годах П.Л. Вайль и А.А. Генис в эссеистически яркой, но документально обоснованной и проницательной книге «60-е. Мир советского человека» пишут о главном документе партии – третьей программе КПСС от 31 октября 1961 года

²⁴⁵ «Дмитрий Александрович Пригов читает газеты»: <https://www.youtube.com/watch?v=3p7Q37AG3LE>

²⁴⁶ Zemtsov I. Encyclopedia of Soviet Life. Transaction Publishers, 1991.

²⁴⁷ Костомаров В.Г. Русский язык на газетной полосе. Некоторые особенности языка современной газетной публицистики. М., 1971. С. 251.

(XXII съезд) – как о художественном произведении, которое обращается не к разуму, но к чувствам и эмоциям:

Новая Программа КПСС обещала построить коммунизм, и эта задача, собственно говоря, уже была выполнена самим произнесением сакральных слов: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!» Строительство утопии – и есть воплощение утопии, так как все, что для этого нужно, – наличие цели и вера /.../ Надо отдавать себе отчет в том, что никто и не заблуждался насчет построения коммунизма в 20 лет. Любой мог выглянуть в окно и убедиться в том, что пока все на месте: разбитая мостовая, очередь за картошкой, алкаши у пивной. И даже ортодокс понимал, что пейзаж не изменится радикально за два десятилетия. Но Программа и не была рассчитана на выглядывание из окна и вообще на соотнесение теории с практикой. В ней отсутствует научная система изложения, предполагающая вслед за построением теории стадию эксперимента. Текст Программы наукообразен – и только. При этом философские, политические, социологические термины и тезисы с поэтической прихотливостью переплетаются, образуя художественное единство.²⁴⁸

Примечательна история создания части Программы – «Морального кодекса строителя коммунизма», рассказанная его соавтором, политологом и журналистом Ф.М. Бурлацким. Воинственный, «нетерпимый» и «непримиримый» текст, определяющий моральный облик людей, ответственных ни много ни мало за «светлое будущее всего человечества», был выдуман за полтора часа не вполне трезвыми людьми методом свободных ассоциаций.²⁴⁹ Несмотря на это, в исторической ретроспективе период так называемой «Хрущёвской оттепели» часто оценивается как эпоха надежд и энтузиазма, сменившаяся пессимизмом и разочарованием. По замечанию М.О. Чудаковой, начало 1970-х годов «шло под знаком попыток различить рубеж времен. Торопились поставить крест на ожиданиях шестидесятых».²⁵⁰ Свои акции Пригов проводил уже в те годы (1985-1987), когда критическое отношение к коммунистической идеологии давно стало массовым и возможным. Несмотря на убежденность в её неизменности,²⁵¹ система становится фоном –

²⁴⁸ Вайль П.Л., Генис А.А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 12-18.

²⁴⁹ «Дело было в Подмоскowie, на бывшей даче Горького. Шел 1961 год. С группой консультантов ЦК КПСС я работал над программой партии с начала и до конца. Нашей группой руководил секретарь ЦК Борис Николаевич Пономарев, а непосредственную работу осуществлял его зам Елизар Ильич Кусков, прекрасной души человек, остро пишущий и тонко чувствующий слово журналист. Как-то утром, после крепкой вечерней пьянки, мы сидели в беседке и чаевничали. Елизар мне и говорит: «Знаешь, Федор, позвонил „наш“ (так он звал Пономарева) и говорит: „Никита Сергеевич Хрущев просмотрел все, что вы написали, и советует быстро придумать моральный кодекс коммунистов. Желательно в течение трех часов его переправить в Москву“». И мы стали фантазировать. Один говорит „мир“, другой – „свобода“, третий – „солидарность“... Я сказал, что нужно исходить не только из коммунистических постулатов, но и также из заповедей Моисея, Христа, тогда все действительно „ляжет“ на общественное сознание. Это был сознательный акт включения в коммунистическую идеологию религиозных элементов. Буквально часа за полтора мы сочинили такой текст, который в Президиуме ЦК прошел на „ура“» (Бурлацкий Ф.М. Судьба дала мне шанс // Российский адвокат. 2007. № 5).

²⁵⁰ Чудакова М.О. Пора меж оттепелью и застоём (ранние семидесятые) // Россия/Russia. Вып. 1[9]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. Сост. К.Ю. Рогов. М.: О.Г.И., 1998. С. 108.

²⁵¹ «Многочисленные воспоминания о перестроечных годах указывают на уже упомянутый парадоксальный факт. Большинство советских людей до начала перестройки не просто не ожидало обвала советской системы, но и не могло его себе представить. Но уже к концу перестройки – то есть за довольно короткий срок – кризис системы стал восприниматься многими людьми как нечто закономерное и даже неизбежное.

настойчивым и вечным – но фоном, понятной ритуальной практикой. В своих воспоминаниях художник Илья Кабаков так описывает поворот в отношении к идеологии в 1970-х годах:

шквальный ветер идеологической пропаганды, несущийся из всех репродукторов, газет, плакатов, наглядных и других форм агитаций, не то что стал затихать в ту сторону, куда постепенно стало /.../ сползать все наше общество в целом, и их призывный глас «крепче и выше!» стал не соответствовать /.../ общему направлению движения «всего» – «слабее и ниже». /.../ оказалось возможным смотреть не туда, куда показывает указующий пропагандистский перст, а повернуть голову и посмотреть на сам этот перст; не идти под музыку, льющуюся из этого рупора, а смотреть и даже разглядывать сам этот рупор /.../ грозные, не подлежащие разглядыванию предметы пропаганды всегда сами неотрывно глядевшие на нас всех, сами почему-то оказались предметами разглядывания.²⁵²

3.2.2. Имена и люди

Обращения товарищ/и и гражданин/граждане в советском русском языке приобрели узнаваемую бюрократическую окраску и стали приметами пресловутого советского канцелярского стиля; в случае «граждан» – подчеркивалась политическая и правовая окраска, должностная дистанция, и с большой долей уверенности можно сказать, что в современные Пригову годы слово «гражданин» ассоциировалось не в последнюю очередь с пенитенциарной системой и часто употреблялось в контексте уголовной хроники.²⁵³ В разговоре о сопутствующих трактовках слова «гражданин» нелишним будет упомянуть еще один пример советского новояза – словосочетание «гражданское мужество», под которым понимали публичное покаяние, самоосуждение за неблагоприятные, неосторожные (с точки зрения идеологии и партии) слова и поступки.²⁵⁴ Пригов переворачивает столь благородный порыв с ног на голову и предлагает взамен «жизненное мужество», которое заключается в терпении – подразумеваемом сокрытии и замалчивании того, чему «гражданское мужество» предписывает быть выставленным на свет и общественно осужденным:

Вдруг оказалось, что, как это ни парадоксально, советские люди были в принципе всегда готовы к распаду советской системы, но долгое время не отдавали себе в этом отчета. Советская система вдруг предстала в парадоксальном свете – она была одновременно могучей и хрупкой, полной надежд и безрадостной, вечной и готовой вот-вот обвалиться» (Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 34).

²⁵² Кабаков И.И. 60-70-е: записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 102.

²⁵³ Сарнов Б.М. «Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма». М.: Эксмо, 2005. С. 343, 609-610.

²⁵⁴ Там же. С. 79-80.

Граждане!
Что-то чуждое во всех делах наших – но мы терпим,
терпим – это есть наше жизненное мужество!
Дмитрий Алексаныч²⁵⁵

Официальное обращение «Граждане!» подразумевает известную политическую иерархию и дистанцию, но контрастно сочетается с доверительной подписью – Дмитрий *Алексаныч*, одной из речевых масок Пригова. Интересно заметить, что почти любой разговор о его творчестве начинается с обязательного уточнения полной формы имени – атрибута роли советского поэта – Дмитрий *Александрович* Пригов (в последствии часто заменяемой полюбившимся многим сокращенным вариантом – ДАП). Социальная прагматика антропонимов легко подразумевается: имя вписывает человека в контекст эпохи, чувствительной к его форме, звучанию и происхождению. Дифференцирующая и идентифицирующая сила имени во времена СССР заслуживает особенного внимания.²⁵⁶ Несмотря на то, что вариант употребления имени-отчества в бытовом общении можно считать нейтральным, в советском социолекте он наделялся особыми коннотациями. Обязательно по имени-отчеству называли партийных лидеров,²⁵⁷ номенклатурных работников, представителей всевозможных учреждений и ведомств, полная форма имени которых не просто подчеркивала их статус, но соотносила саму эту номинацию с подразумеваемо «уважительным» отношением к коммуникативным нормативам «советской этики». В этом заведомо новом контексте отчество уравнивало не просто советских граждан, но и тех, кто таковыми не являясь по определению, как бы вступали с ними в воображаемый историко-культурный контакт. Имена классиков русской культуры XVIII-XIX веков звучат в этой ситуации по новому. Симптоматично, что Александр Пушкин в изданиях XIX века и даже 1930-х годов позже становится Александром

²⁵⁵ Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Москва. 2016. С. 393.

²⁵⁶ О значении имени и советской анонимности см., например: «Социально-психологическая ценность имени заслуживает особого разговора. Для свободного человека имя составляет предмет его достоинства и гордости. Философ Николай Бердяев, осуждавший диктат «мы» над «я», признавал свободной личностью только «вот этого человека с именем собственным, заключающего в себе максимальное количество национальных, социальных, профессиональных и других признаков». Немец, отвечая на телефонный звонок, первым делом называет себя. Поляк на своем частном доме вешает табличку со своей фамилией. А для человека, воспитанного советской властью, кажется предпочтительней анонимность. Мы живем с подсознательным ощущением того, что обнародование имени может причинить ущерб его владельцу. А уж если без имени не обойтись, то многое значит выбор нужного варианта» (Норман Б.Ю. Лингвистическая прагматика (на материале русского и других славянских языков): курс лекций. Белорусский государственный университет, 2009. С. 30).

²⁵⁷ «В советские времена невозможно было сказать или написать о Хрущеве – «Никита Хрущев» или о Брежнев – «Леонид Брежнев», это позволяли себе только западные деятели (в том числе журналисты). По-русски же обязательно требовалось Никита Сергеевич (Хрущев), Леонид Ильич (Брежнев). Только после развала СССР и некоторой демократизации жизни на постсоветском пространстве стали возможны двучленные номинации типа Леонид Брежнев или Дмитрий Медведев. Феномен «отречения от отчества», несомненно, спровоцирован влиянием западноевропейских языков. Но сегодня это массовое явление» (Там же. С. 32).

Сергеевичем Пушкиным, Михаил Лермонтов – Михаилом Юрьевичем Лермонтовым, Федор Достоевский – Федором Михайловичем Достоевским и т.д. Взятая Приговым манера именоваться Дмитрием Александровичем Приговым – последовательно и принципиально воспроизводившаяся им на публике в известный период творчества была уступкой не паспортным данным, а отсылкой к ситуации «советской» номинации русских и советских писателей. В глазах многих такое присвоение официального писательского статуса – при очевидном отсутствии такового – выглядело нарочито, и окружением самого Пригова могло восприниматься в духе соц-арта. Кроме того, прецедентное для русской литературы отчество – Александрович – напоминало о главном национальном поэте и усиливало номинативный и идеологический эффект саморепрезентации. Примета обыденной речи – редуцированная форма слова (прием, не раз использованный Приговым),²⁵⁸ как будто было призвана вызвать доверие публики мнимым авторитетом, источником высказывания. Подпись – Дмитрий Алексанч – из раза в раз повторяющаяся под разрозненными, иногда противоречащими друг другу высказываниями обо всём и ни о чём, указывала на безличные (обезличенные), но заведомо «хрестоматийные» тексты (А кто знает? Пушкин! Кто сказал? Дмитрий Алексанч!). Учитывая также последовательный интерес Пригова к философскому расширению имени, портрета, вопросов номинации,²⁵⁹ нетрудно предположить мистическую природу подписи в «Обращениях»; их переживание происходит через обезличенного, анонимного посредника. Истины, которые он транслирует, предполагают не спор или уточнение, но согласие. Они отсылают к неким предельно общим, семантически неопределенным высказываниям, призванным *совершить действие*: устранить саму возможность спора и консолидировать «граждан» – характеристика и монологической риторики советской идеологии.²⁶⁰ Любопытно замечание поэта и исследователя русского авангарда Сергея Сигея о знакомстве Пригова с декларацией «Кан-Фун» (1926) футуриста А. Н. Чичерина и «заимствовании» имени-отчества:

²⁵⁸ «В поэзии Дмитрия Пригова излюбленный прием – гипертрофированная редукция гласных. Тут можно встретить и «милицанер», и «президент», и «Съединенные Штаты», и «мериканец», и «фекальи»... Это тоже как бы цитаты из чужой речи, служащие созданию авторской – глубоко ироничной, даже саркастической – картины мира» (Там же. С. 17).

²⁵⁹ Ямпольский М.Б. Пригов. Очерки художественного номинализма. 2016. С. 63-71, 185-197, 206-211.

²⁶⁰ «Лозунги и тезисы послереволюционного времени конструируются в соответствии с приемами ораторско-диалогической речи, но в коммуникативном отношении предполагают не диалог, а монологическое согласие аудитории. Призывы «Даешь!», «Поменьше словоблудия — побольше дела!», «Пятилетку — в четыре года» и разноименные здравицы во славу революционных героев составляли (хотя хронологически и варьировали) монологическую риторику советской идеологии вплоть до развала СССР» (Богданов К.А. Риторика ритуала. Советский социолект в этнолингвистическом освещении // Антропологический форум. № 8. 2008. С. 302).

Я был тогда и раньше страстным поклонником Чичерина — Пригов с трудом прочел *Кан-Фун* и больше всего интересовался: почему Чичерин во всех своих изданиях пишет на титуле не только свое имя, но еще и отчество — именно после этого появился «Дмитрий Александрович» в пандач чичеринскому «Алексею Николаевичу» — это было все, чем прельстился у Чичерина Пригов.²⁶¹

Здесь же М. Саббатини упоминает утверждение поэта Славы Лёна о том, что «всегда второй Пригов» позаимствовал прием имени-отчества у поэта К.К. Кузьминского:

/.../ Константин Константинович Кузьминский (первым он, а не Пригов — «всегда второй» — ввел еще в начале шестидесятых моду на «имя — отчество» Поэта — при антогонистическом господстве литературных имен типа: Саша Чёрный, Саша Соколов, Слава Лён — «нет у поэта отчества»).

Интересные с точки зрения литературоведческих тонкостей, эти ремарки, как мне думается, не меняют главного в широкой рецепции поэта *Дмитрия Александровича* Пригова с отсылкой к советской культуре — одержимой значением отчества и дающей богатый материал для написания полусерьезной-полушутливой «истории отчеств» — а также их неприятия. Отчество, как атрибут политической и жизненной условности, номенклатуры — противопоставляется молодости, непосредственности и безусловности поэзии и творчества. Вспомнить здесь стоит, прежде всего, посвященное писателю Виктору Бокову стихотворение Андрея Вознесенского 1957 года «В. Б.», в 1960 вошедшее в первую книгу поэта «Мозаика», и в том же году напечатанное в 9 номере журнала «Юность»:

Нет у поэтов отчества.
Творчество — это отрочество.

Ходит он — синеокий,
гусельки на весу,
очи его — как окуни
или окно в весну.

Он неожидан, как фишка.
Ветренен, точно март...
Нет у поэта финиша.
Творчество — это старт.²⁶²

А также шлягеры Софии Ротару «Обычная история» (слова Игоря Шаферана, музыка Юрия Саульского):

²⁶¹ Саббатини М. Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // НЛО. 2019. №156. С. 195.

²⁶² Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы. Том 1. / глав. ред. А.С. Кушнер. СПб.: изд-во Пушкинского Дома, изд-во Вита Нова, 2015. С. 59, 479.

И вот уже зовут
И вот уже зовут
По отчеству
А в детство заглянуть
А в детство заглянуть
Так хочется!

И Вахтанга Кикабидзе «Останься, молодость...» (слова Феликса Лаубе, музыка Георгия Мовсисяна), впервые прозвучавший в киноальманахе 1986 года «Мужчины и все остальные»:

Теперь зовут меня по имени и отчеству,
Не повторишь реку прожитого вспять.
А мне с тобой, прощаться, молодость, не хочется.
А я тебя боюсь тебя однажды потерять.

Напрашивающаяся связка отчество-отечество встречается в песне популярного барда Александра Розенбаума «Романс генерала Чарноты» (пластинка «Казачьи песни», 1988 год), в которой Париж белой эмиграции это место, где «нет Отечества и отчеств тоже нет». Наконец, конфликт общества и независимой личности поэта обостряется в стихотворении Арсения Конецкого «Памяти поэта» (1996):

У живого поэта нет отчества,
Нет пристанища, нет друзей, —
Только тлеющий дар пророчества,
Только тягота вещей дней...

Вот умрешь, и — очертят отчество
Черной рамочкой в полкреста,
И продолжится одиночество,
И ключиц не найдут уста.

Вот умрешь, и — не хватит паперти
Размозжить вердикт о гранит,
И в утробе народной памяти
Черт-те что молва сохранит.

Вот умрешь, и — вручат отчество
Домотканным стягом в ногах,
И угрюмое человечество
По нему пройдёт в сапогах...²⁶³

Пригов не остался в стороне и от поэтических вариаций родовой символики, наделяя русскую культурную традицию использования патронимов мистическими свойствами — «называть по отчеству (...) значить всколыхнуть и заставить служить себе области и вовсе уж тайные, укрытые, глубинные, крайные, которые в наш мир, бывало, выходили и обнаруживались родовой повязанностью либо кровной мстью»:

²⁶³ Конецкий А. У живого поэта нет отчества... // Литературный журнал «Урал». №7. 2018.

Скажи-ка твое имя-отчество! —
 А что такое? — Да боюсь
 Как бы вот древнее пророчество
 Да на тебе бы не сошлось! —
 так ведь уже оно сошлось
 На нем! —
 Э-э-э, так оно ведь словно ось
 Наводящаяся
 Не единожды сходится
 /.../
 Вот бьется девушка-змея
 А как тебя звать будет, милая? —
 Не знаю! не знаю! помилуй меня! —
 Да как же тебя я помилую
 если не знаю по имени-
 Отчеству! —
 Ну, назови как-нибудь! —
 Э-э-э, так нельзя! для тебя помереть будет лучше,
 чем абы как названной быть²⁶⁴

3.2.3. «Обращения»

Вернемся к авторскому предуведомлению цикла, в котором Пригов подчеркивает, что «Обращения» были *реализованы*. Что это значит?

С середины XX века наметившийся интерес к отношениям между субъектами и производимыми ими знаками, особенностям коммуникации, модальности и контексту высказывания подготовил революцию в лингвистике. Основополагающими в этой области стали работы Дж. Остина, Дж. Сёрля и Д. Вандервекена, сосредоточенные на функциональных свойствах языка и текста. Лингвистические дискуссии вокруг определения и классификации перформативов, их грамматического оформления, уточнения оснований иллокутивных сил высказывания и т.д. ведутся вот уже более полувека и не затихают по сей день.²⁶⁵ Для меня в данном случае достаточно указать на значимость этого контекста для уточнения тех словесных, поведенческих и социальных

²⁶⁴ Пригов Д.А. Имя отчество (1993) // Москва. 2016. С. 614-615.

²⁶⁵ Основные положения лингвистической прагматики и литературу вопроса см., например, здесь Levinson S.C. *Pragmatics*. Cambridge University Press, Cambridge, 1983, Новое в зарубежной лингвистике / сост. Н.Д. Арутюнова. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985, Новое в зарубежной лингвистике / сост. И. М. Кобозева и В. З. Демьянков. Вып. 17. Речевые акты. М.: Прогресс, 1986. См. также междисциплинарный «*Journal of Pragmatics*» (выходит с 1977 года) и новые работы, посвященные развитию лингвистической прагматики (Korta K., Perry J. *Critical pragmatics. An inquiry into reference and communication*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011) и её взаимодействию с другими дисциплинами, например, когнитивными науками (Cummins L. *Clinical pragmatics*. Cambridge University Press, Cambridge, 2009) и корпусной лингвистикой (Aijmer K., Rühlemann Ch. *Corpus Pragmatics: A Handbook* / Ed. by Karin Aijmer and Christoph Rühlemann. Cambridge University Press, Cambridge, 2015).

обстоятельств, которые позволили бы приблизиться к понимаю творчества Пригова в декларируемом им самим единстве текста и коммуникативного действия.

Философия логического позитивизма первой половины XX века определяла языковую коммуникацию как процесс передачи информации и создания утверждений (statements), истинность или ложность которых напрямую выводилась бы из их описания. В противовес этой логике, Остин в сборнике лекций «Как совершать действия с помощью слов» (How to do things with words, 1962) указывает на то, что не все высказывания могут быть адекватно истолкованы и разделены на истинные или ложные в рамках описательного подхода, который не учитывает цели высказывания и ряд сопутствующих ему обстоятельств. Для своей объяснительной модели он вводит понятия констати́ва (constative) для ложных/истинных утверждений (вместо не вполне точного и слишком узкого, по мысли Остина, понятия «описательный» (descriptive), поскольку не каждое истинное или ложное утверждение описательно) и перформатива (performative) как действия или части действия, не ложного и не истинного, не утвердительного и не описательного. Классический пример перформатива из лекций Остина – фраза «Я называю этот корабль "Королева Елизавета"», произнесенная в момент удара бутылки о нос корабля во время его «крещения» и спуска на воду – одно из многочисленных высказываний, которые, при определенных обстоятельствах, не описывают действие, но совершают его. Остин выделил также прагматический аспект высказывания – иллокуцию, разделив структуру речевого акта на локуцию (смысл высказывания, звуки, слова, объединенные грамматическими и синтаксическими связями), иллокуцию (цель высказывания) и перлокуцию (психологическое воздействие на адресата, сопутствующие обстоятельства высказывания).²⁶⁶ Основные тезисы Остина стали поводом для многочисленных критических замечаний, уточнений и узкоспециализированных лингвистических дискуссий, но также и продуктивным источником широкой гуманитарной рефлексии. Перформативность как критика онтологии стала одной из самых востребованных идей современной культуры – и такое радикальное расширение понятия требует своих оговорок в каждом случае. Сам Остин в рамках своей теории не рассматривал художественные произведения, поскольку считал их изначально ложными и «пустыми», но современная концептуализация прагматики в рамках европейской

²⁶⁶ Austin J.L. How to do things with words. Oxford University Press, 1962. P. 94-107.

традиции²⁶⁷ предполагает значительное расширение её области и внимание к коммуникативному потенциалу художественных текстов.²⁶⁸

Формирование и функционирование специфического языка советской действительности, мотивации создания и потребления литературной/визуальной продукции, обстоятельства повторяемости социально-политических практик и ритуалов – уже не раз критически осмыслялись в социально-психологической ретроспективе с оглядкой на установки языковой прагматики, традицию фольклорных жанров, историческую динамику культурных стереотипов.²⁶⁹ В случае «Обращений к гражданам» – не только хронологически, но и концептуально – важно указать на особенности производства и оборота текстов советского авторитарного дискурса «позднего социализма». В своем исследовании внутренних противоречий этого времени, определивших крах советской системы, Алексей Юрчак указывает на дискурсивный поворот середины 1950-х годов и его последствия: исчезновение внешней господствующей фигуры, стремление к постоянному цитированию и копированию текстов, стандартизация языка. Перформативный сдвиг в советском авторитарном дискурсе, по мысли ученого, определил преобладание перформативной функции языка над констатирующей, формы над буквальным содержанием, ритуального повторения и копирования над прояснением смысла. Но этот процесс нормализации идеологического языка не установил контроль над смыслом, напротив – и это представляется мне очень важной и плодотворной идеей – освободил смысл и открыл его для непредсказуемых интерпретаций.²⁷⁰ Действительно, если правила внешне строги, но содержательно неопределенны, их воспроизведение становится всё более условным. Казавшаяся твердой горная порода оказалась рыхлой и рассыпалась, «монолит» превратился в песочницу – пространство исследования и эксперимента.

3.2.4. Патетика ошибки

В прагматической перспективе изучения коммуникации очень важной оказалась формализация принципов речевого общения. Остин подчеркивал важность соответствия

²⁶⁷ Jucker A. H., Taavitsainen I. English historical pragmatics (Edinburgh Textbooks on the English Language). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

²⁶⁸ Pragmatics of Fiction. Handbook of Pragmatics. Vol. 12. Ed. by Miriam A. Locher and Andreas H. Jucker. Berlin: De Gruyter, 2017.

²⁶⁹ См., например: Паперный В.З. Культура «Два». М.: Новое литературное обозрение, 1996; Богданов К.А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. 2009; Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. 2014.

²⁷⁰ Юрчак. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. 2014. С. 62-79, 108-116.

обстоятельств высказыванию и необходимость его поддержания дальнейшими высказываниями или действиями.²⁷¹ Если же этого не происходит (ситуация и совершаемые действия/произносимые слова не соответствуют друг другу, действие не доводится до конца или же происходит не по принятому сценарию, участники ведут или чувствуют себя несообразно с обстоятельствами и т.д.), то перформативное высказывание рискует стать, так или иначе, неудачным.²⁷² Подробным разбором правил построения и восприятия процессов общения занимались также Пол Грайс и Джон Серль, развившие и усложнившие идеи Остина.²⁷³ Для интерпретации «Обращений к гражданам» принципиально важно внимательное ко всевозможным деталям понимание процесса коммуникации как взаимодействия намерения (участников) и разнообразных языковых и социальных норм, регулирующих общение. Пафос моей интерпретации при этом формулируется как негативный – для опытов Пригова часто важны не правила выстраивания коммуникации, но постоянное и целенаправленное их нарушение. Сложность такого подхода заключалась в несоответствии самого советского официального дискурса, с которым так много работал Пригов, регулярным правилам общения, как их формулировали, например, П. Грайс, Д. Гордон и Дж. Лакофф.²⁷⁴ Трудность заключалась и в том, что социально-политические явления Пригову необходимо было перенести в контекст художественного высказывания. Одной из таких «ошибок» можно считать присвоение Приговым самого права на призыв, обращение к «гражданам», и права на подпись своего обращения. Этот прием напоминает о соц-арт опытах 1970-х годов Виталия Комара и Александра Меламида: стандартные советские лозунги подобные «Вперед к победе коммунизма!» «присваивались» подписями художников.

При чтении «Обращений...» замечаешь разнообразие их риторических ходов: неопределенно дидактические выпады, фамильярные обращения, лирические отступления, эзотерические намеки, мечтательные вздохи, сентиментальные воззвания и т.д. Очевидна несуразность сочетания их с бюрократически-призывным «Граждане!» и обманчивой подписью «Дмитрий Алексаныч». Казалось бы, художественный прием понятен и прозрачен – намеренное соединение неподходящих, чуждых друг другу

²⁷¹ Austin. How to do things with words. 1962. P.8.

²⁷² Остин приводит свою классификацию подобных неудач и подробно разбирает каждый случай: там же. P. 14-24; 25-45.

²⁷³ Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс. 1985. С. 217- 237, Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов. М.: Прогресс. 1986. С. 151-169.

²⁷⁴ Грайс 1985. С. 222-223, Гордон Д., Лакофф Дж. Постулаты речевого общения // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс. 1985. С. 276-302.

элементов канцелярского и прочувствованно-сентиментального стиля. Но такое смешение в действительности не было таким уж непривычным для советского социолекта, в котором «незамысловатая пропагандистская дидактика» и «пропагандистские лозунги» уживались с «морально-нравственными проповедями спасительного стоицизма» и «патетикой искренности, интимности и этической самоотверженности».²⁷⁵

Эмотивность, экспрессивные возможности в целом были принципиально важны для развития советского языка. Та общеизвестная истина, что одна из основных функций языка заключается в передаче эмоций – цель для большинства людей, пожалуй, даже более важная, чем интеллектуальная направленность – стала одной из сил формирования новшеств языка революционной эпохи. Об этом писали уже С.И. Карцевский и А.М. Селищев. Писали они и о быстрой утрате эмоционального оттенка. Уже для них и для их современников многие из новых слов «износились», их экспрессивность «выдохлась», а языковое новаторство зачастую ощущалось как комичное и нежелательное.²⁷⁶ Изначальная экспрессивность и эмоциональность, связанные с поиском точных слов, отвечающих новой реальности – постепенно исчезали из официальной советской речи, оставляя закрепленные формулы, буквальный смысл которых был не так уж важен. Но эмотивная функция – одна из важнейших, и не может не проявляться в языке; возможно, поэтому так востребованы были книги, в которых люди вычитывали скорее мелодраматический сюжет, чем фон партийных лозунгов, как это было с романом «Далеко от Москвы» Василия Ажаева.²⁷⁷ Была ли потеря официальным советским языком эмотивности одной из причин, подготовивших развал всей системы? Пригов подходит к художественному решению вопроса языковой эмотивности как к мысленному эксперименту. Его художественный опыт напоминает о механизмах лингвистической сатиации, которая касается не только частичной или полной утраты лексического значения, но и эмоционального отклика на слово. Повторенное, привычное – сходит на нет. Так и у Пригова в «Обращениях...», которые, как мне кажется, следует воспринимать (лучше – читать вслух) одно за другим, не отрываясь от их суггестивного воздействия (вспомним здесь уже упоминавшийся перформанс с газетами) – как некую машину или тренажер, который проверяет на прочность эмотивный потенциал языка, декларируемую пост/концептуалистами «новую искренность». Чтение текста становится тренировкой, отработкой определенной идеи, текст становится перформативным, акцент смещается с

²⁷⁵ Богданов К.А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. 2009. С. 8-9.

²⁷⁶ Селищев А.М. Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917-1926). 1928. С. 115-116, 123-124.

²⁷⁷ Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме // Соцреалистический канон. Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. С. 609-624.

поиска буквального смысла и чисто интеллектуальной коммуникации на проживание/процесс.

Воображаемый опыт искусства не исключает реальных последствий, или, как эту мысль сформулировали Уильям и Дороги Томас: определяемые как реальные, ситуации реальны в своих последствиях («If men define situations as real, they are real in their consequences»).278 В 1986 году, во время расклеивания тонких бумажек-обращений-к-гражданам, Дмитрий Пригов был задержан и отправлен на принудительное лечение в психиатрическую больницу. Благодаря деятельному участию родственников и коллег (в частности, за него вступилась Белла Ахмадулина) он был вскоре освобожден. Время и ослабление режима тоже сыграли свою роль – по воспоминаниям друзей Пригова, этот эпизод был не столь драматичным, каким он иногда представляется сейчас. Вот как вспоминает об этом событии писатель Евгений Попов:

Мы с Д. А. тогда крепко подружились не только на почве взаимных симпатий к литературе и сопутствующей ей прекрасности жизни, но и потому, что жили по московским меркам рядом. Он с женой Надей Буровой и сыном Андреем — в Беляево, я и моя жена Светлана Васильева в Теплом Стане. Пешее расстояние между нами по лесу составляло минут сорок, и Д. А., любитель свежего воздуха, частенько навещал нас, по дороге развешивая на осинках и березках свои знаменитые объявления, за которые его однажды засадили на ночь в дурдом, откуда на следующий день выпихнули, потому что год уже был 1986, а не 1980, 1949 или, упаси Бог, 1937. Так что, когда я читаю сейчас в некоторых статьях, что он «подвергался психиатрическим преследованиям», то воспринимаю это как некомпетентную неряшливость. Кто тогда жил, тот меня понимает. А кто не жил, пусть почувствует разницу, может, пригодится, — одно дело, когда диссидента годами «карательная медицина» гнобит, другое — мелкий эпизод жизни крупного поэта. Которому в психушке, по его словам, «даже понравилось», потому что он встретил там «сына Павлика Морозова», о чем и сообщил нам, когда мы с Виктором Ерофеевым его оттуда вытащили с помощью Беллы Ахмадулиной и режиссера Владимира Аленикова, популярно объяснившего главврачу этого скорбного заведения, что времена уже не те, что гэбэшники врача подставили и отвечать за содеянный «базар» будет в конечном итоге именно он, а не дяди с Лубянки. Не думаю, что Д. А. испытывал бы сходные эмоции, если бы застрелял там «всерьез и надолго».279

В 2020 году по мотивам этой истории была поставлена документальная пьеса «Ноябрь-86», состоящая из воспоминаний близких и друзей Пригова, его стихов и стихов его внука Георгия.²⁸⁰

Граждане!
Нежность переполняет сердце мое — и я еще не умер!
Дмитрий Алексаныч

²⁷⁸ Thomas W. I., Thomas D. S. The child in America: behavior problems and programs. New York, 1928.

²⁷⁹ Попов Е. Пригов – это наш Пригов, это наш Пригов... // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). 2010. С. 674.

²⁸⁰ Рафаева О. Психушка для поэта в стране советов // Блог фестиваля Любимовка, публикация от 23 сентября 2020 года: <https://lubimovka.ru/blog/838-psikhushka-dlya-poeta-v-strane-sovetov>

3.3. Слезы

Роль бессонницы в истории от Калигулы до Гитлера.
Эта неспособность забыться – причина она или следствие жестокости?
Тиран, и в этом его суть, *не смыкает глаз*.
Эмиль Чоран. Записные книжки 1957-1972.²⁸¹

Разнообразие жанров художественного творчества, в которых пробовал себя Пригов – удивительно. Но что их объединяет помимо личности самого Пригова? Вопрос этот не праздный, поскольку он допускает разные ответы – для литературоведа это прежде всего вопрос о тексте, а точнее о разных текстах, предполагающих их возможную иерархизацию (тематическую, мотивную, формальную: внимание к метрико-ритмическим, лексическим, синтаксическим особенностям текста), для историка и социолога культуры – это вопрос о практиках поведенческой репрезентации Пригова-поэта, Пригова-художника, Пригова-исполнителя, для искусствоведа – это вопрос о рисунках и графических работах Пригова. Можно ли в этих случаях свести эти интересы к какому-то общему знаменателю, или достаточно ограничиться их определением, как реализацией «мультимедийного» творчества исключительно плодовитого автора? Я полагаю, что – при всех возможных ответах о специфике творчества Пригова – одна его особенность остается неизменной: это сознательная установка автора на их коммуникативное предназначение. В терминах лингвистики все произведения Пригова обнаруживают регулятивную функциональность, то есть так или иначе выраженный расчет на адресата. По определению любой текст является коммуникативным, подразумевая разговор об адресанте и адресате, но интенциональный характер коммуникативной адресации различен. Уже в классических работах по языковой прагматике отмечалось, что коммуникативная взаимосвязь различных компонентов текста зависит от того, как опознается стоящее за ним высказывание: констатация или вопрос, приказание или извинение и т.д.²⁸² Тексты Пригова обнаруживают стоящий за ними комплекс речевых действий, которые вслед за лингвистами можно рассматривать как «регулятивные структуры» с учетом экстралингвистических факторов общения. Иными словами, формирующие их средства многоаспектны: это и собственно лингвистические (ритмико-звуковые, лексические, морфологические, словообразовательные, синтаксические, стилистические) и экстралингвистические (композиционные, логические, графические) факторы. Важно, вместе с тем, что комплексный характер воздействия

²⁸¹ Запись от 1 февраля 1963 года. Цит. по Чоран Э. После конца истории. Пер. с фр. Б. Дубина, Н. Мавлевич, А. Старостиной. Санкт-Петербург: Symposium, 2002. С. 420. В оригинале: «Le rôle de l'insomnie dans l'histoire. De Caligula à Hitler. L'impossibilité de dormir est-elle cause ou conséquence de la cruauté ? Le tyran veille, c'est ce qui le définit en propre» Cioran. Cahiers 1957 – 1972.

²⁸² Searle J.R., Kiefer F., Bierwisch M. Speech Act Theory and Pragmatics. Dordrecht; Boston; London: D.Reidel, 1980. P. VII.

художественного текста на читателя позволяет уточнять преобладание каких-либо из них, выделять своеобразную доминанту регулятивности.²⁸³ Лингво-стилистический анализ приемов, которые Пригов использует как регулятивно действенные был бы интересен для понимания предсказуемости/непредсказуемости его текстов, вариативности их интерпретации, образности и ассоциативности. Но меня в данном случае интересует общекоммуникативная стратегия, или, говоря словами Льва Выготского, «волевая задача», стоящая за его поэтическими высказываниями.²⁸⁴

Я полагаю, что такая задача может быть определена как интенция к коммуникации, адресация которой определяется *деятельностной* природой его творчества – установкой не столько на риторические средства создания и передачи информации, сколько на прагматику самой этой передачи. В терминологии старинных риторик, Пригов – оратор, делающий БОльшую ставку на *actio* (действие), *pronuntiatio* (произнесение) и *memoria* (память), чем на *inventio* (изобретение) и *disposition* (расположение). Было бы неверно утверждать, что план содержания в этом случае подчинен исключительно плану выражения, но значимость последнего несомненна, как имеющая во многом самодостаточный характер. Интенция к творчеству сильнее, чем установка на рецепцию коммуникантов. Поэтому же эмоциональный эффект, производимый Приговым, в ретроспективе его творчества представляется более выразительным и даже заразительным, чем в чем-либо убеждающим.

Здесь кроется и другой парадокс Пригова: его коммуникативный адресат – это прежде всего он сам. Неутомимый в общении с широким кругом знакомых и незнакомых, единомышленников и критиков Пригов остается в известном смысле одиноким – как человек, творческий драйв которого реализуется прежде всего для самого себя. Психологи и социологи говорят в этих случаях об *внутриличностной* коммуникации, или *аутокоммуникации*, изначально определяющей мотивационные основания «жизненного мира».²⁸⁵

²⁸³ Подробнее о «регулятивных структурах» см. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. С. 186 и Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. М.: Флинта, 2009.

²⁸⁴ Выготский Л.С. Мышление и речь. Москва-Ленинград: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. С. 314.

²⁸⁵ Пивоваров А. М. Внутриличностная коммуникация как предмет социологического анализа // Журнал социологии и социальной антропологии. 2006. №. 4. С. 50–65; Мацута В.В. Аутокоммуникация человека: функциональный аспект: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Томск, 2010.

Среди интересных тем и мотивов, в которых регулятивность приговской поэтики выражает себя в буквальном смысле слова очевидно, может быть названа тема зрения, видения или попросту – глаза. Особенность литературных, художественных и исполнительских прозведений Пригова состоит в том, что они нацелены на опыт их непосредственно зрительного восприятия. Это дейксис, который важен своей собственно коммуникативной представленностью, очевидностью зрительного соприсутствия автора и аудитории: тексты, их исполнение и графика редуцируются к режиму их представленности, а зрение и глаз служат ее необходимым условием. В каком то смысле мы имеем в этих случаях дело с реализацией схоластического принципа *forma dat esse rei* – форма дает вещи существование. В своем пределе слово в этом случае подчинено условию очной коммуникации, коммуникации *face-to-face*. В разных текстах Пригова есть то, что вслед за Сергеем Гандлевским (отметившим эту особенность в творчестве Набокова) можно назвать «гипертрофией зрения»²⁸⁶ – указание на «вот присутствие» автора, его героев и аудитории, очных свидетелей происходящего:

И центр, где стоит Милицанер —
Взгляд на него отсюда открывается
Отсюда виден Милиционер
С Востока виден Милиционер
И с Юга виден Милиционер
И с моря виден Милиционер
И с неба виден Милиционер
И с-под земли...

да он и не скрывается
(«Апофеоз Милицанера», 1978)

Только вымоешь посуду
Глядь – уж новая лежит
(«Банальное рассуждение на тему свободы»)

3.3.1. Новая сентиментальность

По воспоминаниям очевидцев, Дмитрий Пригов не отличался сентиментальностью, но, как это ни парадоксально, в его творчестве много слёз. Внимательный зритель найдет целые «россыпи» слезных образов среди его графических, прозаических и поэтических опытов: кровавые слезы монстров и парящих в метафизическом воздухе истории глаз, отсылки к слезам русской литературы, потоки искупительных слез, готовых поглотить весь мир и вагон московского метро – даже причудливые экфрасисы воображаемых картин. Иногда слезы сочетаются с уменьшительно-ласкательными суффиксами и

²⁸⁶ Гандлевский С. Незримый рой. Заметки и очерки об отечественной литературе. М.: АСТ, 2023. С. 84

превращаются в слезы умиления и «влагу божественного», а порой – становятся предвестием потусторонней силы, всемирного потопа. В своей статье я хотела бы обозначить особенности художественной выразительности слез в контексте литературного и поведенческого проекта Дмитрия Пригова.

Слезы в творчестве Пригова обнаруживаются повсюду – в стихотворениях, перформансах, графических работах, но мотив этот изменчив и разнообразен. Слезы ранних стихотворений – вместе с прудами, тополями, парками, аллеями и другими узнаваемыми образами – отсылают к поэтике начала XX века. Как позднее снисходительно-отстраненно скажет об этом стиле сам же Пригов – «все писали, и я писал... чушь ахматовско-пастернаковско-заболоцко-мандельштамовскую – непонятого свойства компот».²⁸⁷ Эти тексты были включены в первый том (издан в 1996 году) «австрийских» сборников Пригова журнала *Wiener Slawistischer Almanach*. Сентиментальные интонации с наименьшей концентрацией характерной приговской иронии удивляют, но даже в этих стихах можно заметить узнаваемое столкновение стилистических регистров и синтаксическое экспериментирование. В случае нашей темы важен контекст общих мест русской поэзии, в который встраивается мотив слез: раздумчивые описания природы, исповедальность, недосказанность, лиричность.

Над городом живую чашу слез
Какой-то ангел впопыхах пронес.

И обронил, как сотни лет назад
Одну, и ветер - снес ее на сад.

И облетела белая листва,
И поползли живые существа.

Так, видно, не про нас слеза была.
Своя-то, легкая, - поди как тяжела.

Осенний сад
Цветы вдыхают сырость. Дождь
С утра просыпался из тучи.
Выходишь в обмелевший сад и ждешь,
Идешь - не проглянет ли где случай.

Но нет. Нет. Сепия теней
Свисает с каждого предмета,
И восковая слабость дней
Уже не в силах скрыть приметы.

Где извороты голых клумб –
Знак, что слезой не откупиться,

²⁸⁷ Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 74.

Что, как по битому стеклу,
Вышагивать по этим листьям.

Какая тишина!
И пруд укутан ватой.
И, кажется, слышна
Усопшая когда-то
Слеза. И этот дом
С засыпанным порогом,
И ветви, над прудом
Творящие тревогу.
И небо смотрит вверх
И видит над собою
Преображение всех,
Засыпанных зимою.

Сонет
Неопалимый пруд,
И праздные аллеи,
Где времена плывут,
Да тополя белеют.

Но, кажется - зовут
Вон там, в конце аллеи,... –
О, путь пяти минут!
Но на сто лет светлее.

Но, кажется - зовут
Вон там, в конце аллеи,
И ждут, и слезы льют...
О, боже! Что за труд –
Перелистать весь пруд –
И подмести аллеи.²⁸⁸

Позже стихотворения этого периода были включены и в том «Москва» (2016) пятитомного собрания сочинений Пригова издательства «Новое литературное обозрение» в разделе, названном по уже приведенной цитате «Из ахматовско-пастернаковско-заболоцко-мандельштамовского компота». Упомяну здесь также и название первого официально напечатанного поэтического сборника Пригова – «Слезы геральдической души» (Московский рабочий, 1990).

Похоже, что именно к 1970-м годам Пригов радикально пересматривает свои поэтические приемы. Псевдо-сентиментальность (составленная в том числе из слез) известного цикла «Обращения к гражданам» (1985-1987) - хороший пример работы в рамках концепции «новой искренности» - поискам по преодолению концептуалистской строгости через обращение к неопределенно-откровенной эмоциональности и сентиментальности. Об этом подробно пишут Илья Кукулин и Марк Липовецкий в недавно вышедшей книге

²⁸⁸ Пригов Д.А. Собрание стихов. Т. 1: 1963-1974, №1-153. Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 42. Wien, 1996. С. 4, 50, 56, 64.

«Партизанский логос», в которой они убедительно связывают такие «искренние» тексты Пригова с его стратегий мерцательности и игрой с интеллектуальным контекстом.²⁸⁹

Граждане!
Чудо! чудо какое наша природа русская!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Потянуло теплом домашним, блеснула слеза на нежной реснице —
и снова на душе покой, а в памяти — забвенье!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Слезы — это влага божественного в нас!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Наблюдали ли вы когда-нибудь, как миловидный ребенок ест землянику — чудо!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Природа скрывает слезы свои,
но они легкой смутой проникают в душу нашу!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Я плачу, плачу, и слезы мои в сердце мира проникают!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Слезы наполняют глаза мои при взгляде на любую былинку мира этого!
Дмитрий Алексаныч²⁹⁰

Уместно здесь будет упомянуть и «новую сентиментальность», о которой писал Михаил Эпштейн, рассуждая об «исходе "постмодернистской" эры». ²⁹¹ «Новая сентиментальность» развивается как поиск новой интонации в искусстве после постмодернизма и заключается в переосмыслении того, что было высмеяно и спародировано в концептуальных практиках — Михаил Эпштейн предполагал, что «21-ый /век/ обратится к сентиментальности, задумчивости, тихой медитации, тонкой меланхолии». В этом смысле «новая искренность» Пригова вписывается в тот же круг размышлений о возможностях искусства после конца постмодернизма.²⁹² Литературное

²⁸⁹ Липовецкий М.Н, Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 284-295.

²⁹⁰ Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Москва. 2016. С. 268, 274, 276, 280, 304, 306, 324.

²⁹¹ Эпштейн М.Н. О новой сентиментальности // Стрелец. 1996. № 2 (78). С. 224-225.

²⁹² «Еще в конце 1980-х гг. Дмитрий Пригов, лидер московского концептуализма, провозгласил поворот к «новой искренности»: от жестких концептуальных схем, пародирующих модели советской идеологии, - к лирическому освоению этих мертвых слоев бытия и сознания. Это новая искренность, поскольку она уже предполагает мертвой традиционную искренность, когда поэт вдохновенно отождествлялся со своим героем, и вместе с тем преодолевает ту подчеркнутую отчужденность, безличность, цитатность, которая свойственна концептуализму. Новая искренность - это постцитатное творчество, когда из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается «мерцающая эстетика». Подобно мерцающей

освещение «искренности» и «сентиментальности» как художественного выбора в отношении Пригова справедливо, и уже достаточно проговорено. Мне же кажется важным дополнить его с оглядкой на ближайший контекст советской повседневной жизни, к которому сам Пригов относился с большим вниманием, и, в частности, средств массовой информации – телевидения, газет. Доверительная, интимизирующая интонация «Обращений к гражданам» перекликается с интонацией советского телевидения так называемой «эпохи застоя», а также и кино-образами того времени, в которых было тоже много сентиментального.

3.3.2. Эмоциональный стиль

История послесталинской публичной сферы – отдельная большая тема; но важно, что установка на искренность и спонтанность была частью осознанной политики – особенно важной для застойного времени, когда эмоции могли быть использованы для удержания и сплочения общества. В литературе и пропаганде «искренность», как справедливо напоминает Эллен Руттен, это то, что «делается» (doing sincerity) — делается автором и читателем.²⁹³ Кристин Эванс в своих работах, посвященных советскому телевидению пишет о брежневской эпохе как о времени сдвига и переосмысления идеологии – что отразилось на активно развивающихся в то время массовых коммуникациях.²⁹⁴ Изменения публичной риторики рассматриваются в совокупности многих причин – это и экономические перемены и политические потрясения. «Социалистический образ жизни», даже на официальном уровне, уходит в сторону от совместных трудовых подвигов (и материальной стороны жизни) к тому, что измерить не так то просто: мораль, этика, коллективные ценности. Вспомним здесь и очередную советскую дискуссию «об искренности в литературе», открывшуюся в 1953 году одноименной статьей литератора Владимира Померанцева.

серьезности-иронии у Ерофеева («противо-ирония»), она выводит нас на уровень транслизма, который одинаково чужд и модернистской, и постмодернистской эстетике. Эта «пост-постмодернистская», неосентиментальная эстетика определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание» (Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 272-275).

²⁹³ Rutten E. Sincerity After Communism. New Haven: Yale UP, 2017. P. 27.

²⁹⁴ См. Evans Ch. The “Soviet Way of Life” as a Way of Feeling. Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era // Communiquer en URSS et en Europe socialiste. № 56/2-3, 2015. P. 543-569 и Эванс К. Риск и конец истории: Подход к проблеме неопределенности на телевидении и в кино брежневской эпохи // Новое литературное обозрение. 2018. № 152 (4). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20024/

В позднесоветский период стремительно развивающееся телевидение становится идеальным посредником, связывающим личное/интимное и государственное/публичное. Частные отношения, семейная история, домашние будни и бытовая повседневность входят в круг интересов и забот идеологии, ведь, как писал Л. И. Брежнев, «динамику социальных процессов не всегда можно выразить цифрами».²⁹⁵ Советский образ жизни связывается с эмоциями, настроением, личными переживаниями.

Примеры эмоционального стиля советского телевидения – выпуски новостей и телепередач 1970-1980 годов – сегодня доступны в Интернете.²⁹⁶ Пожалуй, одним из самых знаковых проектов такого рода можно назвать программу «От всей души», выходившую с 1972 по 1987 годы. Телепередача, которую представляют как самую добрую, трогательную и человечную²⁹⁷, была сосредоточена на судьбах, как написали бы журналисты, «простых советских людей» – работников и работниц заводов и завхозов, бывших фронтовиков, советских школьников. Что-то среднее между концертом художественной самодеятельности и ток-шоу по-советски – передача старалась создать эффект коллективного переживания, чему немало способствовало личное обаяние и доверительная интонация её бессменной ведущей Валентины Леонтьевой. Иногда кино-глаза огромных камер, глаза зрителей в зале и телезрителей у экранов были направлены на плачущих людей, вызванных на сцену для встречи с давно потерянными родственниками или фронтовыми друзьями. Помимо очевидной развлекательной, жанровой составляющей, «От всей души» выполняла и более важную задачу – создавала сообщество, конструировала его, связывала территориально и эмоционально, всегда подчеркивая ту мысль, что государство, страна, Родина – является источником любых не

²⁹⁵ Брежнев Л. И. Все для блага народа, во имя советского человека. Речь на встрече с избирателями Бауманского избирательного округа города Москвы 14 июня 1974 года // Ленинским курсом. Речи и статьи. Т.5. М.: Изд-во политической литературы, 1976. С. 71. Вспомним здесь же еще один показательный пример проективного советского настоящего и будущего: «Советские люди не несут бремени мучительных забот о завтрашнем дне для себя и своих близких. Общество развивает здоровую и чистую мораль, решительно сдерживает проявления низменных инстинктов в поведении и в быту. Мы не копируем быт погрязших в разврате городов западного мира. Наша печать не пропагандирует войн, убийств, расовых зверств, животного сексуализма. Многие произведения советской культуры еще не свободны от мелкого бытовизма, от серости и нехудожественности, а иногда и от пошлости. Но в основном они развивают благородные, серьезные и возвышенные чувства и стремления. <...> Всякий, кто относится к нашему обществу без предубеждения или личного раздражения, согласится, что сумма добра в отношениях между людьми у нас растет, что является одним из главных достижений социалистического строя» (Тугаринов В. П. Теория ценностей в марксизме. Л.: ЛГУ, 1968. С. 81–82, 95).

²⁹⁶ Архивы Гостелерадиофонда: www.youtube.com/@gtrftv

²⁹⁷ Описание телепередачи «От всей души» на сайте, посвященном советскому телевидению: tv-80.ru/informacionnye/ot-vsey-dushi/

только смыслов, но и чувств, источником идентичности для советских людей.²⁹⁸ В этом смысле слезы, которые на таких передачах из людей буквально выжимали – начинают казаться более тревожными и зловещими.

3.3.3. Слезы зла

Именно такая зловещесть рядом со слезами, тревога рядом с чувствительностью – постоянно встречаются у Пригова. Слезы у него соседствуют скорее не со слезливостью и сентиментальностью, но с насилием и жестокостью.

Граждане!
Сидишь дома, дверь на запоре, а что-то екнет сердце, и кожа на спине подрагивает—что это?
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Жуть! жуть, что по ночам за нашей спиной происходит.
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Не заглядывайте с улицы в окно—это страшно!
Дмитрий Алексаныч

Граждане!
Сумрак даже сквозь стены проникает и в квартиру нашу— и она от него не защита!
Дмитрий Алексаныч²⁹⁹

Из других обращений мы можем узнать, что мир дружелюбен, жизнь прекрасна, природа удивительна, а дом – благословенная крепость. Тогда откуда же берется этот ужас? Липовецкий и Кукулин пишут в «Партизанском логосе», что «Пригов нарочно оставляет этот вопрос без ответа — силы зла у него безличны и окружены мистической аурой. Он разворачивает другое противоречие — несмотря на устойчивость домашней крепости, жуть проникает вовнутрь дома».³⁰⁰ Исследователи отмечают «ошеломительную банальность» противоречивого мироощущения «Обращений». Мне же кажется полезным отметить также своеобразное двоемирие «советского образа жизни». Конструирующая публичную сферу цензура, частными случаями которой можно считать запрет на обсуждение болезненных или пугающих тем, использование в печати эвфемизмов, подчеркнуто благостный тон новостей и телепередач – разумеется, не отменяла

²⁹⁸ Evans Ch. The “Soviet Way of Life” as a Way of Feeling. Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era. 2015.

²⁹⁹ Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Москва. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 261, 301, 316, 387.

³⁰⁰ Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 303-304.

существование самых ужасных, но что важно – системных проявлений советского мира: насилия, коррупции, бандитизма.³⁰¹ Один из повторяющихся приемов ретроспективного полубиографического романа-фантазмагии «Живите в Москве» (2000), над которым Пригов работал во второй половине 1990-х годов – постоянное столкновение обыденного и катастрофического. Ткань повседневности беспрестанно разрывается ужасом – эпидемии, массовые психозы, стихийные бедствия, потусторонние сущности встречаются буквально на каждой странице, не давая читателю перевести дух. Эпизод в метро, в котором герой повествования, маленький Дима, сталкивается с бесцеремонной, но общественно не порицаемой жестокостью – наглядный пример проживания навязчивого, самого липкого и заурядного насилия через метафору катастрофы. Начинается отрывок предсказуемо: направляясь на встречу с родственниками, вся семья (папа, мама, сам Дима и его сестра) спускаются в метро (длинная очередь в кассу, серьезная бабушка-контроллер, радостный эскалатор, свежий сияющий вагон) и в переполненном вагоне замечают подвыпивших типов, опасно нависающих над еврейской семьей. Пассажиры смотрят, но бездействуют. Лишь один с глупой ухмылкой указывает на дрожащего мальчика, находя его страх забавным. Дима начинает ассоциировать себя с несчастным ребенком, его также разбирает дрожь. Не выдержав этой сцены, отец нашего героя приходит третируемой семье на помощь и выводит их из вагона. Затем они вновь заходят уже в следующий поезд, но Дима не может успокоиться: он начинает безудержно рыдать, и потоки его слез вот-вот затопят вагон московского метро – да и всю Москву. Рассказчик заканчивает сцену образом растерянного, застывшего ребенка:

Господи, о чем это я?! О чем это я мог так безудержно и безнадежно плакать? — о загубленном прошлом? Какое у меня было прошлое? О загубленном прошлом моих родителей? — откуда мне было знать! Об ужасах и невероятных трупах второй мировой войны? — да мог ли я во всей полноте постичь все это! О несвершившемся счастье несвершившейся России? — да значилось ли подобное вообще в божественном providенческом проекте? О всех бедных и униженных? О поработанных? — а кто, где не беден, не унижен, не поработан в этом мире? О разлетающихся в пустынном холодном космосе одиноких звездах и перепутанных галактиках? — Господи, Господи, до них ли было в суровой насторожившейся Москве? Скорее всего я рыдал о бедном, испуганном еврейском мальчике в московском ровно освещенном метро — хотя что я мог увидеть, усмотреть в краткий миг пересечения наших судеб? О себе ли, растерянном,

³⁰¹ См. статью «Soviet Way of Life» в «Энциклопедии советской жизни» известного социолога и политолога Ильи Земцова: «...the Soviet way of life increasingly acquires criminal-under-world characteristics. The state rips off the citizen and the citizen rips off the state. Money-grubbing and satisfying one's needs at the expense of others are pervasive ... The virus of crime is everywhere. Spread by the corrupt and selfish party autocrats, it infects those who serve the power hierarchy, and those who normally behave decently but under exceptional circumstances commit acts of a criminal nature. This last category encompasses virtually the entire Soviet society <...> Deceit, corruption, and shady transactions become a major and, eventually, the universal behavior pattern. In their race for power and money, the Soviet people willingly and routinely overstep the boundaries of law, assuming, not without good reason, that this is the only way to rapid success <...> In such a system, crime becomes a concrete expression of domestic policy simply because the domestic policy engenders and encourages crime». (Zemtsov. Encyclopedia of Soviet Life. 1991. P. 302-305; а также другие статьи, посвященные цензуре, коррупции, черному рынку, проституции, преступности и смертной казни в СССР там же на страницах 28-31, 38-41, 82-84, 187-192, 253-255, 265-266, 274-276, 340-341).

непонимающем, почувствовавшем близкое дыхание волосатого ужаса, невидимого, незнаемого, неназываемого, неминуемого, неискупаемого? Мой Бог! Да вряд ли это стоило таких безумных слез? — так, парочки-другой. Так я и обронил одну-другую, но безумно горячую слезинку, прямо-таки прожигающую одежду и саму металлическую обшивку вагона. Да, их было всего две. Они, как маленькие стеклянные шарики, упали на шелковый ворот моей рубашечки и лежали не скатываясь, не растворяясь, чуть подрагивая в такт колебаний вагона.³⁰²

В таком освещении запутанность и даже противоречивость «Обращений» не кажется настолько мистической. Под слоем обманчивого благополучия кипит ужас, готовый вырваться наружу – и все об этом знают: слухи, разговоры на кухнях, детские и лагерные страшилки, криминальный фольклор. Состояние позднесоветского общества Пригов передает через двусмысленность, недомолвки, намеренную спутанность мыслей и суждений: вот вроде бы и дом ваша крепость, и Амазонка под ногами шумит, но лучше не оглядываться, а то сами знаете. Мимика «Обращений» - прищур, ухмылка, подмигивание. С 1990-х годов криминальные новости подаются грубо и эпатажно – Пригов отреагировал и на эту откровенность.³⁰³ В его позднем творчестве насилие явлено без иносказаний («По материалам прессы», «Каталог мерзостей», «Дети жертвы» и др.). Еще один знаковый образ у Пригова – это глаз, иногда с кровавыми слезами, часто встречающийся в его визуальных работах: рисунках на репродукциях, графических сериях и инсталляциях.



Илл. 1. Дмитрий Пригов. Плачущий глаз (Для бедной уборщицы). 1991 © Третьяковская галерея

Исследователи его творчества подходят к интерпретации этого мотива по-разному. Философ Михаил Ямпольский обращает внимание на оппозицию видимое/невидимое с

³⁰² Пригов Д.А. Живите в Москве // Москва. 2016. С. 911-912.

³⁰³ Nordenstreng K. and Pietiläinen J. Media as a Mirror of Change // Witnessing Change in Contemporary Russia Kikimora Publications Series B 38, 2010. P. 136-158.

акцентом на теологические и метафизические особенности формирования образа.³⁰⁴ Марк Липовецкий и Илья Кукулин пишут о механизмах создания квазирелигиозных пространств – инсталляций с глазом, сакральным образом «всевидящего ока трансцендентного существа».³⁰⁵ Исследовательница современного искусства Катрин Мундт комментирует изображение глаза сквозь призму искусствоведческого и кураторского опыта, отмечая суггестивное влияние этого образа на зрителя.³⁰⁶ Историк искусства Ада Раев сравнивает мотив глаза в творчестве Пригова и немецкого художника Карлфридриха Клауса. Глаз визуальных работ Пригова она рассматривает как глаз божий, перспективу абсолютного.³⁰⁷ Интересно, что при всей разнице исследовательских подходов к творчеству Пригова, по умолчанию предполагается, что читатель имеет дело с «добрым», «позитивным» автором. Так ли это? Мемуарные свидетельства, казалось бы, не дают для этого оснований. Так, по воспоминаниям скульптора и некогда близкого друга Пригова, Бориса Орлова, можно судить о настойчивости, холодной сосредоточенности и психологической самоуверенности Пригова-человека.³⁰⁸ Это важно. Суждения о Возвышенном, окрашенным подразумеваемой благожелательностью и всепонимающей отзывчивостью Пригова, осложняются «зловещей» стороной его зрения: Пригов видит разное, слишком разное, и не только «доброе». Да и сам взгляд, по своей «подглядывающей» сути выражает насилие, вторжение в чужую жизнь и чужие чувства. Возвращаясь к эмоциональным амбициям позднесоветского телевидения, эту мысль логично продолжить – и не только в рамках советской истории. Разнообразные посредники вмешиваются в жизнь человека – скорее беззащитного, похожего на «бедную уборщицу», героиню инсталляций Пригова – не только как прямая угроза, но и более мягкое, чувствительное влияние, направленное на основания человеческой природы и представление человека о самом себе, но именно это представление и может оказаться (под) непредсказуемым ударом. Взгляд можно не только принять, но и вернуть – и отразиться в черноте обсидианового зеркала. Жути в конкретной социальной действительности, или в частной жизни, может быть больше или меньше³⁰⁹, но, уменьшаясь, зло не исчезает, ведь не исчез (пока что) и его источник – люди. Обращаясь к божественным метафорам глаза в работах Пригова, нетрудно пропустить слишком

³⁰⁴ Ямпольский М.Б. Очерки художественного номинализма. 2016. С. 45-50.

³⁰⁵ Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 405-425

³⁰⁶ Мундт К. Мы видим или видят нас? // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). 2010. С. 655-667.

³⁰⁷ Раев А. Под знаком глаза: Дмитрий Пригов и Карлфридрих Клаус // Пригов и концептуализм. Сборник статей и материалов. 2014. С. 288-304.

³⁰⁸ Воспоминания Бориса Орлова «Два Пригова» на сайте художника: <https://borisorlov.ru/texts/dva-prigova>

³⁰⁹ Дополни ближайший контекст монстров Пригова шатунами Юрия Мамлеева и тюрликами Гелия Коржева; у них также за упорядоченной социальной действительностью проступает жуткое.

очевидную и «приземленную» деталь – перед нами прежде всего глаз человека, из него льются слезы. Применительно к центральному концепту творчества Пригова – «новой антропологии» – предположу, что такая антропология возможна, но возможно – она окажется более темной и пугающей, чем можно было бы предполагать.

Глава 4. Пригов как «графоман»

Писать надо много.
А то как узнаешь, что могло быть написанным? Никак не узнаешь.
Д.А. Пригов «Так себе сборник».³¹⁰

Суждения о творчестве Пригова невозможны без комментария к одной особенности, которая то и дело упоминалась при его имени: графомания. Ругательный контекст, сложившийся вокруг творчества Пригова уже в ранние годы отводил ему роль маргинала – художественно и мировоззренчески безответственного автора, меньше всего напоминавшего «правильного» поэта. В этом качестве Пригов противопоставлялся многим, в частности (и особенно настойчиво) ленинградской / петербургской поэтической школе,³¹¹ а связываемая с ним литературная практика осуждалась как «приговщина».³¹² Так, в гневном памфлете конца 1990-х гг. философствующего критика Александра Тарасова Пригов – само воплощение «национального позора русской литературы»:

Пригов, который «на полном серьезе» объясняет всем и каждому, что его «проект» по написанию 2000 стихотворений к 2000 году (так что приходится печь стихи как грибы — иногда больше чем по десятку в день) — это «концептуальный акт»?! А сами «стихи», напеченные таким образом, оказываются, представьте себе, «предметами искусства» (уже потому, что они есть) — и их изучением и толкованием должны (!) заниматься литературоведы и искусствоведы, специалисты по авангарду, культурологи и даже обществоведы. А издатели, само собой, должны их печатать. А журналисты — рассказывать об этом «творческом подвиге» и брать у Пригова интервью. И что удивительно — изучают, толкуют, издают.³¹³

Стиль поэтических высказываний, а, шире, творческого поведения Пригова зачастую настолько эпатировал слушателей и читателей, что они задавались вопросом о его

³¹⁰ Пригов Д.А. Так себе сборник // Москва. 2017. С. 606-612.

³¹¹ В частности, литературовед и критик Кирилл Анкудинов считает, что «локальная мода на Елену Шварц оказалась противоядием против тогдашней [середины 1990-х гг.] «приговщины». Но, как поясняет свою позицию сам Анкудинов: «Пригов, умный и тонкий человек, был менее всего повинен в «приговщине». Обстановка девяностых годов искажала и путала всё, делала чудовищ из лабораторных мышей». И далее: «... но было противоядие, были стихи Елены Шварц — странные, (как бы) хаотические, бурные, грозные, грозные, клубящиеся, узкоготические, вакхические, отчасти христианские, отчасти чуть ли не демонические. Они, эти стихи, уверили нас в том, что поэтический пафос, экзистенция — и даже вдохновение — есть и пребудут. Что Поэт — не пыльное убожество с «милиционером» за пазухой. Что Поэзия — это стихия, страшная и величественная. В озоновом мраке стихов Елены Шварц бактерии «приговщины» не выживали» (Анкудинов К.Н. Ночь поэзии // Частный корреспондент. 24 марта 2010 года: http://www.chaskor.ru/article/noch_poezii_16126).

³¹² Любопытны разные трактовки значения «приговщины», в частности, она понимается как «прикол», «приговщина» (<https://kornev.livejournal.com/340364.html>), «Приговщина и проч. шарлатанство – это примета Века Аферизма» (<https://mi3ch.livejournal.com/1937877.html?page=4>), «так сначала стало обыденно, а потом и пошло» (<https://karpets.livejournal.com/730166.html>).

³¹³ «То, что Пригов преднамеренно фальсифицирует, не подлежит сомнению: он знает, конечно, как и всякий человек, учившийся хотя бы в средней школе, что по десять гениальных стихов в день писать невозможно, а бездарное произведение искусства — это не произведение искусства вовсе, а именно подделка» (Тарасов А.Н. Долой продажную буржуазно-мещанскую культуру посредственностей, да здравствует революционная культура тружеников и творцов! // Альтернативы. 1999. № 3. Цит. по: scepsis.net/library/id_93.html#_ftnref26).

психофизиологической «нормальности». Пригову, успевшему соприкоснуться с карательной психиатрией позднесоветской поры такие подозрения или прямые оскорбления были привычны и он относился к ним с демонстративным спокойствием и иронией. Для историка русской и советской культуры здесь есть о чем задуматься: всем, кто знал Пригова близко, было хорошо известно, что Пригов был равнодушен к спиртному и практически (за редким исключением пива) не пил алкоголя - что совсем контрастировало с привычным представлением о многих его предшественниках и современниках.³¹⁴ Взгляд на Пригова как на поэта-новатора и, из другого лагеря, как на поэта-графомана во многом диктовался высказываниями самого Пригова о том *новом*, что привносит в поэзию ее *количественное* измерение. Сами по себе эти утверждения воспринимались критиками как эпатирующие. Представление о выстраданности, продуманности, отточенности единичных шедевров «настоящей» поэзии публично девальвировались заявлениями поэта о «стахановских» масштабах его литературной продукции. Одним из таких манифестов Пригова стали его «Обращения к гражданам».³¹⁵ Таких обращений, по заверениям самого Пригова, у него накопилось около тысячи.³¹⁶ Еще более эпатирующим выглядит заявление поэта, сделанное им в интервью Антону Долину в 1997 году о планируемом написании к 2000-му году 24-х тысяч стихотворений:

Действительно, к 2000 году я должен закончить 24 тысячи стихотворений. Венское славистическое общество и Мюнхенский университет собираются их издать, кроме того, у меня есть читатель – известный филолог Максим Шапир. Значит, есть один читатель, один издатель, и будущее у меня есть. Начиная с 2000 года запускается проект – в течение следующих двух тысяч лет в Интернете ежемесячно будет открываться по одному стихотворению. 24 тысячи – это по стихотворению на каждый месяц предыдущих двух тысяч лет и соответственно на каждый месяц наступающих. Вот такой проект на четыре тысячи лет: есть идеальный поэт, есть идеальное будущее, есть идеальный читатель, есть идеальный издатель. Я – идеальный поэт нашего времени.³¹⁷

Небывалое и трудно представимое количество стихотворений, которые поэт якобы собирался написать за свою творческую жизнь, легко напрашивалось на негодование критиков – тем более, что сам проект расценивался в терминах его историко-литературной «идеальности». Самопохвала Пригова, как «идеального поэта», также шла

³¹⁴ Богданов К.А. Пьянство и русская литература: риторические модели // Новое литературное обозрение. 2023. 5 (183). С. 8-22; Авдиев И. Современники о Викторе Ерофееве // Ерофеев В.В. мой очень жизненный путь. М.: Вагриус, 2003. С. 546-572; Дроздов И. В. Унесенные водкой. О пьянстве русских писателей. М.: Росмэн, 2014.

³¹⁵ Также издавались под заголовком «Обращения Дмитрия Александровича Пригова к Народу» (М.: ИЦ Гарант, 1996).

³¹⁶ Во втором томе «Москва» (из пятитомного собрания сочинений Пригова «Нового литературного обозрения») «Обращения к гражданам» занимают 211 страниц Пригов Д.А. Обращения к гражданам // Москва. 2016. С. 256-467.

³¹⁷ Дмитрий Александрович Пригов: «Я идеальный поэт своего времени». Интервью с Антоном Долиным // Русский журнал. 20.10.1997: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L7962>

вразрез с надлежащей «скромностью» тех, кто должен был бы демонстрировать отечественную культурную традицию (возмутительное хвастовство поэта в этом случае разве что напоминало о некогда скандальной строчке: «Я – гений Игорь Северянин»).

Контексты критики, направленной на Пригова и его творчество поучительны, как аргументация «от противного», позволяя оценить как персональные, так и собственно «идейные» диспозиции их участников в отношении к современной литературе и, шире, современному искусству. Один из таких случаев заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее.

В 2005 году в журнале «Иностранная литература» вышла статья поэта, прозаика, переводчика Вальдемара Вебера «Что западный читатель ждет от русской литературы». Статью условно можно разделить на две части. В первой Вебер описывает те случаи столкновения с искусством, которого не понимает; он просит своих собеседников объяснить смысл некоторых произведений, но, по его словам, никто не может этого сделать. Начинается статья с посещения автором выставки-конкурса современного искусства в австрийском Граце в 1992 году. Главную картину выставки он описывает так:

Во всю ширину одной из стен первого зала висело огромное вытянутое горизонтально полотно, удостоившееся первой премии. Неотгрунтованный натянутый на подрамник холст без рамы. На одном конце к нему был прикреплен клочок старой газеты, на другом — использованная спичка, спичечный коробок и пачка сигарет с раздавленной на ней жвачкой, предметы эти были соединены протянувшейся во всю ширину картины суровой провисающей ниткой. Больше на картине ничего не было.³¹⁸

Позже, во время культурного приема, на котором присутствовали бургомистр, местные чиновники и референт города по культуре, Вебер, предполагая, что на вопросы о выставке лучше всего ответить общими фразами, все же решается на прояснение своего впечатления, что привело к охлаждению отношений с прежде радушно принявшими его людьми. Похожая ситуация повторяется и во время встречи с поэтом Альфредом Коллеричем по поводу переводов на русский язык антологии австрийских авторов. Речь заходит о поэте Геннадии Айги, которому вскоре должны были вручить литературную премию Петрарки.³¹⁹ В конце концов, Вебер снова «совершает непоправимое» и просит Коллерича объяснить один из текстов Айги, но из этого тоже ничего не выходит. В 1996

³¹⁸ Здесь и далее цитаты из статьи приводятся по Вебер В.В. Что западный читатель ждет от русской литературы // Иностранная литература, №7, 2005: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/7/chto-zapadnyj-chitatel-zhdet-ot-russkoj-literatury.html>

³¹⁹ Международная литературная премия Петрарки (Petrarca-Preis, 1975-1995) в области поэзии, прозы и перевода была присуждена Геннадию Айги в 1993 году.

году одно немецкое издательство просит Вебера посоветовать для сборника о современной русской литературе подходящее эссе какого-нибудь известного писателя. Он рекомендует статью Фазиля Искандера «Пастернак и этика ясности в искусстве» (1991), передать смысл которой можно в следующих словах:

Стремление к ясности естественно присуще искусству слова. Эта ясность устанавливается бессознательно, она есть заочное продолжение очной культуры общения. <...> в искусстве чувство читателя, чувство собеседника определяет нормальную речь художника, заставляя его избегать неуважительных длиннот и столь же неуважительной конспективности. <...> Зрелое творчество предполагает, даже если писатель об этом и не задумывается в минуты творческого озарения, любовь и уважение к далекому собеседнику.³²⁰

Статью перевели, но не приняли к печати, по заключению Вебера, именно из-за несочетаемости призыва к понятности и присутствию смысла с другими статьями сборника. Вторая часть статьи Вебера посвящена кризису, с его точки зрения, не только русской словесности, но и в целом западного искусства направления пост- (постмодернизм, поставангард), упрекаемого автором статьи в агрессивной бессмысленности, фальшивости, стремлению к наживе, и в целом «жалком художественном уровне», умышленно представляемого как инновативного и гениального.³²¹ В частности, в продвижении бездарной новой русской прозы «поставангарда» автор обвиняет западных, в первую очередь, немецких славистов, пристрастных и идеологически ангажированных в своих симпатиях.

Ответ Пригова «Чего ждет г-н Вебер от немецкого читателя, который якобы чего-то ждет от русской литературы»³²² удивляет своей эмоциональностью и даже резкостью. В своей статье, обобщая сказанное Вебером, он замечает помимо прочего: «И таких трогательных вопросов: «Доколе...» — мне никогда не встречалось». Иронизирует Пригов или нет, но, как выясняется, сакраментальный вопрос «доколе?» применительно к современной

³²⁰ Искандер Ф.А. Пастернак и этика ясности в искусстве // Круг чтения : Литературный альманах. М. : Фортуна-Лимитед, 1992. С. 153-155.

³²¹ «Нет-нет, я не уверяю, что тогда, в начале 90-х годов, в западно-европейской литературе не было добротных и глубоких писателей, я лишь хочу подчеркнуть, что бессмыслица и слабоумие были уравнены в правах с глубоким смыслом и остротой ума. На литературных встречах они сидели за одним столом. И к этому столу русских писателей, обретших гласность, щедро приглашали. <...> Главным условием успеха, независимо от содержания, была так называемая инновация, то есть стремление во что бы то ни стало быть не похожим ни на кого. Это стало не только условием, это стало задачей любого рода искусства. Интересно, что именно от этого требования перманентной инновации новые русские авторы пришли в восторг, особенно те, кто не мог преодолеть свою посредственность: не очень напрягая ум, можно было придумывать каждый раз чего-нибудь из ряда вон — и ты на плаву» (Вебер В.В. Что западный читатель ждет от русской литературы // Иностранная литература, №7, 2005: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/7/chto-zapadnyj-chitatel-zhdet-ot-russkoj-literatury.html>).

³²² Пригов Д.А. «Чего ждет г-н Вебер от немецкого читателя, который якобы чего-то ждет от русской литературы» // Иностранная литература, №7, 2005: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/7/chego-zhdet-g-n-veber-ot-nemeczkogo-chitatelya-kotoryj-yakoby-chego-to-zhdet-ot-russkoj-literatury.html>.

литературе имел свою занятную публицистическую предысторию. Так, в известном ему самиздатовском журнале «Часы» за 1976 год была опубликована статья А. Казинцева «Эрзацпоэзия», посвященная очередной советской дискуссии – на сей раз, поэтической.³²³ Казинцев вспоминал, в частности, статью Михаила Исаковского, в журнале «Вопросы литературы» (1968, №7) под заголовком – «Доколе?...».³²⁴ В ней заслуженный советский поэт-песенник ужасался «непомерному обилию стихов», прирост которых ведет к обесцениванию поэзии, её «инфляции». Адресат его осуждения – издатели и редакторы, ответственные за небрежный отбор произведений, критики, не проявляющие надлежащей строгости к текстам, «Союз писателей», повинный в «неоправданной гонке» за количеством принимаемых в него авторов и, конечно, - «новые ищущие поэты» за их стремление к «мнимой оригинальности». Вебер фактически повторяет те же упреки, которые, конечно, могли бы относиться и к Пригову.

Полемическое возмущение Вебера и ответная реплика Пригова указывают на сравнительно общее недоразумение между поклонниками привычной, укоренившейся литературы и поборниками литературной новизны. Как правило, подобные споры заканчиваются ничем, поскольку в первом случае диктуются ценностями сложившейся иерархии, а во втором – убеждением в свободе авторского высказывания. Позиция Вебера в данном случае это позиция цензора, не просто убежденного в собственной правоте, но и заведомо предубежденного против тех, кто подобную «правоту» почему-либо ставит под вопрос. Предсказуемо и то, что в аргументации ревнителей собственной правоты привычно смешиваются эстетические и этические оценки. Рецензент одной из моих статей, доктор наук и ведущий научный сотрудник Института русской литературы Российской академии наук, не без раздражения заметил: «очевидно, что многим образованным людям с хорошим литературным вкусом и Пригов, поп-арт и акционизм кажутся дурацким шоу».³²⁵ В этом суждении все как в средней школе: и слово «очевидно» и апелляция к «образованным людям с хорошим литературным вкусом». Между тем, в случае Пригова ситуация выглядит и сложнее и интереснее. Его критиками становились и такие читатели, которые признавали достоинства современной литературы, но не видели особых достоинств в творчестве самого Пригова. Если в глазах Вебера и его легко представимых единомышленников он оказывался примером вредной нелепицы, угрожающей былым ценностям «правильной» литературы, то в глазах ценителей

³²³ Казинцев А. Эрзацпоэзия // Часы. Том 2. 1976. Электронный архив «Центра Андрея Белого»: https://samizdat.wiki/images/7/73/%D0%A7%D0%90%D0%A1%D0%AB2_-11-%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%B2.pdf

³²⁴ Исаковский М. Доколе?... // Вопросы литературы. №7. 1968. С. 69-74.

³²⁵ Личная переписка.

литературного и художественного авангарда всех мастей – недостаточно радикальным. Так, например, французский славист, исследователь русского авангарда Режи́с Гейро описывает свои впечатления от встречи с поэзией Пригова и Рубинштейна следующим образом:

Я написал рецензию /.../ на издание МГУ, посвященное альтернативной поэзии. Там были, кажется, первые публикации Пригова и Рубинштейна. Составители сборника выдавали эти тексты за что-то радикальное, но я после занятий русским футуризмом ничего радикального не увидел.³²⁶

Поэт Герман Гецевич в похвальном слове Генриху Сапгиру определяет Пригова как «вторителя».³²⁷ Литературовед, главный редактор журнала «Вопросы литературы» Игорь Шайтанов оценивает Пригова не более как «искреннего графомана», не представляющего интереса вне своего круга.³²⁸ Другой поэт и главный редактор журнала «Литературное обозрение» (1997—2000), Виктор Куллэ, также отказывает Пригову в оригинальности:

А питерская филологическая школа? А поэт Кондратов, после которого Пригов отдыхает? А Уфлянд, который первым задолго до всех нацепил на себя маску? Ну и так далее.³²⁹

Как «образцово холодные, дистиллированные и безжизненные экзерсисы» описывал творчество Пригова литературный критик Андрей Урицкий.³³⁰ С оговорками воспринимал Пригова и Сергей Стратановский, в целом, казалось бы разделявший литературные позиции поэтического авангарда, но возмущавшийся религиозно-этическим релятивизмом и «цинизмом» поэта:

Возьмем того же Пригова. Я люблю многие его стихи. Понравилась мне и маленькая пьеса, опубликованная в журнале. Но я отчетливо вижу, что разрушительная, нигилистическая сила его

³²⁶ Бирюков С. О том, как французский интеллектуал стал русским литератором, и о многом другом в беседе Сергея Бирюкова с Режи́сом Гейро // Дети Ра. 2012. №7: <https://magazines.gorky.media/ra/2012/7/o-tom-kak-francuzskij-intellektual-stal-russkim-literatorom-i-o-mnogom-drugom-v-besede-sergeya-biryukova-s-rezhisom-gejro.html>.

³²⁷ «Николай Глазков – прекрасный русский поэт – сделал однажды такое открытие: «На творителей и вторителей мир разделен весь». Тот факт, что Генрих наступил на кисточку хвоста новоявленного концептуалиста, говорит о том, что не с Пригова и Рубинштейна начался русский концептуализм в сфере словесного искусства, а с Яна Сатуновского, Игоря Холина и Всеволода Некрасова. Но, к несчастью, «творители» нередко остаются за скобками, а преуспевающие «вторители» успешно процветают. Ведь у эпигонов всегда все получается гораздо лучше, ловчее. Когда есть уже готовая модель и рецептура, проще всего – взять и использовать готовое» (Гецевич Г. Поэт настоящего времени // Независимая газета, 2007: https://www.ng.ru/kafedra/2007-06-14/4_poet.html).

³²⁸ «Помню реакцию старого литератора, случайно услышавшего Пригова при одном из его первых появлений за пределами своего круга: «Олейников — только неталантливый» (Шайтанов И.О. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. С.27-28, 32).

³²⁹ Шульпяков Г. Имею честь принадлежать к поколению (интервью с Виктором Куллэ) // Независимая газета, 2001: https://www.ng.ru/izdat/2001-07-05/1_generation.html.

³³⁰ Урицкий А. Хрупкая жизнь так и так прошла // Независимая газета, 2001: https://www.ng.ru/periodicals/2001-05-31/6_life.html.

дарования может (и бывает) направлена не только на ценности ложные и мнимые, но и на подлинные: религию, национальную культуру. Конечно, все можно сделать примером игры, но не опасны ли эти игры, не опустошают ли играющего?³³¹
Кстати, о Пригове. При всей плодотворности его метода, его эволюция ясно показывает, куда может завести игровое сознание <...> Игровое сознание оказывается в опасной близости к сознанию циническому.³³²

Доброжелательные к Пригову современники и исследователи расценивали ситуацию иначе. Пресловутое многописание поэта видится приемом, сознательно сближающим представление о литературном творчестве и серийном, «плановом» производстве». Марк Липовецкий и Райнер Грюбель усматривали типологические соответствия и параллели между философией растраты Жоржа Батая и творческими методами Пригова.³³³ Часто его «серийное производство» понимается как обыгрывание соцреализма, иногда с выходом на более амбициозный уровень. Литературный критик Вячеслав Курицын в книге «Русский литературный постмодернизм» пишет:

Пригов производит на свет божий чудовищное количество стихов <...> Пригов осуществил гениальную интуицию соцреализма – сделал искусство полностью плановым. Но так как соцреализм мыслит себя в качестве вершины мирового искусства, так и постсоветский жест легко замыкается на вечности – на мифе Великого Труда, подвижничестве ради культуры, на великолепной ответственности за каждый месяц истории всего человечества <...> Пригов берется заново описать весь мир ... стать его сотворцом.³³⁴

Литературовед Сергей Оробий в статье «“Памятники” Д. А. Пригова и форматы их (само)описания» представляет творческий метод Пригова как «мегаломанские претензии поэта, который объявил о намерении написать 35 000 стихотворений и, кажется, перевыполнил этот план...». По его мнению, Пригов намеренно расточительствует, обесценивает поэзию, а также сам предвосхищает возможные интерпретации своего творчества, что трактуется критиком в социально-психоаналитическом ключе:

³³¹ Стратановский С.Г. Черные игры (Письмо к другу о новом литературном журнале) // Обводный канал. 1985/86. № 8. С. 197-198.

³³² Стратановский С.Г. Нечто об авангардизме: письмо к В. Кривулину // Обводный канал. 1986. № 10. С. 293.

³³³ «Вследствие огромного (в идеале: бесконечного) количества творений жест (т.е. показ концепта) избыточности связывает эстетическую практику Пригова с теоретической эстетикой расходования Жоржа Батая» (Грюбель Р. Поэтический дневник Дмитрия Пригова // Имидж, диалог, эксперимент—поля современной русской поэзии. Munchen, Berlin, Washington: Verlag Otto Sagner, 2013. С. 326). См. также Липовецкий М. Пригов и Батай: эстетика системной растраты // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 328-348 и подглавки «Принцип растраты» и «Гиперсакрализация» в Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 103-110: «Пригов в своем творческом поведении, кажется, соединил две стратегии, описанные Батаем. Критики сравнивали методичное, бесперебойное, беспрецедентно массовое производство приговских текстов со стахановским трудом—т.е. с тем, что Батай воспекает как производство, «решительно закрытое для принципа непроизводительной траты <...> на пределе человеческих сил». Однако не в меньшей мере относится к Пригову – особенно советского и раннего постсоветского периодов – и батаевская характеристика плана Маршалла как организованной траты ресурсов в пользу разоренной войной Европы. Иначе говоря, если Пригов и был поэтом-стахановцем, то его производительный труд был направлен на системную трату символических капиталов». Там же. С. 104.

³³⁴ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. Москва : ОГИ, 2000.

Можно предположить, что в случае с Приговым это культурная трансляция сугубо психоаналитического комплекса (интеллектуальной) неполноценности довольно широкой аудитории — то, что Михаил Эпштейн назвал «лирикой сорванного сознания».³³⁵

«Обесценивание поэтического слова» и антиэкономику Батая упоминает и Игорь Смирнов в статье «Быт и бытие в стихотворениях Д. А. Пригова», приходя в итоге к малоутешительному выводу, что поэтический проект поэта провален:

Низводя пародию до явления графомании, Д.А.П. выхолощивает в литературе возможность деидентифицировать себя, пережить кризис самоидентичности. «Снятая» пародия не функционирует по Ю. Н. Тынянову: она не отменяет «автоматизировавшуюся» эстетическую систему с тем, чтобы открывать литературе путь для исторических изменений. Напротив того, Д.А.П. склонен работать в рамках жанров, неколеблемых по ходу истории — возрождая, например, азбучную поэзию, бывшую распространенной и в раннесредневековой, и в барочной, и в авангардистской словесности.³³⁶

Георг Витте также отмечает плано-экономическую стилизацию творчества Пригова, но утверждает, что ее не следует интерпретировать исключительно как пародию на советское производство, но предлагает прочитывать ее в «биоэкономическом» направлении:

... мы находим здесь другую версию экономии затрат — в облачении экономики доходов. Принцип планирования ресурсов опровергается здесь не в модусе эксплицитной антиэкономии (вплоть до ее радикального шага, самоубийства), но в модусе перевыполнения, который доводится до графоманского эксцесса. Слишком ранняя смерть поэта демонстрирует нам, что и в его биоэкономичном режиме действовало скорее перевыполнение, нежели антиэкономия. Пригов ушел из жизни, потому что в его деятельности не было места для передышек <...> В художественном габитусе Пригова «графомания» является постоянной величиной в рамках хамелеоновских превращений этого художника имиджа. Приговский «образ автора» — это фигура, которая пишет и рисует непрерывно. Под давлением «страха пустоты» (*horror vacui*) она зачерняет белые листы, час за часом механически заштриховывает пространство карандашом и шариковой ручкой, покрывает новыми текстами и рисунками печатные страницы

³³⁵ «Михаил Берг в “Литературократии” обозначил социальные корни этого явления, заметив, что приговская мания величия «не просто соответствует уровню притязаний автора, в противном случае его практика не получила бы распространения, она соответствует массовому ожиданию перераспределения власти <...> Проблема “солидарного чтения” имеет к самому Пригову ровно такое же отношение, какое сам Пригов имеет к авангарду. Он одновременно и похож, и не похож на него, во многом представляя пример антидискурсивного мышления, пародирующего литературу как *totum* <...> мы намеренно не затрагиваем сакраментальный вопрос о качестве стихов Пригова и не намерены пускаться в рассуждения о том, в какой степени ему было присуще самоощущение графомана, в чем природа его «плохописи». В конце концов, в истории отечественной литературы дурной стиль зачастую наделен идейной сверхзадачей <...> Парадоксальная бытийственность приговских текстов — в их конкурентоспособности, персонификации желаний и потребностей значительной (и влиятельной) референтной группы, передающей поэту свои полномочия» (Оробий С. «Памятники» Д. А. Пригова и форматы их (само)описания // Пригов и концептуализм: сборник статей и материалов. 2014. С. 173-181).

³³⁶ «Эта инфляция поэзии означает не только завершение эпохи шедевров, но и конец их пародирования. Приговские тексты не только «снижают» отдельные претексты, но и составляют в совокупности такую пародию на стихотворное искусство вообще, которая ставит под вопрос также саму себя, коль скоро она оказывается продуктом ничем не сдерживаемой графомании, поэтического перепроизводства. Пародия, выступавшая начиная с мифов о трикстерах как *parodia sacra*, теряет в творчестве Пригова свою «ауру», которую она удерживала и тогда, когда имела мишенью мирское искусство с его претензией представлять собой квинтэссенцию творчества» (Смирнов И. Быт и бытие в стихотворениях Д. А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 96-105).

газет, создает одну за другой тетради стихотворений, даже скрепляет забракованные листы и делает из них текстуальные «гробики». Одержимостью заполнения отличается и поэтическая форма приговских циклов. Это в буквальном смысле выходящие из берегов стихи, текстуальный и метрический заряд которых настолько силен, что даже выбивается из ритма в последней строке.³³⁷

Не избежал Пригов и психоаналитической трактовки в заметках Вадима Руднева, важных для моей работы как еще одна регистрация традиционного подхода к творчеству поэта как к графомании, мегаломании, нарциссизму.³³⁸

Сам Дмитрий Пригов не считал себя графоманом и ревностно относился к своему профессиональному статусу:

Когда я только начал свои первые знакомства с узким кругом людей, впоследствии ставших моими друзьями и соратниками, некоторые из них обзывали меня взбесившимся графоманом. Сначала был взбесившийся графоман. Потом чепуха какая-то, выдаваемая за поэзию. Потом это стало смешным, но все еще, конечно, не литературой. Потом стало забавным. Так вот и шло.³³⁹

Вместе с тем он вполне отдавал себе отчет, что его

... социальное поведение выглядит как невменяемость. Культурное поведение выглядит как поведение человека, не внедренного в культуру, так ведет себя графоман.³⁴⁰

Представление о Пригове как графомане заслуживает внимания на фоне вышеприведенных высказываний не только и не столько в литературном, сколько в социально-психологическом контексте. В терминологическом отношении понятие графоман отсылает к медицине. Одним из известных и показательных примеров такого – равно медицинского и психологического характера графомании – стали письма немки Эммы Хаук (Emma Hauck, 1878-1920), страдавшей от состояния в её время носившего название «раннего слабоумия» (*dementia praecox*); свою жизнь она окончила в психиатрической лечебнице. Во время одного из «заключений» она написала несколько писем, вероятно адресованных своему мужу. Они состояли из многожды повторенных слов, написанных тесными неразборчивыми рядами, из которых понять можно только «Herzensschatzi komm» и «komm», ожидаемо трактуемых как призыв теряющей разум

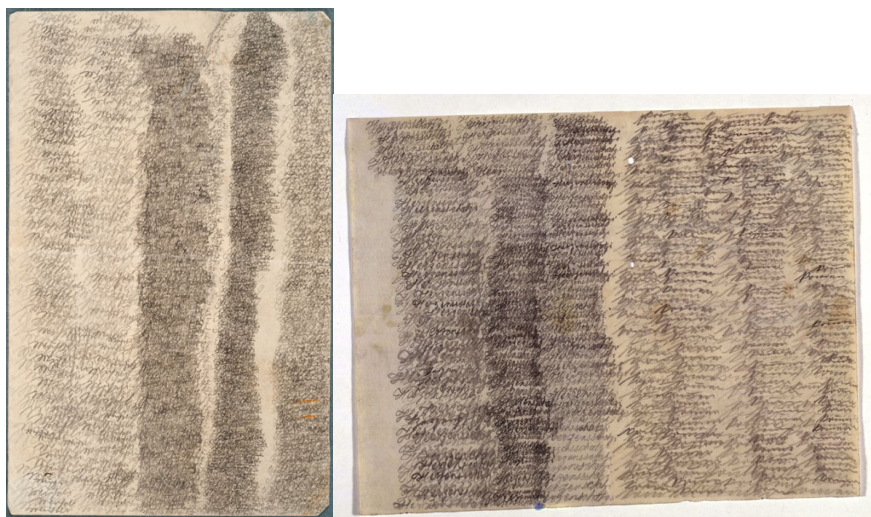
³³⁷ Витте Г. «Чего бы я с чем сравнил»: поэзия тотального обмена Д. А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 106-122.

³³⁸ Руднев В.П. Поэтика гипомании. Памяти Дмитрия Александровича Пригова. Московский психотерапевтический журнал, 2008, №4. С. 99-123, Пригов – поэт-парафреник // Руднев В.П. Апология нарциссизма: Исследования по психосемиотике. Аграф. 2007. С. 35. См. также дефиницию «эгоцентрические слова» в авторском словаре Руднева https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/131.htm

³³⁹ Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 16-17.

³⁴⁰ Там же. С. 42.

женщины к своему близкому и родному человеку, просьба о помощи, хотя о мотивации Эммы мы ничего не знаем. Эти письма вошли в коллекцию психиатра и искусствоведа Ханса Принцхорна, одного из первых исследователей творчества людей с расстройствами психики. Вместе с монографией Вальтера Моргенталера «Душевнобольной как художник» («Ein Geisteskranker als Künstler», 1921), посвященной одному из известнейших представителей направления ар-брют Адольфу Вёльфли, книга Принцхорна 1922 года «Художественное творчество душевнобольных» («Bildnerei Der Geisteskranken») открыла путь для утверждения такой деятельности как искусства. Даже графомания в медицинском смысле этого слова никак не мешает восприятию её носителя как художника. Недавно вышедшая книга искусствоведа Люсьенн Пейри «Экстравагантные графоманы» («Ecrits d'art brut: graphomanes extravagants», 2020),³⁴¹ посвященная разнообразным текстуальным практикам, каллиграфии, асемическому письму, поэзии и неотправленным письмам тридцати художников, ассоциированных с направлениями ар-брют и аутсайдерского искусства, подтверждает актуальность этой уже более чем 100-летней традиции (стоит заметить, что Письма Эммы Хаук, как и другие образцы «жанра» экстравагантной графомании, ясно показывают нам неразделимость восприятия письма как текста и как визуального образа, подчеркивая лингвистическую двойственность слова «графика»).



Илл. 2 и 3. Эмма Хаук, письма из больницы.

Можно согласиться с Людмилой Зубовой, подчеркнувшей творческую и «философскую» природу приговской «графомании»:

³⁴¹ Lucienne Peiry, *Ecrits d'art brut: graphomanes extravagants*. Paris: Seuil, 2020.

По моему мнению, творчество Пригова можно определить как творчество центробежное — в противовес творчеству центростремительному, как творчество, разбегающееся вширь от центра своего создания и создателя. Под экстенсивным/центробежным характером я понимаю использование Приговым широкого спектра, с одной стороны, тем и мотивов, а с другой стороны, приемов и техник художественного высказывания. Он не просто демонстрирует широту поэтической тематики, но и широкий набор средств её воспроизведения, что, по моему мнению, радикально отличает его от авторов, которых условно можно назвать бы авторами интенсивного творчества. Стратегии экстенсификации и интенсификации противостоят друг другу как приемы и техники, с одной стороны, расширения, а с другой — углубления творческого высказывания. Таково, в частности, привычное противопоставление Дмитрия Пригова и его сверстника Иосифа Бродского (оба родились в 1940-м году). Это противопоставление напрашивается само собою — настолько, казалось бы, диаметрально не схожи их поэтические практики и творческие предпочтения. В случае Пригова, мы видим широчайший набор мотивов, тем и приемов, в случае Бродского — углубление уже раз найденных мотивов и средств поэтического самовыражения. Такое противопоставление представляется мне важным как в теоретическом, так и мировоззренческом отношении. Пригов использует и демонстрирует исключительно широкий спектр приемов творческой техники, в то время как Бродский усиливает и разнообразит однажды найденные приемы. «Графомания» Пригова — синоним его центробежности. Пригов пробует себя — снова и снова — в самых разных творческих и технологических ипостасях.

³⁴² Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 197.

Глава 5. Практическая философия Пригова: «новая антропология», пародия и техники визуального.

Один из возможных подходов к «практической философии» Пригова можно формализовать через концепции его современников, ранее, насколько мне известно, широко не привлекаемых к анализу его творчества, но, на мой взгляд, хорошо подходящих для интересующих меня вопросов – и помогающих дополнить важную тему приговедения: своеобразие приговского перформатизма (выражение М. Липовецкого и И. Кукулина, также употребляются синонимичные «авторское поведение» или «художественное поведение»),³⁴³ и его отличий от похожих явлений предыдущих эпох.³⁴⁴ Речь пойдет о концепциях круга «литературной антропологии» поздних работ Вольфганга Изера и «духовных упражнениях» Пьера Адо.

5.1. Искусство и реальность

В своих работах «Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology» (1989) и «The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology» (1993, немецкое издание 1991) Вольфганг Изер формулирует новую обширную область исследований, утверждая взаимообусловленность эстетического пространства текста и человеческого опыта. Литература в такой перспективе наделяется антропологической функцией репрезентации и самоинтерпретации человека. Эвристически насыщенные работы Изера открыты для обсуждения и дополнения, его основные идеи предполагают перенос и на новый художественный материал, тем более, что многие его суждения высказаны со вниманием к развивающемуся историческому контексту. Так, в «Prospecting...» Изер указывает на

³⁴³ Само слово «поведение» является частотным в словаре московского концептуализма. См., например, статьи «Мерцательность», «Художественная невменяемость», «Художественность как украшательство», «Имиджевое поведение», «Художественный промысел» в Словарь терминов московской концептуальной школы / Под ред. А.В. Монастырского. М.: Ad Marginem, 1999. С. 58–59, 93, 158–159, 192, 193. Творческому поведению Пригова большое внимание уделяют М. Липовецкий и И. Кукулин в «Партизанском логосе», где они пишут, что «...для Пригова и само письмо не является ни единственной, ни даже доминирующей сферой деятельности современного художника. Одновременно с моделированием субъектов культуры Пригов преследует и более масштабную цель, которую можно определить как перформанс нового типа художественного поведения. Именно в повороте к «поведенческому» аспекту Пригов видит существо и своего творчества, и вообще деятельности современного художника» (Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 52).

³⁴⁴ Исследователи замечают, что «... даже у такого рефлексизирующего автора, как Пригов, насколько можно судить, не было концептуального аппарата для того, чтобы объяснить, чем и почему «художественное поведение» его самого или его современников отличается от житнетворчества символистов или футуристов. Не было его и у других <...> На наш взгляд, вопрос о том, чем отличается приговский перформатизм (или «художественное поведение») от модернистского житнетворчества, является одним из важнейших при обсуждении новаторства Пригова, а затруднительность для самого художника исторически контекстуализировать свою работу является глубоко неслучайной». Там же. С. 84–85.

изменившуюся роль литературы в современном обществе: несмотря на беспрецедентную доступность, она утратила свой высокий статус, потеряла ценность. Отсюда кризис способов говорить о литературе, что снова и снова выражается в утверждениях о смерти *самой* литературы³⁴⁵ (сюда же можно отнести и смерть автора, и «последних» поэтов и т.п.), но сам опыт литературы из человеческой жизни не исчез.

Последующее изучение культурно-антропологических аспектов применительно к литературе обогатилось ценными наблюдениями исследователей, позволившими в целом говорить об «антропологическом повороте» (anthropological turn) в литературоведении. Плодотворность исследовательских амплификаций, связываемых с таким «поворотом» видится мне в его *герменевтическом* характере – стремлении к «диалогу» разных академических дисциплин, так или иначе затрагивающих роль литературы в истории, а также социальной и индивидуальной психологии. Предполагается, что детализация социальных, медиальных, эмоциональных и иных обстоятельств в этих случаях позволяет избежать излишней типологизации в сравнении текстов и фрагментов культурного опыта, фокусируя внимание на разных аспектах человеческой активности – в отношении человека к тексту и сопутствующим ему контекстам.³⁴⁶

Так, например, выясняется, что сопоставление поведения Пригова с внешне похожими модернистскими или авангардными практиками (жизнетворчеством символистов, лефовским жизнестроительством³⁴⁷) не выдерживает более подробного исторического сравнения, нет у Пригова ни производственного пафоса, ни пристрастия к технической

³⁴⁵ Iser W. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989. P.197

³⁴⁶ Так, например, в Констанце начиная с 1993 года на протяжении пяти лет осуществлялась работа в рамках большого межкафедрального проекта «Literatur und Anthropologie», финансировавшегося Sonderforschungsbereich (Graevenitz G. Literatur und Anthropologie: <https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/a27f5237-2bce-43d0-8f19-dff88e024453/content>) См. также давние, но важные англоязычные публикации, посвященные экспансии антропологической тематики в гуманитарные исследования: Levine K. The social context of literacy. London, 1986; Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature / Ed. Fernando Poyatos. Amsterdam, 1988; Literature and Anthropology / Ed. Philip Dennis and Wendell Aycock. Lubbock, 1989; Loriggio F. Anthropology, Literary Theory, and the Traditions of Modernism // Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text / Ed. Marc Manganaro. Princeton, 1990. P. 215—265; Layton R. The Anthropology of Art. Cambridge, 1991; Lee K. Literary Anthropology: Culturology of Literary Text // The Journal of English Language and Literature. 1991. № 37/3. P. 651—666; Collins J. Literacy and Literacies // Annual Review of Anthropology. 1995. № 24, P. 75—93; Cross-Cultural Approaches to Literacy / Ed. Brian V. Street // Cambridge Studies in Oral and Literate Culture 23. Cambridge, 1993; Pecora V.P. The Sorcerer's Apprentices: Romance, Anthropology, and Literary Theory // Modern Language Quarterly. 1994. Vol. 55. № 4. P. 345—382; Barba E. The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology London, 1995; Daniel E.V., Peck J.M. Culture/Contexture — Explorations in Anthropology and Literature Studies. Berkeley; Los Angeles; London, 1996.

³⁴⁷ Подробнее об этих понятиях см. Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф-фольклор-культура. Л, 1978. С. 137—170 и Бирюков М. Мстёрский ковчег. Из истории художественной жизни 1920-х годов. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2023.

или социальной революции, ни в целом желания преобразить или возвысить жизнь. Исследователям неминуемо приходится признать, что некоторых модернистских или авангардных тем у Пригова просто нет, а другие «вывернуты наизнанку».³⁴⁸ Так, приведенные в «Партизанском логосе» мнения о проекте Пригова как о «Gesamtkunstwerk», в итоге утверждают, что от исторического понятия у него ничего не осталось; сам же Пригов использовал это слово в качестве необязательного сравнения и метафорического употребления, сложившегося после выхода работы Бориса Гройса «Gesamtkunstwerk Сталин» (1988). Из таких сравнений можно вынести мало познавательной ценности, а заявленная оппозиция жизни и творчества применительно приговских практик никак не разрешается.

Изера также интересовала дихотомия искусства и реальности. Он подходит к ней, во-первых, с изменения функции литературы – по его мысли, она не возвышает или улучшает реальность, но «интерпретирует» её.³⁴⁹ Исторически Изер противопоставляет свои идеи эстетизму и концепции «искусства ради искусства» с одной стороны, и революционному императиву заменить тотальным искусством и творчеством реальность (май 1968) – с другой. В этих разных подходах есть нечто общее – требование к искусству определить себя через отрицание того, чем оно не является. Изер предлагает заменить эту бинарную оппозицию на триаду: реальное (the real), выдуманное (the fictive) и воображаемое (the imaginary).³⁵⁰ Воображаемое (das Imaginäre) тесно связано с феноменологическим понятием *Vorstellung* и обозначает создание некоего нового мира – еще не существующего образа, тем не менее оставляющего связь с реальностью. Вымысел рождается между реальным и воображаемым. Воображаемое – виртуальное динамическое пространство, и ничто не мешает включить в него, например, аспекты культурного воображения, как то представления об искусстве, образ Пушкина, образы уже знакомых всем героев литературных произведений и т.д., ведь прочно входя в жизнь в «реальности»,

³⁴⁸ Липовецкий М.Н., Кукулин И.В. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. 2022. С. 73-98.

³⁴⁹ «The identification of literature with its practical function seems outdated, not least because literature failed to bring the human being to full fruition. Nevertheless, this very failure does raise the question of what happens to us when we make ourselves available for the literary experience. In this respect the past concept of literature conditions a new question as to what it might be. Two answers can be excluded: it is neither an escape from reality nor a substitute for it. Instead, it reacts to reality, and in doing so interprets it. <...> Today we no longer cling exclusively to classical achievements in literature, nor do we select them as guides for our assessments, as was the case in bourgeois culture. We no longer focus on the pinnacles of classical periods, nor do we consider them as objects of contemplation in order to be lifted out of our pedestrian ordinariness. Such an attitude resulted from a restrictive view of literature as a model to help us in our lives, a view that was bound to assume normative validity at the expense of other views. This exclusion concealed the degree to which literature, as a reaction to reality, opened up this reality by interpreting it» (Iser W. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. P. 208-209).

³⁵⁰ Iser W. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993. P.1.

уже существующие культурные сюжеты могут обуславливать новые сюжеты «воображаемого».

Необходимость множить образцы саморепрезентации естественна для многосторонней, пластичной человеческой природы (*plasticity of human being*) и в этом месте литературная антропология соединяется с философской антропологией, а самоинтерпретация и потребность творить определяется негативно: люди определяют себя через повторяющиеся отрицания того, чем они не являются.³⁵¹ Настойчивое желание Пригова «мерцать», мимикрировать и не быть узанным (я не поэт, не художник, не скульптор) может быть прочитано и в этой перспективе: в поисках «новой антропологии» (надо думать, контекстуально это относилось и к поискам подходящего «художественного поведения» и образа жизни для себя) Пригов создавал образы или функции «других», монстров, имиджей, культурных фантомов – и через перебирание и проживание этого калейдоскопа пытался разглядеть и определить себя.

Создание Приговым таких образов-отрицаний-саморепрезентаций без раздумий определяется как чрезмерное (а для кого?) и осмысляется по разному: и через метафору советского массового производства (Пригов-стахановец), и через «трату» Батая, и через обвинения в графомании. Мне хотелось бы дополнить этот ряд идеями Пьера Адо о жизненной прагматике философствования и творчества – концепцией «духовных упражнений», открывающей перспективу трансформации человека через повторяющиеся практики умозрительного или творческого порядка.

³⁵¹ Blumenberg, Hans. *An Anthropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric*. After *Philosophy: End or Transformation?* Ed. Kenneth Baynes, James Bohman, and Thomas McCarthy. Cambridge, MA: MIT, 1988. P. 429-58.

«Here we enter into the realms of cultural anthropology. The extraordinary duality of thinking the unthinkable, picturing the inaccessible, bridging the unbridgeable-all this has its roots in the decentered position of man: he is, but he does not have himself. Wanting to have oneself as one is, means needing to know what one is. Thus, we ourselves are marked by a duality that constantly seeks to be reconciled but never can be. From this irreconcilable split arises the need for representation, the need for images that can bridge the unbridgeable. This is why literature can never be reality but remains a form of semblance that-for all our awareness of its fictionality is nevertheless indispensable. We live, as it were, on the subsidies of fantasy, not because fantasy in this sense allows an escape or because it projects a realizable image of some future society. Instead, through the changing images of fantasy, which stage what we are, it enables us to overcome our own duality, according to the changing requirements of our social and historical situations» (Iser W. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1989. P. 213).

5.2. Виртуальные эксперименты

Само выражение «духовные упражнения» (фр. *exercices spirituels*) проблематично с точки зрения исторического употребления и смыслового наполнения, но прояснение проблемы в этом случае эвристически плодотворно. Для самого Адо было важным не только отделить свою концепцию от напрашивающихся христианских коннотаций (здесь уместно напомнить, что выходец из католической семьи Пьер Адо начал свой путь с богословия, был рукоположен в духовный сан, но постепенно отошел от религии и разочаровался в церкви³⁵²), но также и дополнить свою идею контекстуально синонимичным рядом: образ жизни, форма жизни, жизненный выбор.³⁵³ От изучения древнегреческих философских школ до последней книги, посвященной применению концепции «духовных упражнений» к творчеству Гете, Пьер Адо был последователен в развитии своих идей: разговор о философии не равен самой философии, которая не сводится к академической деятельности, но практиковалась когда-то и может практиковаться современными людьми сейчас как ежедневный жизненный выбор самотрансформации, призванный не информировать, но изменять – и то, как мы смотрим на мир, и саму человеческую природу.³⁵⁴ Именно поэтому из множества похожих определений – нравственные, этические, интеллектуальные, психические – Адо всё же останавливается на варианте «духовные», поскольку это понятие наиболее точно, по мысли исследователя, передает масштаб таких упражнений, захватывающих всего человека и всю его жизнь.³⁵⁵ Применительно к Пригову придется несколько изменить характер упражнений и воспринимать их более соответственно автору и эпохе, в его случае не приходится говорить о бдительности стоиков или о поиске счастья в настоящем моменте эпикурейцев, скорее следует перенести весь разговор в сторону искусства. Независимо от того, продолжу ли я использовать выражение «духовные упражнения» или

³⁵² О проблематичности выражения «духовные упражнения» и его связи с христианской традицией на фоне жизненных обстоятельств самого Пьера Адо см. в А. Cseke. *Vita spiritualis. Hadot, Foucault et la tradition des exercices spirituels* (extrait) : https://www.researchgate.net/publication/341480796_Vita_spiritualis_Hadot_Foucault_et_la_tradition_des_exercices_spirituels_EXTRAIT. Для самого Пьера Адо христианские духовные упражнения, например, «*exercitia spiritualia*» Игнатия Лойолы, являются лишь вариантом греко-римской традиции. Адо П. *Духовные упражнения и античная философия* / Пер. с франц. при участии В. А. Воробьева. М-СПб.: Степной Ветер, Коло, 2005. С. 23. Подробное развитие этой мысли см. там же. С. 65-86.

³⁵³ Адо П. *Философия как способ жить: Беседы с Жанни Карлис и Арнольдом И. Дэвидсоном* / Пер. с франц. В. А. Воробьева. М-СПб.: Степной Ветер, Коло, 2005. С. 149. В этой же книге см. аргументацию Адо о разведении философского и религиозного опыта С. 68-73.

³⁵⁴ См. предисловие к P. Hadot. *Don't Forget to Live: Goethe and the Tradition of Spiritual Exercise*, translated by Michael Chase. Chicago: University of Chicago Press, 2023 [2008].

³⁵⁵ Адо П. *Духовные упражнения и античная философия* / Пер. с франц. при участии В. А. Воробьева. М-СПб.: Степной Ветер, Коло, 2005. С. 21-23.

же заменю определение на «художественные», их цель останется прежней: формирование нового видения, изменение человеческой природы в перспективе «новой антропологии», визионерской концепции Пригова, попытке ухватить суть изменений современной культуры и обозначить контуры её будущего. Метафоричность этих рассуждений определяет их широкий размах: Пригов предсказывает исчезновение последней культурной утопии – общности антропологических оснований, как в физиологическом и техническом (появление роботов, клонирования, компьютерной виртуальности), так и в гуманистическом аспекте (сомнение в принципиальной понятности и переводимости человеческого опыта). Антропология в словоупотреблении Пригова – не отсылка к уже существующей науке. Антропология/антропологии множатся и в специализированном употреблении, есть разница между физической антропологией, философской, социальной, психиатрической и т.д. Их объединяет ориентация на «человековедение», на сферу человеческого – вопреки его медиальным (само)ограничениям.

Для Пригова «антропология» – именно то слово, которое обещает, обнадеживает, обескураживает разговором о литературе, как не только о литературе, разговором об искусстве, как не только об искусстве; проект «человековедческого» свойства. Как подступиться к такому исследованию? Как филолог я имею дело с текстом, как зритель – с визуальным, звучащим, динамическим (поведением, голосом, жестом). Что здесь важнее или все значимо вместе? Это не посторонние вопросы, а именно те, с которыми приходится считаться, если в поэте и художнике, исполнителе видеть человека, для которого преобразовывать суть человеческого – это и есть творчество.

Пригов не дает однозначных решений для существования в неопределенном будущем, но, как мне думается, именно его подход к творчеству, понятый в традиции «духовных упражнений» – письмо как процесс, рисунок как медитация, создание монстров, опыт голосовых техник – может быть понят как попытка подготовить себя к такому будущему: внимательно изучай культуру вокруг себя, интерпретируй её, проверяй на прочность, переписывай и перепевай, думай о монстрах, следи за тем, что рождается на поверхности белого листа, переводи текст в голос, а голос в изображение, перебирай жанры, ускользай от определений, путешествуй между художественными опытами и культурными мирами. Противопоставление искусства и жизни просто снимается, этот вопрос больше не актуален. Подключаясь к *воображаемому* представлению о «новой антропологии» художник не стремится к созданию чистого образца или итоговой работы, но погружается в процесс – письма, рисования, пения и т.д. – упражнения не только искусства, но и

художественной свободы – одного из главных понятий «словаря творчества» Пригова. Если и искать сравнения идей Пригова с другими формами художественного опыта, то следует обратить внимание на современные ему – и современные нам – развивающиеся направления современного искусства (в частности широко определяемое технологическое искусство, био-арт, цифровые практики...) для которых уже не существует принципиально важного, содержательного разделения искусства и жизни (если оно и существует, то только в ситуативном и профессиональном смысле), их интересы сосредоточены вокруг тем изменения человеческого тела, генной инженерии, климата, бытования нечеловеческих агентов и так далее. Сам Пригов как художник не был непосредственно вовлечен именно в технологические, компьютерные или биологические эксперименты, но его рассуждения о свободе, являемой художником, «новой антропологии», а также сам его образ жизни и творчества могут быть с ними сопоставлены – что дает нам другую перспективу его творчества, не замкнутую исключительно на обыгрывании советской идеологии или жанрах концептуализма/постмодернизма.

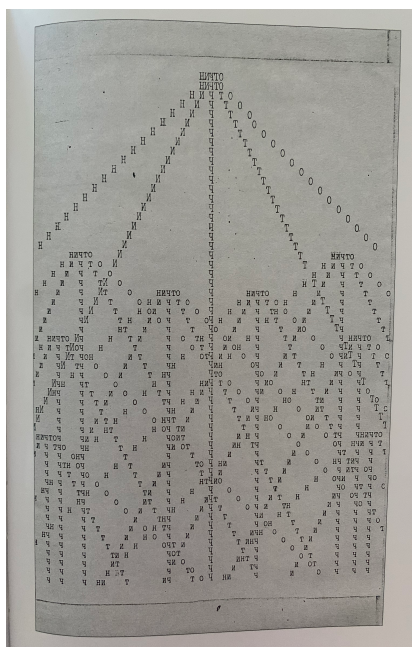
5.3. Стихограммы

В «Предуведомлении автора» к «Стихограммам», изданных в Париже значимым для неофициальной советской сцены журналом «А-Я», Пригов пишет:

Листы Стихографии не представляют собой, хочу предупредить сразу и со всей определенностью, образцы графической поэзии или аналогию криптограммам. Они прежде всего есть динамика, столкновение живущих текстов, что воспринимается только в чтении как процессе. И за образцы они имеют себе не предметы изобразительного искусства, а всю культуру официальных и бытовых текстов от газетных лозунгов и шапок до бюрократических циркуляров и прописных истин. Графическая же их сторона есть неизбежный результат языковой структуры, положенной на бумагу. Возникающие в результате этого градация тональности и графические построения делают возможным воспринимать их и как произведения изобразительного искусства. <...> Но, в принципе, я не против экспонирования их в качестве листов. Это тоже их жизнь.³⁵⁶

³⁵⁶ Пригов Д.А. Стихограммы. Издание журнала «А-Я». Париж, 1985. С. 5.

Вот один из неожиданно немалочисленных случаев, когда односторонность и даже некоторая консервативность Пригова, автора с репутацией новатора и экспериментатора, несколько удивляет. Что может помешать «мерцательному» автору утвердить свои работы одновременно как текст и как графику? В сущности, ничего. Эта же «мерцательность» позволяет исследователю свободно полагаться на собственную рецепцию, ведь смысл произведения динамичен и производится в напряжении между авторским замыслом и читательским/зрительским восприятием. Далеко не все стихограммы Пригова сводятся к обыгрыванию клише советской культуры. Некоторые из них – вариации заманчивого слова «ничто», адрес в Беляево, соединенный с рисунком цветов, малоизученная в его творчестве медицинская тематика, цитата из Екклесиаста, аллюзии на Евангелие и прочая. Учитывая случайный и неограниченный никакими концептуальными рамками характер цитирования Приговым всего подряд, а во многих случаях, как мне кажется, безотчетность этих отсылок, установить источник цитаты либо невозможно, либо слишком трудно. Такое положение дел открывает путь к необычным на первый взгляд интерпретациям творчества Пригова, например, сквозь призму христианской традиции, в частности апофатического богословия.³⁵⁷



Илл. 4. Стихограмма Дмитрия Пригова.

Интересно провести сравнение с немецким художником Карлфридрихом Клаусом, уже упомянутым в настоящей работе в связи с мотивным анализом глаза у Пригова. Клаус

³⁵⁷ Бравин А. БОГ, или Бездна Омыта Грядущим. Апофатика и сакральное в поэзии Дмитрия Пригова // *Studi Slavistici*, XX, 2023 (2). С. 75-95.

также настаивал на главенстве текста и необходимости чтения даже для одной из самых ярких визуальных серий «языковых листов» (Sprachblätter), но, как справедливо замечают исследователи его творчества, несмотря на такое самопозиционирование, невозможно игнорировать проявления его художественного мышления и образно-исследующий взгляд, всегда присутствующий в его визуальных работах. Сам Клаус, заинтересованный в вопросах взаимодействия сознания и подсознания через процесс рисования, писал о своих опытах рисования как о психических упражнениях (psychische Exerzitien) по освобождению подсознательного.³⁵⁸

5.4. Типо/Графика

Литературная практика, как водится, опережает академические традиции в ее изучении. Так, в частности, советское литературоведение десятилетиями не подвергало сомнению доктринальное убеждение в независимости плана содержания художественного произведения от его внешнего – орфографического, пунктуационного и графического – оформления. Это убеждение можно было бы счесть анахронизмом уже в 1920-е годы, хотя бы на фоне типографической продукции футуристов. Между тем учет внешних особенностей в визуальной представленности литературных произведений в их научном изучении происходит только в 1970-1980-е годы, и связан он, как это ни кажется странным, с изданием не авангардных авторов, но с Пушкиным.

О смысловой наполненности правописания первыми заговорили литературоведы, столкнувшиеся со сложностями в понимании текстов, «сопротивлявшихся» орфографическим реформам 1918-го и 1956-го года. Отмена старых букв русского алфавита (букв ять (ѣ), і (десятеричное), фита (ѳ), ижица (ѵ), конечного ер (ѣ)) и новые правила пунктуации осложнили адаптацию текстов классической русской литературы к надлежащим нормативам современного русского языка. Особенно остро эта проблема встала при истолковании поэтических текстов, в которых орфография так или иначе следовала правилам устной речи и декламационной практике в ее ритмическом и метрическом оформлении. Постепенно становилось ясным, что

³⁵⁸ Подробнее см. каталог выставки «Письмо. Знак. Жест. Карлфридрих Клаус в художественном контексте от Клее до Поллока» (Kunstsammlungen Chemnitz, 2005). В 2006 году часть выставки была показана в Государственном музее А.С. Пушкина (Москва), в частности Mon F. Claus lesen // Schrift. Zeichen. Geste : Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock; [anlässlich der Ausstellung Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, 24.7. - 9.10.2005 in den Kunstsammlungen Chemnitz] / Ingrid Mössinger ; Brigitta Milde (Hrsg.). Köln: Wienand, 2005. P. 38-39.

Устная форма языка в аспекте интонации обладает широчайшими возможностями, которые в деталях передать на письме невозможно. Однако и на письме может быть передана такая информация, для которой трудно, если не невозможно, найти какие-либо эквиваленты в устной форме. Например, может ли быть однозначный устный эквивалент для перехода к следующему абзацу на письме или для строки-пробела в стихотворном тексте? Можно ли в устной речи непринужденно передать информацию об опущении фрагментов поэтического текста, которое отражается посредством номеров, не сопровождаемых никаким текстом, как в случае пропущенных строк в «Евгении Онегине»? Всевозможные средства графического выделения — курсив, подчеркивание, полужирный шрифт, разрядка — более явно маркируют соответствующие фрагменты текста, чем его устная манифестация.³⁵⁹

Автономность письменной формы языка в поэзии давала о себе знать при этом тем сильнее, чем очевиднее она выражалась в литературных опытах. При всем единообразии советских типографических правил было ясно, что «лесенка» Маяковского не схожа с привычностью стихотворных текстов XIX века. Неслучайно, что одним из первых обратил внимание на индивидуальные особенности орфографических и пунктуационных правил в поэтических текстах лингвист и стиховед Виктор Петрович Григорьев, приводивший в своих работах примеры, контрастировавшие с традицией русской поэтической классики — произведения Александра Блока, Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского, Ильи Сельвинского, Эдуарда Багрицкого, Семёна Кирсанова, Сергея Обрадовича, Ярослава Смелякова, Бориса Корнилова, Евгения Винокурова, Андрея Вознесенского и других поэтов.³⁶⁰ Но и для XIX века эта проблема оказывалась актуальной хотя бы на примере различий в употреблении прописных и строчных букв, заставлявших по разному расставлять семантические акценты в стихотворной строке.

В 1995 году Ю.М. Лотман уже имел все основания писать о «стилистической роли орфографии в пушкинскую эпоху» и укорял тех литературоведов, которые «разделяют иллюзию о том, что орфография не имеет стилистического значения и художественно нейтральна».³⁶¹ К вопросам лингвистического порядка добавились вопросы историко-культурного и идеологического характера. Тот же Лотман указывал — в комментарий к

³⁵⁹ Перцов Н.В. О соотношении письменной и устной форм поэтического языка (К вопросу о функциональной нагруженности старого русского правописания // Вопросы языкознания». 2008. № 2. С. 30–56.

³⁶⁰ Григорьев В.П. Язык, орфография и писатель // Орфография и русский язык. М.: Наука, 1966. С. 97-127; Григорьев В.П. Графика и орфография у А. Вознесенского // Нерешенные вопросы русского правописания. М.: Наука, 1974. С. 162-171.

³⁶¹ Лотман Ю.М. К проблеме нового академического издания Пушкина // Ю.М. Лотман. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки 1960–1990; «Евгений Онегин». Комментарий. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1995. С. 369-370. См. также: Лотман Ю. М., Толстой Н. И., Успенский Б. А. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4; Холшевников В.Е. Еще раз о принципах орфографии в Академическом издании Пушкина // Русская литература. 1996. № 4; Лефельдт В. Модернизация текстов Пушкина и ее последствия: Критические замечания по пробному тому запланированного нового академического издания Пушкина // Новое литературное обозрение, 1998, № 5 (33).

словам Пушкина о «геральдическом» свойстве орфографии («Орфографія, сія Геральдика языка, измѣняется по произволу всѣхъ и каждого»), что речь в этом случае идет об «эмблеме литературного лагеря»:

Литературные направления по орфографии сразу же отличают «своих» от «чужих». <...> если орфография — геральдика, то внося в нее изменения, мы меняем знамена, под которыми происходит литературное сражение.³⁶²

В современной русской (и не только русской) поэзии все эти особенности предстают еще более очевидными. Среди таких и содержательных и «геральдических» особенностей: поэтическое письмо без знаков препинания, без прописных букв в начале стихотворных строк, чередование букв разного регистра, разъятие слов на многообразные части, употребляемые в разных строках и т. п. Как пишет лингвист Л.В. Зубова:

Орфография становится элементом поэтики не только в случаях многочисленных и разнообразных орфографических вольностей, но также и на сюжетном, на тематическом, на образном уровнях.³⁶³

Важная роль при этом отводится графике. Зубова отмечает, в частности, семантическую значимость типо/графических экспериментов по нестандартному членению слов, по размыванию их границ. Такого рода тексты полноценно воспринимаются только зрительным образом.³⁶⁴ Поэтическая продукция Пригова оправдывает те же наблюдения и позволяет присоединиться к методологически весомому суждению Максима Шапир (высказанному им применительно к надлежащему изданию сочинений Даниила Хармса): «Письменный, зрительный образ текста входит в его поэтику».³⁶⁵

Пригов был небезразличен к внешнему типографическому оформлению своих текстов, хорошо известны его опыты в жанре графической поэзии «Стихограммы». Казалось бы, очевидная мелочь, что первое, венское, собрание сочинений Пригова оформлено как текст напечатанный на пишущей машинке. Для читателя советской эпохи круга неофициальных художников такое оформление недвусмысленно отсылало к практикам самиздата. Самиздат придавал самой семантике печатной машинки статус узнаваемого атрибута, инакомыслия, приватности, узкогрупповой коммуникации.

³⁶² Лотман Ю.М. К проблеме нового академического издания Пушкина // Ю.М. Лотман. Пушкин: Биография писателя (...). 1995. С. 371.

³⁶³ Зубова Л.В. Поэтическая орфография в конце XX века // Текст. Интертекст. Культура: Материалы международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года). М., 2001. С.51

³⁶⁴ Зубова Л.В. Поэтика полуслова // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М.: Азбуковник, 2006. С.466.

³⁶⁵ Шاپир М.И. Между грамматикой и поэзией: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопросы литературы. 1994. Вып. III. С.329.

формы, процветают тогда, когда поэт в личности своей совмещает разнородные дарования, когда он в широком смысле слова артист, а не узкий специалист в одной области.³⁶⁶

Рукавишников сам создавал фигурные стихотворения, в его словах можно вычитать и реверанс в сторону собственного творчества, но как удивительно эта цитата подходит и для описания работ Пригова, вот уж действительно совмещавшего в личности своей разнородные дарования. Особенную ноту сближению этих двух авторов на основании поэтически-визуальных опытов добавляет сравнение Рукавишникова и Пригова в нелестном для обоих контексте графомании.³⁶⁷

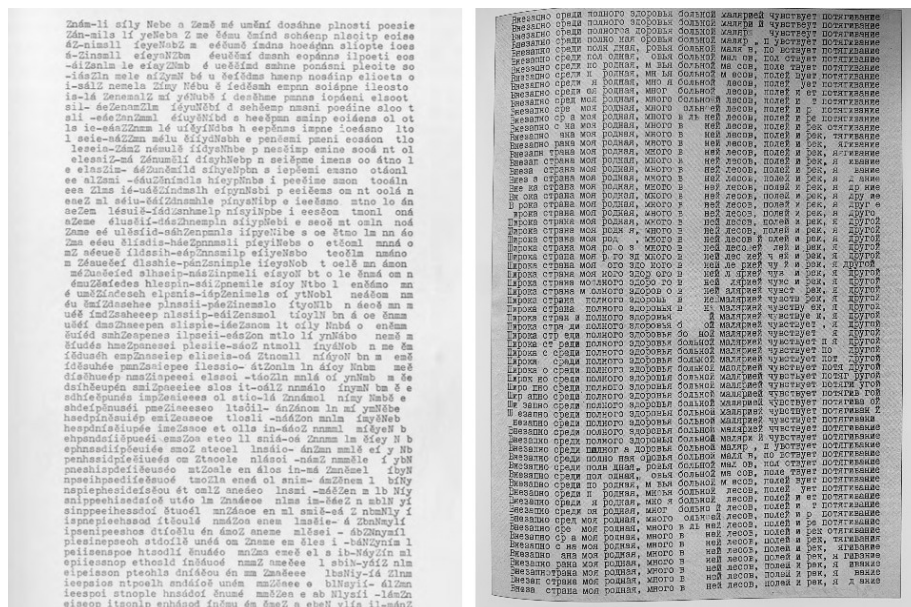
Стихограммы Пригова вполне могли бы войти и в длинный ряд международных примеров произведений искусства, созданных при помощи печатной машинки. Уже в раннем историко-технологическом обзоре начала века «The History of the Typewriter», автор отдает должное художественному потенциалу машинки, уподобляя её возможности рисунку, делая акцент, правда, на портрете.³⁶⁸ Примечательно, что художественные примеры подписаны не именем автора, но моделью аппарата. К середине века ситуация меняется: искусство пишущей машинки раскрылось в направлении конкретной поэзии, художники использовали «домашние типографии» для более свободного распространения своих произведений, а для современных авторов пишущая машинка стала ностальгическим медиа, открытым новым смыслам. Работы Пригова могли вполне составить соседство многочисленным графико-поэтическим произведениям из собраний поэта Алана Риддела (Alan Riddell, *Typewriter Art*, 1975) или художника и графического дизайнера Барри Таллетта (Barrie Tullett, *Typewriter Art: A Modern Anthology*, 2014).

³⁶⁶ Рукавишников И. Фигурные стихотворения // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. П—Я. — Стб. 1028—1029.

³⁶⁷ «Место, которое завоевал для себя Дмитрий Александрович Пригов в русской поэзии, располагается где-то между графом Хвостовым, Козьмой Прутковым и Иваном Рукавишниковым. По яркости дарования Пригов замыкает этот ряд, он ближе к Рукавишникову, которого теперь и помнят не столько по стихам, сколько по многочисленным в 1910-х годах пародиям на них. (...) В отличие от Рукавишникова, Пригову не нужен пародист, ибо его текст внутренне пародиен, и в этом смысле, по сути, его поэзия ближе к Козьме Пруткову. Однако не будем преувеличивать: избранный автором «антиинтеллектуальный» стиль — маска, которая пришлась впору, но в не меньшей мере он — плод искренней графомании» (Шайтанов И.О. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. С.32).

³⁶⁸ «Although the typewriter has been, from its first inception to the present day, purely practical, it has not been without its lighter side. <...> It has always proved itself a willing instrument in the hands of the intelligent operator. Little that can be done with pen cannot be repeated with the typewriter. It is a training school of art, the lightning caricaturist, the pencil of nature, and the portrait painter par excellence. Numerous specimens of artistic work have been published, every line of which has been produced on the typewriter, and the studies appended to this introduction yield ample proof all of that has been claimed for the writing machine» (George Carl Mares. *The History of the Typewriter: Being an Illustrated Account of the Origin, Rise and Development of the Writing Machine*. London: Guilbert Pitman, 1909. P. 13-14).

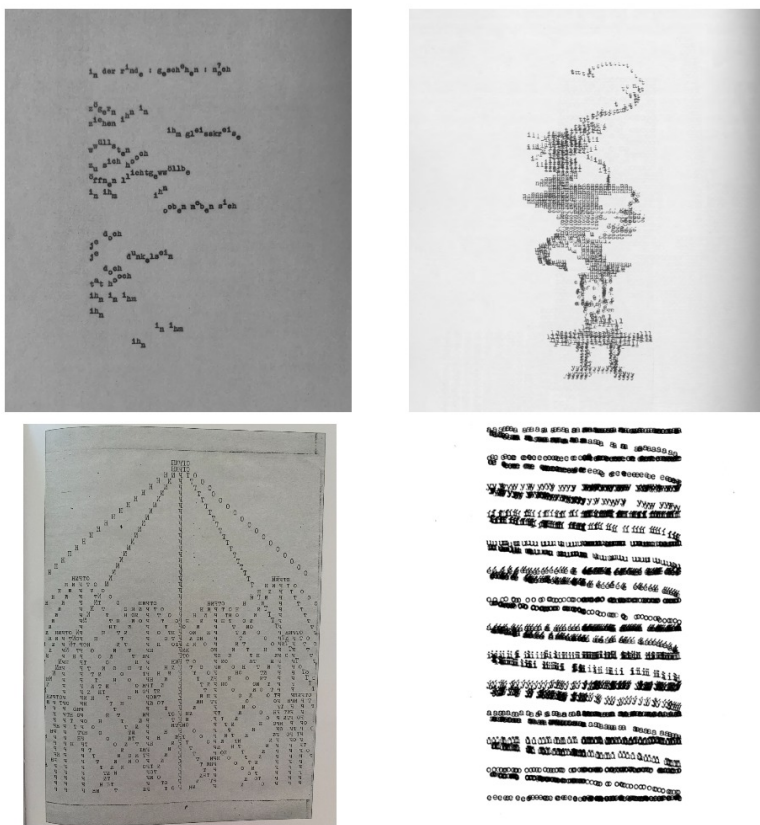
Визуальное сопоставление листов Пригова с этими работами позволяет задуматься ещё вот о чем. Посмотрим, к примеру, на визуально схожую со стихограммами серию поэта Зденека Барборки «Девять медитаций на тему Йиржи Коларжа» середины 1960-х годов (Zdeněk Barborka. «Nine meditations on a theme of Jiri Kolar»).³⁶⁹



Илл. 6. Слева Зденек Барборка, справа Дмитрий Пригов.

Особенность восприятия в иноязычной и/или инокультурной среде этих работ такова, что даже несмотря на считываемый акцент на тексте (я специально подобрала работы в наибольшей степени текстуальные), без специальных знаний текст сам по себе нам ничего не даст, и зрителю разумеется придется полагаться на визуальное оформление работы. И у Пригова, и у Барборки, и Коларжа (известного чешского поэта и писателя, который также работал с печатной машинкой) есть и намного более изощренные и выразительные с типографической точки зрения работы, создающие первое сильное впечатление именно визуальном исполнении, несмотря на свои корни в экспериментальной поэзии.

³⁶⁹ Источник изображений: Zdeněk Barborka. Nine meditations on a theme of Jiri Kolar // Alan Riddell. Typewriter Art. London Magazine Editions, 1975. P. 129-137.



Илл. 7. Начиная с левого верхнего квадрата по часовой стрелке: Карлфридрих Клаус «in der rinde: geschehen:...», 1958 (источник: Schrift. Zeichen. Geste... P. 24), Йиржи Коларж «[Жан] Тэнгли», 1962 (Alan Riddell. Typewriter Art. London Magazine Editions, 1975. P. 42), Дмитрий Пригов, из серии «Стихограммы», 1980-1990 (Дмитрий Александрович Пригов; Мысли. 2019. Вклейка между 416 и 417 стр.), Карел Адамус, из серии «Визуальная поэзия» 1973-1976 (Almanach Wagon. III-IV/07. P. 74).

Стихограммы, рассмотренные в разноязычном ряду современников, помогают взглянуть на одну из граней визуального творчества Пригова в широком международном контексте, объединенном временем и медиумом, а в случае упомянутых выше авторов, живших в ГДР и Чехии, также делящих политические реалии «соцлагеря». Однако вопрос о влиянии на Пригова более ранних по датировке опытов его современников мне представляется открытым, один только выбор выразительного художественного средства сам по себе не дает никаких оснований для установления источника вдохновения, тем более, выбор такого привычного и распространенного медиа для современников Пригова как пишущая машинка, у которого не может быть единственного способа для интерпретации, единого контекста восприятия. Фридрих Киттлер в «Aufschreibesysteme 1800/1900» и других работах выстраивает сложный рассказ об истории, технических характеристиках машины, психологических и физиологических особенностях процесса работы с ней человека. Пишущая машинка в перспективе «передачи» процесса письма от руки к машине составляет увлекательный предмет для размышлений. Некоторые извилистые пути

изобретения печатной машинки ведут к слепоте – как необходимости перехода от зрения к осязанию – в чем позже нуждался, например, Фридрих Ницше, одним из первых отметивший взаимосвязь между мышлением и способами его технического изъяснения.³⁷⁰ Мартин Хайдеггер, известный так называемым в публицистике «техническим пессимизмом», закономерно не обошел вниманием машинопись, определяя её через разрушение сущностной связи между словом и пишущей его рукой, изменение в отношении Бытия к человеку. Механическое письмо скрывает почерк, ведет к анонимности.³⁷¹

Как видно, типографика – большая тема, заслуживающая еще многих страниц, и эссеисы Пригова дают достаточно материала для интерпретаций.³⁷² Но как противоречивы подходы к машинописи/типографике в истории идей, так противоречивы они могут быть в отношении «Стихограмм» и других работ Пригова с типографическими элементами. Сама пишущая машинка в советские времена была станком для клишированных начальственных директив или одним из звеньев в страшной репрессивной цепи и одновременно символом сам- и тамиздата, неподцензурных, официально неиздаваемых стихов и свидетельств. Машинопись отнимает прежнюю роль у руки и глаза, обрекая нас на анонимность механических букв, но кто станет отрицать интимность долгих часов работы на машинке, обставленную соответствующими атрибутами, воздействующими на наши ощущения и западающие в память не в меньшей степени, чем письмо от руки? Автоматизм повторения советских клише в некоторых из стихограмм разве не преобразуется художественной организацией работы? Машинопись определяет одновременно анонимность для человечества и раскрытие для авторов и распространителей самиздата в ходе криминалистической экспертизы.³⁷³

³⁷⁰ «“Our writing materials contribute their part to our thinking” reads one of Nietzsche’s typed letters». Kittler F. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press, 1990. P. 195-196.

³⁷¹ Хайдеггер М. Парменид. Пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2009. С. 185-188.

³⁷² См. также литературу о типографике у Пригова: Edmund J. Dmitriy Prigov’s Iterative Poetics // *Russian Literature*. Vol. 76, issue 3 (1 October 2014). P. 275–308; Edmund J. Russian Lessons for Conceptual Writing // *Postscript: Writing a er Conceptual Art* / Ed. Andrea Andersson. Toronto: University of Toronto Press, 2017. P. 300–318; Skakov N. Typographomania: On Prigov’s Typewritten Experiments // *Russian Review*. Vol. 75. No 2 (April 2016). P. 241–263.

³⁷³ «После ареста диссидента проводилась, в частности, криминалистическая экспертиза, которая устанавливала, напечатаны ли изъятые документы на изъятой пишущей машинке. Установить это можно с помощью литер, которые стирались с разной степенью или чуть меняли свое положение. В результате у одной машинки, например, буква «б» была чуть выше в строчке, чем остальные буквы, а у «ш» не пропечатывался хвостик. В некоторых случаях диссиденты, понимая, что с помощью экспертизы установят, что изъятые документы напечатаны на их машинке, меняли шрифт пишущей машинки или подпаивали буквы, чтобы шрифт изменился» (Макаров А. Пишущая машинка vs Комитет государственной безопасности СССР // 200 ударов в минуту. Пишущая машинка и сознание XX века. Каталог выставки. М.: Политех, 2016. С. 184).

5.5. Пародия

По частому мнению творчество Пригова не свободно или даже принципиально связано с установкой на иронию, соц-артистскую усмешку, пародию, обыгрывание. Таких примеров из его творчества можно привести не мало: циклы «Исторические и героические песни» (1974), «Культурные песни» (1974) и «Некрологи» (1980), циклы короткой прозы «Сов'ы» и «Двадцать рассказов о Сталине», отдельные стихотворения «Разговор поэта с котом», «Банальное рассуждение на тему твёрдых оснований жизни» («Я трогал цветы эвкалипта»...), пародирование монотонных литературоведческих текстов в форме «предупреждений», сама манера чтения, например, цикла о «Милицанере», именной и предметный указатель в энциклопедическом духе в конце первых трех сборников Венского собрания стихов и многие другие случаи. Сам Пригов писал о себе: «Я, несомненно, являюсь представителем пародизма». Но тут же и уточнял, что ироническая интонация не является основным пафосом его творчества, при этом определяя пародию довольно узко как «отрывание стилистики описания от предмета описания и возможность растаскивания до предела их парадоксальной неналожимости друг на друга».³⁷⁴ Литературоведы осмысливают приговскую пародию либо односторонне как гротеск, комизм и опустошение смысла,³⁷⁵ либо, наоборот, трактуют её очень широко, активно прибегая к философскому словарю.³⁷⁶ Михаил Ямпольский следует за вышеприведенным определением Пригова, но раскрывает его в иной перспективе:

³⁷⁴ «Единственно, против чего я возражаю, так это против скоропалительного вывода, что ироническая интонация (в смысле насмехания, опорочивания) является основным пафосом моего творчества. Тут происходит пародия и сатира (которая не обязательно связана со смехом). Я, несомненно, являюсь представителем пародизма (да и слово-то само приятно своим созвучием с парадизмом). Наиболее известный пример – это пародии на литературные произведения, где (пусть в ограниченном масштабе и, соответственно, с более узким охватом жизни) проявляются основные черты пародизма: отрывание стилистики описания от предмета описания и возможность растаскивания до предела их парадоксальной неналожимости друг на друга. Ограничительным моментом в данном случае служит любовь как к предмету описания, так и к стилистике, в то время как неприятие их снимает всякие ограничения (что является шагом на пути к сатире)» (Пригов Д.А. Стихи осени-зимы года жизни 1978 // Места. 2019. С. 245-246).

³⁷⁵ «Центральной темой цикла становится тема выхолащивания смыслов, существования в мире концептов, ярлыков, взаимозаменяемых знаков. Жанровый и нарративный эксперимент Д. Пригова направлен на деконструкцию архетипических паттернов советского массового сознания. Имитация сказки, былины, предания, жития в сочетании с пародированием советской художественной и публицистической литературы создают пародийный тип сказа, гротескно и комически изображающий мифы советской истории» (Романовская О.Е. Пародийный сказ в «Совах» (советских текстах) Д. Пригова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 4. С. 771–780).

³⁷⁶ Такова, в частности, трактовка И.П. Смирнова: «Согласно Джорджио Агамбену («Profanazioni», 2005), пародия указывает на несовпадение языка и бытия, на неподвластность вещи словесному обозначению. Продолжая это соображение, можно сказать, что пародия сродни апофатике, не признающей за словом той силы, которая позволила бы ему выражать богопознание. Приговская пародия, компрометирующая как претексты, так и саму себя, опровергает не столько язык, сколько стратегию негативного богословия, противостоит не высказыванию, а его отсутствию — молчанию, требует «многоглаголания». Творчество такого рода — машина, уничтожающая негации и, в конечном счете, самый дуализм человеческого миропознания, который, собственно, и служит предпосылкой для отрицания одного ради утверждения

В «Живите в Москве» всеобщее сходство возникает как результат повторения, пародии, порождающих симулякры. Хаос копошащейся массы, этого «клубка червей» производит удивительный кошачий симулякр, тройственную маску всеобщего сходства, всеобщей циркуляции форм. Нетрудно заметить, что этот трехголовый кошачий монстр, восходящий в сферы трансцендентного, подобен астральному Милицанеру, вырастающему из простого соседского милиционера. И то и другое — «предметы» странной природы, продукты деятельности пародиста, его способности растащить предмет и его стилевую манифестацию, которая сама приобретает признаки телесности или предметности. Но в расширяющемся пространстве между дворовой кошкой и кошачьим монстром не остается ни малейшего места для внеязыковой реальности.

Симулякры возникают из повторения, повторение из пародии. Таков цикл приговской прозы в романе «Живите в Москве».³⁷⁷

Между тем сама проблематика иронии и пародии, крайне неоднозначна в своей теоретической и практической обусловленности. Так казалось бы очевидный вопрос о смысле поэтического цикла Пригова о «Милицанере» вовсе не сводится к пародированию каких-то конкретных текстов и милиционеров, как не сводится он и к созданию маски, которая бы легко воспринималась в своей содержательной образности. Кого пародирует Пригов? И в адрес кого направлена его возможная ирония? Является ли вместе с тем позиция автора в данном случае самоироничной? Или эта позиция делегируется его читателю?

В качестве примера стилистической полифонии и пародической неопределенности, типичных для Пригова, приведу стихотворение «Разговор поэта с котом», опубликованном в первом венском томе (1996) «Собрания стихов» в цикле «Элегические песни» (1974). Среди его претекстов: «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) и «Поэт и толпа» (1828) Пушкина, зачин диалога-считалочки из детской игры³⁷⁸ «я садовником

другого» (Смирнов И.П. Смирнов. Быт и бытие в стихотворениях Д. А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). 2010. С. 99-100).

³⁷⁷ Ямпольский М.Б. Пригов. Очерки художественного номинализма. 2016. С. 289-290.

³⁷⁸ Правила игры: В начале игре выбирается так называемый «садовник». Остальные участники являются «цветочками». Каждый выбирает себе имя, то есть название цветка. Потом садовник произносит следующие слова: «Я садовником родился, не на шутку рассердился, все цветы мне надоели, кроме (называет имя цветка, например «ромашки»)). Дальше «ромашка» должна отозваться и сказать «Ой!». Затем следует диалог:

— Что с тобой?

— Влюблена

— В кого?

— В фиалку! (игрок должен вспомнить, те цветы, которые здесь есть и назвать один из них).

Потом отзывается «фиалка», ее уже спрашивает «ромашка». Кроме того, в этой цепочке можно называть и садовника, но только когда прошли диалоги минимум между двумя цветками, то есть в нашем случае «фиалка» уже может сказать «садовник» (садовник-ромашка-фиалка-садовник). И так далее по цепочки, если кто-то сбился, то он становится садовником или отдает свою вещь садовнику. В конце игры эти вещи разыгрываются, то есть, те, кто их отдал, должен их каким то образом заслужить. А каким образом, определяет «садовник». Происходит это следующим образом: «садовник» отворачивается, а играющие берут одну вещь и произносят «что делать этому игроку?», садовник, не глядя, называет какое-то задание (спеть, станцевать, попрыгать на одной ноге и т.д.). Как только «цветок» выполнил задание, он забирает обратно свою вещь. Источник: <https://homeofgames.ru/game/ya-sadovnikom-rodilsya>

родился...» (у Пригова: «Я сановником родился, / Не на шутку рассердился, / Все стихи мне надоели, / Кроме важных.»), стихотворение 1845 года Эдгара Аллана По «Ворон» («Вот и вышло: неверное. / Вот и вышло, вышло вот. // Так говорил проклятый кот.»), «Смерть поэта» (1837) Лермонтова («Вот ты живешь себе бесстыдно, / Невольник чести и пера» и «И кто виновный здесь? Кто правый? // И кто нас миром помянет? / И не поймет в тот миг кровавый: / На что он руку поднимёт!»).

Разговор поэта с Котом

Я сановником родился,
Не на шутку рассердился,
Все стихи мне надоели,
Кроме важных.

Вот только стану заикаться,
Как кошка, по-немецки – Катцен,
С вороньим струганным крылом
Со мною сидит за столом,
И разрешения не спрося,
Сосуд со влагою текущей
Достанет. Только я не пьющий.
И я скажу ей: Так нельзя.
Послушай: у меня друзья –
Один других умней, послушай:
Они мне говорят: смотри –
Прекрасна жизнь в любой пылинке,
Хоть тридцать лет живи, хоть три,
А все – в испуг, а все – в новинку!
Вот листик на ветру живет
Буддийским трепетаньем вещим,

168

145/1974

А ты спроси, чего он ждет –
И малой не помянет вещи!

Коти

Вот стоит на свете май,
Теплый ветер дует с моря,
Это значит, понимай –
Нету мая, неверное.
Нет ни в теле, ни в душе
/Это слабом не снести/,
Потому что, коль он есть –
Значит – нет его уже.
Жил Михайло Муравьев
В восемнадцатом столетье,
И тогда был май не нов,
И тогда рождались дети.
В черном фраке он ходил,
Пса водил он на цепочке,
На манжетах выводил
Он пленительные строчки:
Благосклонную богиню
Вижу я, мол – тень да мир.
А потом его два сына

Были сосланы в Сибирь.
Не убийцы ведь, не воры –
Вот и вышло: неверное.
Вот и вышло, вышло вот.

Так говорил проклятый кот.

Но я сановником родился,
Не на шутку рассердился,
Все стихи мне надоели,
Кроме умных.
Я сказал: Послушай, кошка!
Знаю жизнь и я немножко.
У меня ведь, брат, друзья –
Умные пройдохи!
А иначе, брат, нельзя:
Вредно для эпохи.
Все-закон, и нет изъясна,
Потому егунадон
Место должен обезьяне
уступить – гласит закон.
А потом на свете люди
Истребили обезьян –

169

170

Илл. 8. Дмитрий Пригов. Разговор поэта с котом.

Попутно в стихотворении упоминается поэт Михаил Никитич Муравьев (1757—1807) и его сыновья, декабристы Никита Михайлович (1795-1843) и Александр

Михайлович (1802-1853), сосланные в Сибирь. Также мы узнаем, что автор стихотворения вероятно читал роман Артура Конана Дойла «Затерянный мир»: «Все – закон, и нет изъяна, / Потому егунадон / Место должен обезьяне / уступить – гласит закон. / А потом на свете люди / Истребили обезьян - / Это было, это будет, / Это тоже не изъян.» Название одного из первых обнаруженных динозавров – игуанодона – в стихотворении упрощенно искажено. Позиция, занимаемая «поэтом» в тексте, не соотносится с пушкинскими работами, напротив, у Пригова он сам говорит с укором: «Когда народ в трудах хороших / Пленительную строит жизнь / И не щадит себя, как лошадь, / А он, поэт, стоит как Лал, / И в труд народный не вникает, / И с сыту-ль, с голоду икает, / И ладно бы себе стоял, / А то ведь шутки отпускает. / Так вот скажи, проклятый кот, / Что вправе сделать с ним народ?». В этом отрывке интересна строчка «А он, поэт, стоит как Лал» - древним словом восточного происхождения «лал» называли драгоценные камни алого и красного цветов (рубин, шпинель, гранат), но это определение не проясняет смысла сравнения. Учитывая написание слова «Лал» с заглавной буквы, можно вспомнить суфийского поэта по имени Лал Шахбаз Каландар. Но мне кажется более вероятным, что Пригов, по современной ему моде увлекавшийся индуизмом, мог иметь в виду божество Джулелал (Jhulelal), умиротворенно сидящее на лотосе, а таком случае «стоит как Лал» контекстуально может быть понято как «стоит как истукан», то есть не понимая трудов и чаяний народа. Не исключено, впрочем, что это просто местная шутка.

Этот пример хорошо демонстрирует произвольность выбора Приговым интертекстуальных отсылок, они в целом не соотносятся между собой и не составляют какой-либо программы, но создают общее впечатление иронии, игры, пародийности. В этом случае мы имеем дело с усложнением и исторически-культурным разнообразием пародийности, о котором писал еще Юрий Тынянов. Пародия не всегда комична, необязательно отсылает к конкретному произведению или автору, пародия может быть «переадресованной», неузнанной или забытой, восприниматься совершенно вне контекста своего пародийного создания и т.д. В случае же Пригова, особенно учитывая его многописание, несомненно стоит говорить и об автопародии, повторениях и перепевах самого себя. Но важно подчеркнуть, что, цитируя одно из знаменитых стихотворений Пригова – «в этом ничего обидного», и даже вкупе с внушительным количеством стихов почти повсеместная у Пригова автопародия не означает ни конца поэзии, ни инфляции

поэтического слова,³⁷⁹ ни тупика, ни упадка. Напротив, как отмечал Тынянов в статье «О пародии»:

Это вариирование своих и чужих стихов, происходящее при пародии, — огромной важности эволюционное явление. Таков факт перепева и факт автопародии, гораздо более частый, чем это можно предположить. /.../ Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Здесь играет свою роль, так сказать учебную, экспериментальную, и подражание, и пародия.³⁸⁰

Как отмечает Л.В. Зубова, примером обновлении пародии в творчестве Пригова может служить «лермонтовизация», замена всех изначальных эпитетов «Евгения Онегина» на «безумный» и «неземной» - модернизация изначальной иронии по отношению к романтическому стилю со стороны самого Пушкина, без специальных знаний уже недоступная современному читателю. Проведя тщательный лингвистический анализ репрезентативной выборки стихотворений, и сверив свои выводы с приписываемым Пригову исключительно постмодернистским имиджем, Зубова задается вопросом, насколько уместно ограничить его творчество концептуалистской манерой:

Затраты труда и энергии в данном случае несопоставимы с заявленной автором исключительно имиджевой стратегией. Именно через многописание, когда иронии так много, что ее восприятие притупляется, через маскарад и мнимое косноязычие субъекта речи, берущего точное слово отовсюду, где его можно найти <...> Образцового постмодерниста Пригова вполне можно понимать и как автора, который преодолевал постмодернизм. По крайней мере, в двух пунктах. Во-первых, его тексты вполне могут быть восприняты как прямые лирические высказывания, от которых постмодернизм отворачивался. Во-вторых, вопреки постулатам постмодернизма Пригов активно внедрял в свои тексты пафос и дидактику — для достоверности косноязычно, буквализируя мифологему косноязычного пророка. При этом оказывается, что мораль, положительная идея, положительный персонаж, пройдя через языковую профанацию, отвоевывают новые территории, распространяются на те языковые и социальные пространства, в которых им не было места <...> Если верить Д. А. Пригову, что для него имеет значение имидж, а не текст, то придется признать, что его стратегия, оказавшись столь совершенно воплощенной, привела к результату, противоположному первоначальному замыслу: интересными и содержательными стали именно его тексты — имидж оказался не целью, а средством его поэтических высказываний.³⁸¹

³⁷⁹ В «приговедении» распространен негативный подход к феномену так называемой графомании: «Гигантский объем текстов, написанных Дмитрием Александровичем Приговым (Д.А.П.) (по его собственному утверждению, около 36 000), обесценивает поэтическое слово, делает его — в духе антиэкономики Жоржа Батая — явлением человеческой расточительности. Эта инфляция поэзии означает не только завершение эпохи шедевров, но и конец их пародирования. Приговские тексты не только «снижают» отдельные претексты, но и составляют в совокупности такую пародию на стихотворное искусство вообще, которая ставит под вопрос также саму себя, коль скоро она оказывается продуктом ничем не сдерживаемой графомании, поэтического перепроизводства» (Смирнов И.П. Смирнов. Быт и бытие в стихотворениях Д. А. Пригова // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 97).

³⁸⁰ Тынянов Ю.Н. О пародии (1929) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 293.

³⁸¹ Зубова Л.В. Языки современной поэзии. 2010. С. 182, 196-199.

5.6. Рисование

Я прихожу в гостиницу и принимаюсь за рисование.
Д.А. Пригов «Три дня заточения в Ленинграде».³⁸²

Затраты труда и энергии Пригова действительно несопоставимы с исключительно имиджевой стратегией, особенно если принять во внимание не только его тексты, но и рисунки. Пригов рисовал постоянно. Его графическая активность проявлялась в самых разнообразных формах: многолетняя серия «Бестиарий», рисунки на репродукциях, добавление узоров на печатную продукцию, эскизы инсталляций, натуралистические портреты, и просто разрозненные экзерсисы. Примерно с 1990-х годов тема рисования все чаще упоминается и раскрывается и в текстах Пригова:

Сижу утром дома
Передо мной — рисунок, который
я полусонный пытаюсь
рисовать
Слева — на кухне рыканье со
всхлипыванием и прибор-
матыванием кофеварки
Справа — за окном вой какого-то
ремонтного механизма
За спиной — что-то тяжелое — то
ли воспоминание, то ли сон
(«Где я сиживал I», 1998)³⁸³

Обращаюсь к своему любимому рисованию, впрочем, ничем не напоминающему мои обычные графические образы. Обнаруживаю, что лист бумаги в середине залит чем-то красноватым и липким. Трогаю пятно указательным пальцем — да, липкое. Но тут соображаю, что пятно находится в центре, который все равно должен быть заштрихован дочерна и успокаиваюсь («Видения Дмитрия Александровича 2003–2007. 6-й сон. Я сам себе отхватил указательный палец левой руки большим кухонным ножом»)³⁸⁴

За бесконечной постоянной анестезирующей практикой ночного письма и рисования, а затем долгого дневного сна под постепенно и неумолимо накатывающейся удручающей дневной жарой все несколько (да в общем-то не несколько, а весьма значительно) сглаживается, нивелируется, встраивает любую необыкновенность в апроприированную рутину уже неразличимого бытия. Это, собственно, и порождает упомянутую выше постепенную невозможность сказать что-либо или написать что угодно о местном бытии и собственном пребывании в нем. Но у нас еще есть силы и неуничтожимое желание, прямо юношеская порывистая страсть продолжать повествование. Продолжать писать хоть о чем — не важно! И несмотря ни на что. И мы продолжаем («Только моя Япония», 2001).³⁸⁵

Я приходил вечерами в тихую, опустевшую и обезлюдившую, никому не ведомую да и ненужную полуразрушенную строительную контору. Садился за дощатый стол, зажигал лампу и в обступившей, надвинувшейся сугубо окрестной тьме начинал. На белом листе бумаги черной шариковой ручкой. Рисовал я, медленно и внимательно. Не торопясь. Сам себя удерживая от губительного форсирования. Окружающая тьма приближалась и плотно облежала все мое существо, правда, не пытаясь забежать спереди, чтобы глянуть прямо и открыто в глаза. Нет. От того оберегал меня яркий, почти небесный свет настольной лампы, придвинутой прямо к лицу и листу напрягшейся бумаги. Я рисовал. Раздувал пузыри воображаемых пространств и существ.

³⁸² Пригов Д.А. Мысли. 2019. С. 598.

³⁸³ Пригов Д.А. Места. С. 205

³⁸⁴ Там же. С. 918.

³⁸⁵ Там же. С. 1086.

Всю ночь я их выращивал и наращивал в разных направлениях и мерностях, соотнося размеры, интенсивность прорастания и светотеневую проявленность. Прослеживал прихотливость контурных очертаний, то сливавшихся с фоном, то выходивших резкой выделенностью наружу. К пятому-шестому часу рисования изображения высвобождались и высывали наружу свои пупырчатые насекомоподобные конечности. Они тянули к моему горлу мощные, ни с чем не сообразные когти, пальцы, наросты, волосатые щупальцы и присоски. Я начинал задыхаться. Впадал почти в анабиоз. На пределе сознания, опомнившись, смирял их. Вернее, смирял себя. Свою прыть антропозооморфного восуществления. В общем, обычная медитативно-магическая практика. Не мне вам рассказывать. Под утро, усталый и бледноватый, я сдувал эти разбухшие образования до мерности простого и плоского бумажного листа с запечатленным на них черно-белым рисунком. Укладывал тонкие листочки в папочку и зело подуставший, а иногда и просто опустошенный направлялся домой («Ренат и дракон», 2005).³⁸⁶

Истории рисунка, от подготовительных набросков до самостоятельного исследовательского инструмента, посвящено немало книг. В XX веке рисунок развивался как самостоятельный жанр и современниками Пригова в области современного искусства мог использоваться совершенно по-разному, от исключительно персонализированного высказывания до концептуалистских проектов.³⁸⁷ К последним можно также отнести альбомы Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова. Рисовальная практика самого Пригова разнится, у него можно встретить как вполне себе концептуалистские коллажи, так и «метафизические» опыты. Рисунку Пригов несомненно успел обучиться в РГХПУ им. С. Г. Строганова. Не будет преувеличением сказать, что академический рисунок – основа отечественной традиционной художественной системы. Зрелый художник Пригов технически не слишком консервативен: он использует ручку, работает в технике коллажа, рисует на газетах и т.д. (Так что «национальным позором» Пригов мог стать не только по причине «графоманского» литературного творчества и играми с классиками, но еще и из-за своих притязаний, например, на академический рисунок; спасает его от этого только относительно невысокий интерес его критиков к чему-либо кроме текстов). Но к смыслу рисования Пригов относится довольно серьезно.

³⁸⁶ Пригов Д.А. Монстры. 2017. С. 714-715.

³⁸⁷ О разнообразных стратегиях использования рисунка как инструмента современного искусства см. многочисленные публикации американской исследовательницы Бернис Роуз, историка искусства и куратора выставок рисунка, в частности: Rose B. Drawing Now. New York: The Museum of Modern Art, 1976.



Илл. 9. «Память», 1987. Бумага, печать, тушь, без рамы, 58 x 41 см.³⁸⁸

Показательна его лекция конца 1990-х прочитанная для Новой Академии Изящных Искусств и позднее напечатанная под названием «Метафизика академического рисунка».³⁸⁹ В ней он безусловно разделяет вполне устоявшееся представление о рисунке как о способе познать мир, овладеть его структурой и перенести на лист бумаги, о рисовании как о способе мыслить.³⁹⁰ Изучение рисовальной практики Пригова может добавить новые нюансы к интерпретации серии графических монстров и, в целом, иначе расставить акценты в его интересе к монструозности и «новой антропологии».

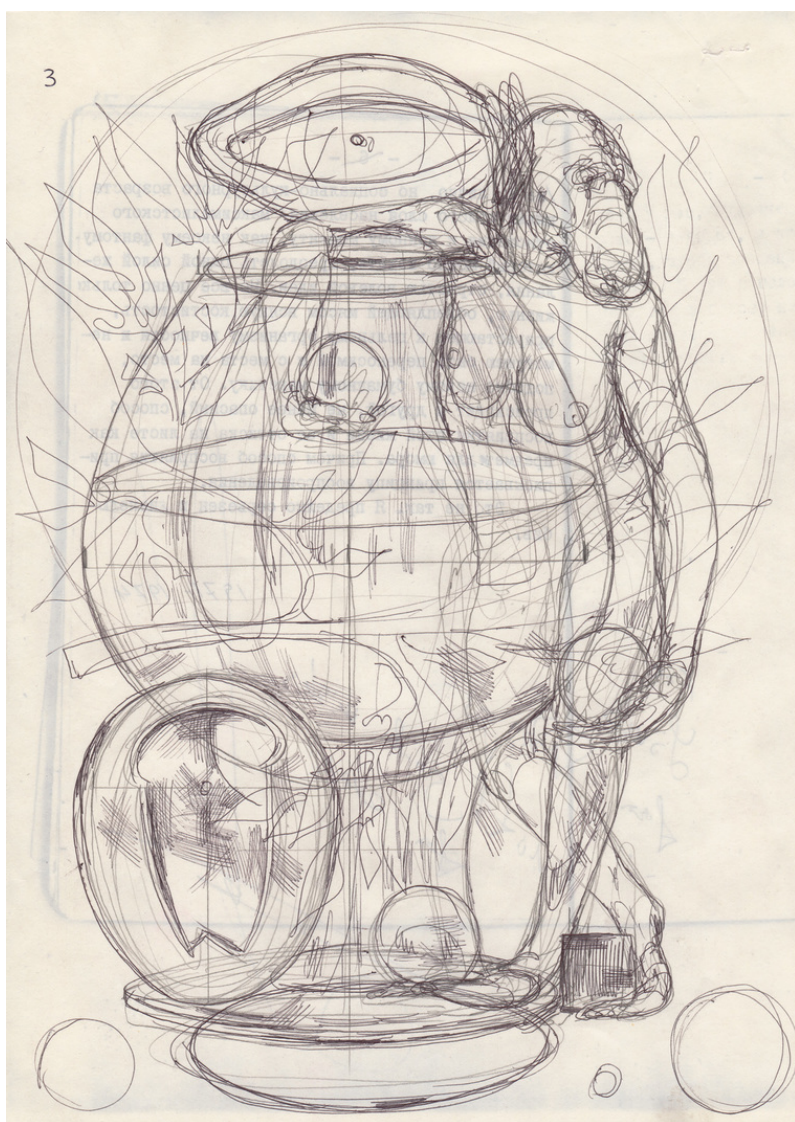
Одной из основ академического рисунка является изучение фигуры человека, основ анатомии и овладение искусством портрета. Человек в оптике классического западного искусства, ведущего свое начало от переосмысления дошедших до нас образцов Античности, предстает как отражение Вселенной, микрокосмос, от которого ведется

³⁸⁸ Источник цифровой копии изображения аукцион Vladey: <https://vladey.net/ru/artwork/3458>

³⁸⁹ Впервые: Лекция для Новой Академии Изящных Искусств, С.-Петербург Опубликовано в сб.: «Великая художественная воля: Ежегодник Музея Новой академии изящных искусств». СПб., 1999. С. 25—30. Перепечатано также в последнем, пятом томе «Неполного собрания сочинений»: Пригов Д. Метафизика академического рисунка // Мысли. 2019. С. 668-677.

³⁹⁰ Находим у Поля Валери: «Я не знаю искусства, которое мобилизует ум в большей степени, нежели искусство рисунка. <...> Изучая рисунки Леонардо или Рембрандта, кто не оценит интеллекта и воли художников? Кто не видит, что первый из них должен быть отнесен к величайшим мыслителям и что место второго – среди сокровеннейших моралистов и мистиков? <...> В <...> параллельной истории Дега легко занял бы место между Бейлем и Мериме. <...> Работа, рисунок стали в нем страстью и дисциплиной, своего рода мистическим и этическим объектом, некоей целью в себе, высшим интересом, который вытеснял все прочее, источником постоянных, вполне конкретных проблем, целиком поглощавших его пытливость. <...> У такого человека форма есть обоснованное решение» (Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 252-255). Идея «мыслить через рисунок», вплоть до пересечений с когнитивистикой, популярна в современных гуманитарных исследованиях. См. хотя бы Kantrowitz A., Brew A., Fava M. (eds.). *Thinking through Drawing: practice into knowledge*. Teachers College Press: New York, 2012 и Casey S., Davies G. *Drawing Investigations: Graphic Relationships with Science, Culture and Environment*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

отсчет во взаимоотношениях с окружающей человека Природой. Изображение человека, его портрет – не только зарисовка существующих в реальности черт, но и попытка «схватить» мир через запечатление его мыслящего проявления. Портрет – это размышление на тему соотношения природного и культурного в нас. Бестиарные портреты Пригова отчасти могут вести свое происхождение от переосмысления практики академического рисунка. Если портрет – это высказывание о мире, то монстры Пригова – высказывание о новом мире, «новой антропологии», на размышления о которой его и могли навести ежедневные штудии по выведению линий, зачернению белого листа бумаги. Пригов по-своему актуализирует никогда не угасающий вопрос о соотношении природного и культурного, человеческого и нечеловеческого, перетекания одного в другое, обновляя визуальную форму этого пограничного состояния.



Илл. 10. Дмитрий Пригов. Без названия, 1990-е гг.

Общее место в аттестации Пригова – акцент на количественном измерении его работ. Выражаясь формально, Пригов создавал серии – текстов, перформансов, коллажей. Иногда эти работы довольно строго возможно отнести к сериальному искусству, структура которых задана продуманной логической последовательностью, например «Азбуки», графическая серия «Германия», или, в более общем смысле, стремление к выполнению поэтического плана (столько-то тысяч стихов к новому тысячелетию) и т.д. Но не все работы Пригова ретроспективно воспринимаемые как последовательности, серии, таковы – некоторые из них не просто «длинные», многолетние, но и судя по всему создавались без четкой структурной рамки, без определенного метода, а развивались по какой-то иной логике. Сейчас нам остается только внешнее восприятие искусства Пригова как завершенного и даже застывшего объекта, которое дано нам как результат, что несколько затемняет важные детали интерпретации такого динамичного и ветвящегося во времени творческого процесса. Сам Пригов осознавал принципиальную нерасторжимость в своей работе пространственного и временного измерения:

... через час рисования вы теряете контроль, и когда вы выходите из рисунка, вы точно не можете даже воспроизвести, каких мест вы касались, — но вот это состояние самое истинное, состояние соприродности этому действию рисования. <...> Я рисую все время; что значит все время — каждый день, без каких-либо перерывов. У меня было два инфаркта. Я лежал в реанимации, и спросил порисовать, а мне доктор сказал: «Нельзя». Я сказал, что, если я не буду рисовать, я буду нервничать, и он мне разрешил. Я рисую каждый день, то есть каждую ночь, точнее, с 10 или 11 вечера до 5 утра, даже здесь, в Питере. Во всех гостиницах, в дороге — везде у меня с собой рисование, и я рисую. И в этом отношении сам процесс рисования, уже есть тип художественного поведения как тип художественно произведения. Это очень важно. Есть понятие трудоголик — это имеет малое отношение к людям, занимающимся медитацией. Человек, занимающийся каждодневной молитвой или медитацией, он не трудоголик, это то, что называется *modus vivendi* — это и есть жизнь. <...> нужно рисунок вести медленно, как рыбу, ее нельзя резко тянуть — она сорвется, поэтому это медленное, постоянное, напряженное усилие вытаскивания этой рыбы. Когда попадаешь в этот ритм, это и есть то самое, что есть медитация, взаимоотношение с этой огромной рыбиной вечности: ты знаешь, что ее выудишь, но важно ее вывести соответствующим образом, важно, чтобы она вылезла целая, хвост по дороге не обломился, чтоб все явилось целиком.³⁹¹

Познание времени создания работы для нас почти недостижимо, мы видим результат, но лишены физической возможности погрузиться в «глубокое время» (*deep time*) произведения, но можем приблизиться к нему герменевтически. Творчество Пригова – творчество без финала, не предполагающее закрытия «серии», и законченное не логической необходимостью, но биологической смертью своего создателя. Некоторые из рисунков – одни из самых загадочных мест творчества Пригова, которые еще ждут своего открытия на карте интерпретации его художественного мира.

³⁹¹ Пригов Д.А. Метафизика академического рисунка // Великая художественная воля: Ежегодник Музея Новой академии изящных искусств. СПб., 1999. С. 27, 29-30.

Заключение

Жертва

Но зато...

Н.А. Добролюбов «Милый друг, я умираю...» (1861)

Феноменология жертвенности занимала Пригова на разных уровнях, но интерес этот был прежде всего негативным и заключался в сознательном дистанцировании от жертвенных образцов: уклонение от привычных литературно-идеологических дискурсов и – по выражению московских концептуалистов – «невлипание» в них. Пригов также размышлял над репутацией жертвы в социальной истории и культуре:

Когда в Наталью Гончарову
Влюбился памятный Дантес
Им явно верховодил бес
Готовя явно подоснову
Погибели России всей
И близок к цели был злодей
Но его Пушкин подстерег
И добровольной жертвой лег
За нас за всех.³⁹²

На примере «жертвы» Пригов справедливо усматривал связь между виртуальным опытом искусства и реальными общественными последствиями.³⁹³ Художественный проект Дмитрия Пригова во многом строился на работе с общеизвестными и доступными явлениями культуры и общественной жизни, среди которых важное место занимали вопросы образа поэта и творческого поведения. Пригов сознательно и целенаправленно разрушал сложившиеся литературные стереотипы, постоянно ускользая от расхожих определений и читательских ожиданий. Поэт – автор уникальных и самоценных высказываний? Поэт – не графоман? Пригов, автор сотен стихотворений, утверждал, что читать их вовсе необязательно: серийность для него важнее уникальности. Поэт приносит себя в жертву – искусству, обществу ли? Пригов намеренно дистанцировался и от этого образа, отказываясь выступать в роли социального оратора и пророка. Рецепция такой поведенческой стратегии не была, как это видно в ретроспективе его творчества, беспроблемной. Показателен следующий пример.

В 2003 году Дмитрий Пригов стал гостем телепередачи «Школа злословия», известной своим публицистическим и «психологическим» подходом, который предполагал

³⁹² Пригов Д.А. Исчисленные стихи (1983) // Москва. 2016. С. 577.

³⁹³ Пригов Д.А. Тысячелетье на дворе (2002) // Мысли. 2019. С. 172.

парадоксальное раскрытие героя, попытки добраться до скрытого и неочевидного, одним словом – бойкие на язык ведущие (Татьяна Толстая и Авдотья Смирнова) претендовали вывести своих гостей на чистую воду. В условно импровизированном прологе передачи – обсуждении характера будущего гостя, в то время уже знаменитого автора – Татьяна Толстая, после комплиментов уму и разносторонней одаренности героя, называет его «профессиональным шоуменом», среди талантов которого легко запутаться. На это Авдотья Смирнова отвечает, что «в качестве шоумена и поэта он уже и поднадоел», и обнадеживается возможностью спокойного разговора с умным человеком, «без вставания на голову», а в перспективе – его раскрытием «в пространстве человеческой интонации». Эти короткие замечания обрисовывали общие представления о личности и творчестве Пригова и сам его образ как поэта. В отсутствии сколь либо полного историко-социологического исследования того, как Пригов «вышел в классики» (пусть и неканонические), именно такие мемуарные заметки позволяют наметить карту его литературной репутации. На протяжении всего интервью ведущие стремились отделить своего умного, проницательного и приятного собеседника от той художественной практики, которую он для себя выбрал. Авдотья Смирнова, помимо прочего, процитировала следующий текст Пригова, определив его как «волшебные русские стихи», свободные от концептуалистских ухищрений:

Что в память скудную запало?
Мышей и крыс ночные тушки
Венеция вдоль своих каналов
Развешенная для просушки
Далеких голосов глиссандо
И Сильвии лик оливковый
При поминаньи Алессандро
Мгновенно, словно белой ватой
Некой
Укутываемый³⁹⁴

Ответ Пригова: он всего лишь писал эти стихи от лица женского поэта, имитируя определенный тип поэтического поведения, а также изображая узнаваемую Венецию в стиле русской поэзии – именно такой, какой она и должна быть.

Пригов недвусмысленно артикулировал собственную художественную стратегию: расхожие формулы и привычные представления об искусстве и поэзии существуют в широком контексте культуры, как таковой, будь она названа охранительной, авангардной, модернистской, массовой или даже «попсовой». Речь о такой культуре – или «культурах»

³⁹⁴ В пятитомном собрании сочинений издательства «НЛО» приводится другой вариант первой строки этого текста: «Что в память бедную запало?» (Пригов Д.А. Москва. 2016. С. 574).

– складывается из хрестоматийных, популярных, прецедентных текстов, трепетного отношения к традиции, школьной программы, визуальных стереотипов, а в конечном счете – из идеологических предписаний и цензурной политики. То, что Пушкин – великий поэт, а поэзия равна «сложению возвышенных стихов», необязательно быть искушенным знатоком русской поэзии, эти прописные истины утомительно повторяются в школе. Но даже и вполне опытные участники культурной сцены, такие как ведущие упомянутой выше телепередачи, с боязливой осторожностью относятся к предложенной Приговым драматургии искусства, и самый драматичный для них переворот происходит в сфере душевного и духовного – неисчерпаемой глубины эмоций и чувств, неизбежно отсылающих к божественному началу в человеке, раскрывающему себя через искусство. Система же ценностей современной культурной ситуации – так, как понимал её Пригов (по его настойчивому повторению) – не обязывает искусство к рассуждению о «последних вещах» и не наделяет его квазирелигиозными функциями. Поэт может быть зависим, но может быть и свободен от вменяемой ему сакральной роли. Поэт – не жрец, его творчество – это не «жертва слов».³⁹⁵

В определенном смысле сам образ поэта-жертвы в европейской литературе можно считать архетипическим. Начиная с античности поэтическое и, шире, литературное творчество подразумевает отказ их авторов от самих себя в пользу иного, небытового целесообразия. Цель поэта – сказать нечто, что обнаруживает перед читателем обыденно сокрытое. Поэт жертвует собою ради «правды» сказанного им и через него. Длительная традиция литературы не слишком сильно варьирует эти смыслы: божественный дар Гесиода и «Пророк» Пушкина находятся в одном семантическом ряду, отсылающем к представлению о том, что поэт избран для и ради чего-то, поэтический дар – это плата, но и расплата за его избранность.³⁹⁶ Но в этой истории есть и свои культурные особенности:

³⁹⁵ О поэзии как жертвоприношении см. Зенкин С.Н. Поэзия и жертва слов // Международный журнал исследований культуры. №4 (29) 2017. С. 18-28.

³⁹⁶ «Убит женщинами певец Орфей; флейтист Марсий жертва Аполлона; такой же падает жертвой Амфион из-за своей игры; Аполлон убивает певца Лина и музыканта Кинира, Посейдон – музыканта Гиеракса; певца Боримоса губят нимфы, певца Алфея и героя свирели Дафниса ослепляют богини и боги; Гименей, создатель брачной песни, внезапно умирает; даже сирен-певиц губят музы. Можно идти еще дальше: стоит вспомнить слепоту Гомера, слепоту Демодока, слепоту Стесихора и Ксенокрита и всех мифических поэтов, чтобы все эти беды певцов перестали казаться случайными, и между ними была бы найдена связь». Но вот что странно: ведь именно мифические певцы благочестивы и «прикреплены» к тому божеству, которое их убьет» (Фрейденберг О.М. *Thamyris* // Яфетический сборник. Т. 5. 1927. С.72–81. Электронный архив О.М. Фрейденберг).

один из примеров таких особенностей – русская литература XIX века, непосредственно связанная с радикальными проектами социального переустройства.³⁹⁷

К середине XIX века общеевропейское представление о поэте как о вдохновенном слуге муз осложняется в русской литературе социально-политическим контекстом. Гражданский долг заменяет «священную жертву Аполлону», призывая поэта к служению народу, и собственно поэтическое в этом требовании отходит на второй план, следуя патетическому завету Н.А. Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, // Но гражданином быть обязан». Муза надевает терновый венец, единственно подходящий её «угрюмой красоте».³⁹⁸ Христианские мотивы с нажимом проговариваются и в стихотворении, вошедшем в литературный канон под названием «Пророк», призывающем к самоотверженности, ведь невозможно «служить добру, не жертвуя собой». Адресат стихотворения, Н.Г. Чернышевский³⁹⁹ – и есть новый пророк, которого ждет неминуемая смерть за свои убеждения:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Раbam земли напомнить о Христе.⁴⁰⁰

«Пророк» перекликается с последним посланием единомышленника Чернышевского Н.А. Добролюбова – умершего оттого, что был он «честен»:

Но зато родному краю
Верно буду я известен.

В мазохистском порыве Добролюбов призывал читателя «шествовать» «тою же стезёю» (то есть, как и водится, придавая собственному мазохизму садистический оттенок) честно жить и по этой же причине скоростижно умирать. Наука поэтической жертвенности не была литературной условностью для революционно настроенных сторонников преобразования общества. «Граждане» своего отечества были призваны – и действительно шли – на настоящие жертвы ради пропагандируемого ими служения народу, но очень

³⁹⁷ Об этом см. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972, Брумфилд У. Социальный проект в русской литературе XIX века. М.: Три квадрата, 2009.

³⁹⁸ Начиная уже с 1840-х годов жертвенность – устойчивый мотив творчества Некрасова. Подробнее см. Баталова Т.П. Мотивы деспотизма и жертвенности в поэзии Н.А. Некрасова 1840-х годов // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, №1, 2014. С. 129-132.

³⁹⁹ Подробнее о публикационной истории стихотворения и его адресате см. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах. Том 3. Л.: Наука, 1982. С. 461-464.

⁴⁰⁰ Там же. С. 154.

важно, что это служение «во имя» и «на благо» — вменялось в обязанность и поэзии и литературе в целом. Литературные нюансы в этом контексте были подчинены главному, формируя общепонятные смыслы и фоновое знание русской культуры второй половины растянувшегося XIX века. Своеобразный поэтический комментарий Пригова к этому знанию, уравнивающему гражданское и поэтическое призвание, написан как иронический манифест:

Вот Достоевский Пушкина признал:
Лети, мол, пташка, в наш-ка окоём
А дальше я скажу, что делать
Чтоб веселей на каторгу вдвоём

А Пушкин говорит: Уйди, проклятый!
Поэт свободен! Сраму он неймёт!
Что ему ваши нудные мученья!
Его Господь где хочет — там пасёт!⁴⁰¹

Во многом на той же жертвенности строился этический канон соцреализма — извод победившей коммунистической идеологии, обнаруживающей всю силу предшествующей ей религиозной традиции.⁴⁰² С той разницей, что «служение народу» отныне по сути приравнивалось к обслуживанию государственной машины. В 1905 году В.И. Ленин сформулировал широкоизвестный принцип новой литературы — партийной и подотчетной:

Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, "колесиком и винтиком" одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы.⁴⁰³

Ко времени молодости Пригова — его первых стихотворных опытов конца 1950-х — начала 1960-х годов — литературная ситуация поменялась. Культурная жизнь периода оттепели была сложной системой послаблений и ужесточений, но в целом открывала перед писателями — и читателями — сравнительную свободу. Показательны издания альманаха «День поэзии» тех лет, в которых предсказуемые и безличные агитки соседствовали с неожиданно возникающей под астериксами в виде военных звездочек лирикой. Так, например, выпуск 1963 года открывался страстными строчками А.А. Прокофьева:

⁴⁰¹ Пригов Д.А. Москва. 2016. С. 524.

⁴⁰² Есаулов И.А. Жертва и жертвенность // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 797-802, Кузьмина Н.А. Христианские мотивы в советских лозунгах // Проблемы истории, филологии, культуры. №3, 2016. С. 22-27.

⁴⁰³ Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература. ПСС В.И. Ленина, 5 изд., т. 12. Издательство политической литературы, Москва, 1968. С. 100-101.

«Партия! Знамена, пламенея, // Там стоят, где подняла их ты»;⁴⁰⁴ и в том же выпуске – Нонна Слепакова: «А я шепталась по скамейкам // и целовалась у ворот, – // и дом твой знала только мельком – //там был трамвайный поворот», а также – Анна Ахматова, Лев Друскин, Виктор Соснора.

Время исключительного поэтического подъема, 1960-е годы, было насыщено самыми разными текстами. Наряду с официально поощряемой литературой, продолжала жить и другая – сохранившаяся в старых книгах, устной традиции, хранившей имена Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой, ново-«либеральных» текстах, которые можно было найти в журналах «Юность» и «Новый мир». Те же годы непредставимы без феномена бардовской песни и московских и ленинградских поэтических выступлений, собиравших сотни и тысячи слушателей. В фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» («Мне двадцать лет», 1965) запечатлен поэтический вечер в Политехническом музее, где выступали известные поэты своего времени – Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Римма Казакова, Булат Окуджава, Белла Ахмадулина, Роберт Рождественский, Михаил Светлов, Григорий Поженян. Из сегодняшнего дня особенно видно, как все они верны схожей манере декламации – подчеркнуто торжественному тону, нарочитой взволнованности, экспрессивной жестикуляции. Самым известным, «эталонным» стадионным поэтом был Евгений Евтушенко, в одном из своих знаменитых текстов проскандировавший строки, ставшие одной из «крылатых фраз» русского языка: «Поэт в России – больше, чем поэт».

Давно замечено, что избыточное тиражирование термина ведет к утрате его первоначального смысла и, во всяком случае, его познавательной новизны. В лингвистике это явление получило название вербальной, или семантической, сатиации и активно исследовалось применительно к самым разным аспектам и режимам речевой деятельности.⁴⁰⁵ Столь же актуальны они и для литературы. Избитые понятия выхолащиваются в их использовании и окарикатуривают связанные с ними значения и образы. Симпатичное клише в этом ряду, несомненно рожденное из духа возвышенной

⁴⁰⁴ День поэзии. Сост. И. Михайлов, Н. Яворская. Москва–Ленинград: Советский писатель, 1963. С. 7, 218.

⁴⁰⁵ Fillenbaum S.F. Verbal Satiation and the Exploration of Meaning Relations // Research in Verbal Behavior and Some Neurophysiological Implications / Ed. by K. Salzinger and S. Salzinger. New York; London: Academic Press, 1967. P. 155–165; Black S.R. Review of Semantic Satiation // Advances Psychology Research. Vol. 26 / Ed. S.P. Shohov. New York: Nova Science Publishers, 2003. P. 63–74. О семантической сатиации в условиях массмедиа: Негневицкая Е.И. Специфика восприятия рекламного текста и потеря значения слова // Общая и прикладная психолингвистика / Отв. ред. А.А. Леонтьев и А.М. Шахнарович. М.: [Институт языкознания АН СССР], 1973. С. 162–172; Мостепанова Ю.В. Содержание и структура телевизионных сообщений как факторы их эффективности: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2002.

поэтичности – общеизвестные во второй половине XX века в СССР стихи из книг и мультфильмов о Незнайке, самые известные из которых сочиняет поэт Цветик:

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем приветик!

Эти строчки из мультфильма «Незнайка – поэт» (режиссер Василий Голиков, сценарий Николай Носов, 1972) стали притчей во языцех, а сам поэт Цветик («красивое» имя которого – поэтический псевдоним Пудика), вдохновенно сочиняющий стихи о луне, стоя на обломке античной колонны – с огромным пером в руках и лавровым венком на голове – запомнился как собирательный образ воодушевленного автора стихов патетических, но незадачливых.⁴⁰⁶ Современный поэт Дмитрий Данилов (р. 1969) продолжил опус Цветика, превратив общеизвестные строчки в порождающую модель для составления своеобразной краткой истории дискурсов русской литературы:

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем приветик
(...)

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем силлаботоническое стихосложение

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем свободный стих, или еще можно сказать, верлибр
(...)

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем погибших лет святые звуки

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем железный стих, облитый горечью и злостью

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем прямое высказывание

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем маска лирического героя
(...)

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем стихотворение настолько слабое, что вызывает недоумение тот факт, что его автор широко публикуется в так называемых толстых журналах, что его книги выходят в престижных поэтических сериях и что вообще его вполне всерьез считают, извините за выражение, поэтом, а не малограмотным текстопроизводящим юродивым
(...)

Я поэт, зовусь я Цветик
Меня, сходя в гроб, благословил поэт Незнайка

⁴⁰⁶ Этот удачный образ во многом был воспроизведен и для современных детей в персонаже Бараша – меланхоличного поэта-романтика из мультфильма «Смешарики» (2004 –).

Я поэт, зовусь я Цветик
От меня вам всем приветик, да, пусть будет так, в рифму⁴⁰⁷

Для Пригова-писателя в ретроспективе его творческого становления все эти дискурсы, почитаемые имена превратились в персонажей, типы поэтического поведения, материал.⁴⁰⁸ Он не соотносил себя ни с официальными, ни с неофициальными, (полу)диссидентскими кругами. Начав с предсказуемых опытов в духе поэтического «компота», постепенно Пригов выработал собственную художественную стратегию – результат не внезапного озарения, но осознанного выбора:

В это время я начал писать. Писал я и в институте, но по принципу: все писали, и я писал. Сначала это была просто чушь. Потом чушь ахматовско-пастернаковско-заболоцко-мандельштамовскую – непонятного свойства компот. (...) Со временем я стал более серьезно относиться к писанию стихов. Появилось какое-то нормирование.⁴⁰⁹

В своих фантазмагорических воспоминаниях «Живите в Москве: Рукопись на правах романа» (2000) Пригов со свойственной его персонажу интонацией доверительной иронии упоенно пересказывает анекдоты из жизни известных и великих. Так, Пастернака сталкивает с кровати собака, Хрущев поедает Евтушенко и Вознесенского, а «мощная женщина» Ахматова на досуге издевается над классическими текстами:

Анна Андреевна же предпочитала, соответственно своему вкусу и величию, классические тексты. Бывало, она проводила за игрой целые дни и ночи. Суть была нехитра. После каждой строки читаемого стихотворения попеременно вставлялись слова – «в штанах» и «без штанов». Например:
«Мой дядя самых честных правил,
в штанах
Когда не в шутку занемог,
без штанов
Он уважать себя заставил
в штанах
И лучше выдумать не мог.
без штанов»⁴¹⁰

Художественная стратегия Пригова чужда подчеркнутому поэтическому пафосу, во многом выстроенном вокруг образа поэта жертвы – режима, истории – нравственный долг которого виделся в провозглашении и поддержании своей избранности. С ироничным

⁴⁰⁷ Данилов Д.А. Точка наблюдения // Электронный журнал «Литература». Опубликовано 9 февраля 2015.

⁴⁰⁸ Пригов о шестидесятниках: «Я думаю, что шестидесятники – это определение не столько реального, сколько культурного возраста. Я с ними по реальному времени совпадал, но по культурному возрасту я с ними совершенно не совпадал. У шестидесятников была либо оппозиция внутри истеблишмента и идентификация себя с ним, либо диссидентство. Путь нашего художественного круга был ровно другой: просто абсолютное несравнение, неслияние ни диссидентским способом, ни способом включения в этот истеблишмент» (Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 11).

⁴⁰⁹ Там же. С. 74.

⁴¹⁰ Пригов Д.А. Живите в Москве // Москва. 2016. С. 871.

сокрушением рассказчик сетует на злую судьбу – и в этих мнимых сожалениях можно вычитать пример восторженно-бездумного поклонения реальным личностям, ставшими персонажами:

Господи! Господи! О чем это я?! ведь в то время жили почти бок о бок со мной в Москве и Ленинграде великие люди — Пастернак, Ахматова, Шостакович, Крученых, Татлин! Господи! Господи! И никто не вразумил меня, не привел за ручку к их благословенному порогу! А ведь жили еще и Заболоцкий, Друскин, Ландау, Капица, Фальк, Фаворский, Платов, Платонов, Олеша, Рихтер, Нейгауз! Они были рядом! Многие мои друзья, как обнаружилось впоследствии, знали их, получили их благословение, рукоположение. И я, и я мог бы познакомиться с ними, обогатиться их знаниями, опытом, нравственным величием. Впитать в себя их уроки, заветы и образ. Да, увы, Господь не сподобил.
И вообще жизнь не удалась. Не удалась жизнь.⁴¹¹

Индивидуальная поэтическая свобода и автономный статус искусства противостоят авторитарным режимам, которые требуют все новых и больших жертв. Своеобычие советской ситуации заключалось, пожалуй, лишь в избыточной тиражируемости самого слова «жертва», которое стало своего рода ключевым словом советской идеологии и культуры – от революционного похоронного марша «Вы жертвою пали в борьбе роковой», пропагандистской риторики военных и послевоенных лет до потока публицистической и литературной продукции 1960-1970-х годов, воспроизводящей привычную образность коллективного жертвоприношения.

Пригов-писатель не работал со специализированным знанием – продуктом для узкого круга лиц, напротив – его интересовало фоновое знание крылатых фраз, устойчивых выражений, прецедентных текстов, тиражируемых цитат.⁴¹² Не только образ поэта, но и само поэтическое искусство у Пригова лишается высокого квазирелигиозного статуса и подчеркнутых гражданских или национальных амбиций, часто оказываясь в области обыденного опыта:

Я устал уже на первой строчке
Первого четверостишья.
Вот дотащился до третьей строчки,
А вот до четвертой дотащился

Вот дотащился до первой строчки,
Но уже второго четверостишья.

⁴¹¹ Там же. С. 761.

⁴¹² Пригов не раз говорил о (квази)литературе как материале для собственной художественной практики: «Вообще-то для меня литература – это то, что разлито в воздухе: кто-то что-то сказал – вот это литература, скорее на уровне квазилитературного феномена. Я читаю все. Я могу читать Катулла, японцев, но это я, действительно, читаю как читатель. Это реально не вторгается в мой художественный опыт, если не становится фактом поп-культуры. Тогда я прежде всего занимаюсь вычленением некоего Логоса данного типа письма и творения. Меня не очень интересует его взаимосвязь с конкретной жизнью» (Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. 2003. С. 20).

Вот дотащился до третьей строчки,
А вот и до конца, Господи, дотащился.⁴¹³

Неудивительно, что Пригов, сознательно и демонстративно державшийся как можно дальше от привычного образа «русского поэта» не только в своих художественных опытах, но и в жизни – в глазах многих долгое время виделся едва ли не маргиналом. Традиционный для русского литературоведения напряженный интерес к писательской биографии, даже самым интимным её сторонам, также остается почти ни с чем, и здесь жизнь Пригова ускользает от сложившихся представлений о жизни поэта – жертве своего дара и своих страстей, достигших апогея в жизнестроительстве декадентского *fin de siècle* в России.⁴¹⁴ Характерно воспоминание Владимира Сорокина, лишний раз обращающее внимание на то, как часто поведение Пригова нарушало устоявшиеся литературные ожидания:

Как подлинный талант он был вне поколений. За это на него всегда, до самой смерти, поскрипывали зубами, сзади – шестидесятники с мраморными бюстами Ахматовой–Пастернака, спереди – «новые искренние» со стаканом портвейна в одной руке и дипломом советского филфаковца в другой, а с боков – безнадежно провинциальные толстожурнальные критики. Вообще, Пригов раздражал. И не всегда реакция на это была положительная. «Как можно слагать стихи про милиционера?» – спросила раз одна дама с ахматовско-цветаевской челкой. «Взбесившийся компьютер!» – качал головой Илья Кабаков на первом чтении Пригова. Потом он влюбился в Дмитрия Александровича на всю жизнь. «Шутовство, обезьянничество» – бормотал иногда строгий Булатов. «У Димы много мусора, зачем он так много пишет?» – пожимал узкими плечами Некрасов. «Пригов неряшлив», – почесывал косматую бороду Кривулин. (...) Многие характерные для русского поэта ему были чужды. Представить его ушедшим в запой, впадшим в истерику или в «профессиональное» выяснение отношений, бьющим посуду или морды коллегам в ресторане ЦДЛ было невозможно.⁴¹⁵

Пригов, признававший возможным существование практически любого художественного высказывания в пределах строго исполняемой аксиоматики, тем не менее, выделял и архаичные поэтические практики, не соответствующие современной стадии развития искусства и высоко ценил «культурную вменяемость». Сам же он в своем творчестве, вероятно, действительно опережал свое время, которое оказалось неоднородным, а культурная ситуация – не всеобъемлющей. Так, для ленинградских поэтов 1960-1980-х годов приговская поэзия была, вероятно, непонятна и даже оппонировала представлению о поэтическом творчестве, построенном вокруг сохранения традиций и набора обожаемых имен: Пушкин, Блок, Гумилев, Ахматова, Мандельштам – наконец, Бродский. Показательно, что два важных, но таких разных поэта – Иосиф Бродский и Дмитрий

⁴¹³ Пригов Д.А. Из сборника «Дистрофики» (1975) // Монады. 2013. С. 132.

⁴¹⁴ Так, для Александра Блока был важен образ поэта как жертвы своего призвания (Матич О. Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 149-163).

⁴¹⁵ Сорокин В. Воздух слов // Независимая газета, 06.09.2007.

Пригов – родились в один, 1940 год, но сложно думать о них, как о ровесниках, потому что оба выработали влиятельные, но не пересекающиеся поэтики.

Дмитрий Пригов никогда не ассоциировался с образами поэта-богоизбранника, изгнанника, пророка или жертвы. Не был он ни совестью нации, ни служителем народа, но утверждал автономный статус искусства – свободного от поиска душеспасительных истин и метафизических откровений. Проблематизация статуса художника в этой перспективе принципиальна важна: последней точкой опоры искусства, к концу XIX века достигшего технического и сюжетного совершенства, был именно автор, чей назначающий жест, чья авторизующая подпись были гарантией подлинности и экономического постоянства в хаосе XX века. И едва ли случайно, что последовательный интерес Пригова к вопросам авторства и художественного поведения привел его к рассуждениям о «новой антропологии» – катастрофичной трансформации существующих культурных оснований. Главный вопрос этого мысленного эксперимента: чем будут определяться культура и искусство при внимании к изменениям самого человека? Каковы критерии этих изменений – нужно ли их видеть в биологии, психике, технологии? Что считать творчеством и кого считать творцом – при возможности клонирования человека или – еще радикальнее – отмене индивидуальной смерти?

Но сила инерции велика: известие о том, что Пригова похоронили по православному обычаю, предположения о его вовлеченности в христианство⁴¹⁶ подействовали как будто умиротворяюще и позволили, наконец, связать постоянно ускользающего поэта с понятной и обжитой вечностью.

Вот я, предположим, обычный поэт
А тут вот по прихоти русской судьбы
Приходится совестью нации быть
А как ею быть, коли совести нет
Стихи, скажем, есть, а вот совести – нет
Как тут быть⁴¹⁷

⁴¹⁶ По воспоминаниям филолога Андрея Зорина, «многие из присутствовавших на похоронах впервые узнали, что Пригов долгие годы был православным христианином — он никогда никому не говорил о своей вере. Это было неожиданно, но и естественно: особенность, странность и эксцентричность были даны ему природой для искусства, а в жизни он всегда стремился быть как все» (Зорин А. Л. Слушая Пригова (Записанное за четверть века) // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). 2010. С. 449).

⁴¹⁷ Пригов Д.А. Личные переживания (1982) // Монады. 2013. С. 150.

«О назначении поэта»

В 1921 году на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина в Доме литераторов Александр Блок произнес речь «О назначении поэта». В ней он рассуждал о сути поэтического творчества, независимого от мира и людских дел, принципиально несводимого к социальным и политическим ролям:

Мы знаем Пушкина — человека, Пушкина — друга монархии, Пушкина — друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин — поэт. Поэт — величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет. Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности». То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично.⁴¹⁸

Надмирный пафос этой речи невозможно отделить от исторических и личных обстоятельств: она была произнесена больным, измученным, умирающим человеком в холодном и голодном февральском Петрограде, обескровленном «Красным террором». За считанные месяцы до своей смерти Блок обращается к Пушкину как будто к путеводной звезде, последней надежде спасти и себя и погибающую русскую культуру. Об этом же писал и Владислав Ходасевич:

Тот приподнятый интерес к поэту, который многими ощущался в последние годы, возникал, может быть, из предчувствия, из настоятельной потребности: отчасти — разобраться в Пушкине, пока не поздно, пока не совсем утрачена связь с его временем, отчасти — страстным желанием еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой. И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке.⁴¹⁹

Принимая во внимание ближний контекст речи Блока, мне всё же хотелось бы снова обратиться к более отвлеченным представлениям о надлежащем образе поэта, которые обыгрывает или же от которых намеренно отдалается Пригов. Наше представление об искусстве и поэзии меняется не только через изменения эстетических параметров собственно объектов (картина, текст), но и через изменение отношения автора к своему творчеству и зрителей к тому, что они воспринимают. Развитие литературы в таком случае не сводится к последовательности текстов, выложенных на пиршественном столе культуры (или литературоведа), но расширяется за счет столкновений и случайностей в

⁴¹⁸ Блок А.А. Собрание сочинений в восьми томах. М.—Л.: Государственное издательство художественной литературы. Т. 6. Проза. 1918—1921, 1962. С. 160—168.

⁴¹⁹ Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов 14 февраля 1921 г. // Статьи о русской поэзии. Петербург: Эпоха, 1922. С.121.

пространстве «всех пишущих и всех слушающих»: чьи-то руки, перелистывающие страницы, неодобрительный взгляд, похвальное слово.

Идеи Ханса-Георга Гадамера о «длящемся понимании» как диалоге, помноженные на новые реалии изменившейся роли литературы, оказываются созвучны современным представлениям о месте и функции искусства и пространствах его репрезентации. Так, по мнению историка искусства и куратора Каролин Христов-Бакарджиев, музеи могут стать своеобразным гимнастическим залом (gym) или площадкой для игр (playground), где мы могли бы тренироваться, чтобы чувствовать себя более уверенно в современном мире.⁴²⁰ В таком пространстве нет оппозиции реального и виртуального, но есть попытка доступа к воображаемому через символический порядок. Христов-Бакарджиев рассуждает, прежде всего, о цифровой культуре и эре экстремального нарциссизма (an era of extreme narcissism), что может быть соотнесено с Приговым отчасти напрямую (создание им множества саморепрезентаций), отчасти косвенно (он не занимался основательно новыми медиа, но теоретически был увлечен идеями технологического искусства, о чем свидетельствует его участие в таких проектах как Biomediale). Типологически художественное отношение Пригова к архиву культуры не как строгому уроку, а как тому самому пространству playground работает в том же направлении. Подобные интуиции могут быть объединены не только для описания своеобразности и современности «художественного поведения» Пригова, но могут быть полезны и нам, читателям и зрителям, в том случае, если мы не сводим изучение художественного опыта исключительно к академической активности.

Накопление материального наследства и духовного опыта закономерно приводит нас к играм, перестановкам, экстравагантной смеси всего со всем. В этом нет целенаправленной революции – этот процесс эволюционен, а значит носит ненаправленный характер. Не так важно, стал ли Пригов «завершителем» или классиком, пусть и неканоническим. Намного интереснее сам процесс навигации в усложняющемся мире, для которого следует тренироваться, развивать насмотренность и чувствительность, сохранять здоровый скептицизм («культурная вменяемость»).

⁴²⁰ См. выступление Каролин Христов-Бакарджиев в рамках проекта «Digital PTSD. The Practice of Art and Its Impact on Digital Trauma»: <https://www.youtube.com/watch?v=zkilaoNIgyQ>.



Илл. 11. Дмитрий Пригов, 1990 год.⁴²¹

В интернете иногда появляются новые фотографии Пригова, ценные не только самим портретируемым, но и попавшими в кадр работами. Так, на фотографии выше я вижу новую для себя графику и понимаю, что часть диссертации, посвященная мотиву глаза должна бы обогатиться и мотивом носа. Надеюсь также, что в дополнение к собраниям стихотворений и прозы, будет выходить больше самостоятельных альбомов, посвященных визуальному творчеству Пригова.

Что же остается нам как зрителям и читателям? Если предположить, что каждый художник, а уж тем более художник настолько продуманный и разнообразный как Пригов, может предложить *urbi et orbi* некое видение или же набор идей, техник – то, как мне кажется, взаимодействие с творчеством Пригова предлагает нам тренировать внимание, останавливаться и даже спотыкаться в местах непонятных и неправильных, обращать внимание на ту культурную действительность, в которой мы живем, не соглашаться на привычные рассказы, попытаться увидеть за гладкой картинкой машинерию и смену декораций. Такие художники всё ещё противостоят алгоритмам и алгоритмизированному – предсказуемому – миру. Филологическая подготовка здесь была

⁴²¹ Фото: Рогов / РИА Новости. Источник: <https://snob.ru/culture/peresmeshnik-pridumavshii-novuiu-russkuiu-literaturu-kakim-byi-dmitrii-aleksandrovich-prigov/>

явно не лишней, ведь филология – наука вопрошания. Мы знаем, кто такой Пушкин – или нет? Мы знаем, что такое поэзия – а может быть, это что-то другое? Что-то ещё?

Эти навыки внимания нам пригодятся. Мир усложняется – с появлением интернета и нового типа создания и хранения информации. Никто больше не может претендовать на то, что знает всё о каком-либо предмете, информации слишком много; нужны новые расширения, всё более совершенные носители информации. Пользуясь современным философским словарем, можно сказать, что искусство – это гиперобъект (Hyperobject), ведь на данном этапе ни один человек не мог бы охватить биографии всех художников, особенности всех картин, развитие всех музыкальных произведений и т.д. Просто выжить в этом «глубоком времени» искусства – не такая простая задача, как может показаться. И с этой необъятностью можно только смириться, но мы все-таки вынуждены существовать в ней и как-то в ней ориентироваться. Выжить по Пригову – рисовать ночью, написать тысячи стихотворений, кричать кикиморой, заселить свое жилище изображениями монстров.

Поэт – величина переменная. Поэзия – величина переменная. Она всегда разная – в разных климатах и разных веках, выбитая на камне, читаемая на странице рукописной книги или на экране смартфона. Никакого единого, непротиворечивого вещества поэзии не существует. Интересно работать с техниками художников, с их представлениями о мире и о себе, с их снами и оговорками, их черновиками, записями на скорую руку. Может ли для нас, людей цифровой культуры и бесконечного потока образов и информации, творчество Пригова выглядеть «чрезмерным» или «графоманским»? Едва ли. Нет никакой другой точки опоры, кроме привычки или инерции, которая позволила бы нам установить эту чрезмерность. Мир неистощим (фр. *inépuisable*) как можно было бы сказать, позаимствовав выражение из феноменологического лексикона.⁴²² По ходу работы над диссертацией, я нелишний раз убедилась, что Пригов не является завершителем ни русской, ни советской поэзии, но открывает что-то ещё, и это «ещё» – важное измерение в понимании его творчества. По первому впечатлению о Пригове написано много. Но мне кажется, что изучение Пригова при этом только начинается, и новые исследователи его творчества смогут по-другому расставить акценты интерпретации.

⁴²² M. Merleau-Ponty. *Phenomenology of perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966 (1st. ed. 1962). P. XVII.

Библиография

Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). Неполное собрание сочинений в 5 томах / Автор проекта Ирина Прохорова. Куратор проекта Марк Липовецкий. М.: Новое литературное обозрение, 2013–2019.

Том 1. Монады: Как-бы-искренность / Ред.-сост. М. Липовецкий. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Том 2. Москва: Вирши на каждый день / Ред.-сост. Б. Обермайр, Г. Витте. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Том 3. Монстры: Чудовищное/Трансцендентное / Ред.-сост. Д. Голынки-Вольфсон. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Том 4. Места: Свое/Чужое / Ред.-сост. М. Липовецкий, Ж. Галиева. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Том 5. Мысли: Избранные манифесты, статьи, интервью / Ред.-сост. И. Кукулин, М. Липовецкий. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Сборники конференций

Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007) / Ред. Е. Добренко, И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Пригов и концептуализм. Сборник статей и материалов. / Сост. Ж. Галиева. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Цитируемая литература

Aijmer K., Rühlemann Ch. Corpus Pragmatics: A Handbook / Ed. by Karin Aijmer and Christoph Rühlemann. Cambridge University Press, 2015.

Austin J.L. How to do things with words. Oxford University Press, 1962.

Black S.R. Review of Semantic Satiation // Advances Psychology Research. Vol. 26 / Ed. S.P. Shohov. New York: Nova Science Publishers, 2003. P. 63–74.

Blumenberg H. An Anthropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric. // After Philosophy: End or Transformation? Ed. Kenneth Baynes, James Bohman, and Thomas McCarthy. Cambridge, MA: MIT, 1988.

Casey S., Davies G. Drawing Investigations: Graphic Relationships with Science, Culture and Environment. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

Cseke A. Vita spiritualis. Hadot, Foucault et la tradition des exercices spirituels (extrait): https://www.researchgate.net/publication/341480796_Vita_spiritualis_Hadot_Foucault_et_la_tradition_des_exercices_spirituels EXTRAIT.

Cummings L. Clinical pragmatics. Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Daston L., Park K. Wonders and the Order of Nature. NY: Zone books, 2001.

Edmund J. Dmitrij Prigov's Iterative Poetics // Russian Literature. Vol. 76, issue 3 (1 October 2014). P. 275–308.

Edmund J. Russian Lessons for Conceptual Writing // Postscript: Writing after Conceptual Art / Ed. Andrea Andersson. Toronto: University of Toronto Press, 2017. P. 300–318.

Evans Ch. The "Soviet Way of Life" as a Way of Feeling. Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era // Communiquer en URSS et en Europe socialiste. № 56/2-3, 2015. P. 543-569.

Fillenbaum S.F. Verbal Satiation and the Exploration of Meaning Relations // Research in Verbal Behavior and Some Neurophysiological Implications / Ed. by K. Salzinger and S. Salzinger. New York; London: Academic Press, 1967. P. 155–165.

Mon F. Claus lesen // Schrift. Zeichen. Geste: Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock; [anlässlich der Ausstellung Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, 24.7. - 9.10.2005 in den Kunstsammlungen Chemnitz] / Ingrid Mössinger ; Brigitta Milde (Hrsg.). Köln: Wienand, 2005. P. 38-53.

George Carl Mares. The History of the Typewriter: Being an Illustrated Account of the Origin, Rise and Development of the Writing Machine. London: Guilbert Pitman, 1909.

Hadot P. Don't Forget to Live: Goethe and the Tradition of Spiritual Exercise, translated by Michael Chase. Chicago: University of Chicago Press, 2023 [2008].

Haraway D. A Cyborgs Manifesto: science, technology, and socialist feminism in the late twentieth century // Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991. P. 149-181.

Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии. An International Anthology of Sound Poetry / Сост. и ред. Д. Булатов. Калининград: ГЦСИ, Калининградский филиал, 2001. Eng./Rus.

Huxley A. Sermons in cats // Vanity fair. September 1930. P. 58, 99: <https://archive.vanityfair.com/article/1930/9/sermons-in-cats>.

Integrity and the Fragile Self / Ed. by D. Cox, M. La Case, M. Levine. Routledge, 2003.

Iser W. How to do theory. Oxford etc.: Blackwell Publishing, 2006.

- Iser W. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Iser W. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Jucker A. H., Taavitsainen I. *English historical pragmatics (Edinburgh Textbooks on the English Language)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Kantrowitz A., Brew A., Fava M. (eds.). *Thinking through Drawing: practice into knowledge*. Teachers College Press: New York, 2012.
- King T.H. *Configuring Topic and Focus in Russian*. Cambridge University Press, 1995.
- Kittler F. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press, 1990.
- Korta K., Perry J. *Critical pragmatics. An inquiry into reference and communication*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- Lee P. M. *English Versions of Pushkin's Eugene Onegin*. University of York, 2016: <https://www.york.ac.uk/depts/maths/histstat/pml1/onegin/>.
- Levinson S.C. *Pragmatics*. Cambridge University Press, 1983.
- Łogoźna-Wypych K. (Un)cultural Cats: Multi-dimensional Transition of Felines in Human Society // *New Horizons in English Studies*, 3, 2018: DOI: 10.17951/nh.2018.163.
- Lucienne Peiry, *Ecrits d'art brut: graphomanes extravagants*. Paris: Seuil, 2020.
- Malpas J. Hans-Georg Gadamer // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2022 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.): <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/gadamer/>.
- Markov A. A. *Berechenbare Künste. Mathematik, Poesie, Moderne* / Hrsg. Philipp von Hilgers, Wladimir Velminski. Zürich: Diaphanes, 2007.
- Merleau-Ponty M. *Phenomenology of perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966 (1st ed. 1962).
- Mithen S. J. *The prehistory of the mind: a search for the origins of art, religion, and science*, London: Thames and Hudson, 1996.
- Mithen S. J. *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- New Larousse Encyclopedia of Mythology. Introduction by Robert Graves. Prometheus Press, 1974 (first ed. 1959).
- Nordenstreng K. and Pietiläinen J. Media as a Mirror of Change // *Witnessing Change in Contemporary Russia* Kikimora Publications Series B 38, 2010. P. 136-158.
- Novitz D. The Integrity of Aesthetics // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1990. Vol. 48. № 1. P. 9–20.
- Otoni C., Van Neer W., De Cupere B. et al. The palaeogenetics of cat dispersal in the ancient world // *Nature Ecology & Evolution*, 2017, Vol. 1, June 19, 2017, p. 1-7. DOI: 10.1038/s41559-017-0139.
- Pragmatics of Fiction. Handbook of Pragmatics*. Vol. 12. Ed. by Miriam A. Locher and Andreas H. Jucker. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Riddell A. *Typewriter Art*. London Magazine Editions, 1975.
- Rogers K.M. *The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield*. University of Michigan Press, 1998.
- Rose B. *Drawing Now*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.
- Rutten E. *Sincerity After Communism*. New Haven: Yale UP, 2017.
- Searle J.R., Kiefer F., Bierwisch M. *Speech Act Theory and Pragmatics*. Dordrecht; Boston; London: D.Reidel, 1980.
- Skakov N. *Typographomania: On Prigov's Typewritten Experiments* // *Russian Review*. Vol. 75. No 2 (April 2016). P. 241–263.
- Sperber D., Hirschfeld L. The cognitive foundations of cultural stability and diversity // *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 8, № 1, January 2004. P. 40-46.
- Thomas W. I., Thomas D. S. *The child in America: behavior problems and programs*. New York, 1928.
- Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness*. Ed. by C. Theimer Nepomnyashchy, N. Svobodny, L. A. Trigos. Northwestern University Press, 2006.
- Wengrow D. *The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction*. Princeton University Press, 2013.
- White E.J. *A Unified Theory of Cats on the Internet*. Stanford University Press, 2020.
- Zemtsov I. *Encyclopedia of Soviet Life*. Transaction Publishers, 1991.
- Авангардное поведение А. Крученых. Лакированное трико; Сборник материалов. СПб.: Хармсиздат, 1998.
- Авдиев И. Современники о Викторе Ерофееве // Ерофеев В.В. мой очень жизненный путь. М.: Вагриус, 2003. С. 546-572.
- Адо П. Духовные упражнения и античная философия / Пер. с франц. при участии В. А. Воробьева. М-СПб.: Степной Ветер, Коло, 2005.
- Адо П. Философия как способ жить: Беседы с Жанни Карлис и Арнольдом И. Дэвидсоном / Пер. с франц. В. А. Воробьева. М-СПб.: Степной Ветер, Коло, 2005.
- Азарова Н.М. Поэтический билингвизм как средство межкультурного трансфера. // *Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии*. / Под. ред. В.В. Фещенко. М.: Культурная революция. 2016. С. 255-307.

- Азарова Н.М. Саунд как медийный параметр поэзии // Бриковский сборник. Вып. II.: Методология и практика русского формализма. М.: МГУП им. И. Федорова, 2014. С. 38-45.
- Айрапетян В. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001.
- Анкудинов К.Н. Ночь поэзии // Частный корреспондент. 24 марта 2010 года: http://www.chaskor.ru/article/noch_poezii_16126.
- Аристотель. Риторика / Пер. Н. Платоновой // Античные риторики / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1978.
- Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982. № 4. С. 83-90.
- Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. М.: Просвещение, 2002.
- Баженов А.Н. Сочинения и переводы. М.: Тип. Косогорова, 1869.
- Баталова Т.П. Мотивы деспотизма и жертвенности в поэзии Н.А. Некрасова 1840-х годов // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, №1, 2014. С. 129-132.
- Белугина А. Семинар М. Шейнкера и А. Чачко и институт эстетических дискуссий в неофициальной советской культуре 1970-1980-х годов // Новое литературное обозрение, №173 (1), 2022. С. 152-172.
- Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь: Сборники. Новая серия. Под ред. Л. В. Щербы. Вып. 1. Л.: Academia, 1927.
- Бирюков М. Мстёрский ковчег. Из истории художественной жизни 1920-х годов. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2023.
- Бирюков С. О том, как французский интеллектуал стал русским литератором, и о многом другом в беседе Сергея Бирюкова с Режисом Гейро // Дети Ра. 2012. №7: <https://magazines.gorky.media/ra/2012/7/o-tom-kak-francuzskij-intellektual-stal-russkim-literatorom-i-o-mnogom-drugom-v-besede-sergeya-biryukova-s-rezhisom-gejro.html>.
- Блок А. А. . Собрание сочинений в восьми томах. М.—Л.: Государственное издательство художественной литературы. Т. 6. Проза. 1918-1921, 1962.
- Блэк М. Метафора // Теория метафоры. Под ред. Н.Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. С. 153-172.
- Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
- Богданов К.А. Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры. СПб.: Азбука, 2017.
- Богданов К.А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- Богданов К.А. Банка Чумака, взгляд Кашпиоровского: О роли неподвижных предметов в социальном воображении // НЛЮ. 2015. № 6. С. 85-98.
- Богданов К.А. Мифология и повседневность. Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Азбука, 2015.
- Богданов К.А. Пьянство и русская литература: риторические модели // Новое литературное обозрение. 2023. № 5 (183). С. 8-22.
- Богданов К.А. Риторика ритуала. Советский социолект в этнолингвистическом освещении // Антропологический форум. 2008. № 8. С. 300-337.
- Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992.
- Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. М.: Флинта, 2009.
- Борисенко Д. Пригов и его наследие глазами современников // Афиша Daily, 2012 <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/prigov-i-ego-nasledie-glazami-sovremennikov/>.
- Бравин А. БОГ, или Бездна Омыта Грядущим. Апофатика и сакральное в поэзии Дмитрия Пригова // Studi Slavistici. 2023. XX (2).
- Бранг П. Звучащее слово: заметки по теории и истории декламационного искусства. М.: Языки Славянской Культуры, 2010.
- Брежнев Л. И. Все для блага народа, во имя советского человека. Речь на встрече с избирателями Бауманского избирательного округа города Москвы 14 июня 1974 года // Ленинским курсом. Речи и статьи. Т.5. М.: Изд-во политической литературы, 1976.
- Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1970.
- Бродский Н.Л. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: Мир, 1932.
- Брумфилд У. Социальный проект в русской литературе XIX века. М.: Три квадрата, 2009.
- Брускин Г. Азбучные истины // НЛЮ, 2007. №87 (5).
- Брускин Г. Перформанс «Good-bye, USSR» (приблизительный сценарий) // НЛЮ, 2007. №87 (5).
- Булгакова О.Л. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Бурлацкий Ф.М. Судьба дала мне шанс // Российский адвокат. 2007. № 5.
- Вайль П.Л., Генис А.А. 60-е . Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
- Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993.
- Вебер В.В. Что западный читатель ждет от русской литературы // Иностранная литература, №7, 2005: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/7/chto-zapadnyj-chitatel-zhdet-ot-russkoj-literatury.html>.
- Великая художественная воля: Ежегодник Музея Новой академии изящных искусств. СПб., 1999.

- Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы. Том 1. / глав. ред. А.С. Кушнер. СПб.: изд-во Пушкинского Дома, изд-во Вита Нова, 2015.
- Выготский Л.С. Мышление и речь. Москва-Ленинград: Государственное социально-экономическое издательство, 1934.
- Гаврильчик В. Изделия духа. СПб.: Общество «А-Я», 1995.
- Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
- Гадамер Х.-Г. Деконструкция и герменевтика. (Пер. О.В.Сапенко) // Герменевтика и деконструкция. СПб.: Б.С.К., 1999.
- Галант И.Б. Эврондокринология великих русских писателей и поэтов. // Клинический архив гениальности и одарённости (эвропатологии). Т. 3. № 1. 1927.
- Гандлевский С. Незримый рой. Заметки и очерки об отечественной литературе. М.: АСТ, 2023.
- Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика XXI, 2009.
- Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. Москва: Высшая школа, 1993: http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm#609
- Геллер Л. Вселенная за пределом догмы: Размышления о советской научной фантастике. London: Overseas Publications Interchange, 1985.
- Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919.
- Гецевич Г. Поэт настоящего времени // Независимая газета, 2007: https://www.ng.ru/kafedra/2007-06-14/4_poet.html.
- Гнедич Н.И. Стихотворения. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1956.
- Гнедов В.И. Сама поэзия / сост. И. Кукуй. М.: книжный магазин «Циолковский», 2018.
- Голышко-Вольфсон Д. «Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии» // Синий диван №15, 2011: http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/6.pdf (дата обращения 25.01.2018 года).
- Голышко-Вольфсон Д. Демократия и чудовище. Несколько тезисов о визуальной монстрологии // Художественный журнал №77/78, 2010: <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/democracy-and-monster/>
- Гордон Д., Лакофф Дж. Постулаты речевого общения // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс. 1985. С. 276-302.
- Гражданин мира или пленник территории? К проблеме идентичности современного человека. Сборник материалов второй ежегодной конференции в рамках исследовательского проекта «Локальные истории: научный, художественный и образовательный аспекты» (Норильск, 2-5 ноября, 2005 г.). М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс. 1985. С. 217- 237.
- Гречко В. Многоязычие в современной русской поэзии: попытка типологии // Interface. Journal of European Languages and Literatures. 2020. Issue 12. P.107-108.
- Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. М.: Детская литература, 1989: http://www.azlib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0510.shtml
- Григорьев В.П. Язык, орфография и писатель // Орфография и русский язык. М.: Наука, 1966. С. 97-127;
- Григорьев В.П. Графика и орфография у А. Вознесенского // Нерешенные вопросы русского правописания. М.: Наука, 1974.
- Грюбель Р. Поэтический дневник Дмитрия Пригова // Имидж, диалог, эксперимент—поля современной русской поэзии. Munchen, Berlin, Washington: Verlag Otto Sagner, 2013.
- Губер П. К. Дон-Жуанский список А. С. Пушкина. Петроград: Петроград, 1923.
- Данилов Д. Я поэт, зовусь я Цветик // Электронный журнал «Литература». Опубликовано 9 февраля 2015: <https://litteratura.org/poetry/861-dmitriy-danilov-tochka-nablyudeniya.html>.
- Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Пер. Доброницкой Т., Кулланды С. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002.
- Денисенко С.В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб.: Нестор-История, 2010.
- День поэзии. Сост. И. Михайлов, Н. Яворская. Москва-Ленинград: Советский писатель, 1963.
- Довлатов С. Заповедник. / Сергей Довлатов. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.1. Проза. СПб.: Лимбус-пресс, 1993. С. 325-415.
- Достоевский Ф.М. Пушкинская речь. Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. 26. Ленинград: Наука, 1984.
- Дроздов И. В. Унесенные водкой. О пьянстве русских писателей. М.: Росмэн, 2014.
- Дурылин С.Н. Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. №1. С. 206-222.
- Дьяконов В.Н. Дмитрий Александрович Пригов: коллекция кураторов // АРТГИД. 9 июня 2014 года: <https://artguide.com/posts/607-dmitrii-alieksandrovich-prigov-kolliktiia-kuratorov>
- Есаулов И.А. Жертва и жертвенность // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000.
- Жижек С. Почему Laibach и NSK не фашисты? / пер. с англ. Максима Алюкова // Лаканалия. № 12. 2013. С. 63-65.

- Жуковский В. А. Письмо Вяземскому П. А., 19 сентября 1815 г. <Петербург> // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Лит. наследство; Т. 58. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 33: feb-web.ru/feb/litnas/texts/158/158-0331.htm?cmd=p
- Заславский В., Фабрис М. Лексика неравенства. К проблеме развития русского языка в советский период // *Revue des études slaves*, tome 54, fascicule 3, 1982. С. 387-401.
- Зенкин С. Н. Поэзия и жертва слов // *Международный журнал исследований культуры*. №4 (29) 2017. С. 18-28.
- Золотухин В.В. Поэтический перформанс второй половины 1920-х гг. с точки зрения динамической теории декламации С. И. Бернштейна // *Международный журнал исследований культуры*. 2020. № 3 (40).
- Зубова Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // *Пушкинские чтения в Тарту 2: материалы международной научной конференции 18-20 сентября 1998 г.* Ред. Л. Киселева. Тарту: University of tartu Press, 2000. С. 364-384.
- Зубова Л.В. Поэтическая орфография в конце XX века // *Текст. Интертекст. Культура: Материалы международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года)*. М., 2001.
- Зубова Л.В. Поэтика полуслова // *Художественный текст как динамическая система. Материалы международной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева*. М.: Азбуковник, 2006.
- Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- Исаковский М. Доколе?.. // *Вопросы литературы*. №7. 1968. С. 69-74.
- Искандер Ф.А. Пастернак и этика ясности в искусстве // *Круг чтения : Литературный альманах*. М. : Фортуна-Лимитед, 1992. С. 153-155.
- Кабаков И.И. 60-70-е: записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008.
- Казинцев А. Эрзацпоэзия // *Часы*. Том 2. 1976. Электронный архив «Центра Андрея Белого»: https://samizdat.wiki/images/7/73/%D0%A7%D0%90%D0%A1%D0%AB2_-11-_%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%B2.pdf
- Каломиров А. [Кривулин В.] Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // *Северная почта*. 1979. № 1/2. С. 39–60. Цит. по: <https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm>.
- Кандаурова Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику. М.: Альпина Паблишер, 2019.
- Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // *Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы*. М.: Наука, 1986. С. 105-125.
- Карцевский С.О. Язык, война и революция. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923.
- Кифер Э. Вежливый терроризм // *Поклонник вашего таланта: искусство и этикет* // М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Клейтон Д. О порядке слов в русской поэзии: на материале одной главы «Евгения Онегина» // *Искусство поэтики - искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Сборник научных трудов*. Тверь. Тверской гос. ун-тет. С. 150-163.
- Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
- Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2001.
- Конечный А. У живого поэта нет отчества... // *литературный журнал «Урал»*. №7. 2018: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=22585> (дата обращения 23.06.2020).
- Контекст // *Литературный энциклопедический словарь* / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С.165.
- Костомаров В.Г. Русский язык на газетной полосе. Некоторые особенности языка современной газетной публицистики. М., 1971.
- Кошелев В.А. Рец. на кн.: Пушкинская энциклопедия «Михайловское». Т. 1. М., 2003. // *НЛО*, 2004, № 4: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/realnosti-zhizni-i-enciklopediya-mifa.html>
- Крусанов А.В. Русский авангард: 1907—1932. В 3-х томах. Том I Боевое десятилетие. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект («Новая библиотека поэта. Малая серия»), 2001.
- Крученых А.Е. Четыре фонетических романа. М.: Издание автора, 1927.
- Кузьмина Н.А. Христианские мотивы в советских лозунгах // *Проблемы истории, филологии, культуры*. №3, 2016: <http://pifk.magtu.ru/doc/2016/3/022-027.pdf>
- Кукуй И. Игра в классики: Пушкин, Крученых, Пригов // *Это не московский концептуализм: сборник статей*. / сост. К. Ичин. Белград: Издательство филологического факультета, 2021.
- Куликов И. Энциклопедия «новые религиозные организации России деструктивного, оккультного и неоязыческого характера». Издание третье, дополненное и переработанное. М.: «Паломник», 2002.
- Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.
- Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // *Миф-фольклор-культура*. Л, 1978. С. 137–170.
- Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме // *Соцреалистический канон*. Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. С. 609-624.
- Левитт М.Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года // пер. с англ. И.Н. Владимирова и В.Д. Рака. СПб.: Академический проект, 1994.

- Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература. ПСС В.И. Ленина, 5 изд., т. 12. Издательство политической литературы, Москва, 1968. С. 99-105.
- Лесин Е.Э. Не Пушкин, не Пушкин, не Пушкин // Независимая газета. Ex Libris от 06.06.2013: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-06-06/7_pushnik.html
- Лефельдт В. Модернизация текстов Пушкина и ее последствия: Критические замечания по пробному тому запланированного нового академического издания Пушкина // Новое литературное обозрение, 1998, № 5 (33).
- Липовецкий М., Кукулин И. Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- Лотман Ю. М., Толстой Н. И., Успенский Б. А. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4.
- Лотман Ю.М. К проблеме нового академического издания Пушкина // Ю.М. Лотман. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки 1960–1990; «Евгений Онегин». Комментарий. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1995.
- Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1983.
- Лоунсбери Э. Кровно связанный с расой // Новое литературное обозрение, 3 (37), 1999. С. 229-251.
- Мадорский А. Сатанинские зигзаги Пушкина. М.: ТОО «Поматур», 1998.
- Майков Л.Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. С.-Петербург: Типография В.С. Балашева, 1887.
- Макаров А. Пишущая машинка vs Комитет государственной безопасности СССР // 200 ударов в минуту. Пишущая машинка и сознание XX века. Каталог выставки. М.: Политех, 2016.
- Макормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. М., 1990.
- Мануйлов В. Пушкин и Маяковский // Литературная газета", No 21, 1938 : http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_1938_pushkin_i_mayakovsky.shtml
- Марков В.Ф. Манифесты и программы русских футуристов. Munchen: Verlag, 1967.
- Матич О. Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и fin de siecle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- Маяковский В.В. Юбилейное // Полное собрание сочинений. Т.6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 47-56.
- Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Монтень М. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах. Т. 2. М.: Голос, 1992.
- Мостепанова Ю.В. Содержание и структура телевизионных сообщений как факторы их эффективности: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2002.
- Муравьева О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине / ред. М.Н. Виролайнен. СПб.: Академический проект, 1994. С. 109-128.
- Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». / ред. пер. Н.М. Жутовская. СПб.: Искусство-СПБ, 1993.
- Негневицкая Е.И. Специфика восприятия рекламного текста и потеря значения слова // Общая и прикладная психолингвистика / Отв. ред. А.А. Леонтьев и А.М. Шахнарович. М.: [Институт языкознания АН СССР], 1973.
- Некрасов В. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989.
- Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах. Том 3. Л.: Наука, 1982.
- Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. Санкт-Петербург: Гиперион, 2003.
- Немировский И.В. Пушкин - либертен и пророк. Опыт реконструкции публичной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Норман Б.Ю. Лингвистическая прагматика (на материале русского и других славянских языков): курс лекций. Белорусский государственный университет, 2009.
- Оксенов И.А. Маяковский и Пушкин // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. [Вып.] 3. С. 283-311.
- Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон-Санкт-Петербург: Н.А. Frager & Co, Советский композитор, 1992.
- Павлова М.И. Илья Фрэгз. М.: Искусство (Сер. «Мастера советского кино»), 1985.
- Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. М.: Наука, 1990.
- Панченко А.А. Пушкин в советском фольклоре // Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию В. Е. Багно / Отв. ред. А. В. Лавров. СПб.: Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом) РАН, 2011.
- Панченко А.М. Пушкин и русское православие // Русская литература. №2. 1990.
- Паперный В.З. Культура «Два». М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Перцов Н.В. О соотношении письменной и устной форм поэтического языка (К вопросу о функциональной нагруженности старого русского правописания // Вопросы языкознания». 2008. № 2. С. 30–56: <http://www.poesis.ru/orf/statjapercova.htm>.
- Петровский М.А. Метафора // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А—П. Стб. 434—437: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-4342.htm>

- Пивоваров А. М. Внутриличная коммуникация как предмет социологического анализа // Журнал социологии и социальной антропологии. 2006. №. 4. С. 50–65; Мацута В.В. Аутокоммуникация человека: функциональный аспект: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Томск, 2010.
- Писарев Д. И. Пушкин и Белинский // Писарев Д.И. Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1956. С. 306 – 417.
- Писарев Д. И. Реалисты // Д.И. Писарев. Литературная критика в трех томах, Т. 2. Статьи 1864-1865 гг. Сост. Ю. С. Сорокин. Л.: «Художественная литература», 1981. http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0350.shtml
- Платт Д.Б. Здравствуй, Пушкин!: сталинская культурная политика и русский национальный поэт / Пер. с англ. Якова Подольного. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.
- Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке, 1907 // Словари и энциклопедии [сайт]. Электронный ресурс: <http://endic.ru/ozhegov/Monstr-16127.html>
- Пригов Д.А. Дитя и смерть. М.: Логос, 2002.
- Пригов Д.А. «Чего ждет г-н Вебер от немецкого читателя, который якобы чего-то ждет от русской литературы» // Иностранная литература, №7, 2005: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/7/chego-zhdet-g-n-veber-ot-nemeczkogo-chitatelja-kotoryj-yakoby-chego-to-zhdet-ot-russkoj-literatury.html>.
- Пригов Д.А. «Я идеальный поэт своего времени». Интервью с Антоном Долиным // Русский журнал. 20.10.1997: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L7962>
- Пригов Д.А. Боковой Гитлер // Знамя. 2006. Журнальный зал [сайт]. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/pr4.html>
- Пригов Д.А. Мы о том, чего сказать нельзя // Biomediale. Современное общество и геномная культура (под ред. Д. Булатова). Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП Янтарный сказ, 2004. [сайт]: <http://kaliningrad-old.ncca.ru/biomediale/index-37.html?blang=ru&author=prigov>.
- Пригов Д.А. Написанное с 1990 по 1994 год. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
- Пригов Д.А. О бестиарии // Пастор (Кельн). 1992, №1. [сайт].
- Пригов Д.А. Собрание стихов. Т.1: 1963-1974, №1-153. Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 42. Wien, 1996.
- Пригов Д.А., Шаповал С.И. Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Пригов, Д.А. Два рассказа // Знамя. 2007. № 2. С. 75-79. Электронный ресурс: <https://znamlit.ru/publication.php?id=3189>.
- Пригов. Д.А. Стихogramмы. Издание журнала «А-Я». Париж, 1985.
- Пушкин А. С. Другие редакции и варианты: Стихотворения, 1828—1836. Сказки // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. 1937—1959. Т. 3, кн. 2. Стихотворения, 1826—1836. Сказки. М.; Л.: АН СССР, 1949.
- Рафаева О. Психушка для поэта в стране советов // Блог фестиваля Любимовка, публикация от 23 сентября 2020 года: <https://lubimovka.ru/blog/838-psikhushka-dlya-poeta-v-strane-sovetov>
- Ревзина О.Г. Контекст //Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Большая российская энциклопедия. М.: Дрофа, 1998.
- Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. М.: Новое Литературное Обозрение, 2001.
- Рогова А. И. Примечания к статье // Пушкин в прижизненной критике, 1834—1837 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2008.
- Романовская О.Е. Пародийный сказ в «Совах» (советских текстах) Д. Пригова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 4.
- Руднев В. Поэтика гипомании. Памяти Дмитрия Александровича Пригова. Московский психотерапевтический журнал, 2008, №4. С. 99-123, Пригов – поэт-парафреник // Руднев В. П. Апология нарциссизма: Исследования по психосемиотике. Аграф. 2007.
- Руднев В.П. Винни-Пух и философия обыденного языка. М.: Русское феноменологическое общество, 1994.
- Рукавишников И. Фигурные стихотворения // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. П—Я. — Стб. 1028—1029.
- Саббатини М. Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // НЛО. 2019. №156: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20903/
- Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1, ч. 2. М.: изд. братьев М. и С. Сабашниковых, 1913.
- Сарнов Б.М. «Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма». М.: Эксмо, 2005.
- Селищев А.М. Язык революционной эпохи : Из наблюдений над русским языком последних лет (1917-1926). М.: Работник просвещения, 1928.
- Семенова Н. В. Пушкинские торжества 1949 года и пьеса К.Г. Паустовского «Наш современник» // Текст. Книга. Книгоиздание. Т. 31. №. 1. С. 25-46.
- Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов. М.: Прогресс. 1986. С. 151-169.
- Синявский А.Д. (Абрам Терц) Прогулки с Пушкиным. Париж: Синтаксис, 1989.
- Скатов Н.Н. Пушкин. Русский гений // Сочинения. В 4 томах. Т. 1. М.: Наука, 2001.

- Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972.
- Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под общей ред. Н. И. Толстого. – Т.2: Д-К – М.: Междунар. отношения, 1999.
- Словарь терминов московской концептуальной школы / Под ред. А.В. Монастырского. М.: Ad Marginem, 1999.
- Смирнов И.П. Философия на каждый день. Москва: Прагматика культуры, 2003.
- Соколова О.В. Поэтический язык как «чужеземный»: иноязычие в современной русской поэзии // Когнитивные исследования языка: Юбилейный сборник в честь В. З. Демьянкова. 2019. № 36.
- Сорокин В. Воздух слов // Независимая газета. 06.09.2007. Электронный ресурс: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-09-06/8_prigov.html
- Стратановский С.Г. Нечто об авангардизме: письмо к В. Кривулину // Обводный канал. 1986. № 10.
- Стратановский С.Г. Черные игры (Письмо к другу о новом литературном журнале) // Обводный канал. 1985/86. № 8.
- Тарасов А.Н. Долой продажную буржуазно-мещанскую культуру посредственностей, да здравствует революционная культура тружеников и творцов! // Альтернативы. 1999. № 3. Цит. по: scepsis.net/library/id_93.html#_ftnref26.
- Тимофеева О.В. История животных. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Тимофеева О.В. Что нас ждет за поворотом к нечеловеческому? // Новое литературное обозрение №158 (4). 2019.
- Трунов Д.Г. К вопросу о целостности «я» // Вестник пермского университета. 2011. Выпуск 4 (8).
- Тугаринов В. П. Теория ценностей в марксизме. Л.: ЛГУ, 1968.
- Тынянов Ю.Н. О пародии (1929) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Ульянов А. Пригов в Космосе // Дай зин!: <http://diy-zine.com/media/prigov-v-kosmose> (дата обращения 12.08.2019).
- Урицкий А. Хрупкая жизнь так и так прошла // Независимая газета, 2001: https://www.ng.ru/periodicals/2001-05-31/6_life.html.
- Успенский Б.А. Ego loquens. Язык и коммуникативное пространство. М.: РГГУ, 2007.
- Фрейденберг О.М. Thamyris // Яфетический сборник. Т. 5. 1927. С.72–81. Электронный архив О.М. Фрейденберг: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Thamyris?skip=>
- Хазагеров Г.Г. Политическая риторика. М.: Никколо-Медиа, 2002.
- Хайдеггер М. Парменид. Пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2009.
- Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов 14 февраля 1921 г. // Статьи о русской поэзии. Петербург: Эпоха, 1922. С. 107-121.
- Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: НЛО, 1999.
- Холшевников В.Е. Еще раз о принципах орфографии в Академическом издании Пушкина // Русская литература. 1996. № 4.
- Цветаева М.И. Мой Пушкин // Мой Пушкин. Сборник эссе. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1978.
- Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления / Отв. ред. А.А. Кибрик, И.М. Кобозева, И.А.Секерина. М.: Изд-во «Едиториал», 2002.
- Черкасов А. Good bye USSR! Приключения страны-гостя на Франкфуртской книжной ярмарке // Интернет-портал polit.ru, дата публикации 10 октября 2003 [сайт]. URL: <http://polit.ru/article/2003/10/10/626720/>
- Чоран Э. После конца истории. Пер. с фр. Б. Дубина, Н. Мавлевич, А. Старостиной. Санкт-Петербург: Symposium, 2002.
- Чудакова М.О. Пора меж оттепелью и застоём (ранние семидесятые) // Россия/Russia. Вып. 1[9]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. Сост. К.Ю. Рогов. М.: О.Г.И., 1998. С. 93-110.
- Шайтанов И.О. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007.
- Шапир М. И. К текстологии "Евгения Онегина": орфография, поэтика и семантика // Вопросы языкознания. 1999. № 5.
- Шапир М. И. Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; Изд. подгот. К. А. Головастиков, Т. М. Левина, И. А. Пильщиков; Под общей ред. И. А. Пильщикова. М.: Языки слав. культур, 2009.
- Шапир М.И. Между грамматикой и поэзией: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопросы литературы. 1994. Вып. III.
- Шварц Е.А. А. Мадорский. Сатанинские зигзаги Пушкина. // Волга, № 2, 1999: <https://magazines.gorky.media/volga/1999/2/a-madorskij-sataninskie-zigzagi-pushkina.html>
- Шкловский В. В. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983.
- Шмидт В. Звучащая художественная речь как предмет филологии в России начала XX-го века // Звучащая художественная речь. Работы Кабинета изучения художественной речи (1923-1930) / сост.: В. Шмидт, В. Золотухин. М.: Три квадрата, 2018.
- Шор Р.О. Катахреза // Литературная энциклопедия в 11 т. 1929—1939. Т. 5. М.: Коммунист. академия, 1931. Стб. 158—159: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-1581.htm>

Шталь Х., Рутц М.. Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии // Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Munchen, Berlin, Washington: Verlag Otto Sagner, 2013.

Шульпяков Г. Имею честь принадлежать к поколению (интервью с Виктором Куллэ) // Независимая газета, 2001 : https://www.ng.ru/izdat/2001-07-05/1_generation.html.

Щеголев П.Е. Пушкин и мужики. По неизданным материалам. М.: Федерация, 1928.

Эванс К. Риск и конец истории: Подход к проблеме неопределенности на телевидении и в кино брежневской эпохи // Новое литературное обозрение. 2018. №152 (4). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20024/

Эпштейн М.Н. Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России (1970-80 годы). 2-ое изд. М.: Лабиринт, 1994.

Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000.

Эпштейн М.Н. О новой сентиментальности // Стрелец. 1996. № 2 (78). С. 223– 231. Электронный ресурс: https://vtoraya-literatura.com/pdf/strelets_78_1996_ocr.pdf (дата обращения 4.11.2024).

Эшельман Р. Перформатизм как преодоление постмодерна // Логос, №6 (31), 2021.

Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: НЛО, 2014.

Ямпольский М.Б. Пригов. Очерки художественного номинализма. М.: НЛО, 2016.