

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Марк Липовецкий

Илья Кукулин



**ПАРТИЗАНСКИЙ
ЛОГОС**

Проект Дмитрия Александровича Пригова

Марк Липовецкий

**Партизанский логос. Проект
Дмитрия Александровича Пригова**

«НЛО»

2022

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)6-022.65

Липовецкий М. Н.

Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова /
М. Н. Липовецкий — «НЛО», 2022

ISBN 978-5-44-481661-5

Творческое наследие Дмитрия Александровича Пригова огромно и многообразно: оно включает в себя не только тысячи стихотворений, но и романы, пьесы, теоретические статьи и манифесты, инсталляции, картины, рисунки и видеоперформансы. За всем творчеством Пригова стояла масштабная общая эстетическая идея – «проект Д. А. П.», движущей силой которого был перформатизм: превращение художественных практик в игры, одновременно насмешливые и серьезные, каждая из которых ставила под вопрос основания современного искусства. В «Партизанском логосе» произведения Пригова показаны не только в контексте эволюции «проекта Д. А. П.», но и в типологических сопоставлениях с такими важными фигурами неофициальной культуры 1970–1980-х, как Всеволод Некрасов, Эдуард Лимонов, Алексей Парщиков и др. Авторы рассматривают творчество Пригова как эстетическую антропологию современности (позднесоветской, постсоветской, глобальной) и одновременно – как серию экспериментов по созданию новых контркультурных языков искусства – того, что он сам назвал «партизанским логосом». Илья Кукулин – литературовед, доцент НИУ ВШЭ (Москва). Марк Липовецкий – литературовед, профессор кафедры славянских языков Колумбийского университета (Нью-Йорк).

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)6-022.65

ISBN 978-5-44-481661-5

© Липовецкий М. Н., 2022

© НЛО, 2022

Содержание

От авторов	6
Введение: Смерть и жизнь автора	8
Часть I	25
1. Перформатизм и «центральный фантом»	30
2. Поэтическая семиотика	42
3. Современный Gesamtkunstwerk?	45
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Марк Липовецкий, Илья Кукулин

Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова

От авторов

Замысел этой книги возник почти сразу же после того, как мы, вместе с Евгением Добренко и Марией Майофис, закончили работать над сборником статей «Неканонический классик: Д. А. Пригов» (М.: Новое литературное обозрение, 2010), вышедшим через три года после смерти Дмитрия Александровича. И хотя общий контур этого проекта много раз менял свои очертания, можно смело сказать, что эту книгу мы писали почти десятилетие.

За это десятилетие приговские конференции, фестивали и выставки стали регулярными. Издательство «Новое литературное обозрение» выпустило большое собрание сочинений Пригова и начало выпускать малое. В том же «НЛО», а также в некоторых других издательствах вышли научные монографии и сборники статей о Пригове. Было защищено несколько диссертаций о его творчестве¹.

Одним словом, за то время, пока мы писали эту книгу, изучение Пригова и его наследия сложилось в самостоятельную научную дисциплину, а Пригов из неканонического классика перешел в ранг классиков вполне «канонических», хотя и по-прежнему нетрадиционных с академической точки зрения.

И хотя мы не задумывали эту книгу таким образом, оглядываясь, мы видим, что в ней отложилось и стало предметом рефлексии именно то понимание Пригова, которое складывалось в течение этого десятилетия. Мы счастливы быть частью этого процесса и хотели бы в первую очередь сказать спасибо тем, без кого не состоялся бы ни приговский ренессанс, ни эта книга, – Ирине Дмитриевне Прохоровой и Надежде Георгиевне Буровой.

Ирина Дмитриевна Прохорова стала главным издателем Пригова еще в 1990-е годы и оставалась им до конца его жизни. Достаточно сказать, что вся проза Пригова, наряду с несколькими (первыми в России) томами его поэзии, выходила в издательстве «НЛО», равно как и книга бесед с ним (журналиста Сергея Шаповала [2003]). После смерти поэта Ирина Дмитриевна, назвавшая Пригова «русским Данте XX века» [см.: Прохорова 2017] и как никто понимающая его значение, сделала «НЛО» важнейшим центром по изучению и распространению наследия Пригова. Фонд Михаила Прохорова, возглавляемый Ириной Дмитриевной, организовывал многочисленные конференции (Приговские чтения), выставки и фестивали, посвященные Пригову. А приговские издания «НЛО» уже выросли во внушительную библиотеку, и мы рады, что наша книга выходит как часть этого монументального мультимедийного проекта, по своему масштабу уже, кажется, сопоставимого с творчеством самого Пригова.

Без энергии и энтузиазма вдовы Пригова Надежды Георгиевны не было бы ни приговских выставок в Эрмитаже, Третьяковской галерее, Московском музее современного искусства, ни Приговских чтений, ни многих других событий, связанных с его многогранным творчеством. Благодаря деятельности Надежды Георгиевны и Андрея Пригова, а также Екатерины Элошвили, Ирины Богомоловой, Кати Гебель и сотрудников Приговского фонда представление произведений Пригова и работ о его творчестве стало возможным не только в Москве, Петербурге, Красноярске, Перми, Нижнем Новгороде, но и в Париже, Лондоне, Венеции, Бер-

¹ В частности, см.: Пригов и концептуализм: Сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2014; Ямпольский 2016; Плеханова 2017; Kohl 2018a; Погорелова 2011; Зырянова 2011; Нечаева 2018.

лине, Кельне – во многих городах далеко за пределами России. Отдельное спасибо Надежде Георгиевне за возможность работать в его домашнем архиве и подробное интервью о Пригове, которое она дала для этой книги.

И Ирина Дмитриевна, и Надежда Георгиевна поддерживали нас на всех этапах работы над книгой – мы от души благодарны им за это.

Мы также бесконечно признательны друзьям и коллегам Пригова, уделявшим время для разговоров с нами, – Борису Орлову, Льву Рубинштейну, Елене Мунц, Грише Брускину, Виталию Комару, Сергею Шаповалу, Игорю Вишневецкому, Дарье Демехиной, Диане Мачулиной, Дарье Серенко.

Нашей работе над книгой также помогали исследовательские гранты от таких институций, как университет Колорадо в Болдере (США), Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» в Москве, Университет имени Гумбольдта в Берлине и Свободный университет Берлина. Главу о сакральном у Пригова Илья Кукулин смог написать в Берлине благодаря гранту Exzellenzcluster Temporal Communities в составе Свободного университета; спасибо Сюзанне Франк за приглашение и разностороннюю поддержку и Марайке де Доминику за решение организационных вопросов.

И разумеется, как всегда, мысли о Пригове рождались в разговорах и спорах с нашими дорогими коллегами и друзьями – Виктором Вахштайном, Георгом Витте, Томашем Гланцем, Евгением Добренко, Андреем Зориным, Ильей Калининым, Яшей Клоцом, Дмитрием Кузьминым, Ильей Кукуем, Сергеем Ушакиным, Станиславом Львовским, Бригитте Обермайр, Кевином Платтом, Эллен Руттен, Станиславом Савицким, Ириной Сандомирской, Стефани Сандлер, Нариманом Скаковым, Клавдией Смолой, Дирком Уффельманном, Сабиной Хэнсен, Кэтрин Чепелой, Джейн Шарп, Михаилом Эпштейном, Михаилом Ямпольским, Джеральдом Янечком, Матвеем Янкелевичем. Мы искренне признательны всем, кто принимал участие в обсуждении наших конференционных докладов, в дальнейшем использованных для написания отдельных глав этой книги. Особая благодарность Илье Кукую, который прочитал нашу рукопись и высказал ряд очень ценных замечаний. А также, разумеется, огромное спасибо нашим близким – Марии Майофис, Татьяне Михайловой, Даниилу Лейдерману, – с которыми каждый из нас неизменно обсуждает все проекты и обговаривает все идеи (а они терпят).

Мы надеемся, что наша книга даст новую пищу для споров о Пригове. Ведь он наиболее убедительно и зримо перебросил мост между андерграундной культурой 70–80-х и литературой XXI века. Книга о Пригове поэтому неизбежно становится книгой *о будущем русской литературы* – на наш вкус, самой важной темой для дискуссий в любое время и при любых обстоятельствах.

Нью-Йорк – Москва, сентябрь 2020 г., май 2021 г.

Введение: Смерть и жизнь автора

О Дмитрие Александровиче Пригове уже написано много, и нет сомнений в том, что будет написано еще больше. Его личность еще при жизни привлекала интервьюеров и собеседников². В нем завораживало все: многогранность дарований, неисчерпаемая творческая энергия, «дикая нечеловеческая интенсивность»³, впечатляющее мастерство в визуальных работах, стихах и прозе (несмотря на имитацию «наивного» письма и пародирование графомании), сочетание психологической открытости в одних вопросах и закрытости – в других. Было бы наивно пытаться найти в обстоятельствах жизни автора исчерпывающие объяснения его эстетики, но тем не менее нельзя не задаться вопросом о том, каким образом Пригов стал тем, кем он стал.

А кем он стал? Не так уж и просто ответить на этот вопрос. Просто перечислим его «специальности»: поэт, скульптор, живописец, автор инсталляций и перформансов, драматург, романист, киноактер, теоретик искусства... Он даже в опере пел и танцевал, несмотря на пораженную детским полиомиелитом ногу! Пригов недаром называл себя «работником культуры»: за его размахом, стремлением – и умением! – реализовать себя в самых разных областях искусства стояла масштабная задача, о которой Пригов не то чтобы не говорил – говорил, и часто, – но которую мало кто из аналитиков принимал всерьез. Мы будем подробнее говорить об этой задаче далее (Часть I), но в первом приближении ее можно обозначить как стремление создать мультимедийную действующую модель *культуры в целом*. Модель, которая бы одновременно подрывала культурный мейнстрим и апробировала, подобно лаборатории, радикальные стратегии творчества.

Примечательно в этом контексте и ошеломительное количество текстов, написанных Приговым. В 1990-е он обещал к 2000 году написать 24 тысячи стихотворений. В 2000-е речь шла уже о 35 тысячах. Подлинное число его произведений не подсчитано (хотя в его архиве сохранилось существенно меньшее количество) – однако он утверждал, что каждый день пишет хотя бы одно стихотворение. По тонкому замечанию поэта и критика Михаила Айзенберга, «...количество у Пригова не есть намерение создать как можно больше „произведений“. Это намерение само количество сделать произведением» [Айзенберг 1997].

При всей этой «демиургичности» поэт решительно отказывался от идеи индивидуального и неповторимого стиля и, более того, от претензий на индивидуализированное, уникальное авторство, настаивая на том, что он пишет не «от себя», а через придуманные им «имиджи» разных авторских сознаний. В изобразительном искусстве такими экспериментами уже был известен Марсель Дюшан, а в 70–80-е годы рядом с Приговым аналогичные авторские квазиперсоны создавали Илья Кабаков (в своих альбомах) и Виталий Комар с Александром Меламидом (см. подробнее в главе 1 Части I). В русской литературе подобных экспериментов было еще больше (Козьма Прутков, Черубина де Габриак, сказовая проза, «приписанная» необразованным авторам, Абрам Терц как альтер эго Андрея Синявского или, например, никогда не существовавший английский поэт Джеймс Клиффорд, от имени которого советский литератор Владимир Лифшиц создал цикл антитоталитарных стихотворений), но Пригов был последовательнее их всех – число его «личин» исчислялось десятками.

² См., например, следующие публикации, посвященные личности Пригова: Балабанова 2001; Шаповал 2003, Шаповал 2014. См. также разделы «Разговоры о главном», включающие в себя беседы Пригова с А. Парщиковым, Г. Брускиным, М. Эпштейном и А. Яхонтовой и «Воспоминания» (НК, 15–80, 673–709). Жизни Пригова посвящен роман писателя и режиссера-документалиста Максима Гуреева «Пригов. Пространство для эха» (2018). Отталкиваясь от реальных фактов биографии Пригова, Гуреев создает стилизованный образ романтического поэта-мудреца.

³ Его собственное самоопределение – см.: Балабанова 2001: 77.

С этой точки зрения все творчество Пригова можно прочесть как демонстрацию пост-модернистской «смерти автора». Как писал в 1967 году Ролан Барт – которого Пригов в 1970-е еще, вероятно, не читал и о котором слышал гораздо позже:

...говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность (эту обезличенность ни в коем случае нельзя путать с выхолащивающей объективностью писателя-реалиста), позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «перформирует» <...> Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. <...> Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить *письмо*), отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-нибудь «тайну», то есть окончательный смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности, так как не останавливает течение смысла – значит в конечном счете отвергнуть самого бога и все его ипостаси – рациональный порядок, науку, закон [Барт 1994: 384–391].

В сущности, здесь довольно точно описаны те сдвиги в культурном сознании, на которые откликается Пригов. Его «революционная по сути своей деятельность», впрочем, была направлена не против «рационального порядка, науки, закона». В качестве главного объекта Приговым избран *символический порядок* советской, а затем и русской культуры, который он одновременно обнажает и разрушает. Опять же забегая вперед и сильно огрубляя (детальный анализ см. в Части I), можно сказать, что Пригов связывает механизм этого символического порядка с постоянным воссозданием и в политике, и в культуре семиотических моделей, отрицающих какое бы то ни было критическое или же просто рациональное отношение субъекта к себе и своим ценностям. Такие модели, в его понимании, лишают общество истории, погружая в некое неизменяемое (и невменяемое, по Пригову) состояние.

Вот почему в стихотворениях Пригова нет разницы между образами Сталина и Пушкина – и тот и другой, став персонажами коллективной мифологии, воплощают в глазах культурного большинства воображаемый абсолютизм, порождающий телеологии мессианизма, спасения, искупления, национального превосходства и т. п. Подрыв этого абсолюта одновременно означает и подрыв стабильной культурной роли автора-поэта, занимающего в этой мифологии почетное место жреца или пророка (о том, как такая роль была изобретена в начале XIX века, см.: Живов 1989). Такая радикальная контркультурная установка отличала Пригова даже от концептуалистов старшего поколения.

Пригов вспоминал:

Скажем, Эрик Булатов был врагом советской власти, это основной его посыл, который определяет всю его деятельность. Я исходил из того, что любой язык может стать советской властью. Я неожиданно для себя это понял буквально по одной фразе (не помню, кому она принадлежит): «Сталин – это Пушкин сегодня». Все смеялись: какая наглость – сравнивать Пушкина со Сталиным. А я понял, что любой язык, который стремится к господству, поражается раковой опухолью власти. Из этой идеи вытекали все мои дальнейшие действия [Шаповал 2003: 95].

В то же время трудно не заметить, что масштабный «перформанс смерти автора» в исполнении Пригова отмечен несомненной печатью максимально харизматичной авторской индивидуальности и поэтому, в сущности, неповторим. Как когда-то было замечено Сергеем Бунт-

маном во время прямого эфира с Приговым на «Эхе Москвы», несмотря на «имиджи», поэтическая манера Пригова остается всегда узнаваемой. Это отмечал и Андрей Зорин, один из первых литературоведов, писавших о Пригове:

Разумеется, бесконечное разнообразие приговских приемов и техник, масок и воплощений вовсе не противоречило мгновенной и абсолютной узнаваемости – Пригова было ни с кем не спутать, его бренд мгновенно считывался с каждого изготовленного им продукта, составляя их главную ценность [Зорин 2010: 448]⁴.

Приговский проект заведомо парадоксален: он использует традиционный авторитет поэта в русской культуре для того, чтобы взорвать основания, на которых этот авторитет зиждется. Но возникает и обратный эффект: чем убедительнее его победы, тем выше его авторитет как поэта – а значит, тем прочнее его символический противник. Недаром Ирина Прохорова сравнивает его с Данте [Прохорова 2017]. Ведь именно масштабность приговского проекта по низвержению «Автора-Бога» и разрушению всей связанной с ним мифологии определяет место и значение этой фигуры в русской литературной культуре. Как сформулировал в статье, посвященной памяти Пригова, А. К. Жолковский:

Проект состоял, в частности, как бы это выразиться попроще, в создании мультимедийного и панидентичного образа метатворца, автора не отдельных удачных произведений, а универсальной порождающей художественной гиперинстанции. Это было вызывающе, но и знакомо. Так, Пастернак писал, что «плохих и хороших строчек не существует, а есть целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую». Пригов как бы доводил эту идею до концептуального предела [Жолковский 2007].

Само собой, новизна приговского поэтического поведения и творчества далеко не у всех вызывала симпатию. Как писал Лев Рубинштейн, еще один видный представитель литературного концептуализма и близкий друг Пригова:

При всей своей известности, социабельности и «внедренности», отношения его с так называемой литературной средой не назовешь простыми. То есть известность его (а для кого-то – одиозность) обеспечивается скорее его поведенческим драйвом, чем текстами. Исходящая из презумпции «настоящей литературы», «крепкой строки» и «подлинного мастерства» литературная публика квазилитературность его сочинений определяет как отсутствие авторского лица, многописание и решительное нежелание отличать «пораженья от победы» как графоманию, публичность как склонность к шутовству [Рубинштейн 1997: 230–231].

Двойственная, внутренне противоречивая роль «нового поэта» и «антипоэта» в одном лице пришлась Пригову в пору в силу множества взаимосвязанных факторов. Во-первых, важную роль сыграл культурный сдвиг 1960-х, плоды которого Пригов пожинал в начале 70-х – то есть в совсем иной социокультурной атмосфере (подробнее см. Часть II, глава 1). Во-вторых, не менее важным для него оказалось формирование в кругу современных художников, более «продвинутом» тогда в эстетическом отношении по сравнению с литературной средой; ориентация не на публикацию своих произведений, а на их признание в кругу единомышленников – тех же художников или инновативных поэтов, которые лишь в очень небольшой степени ориентировались на нормы русско-советской литературной культуры и сами стремились проблематизировать привычную фигуру автора. Примечательно и то, что Пригова отличает

⁴ Впервые: Зорин 2007.

двойная жизнь, вообще свойственная многим представителям андерграунда: «...в общем-то, почти весь андерграунд состоял в Союзе художников, все зарабатывали. Границы были виртуальными. Другое дело, при всей виртуальности была жесткая система отслеживания границы» [Балабанова 2001: 9].

* * *

Повторяющейся ситуацией в биографии Пригова, как ни странно, оказывается *состояние отчуждения*, часто – даже изоляции. «Я сам из того же карасса, чувствую одинокого человека за километр, но такого глубокого одиночества, кажется, не встречал», – сказал о Пригове его многолетний собеседник, художник и писатель Виктор Пивоваров [Пивоваров 2010: 699].



Ил. 1. С матерью и сестрой

Этим состоянием, несомненно, пронизано послевоенное детство ребенка из московской семьи этнических немцев (мама – пианистка и концертмейстер Татьяна Фридриховна (Александровна) Зейберт, отец – инженер Александр Борисович Пригов (Прайхоф)), тщательно скрывающих свое происхождение. Можно себе представить, что эта тайна означала для маленького Пригова и его сестры-близнеца Марины (ныне живущей в Потсдаме, Германия).

Следующий уровень отчуждения возникает в результате полиомиелита (в свою очередь – следствие энцефалита, перенесенного Приговым во младенчестве). Из-за полиомиелита

семилетний Пригов временно парализован и полтора года проводит в больнице, прикованным к постели. Затем следуют многомесячные мучительные упражнения, приведшие к тому, что, несмотря на болезнь, Пригов даже научился успешно играть в футбол. Однако полиомиелит ослабил сердце Пригова: первый инфаркт у него случился в возрасте 42 лет, а последний, третий, убил его в 2007 году.



Ил. 2. Пригов – студент

Дружба с будущим художником и скульптором Борисом Орловым завязалась еще в 1957 году в московском Доме пионеров в переулке Стопани⁵, где они оба занимались в студии скульптуры (об этом Пригов пишет в романе «Живите в Москве» и неоконченном тексте «Тварь неподсудная»). Но она прерывается с окончанием Приговым школы в 1958 году (Орлов был на год младше его), поскольку по принятому тогда закону «Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР» выпускники должны были перед поступлением в вуз год отработать на производстве. Пригов работает два года на ЗИЛе, становясь токарем. Только со второй попытки он поступает в Московское высшее художественно-промышленное училище (неформально и сегодня называемое по своему старому имени Строгановкой), на факультет монументально-декоративного и прикладного искусства, отделение скульптуры (1960) (ил. 2). Туда же поступает и Орлов.

Несмотря на то, что формально Строгановка считалась училищем, она славилась как ведущий художественный вуз страны, образование в котором занимало пять лет, – как раз в годы учебы Пригова совершался переход с 6-летней на 5-летнюю программу. В Строгановке Пригова первоначально мучило отставание от сокурсников в знании современных тенденций в искусстве – даже понимание импрессионистов, с 1956 года вновь выставленных в Пушкинском музее, пришло к нему не сразу [Шаповал 2003: 54–57]. Но вскоре именно в Строгановке складывается тот круг художников, к которому Пригов будет близок в течение всей своей жизни, – помимо Орлова он включает Франциско Инфанте, Виталия Комара и Александра Меламида, Александра Косолапова, Леонида Сокова. Именно в Строгановке к Пригову приходит и первое признание: «Стал заядлым таким, чуть ли не главным <...> авангардистом в нашей группе, да и вообще приобрел известность на факультете как такой продвинутый малый. И что важно всегда в учебных заведениях – меня признали из старших групп... Это было престижно по тем временам» [Балабанова 2001: 70].

Однако и тут были свои проблемы. Во-первых, вхождение в этот круг было сопряжено с почти полным разрывом Пригова со своим отцом, Александром Борисовичем, который не хотел видеть сына художником и не одобрял его авангардные поиски. Во-вторых, Пригов вновь остается один после того, как его изгоняют из института. Он был исключен за то, что боролся за восстановление в училище студентки Любы Хаймович. Хаймович, работая над проектом, задержалась в мастерской допоздна, а когда она уходила, ее оскорбил вахтер – старый вохровец. В ответ на оскорбления Хаймович дала вахтеру пощечину – он вызвал милицию. Девушку сначала задержали, а потом исключили из Строгановки. За восстановление Любы вступился весь курс, но поскольку администрация встала на сторону хама и антисемита (возможно, еще и со связями в КГБ), постепенно число защитников Любы уменьшилось, а Пригов (он был еще и старостой группы, в которой состояла Хаймович) продолжал бороться и дошел до газеты «Известия». Благодаря усилиям Пригова авторитетная журналистка, пишущая в «Известиях» на «темы морали и нравственности», Татьяна Тэсс описала этот случай в своей статье «Нелегкий разговор» («Известия», 1962, 18 января, с. 4), впрочем ни словом не упомянув ни об антисемитской подоплеке выходки вахтера, ни о Пригове. В результате этой публикации Любу в училище восстановили, а Пригова исключили якобы за «неуспеваемость» – то есть сознательно «завалив» на сессии, хотя он и был отличником.

В 1962 году исключенный из училища Пригов вновь идет работать на ЗИЛ. Вернуться к учебе ему удастся только осенью 1963-го, да и то благодаря случайному знакомству его жены Н. Г. Буровой с чиновницей из отдела высшего образования ЦК, которая позвонит со своего места работы и просто осведомится о деле студента Пригова. Однако, восстановившись в Строгановке, Пригов теряет интерес к искусству. «За меня диплом слепил мой профессор, – рассказывал он И. Балабановой. – Я в момент почему-то разучился академически лепить и рисовать.

⁵ Ныне – переулок Огородная Слобода.

«...» Так я спокойно защитился, закончил институт и решил вообще завязать со скульптурой, с искусством, плюнуть на это. Пошел работать в архитектурное управление, поскольку все это искусство мне было противно» [Балабанова 2001: 74].

Надо заметить, что Пригов в это время уже пишет стихи – как рассказывала нам однокурсница Пригова скульптор Елена Мунц [Интервью с Еленой Мунц], на втором курсе Пригов говорил ей, что им написано 800 стихотворений. При этом, по собственному позднему признанию, он еще довольно мало знал современную поэзию, его любимым поэтом был поздний Заболоцкий, чье влияние ощутимо в его ранних, «доконцептуалистских» стихах. Первый контакт Пригова с андерграундной средой состоялся через однокурсника Александра Волкова, сына художника А. Н. Волкова (1886–1957) – ученика Владимира Маковского и других модернистов. Во время поездки Пригова в Ташкент летом 1964 года Волков-старший познакомил его со ссыльными художниками и интеллектуалами, жившими в столице Узбекистана. Об одном из этих художников, Е. А. Чернявском, Пригов рассказывал: «Впервые от него я услышал имя Ахматовой, а мне, между прочим, было уже 24 года. Потом – Пастернак. Я не ведал об их существовании. Я знал Евтушенко и был на первом чтении СМОГистов...⁶ Потом он мне что-то рассказывал и об обэриутах, но в те времена их имена мне ничего не говорили, а тексты попали в руки гораздо позже и практически ничего не дали» [Шаповал 2003: 58, 59].

Пригов в 1960-е годы еще не был осведомлен о современном ему андерграунде – за исключением СМОГа. А ведь к концу 1960-х в Ленинграде уже существовала разветвленная сеть андерграундных групп – «филологическая школа», куда входил, в частности, поэт Александр Кондратов, чьи поэтические эксперименты во многом предвосхищали приговский соц-арт⁷; поэты Малой Садовой, круг Алексея Хвостенко и «Хеленукты» (впрочем, частично совпадавшие по «персональному составу»).

По окончании Строгановки Пригов проработал с 1966-го по 1972 год⁸ инспектором по внешней отделке и окраске зданий московского Архитектурного управления (ГлавАПУ). Тогда у него оставалось довольно много свободного времени для самообразования. Он часто проводил рабочие часы в библиотеке ИНИОНа (бывшей ФБОН), где, по собственному признанию, читал серьезную философскую литературу и полузапрещенную буддологию и эзотерику: «Я читал Фихте, Шеллинга, Гегеля, Канта, дальше шли Шопенгауэр, Ницше, Штирнер, Гартман. «...» Попутно смотрел книги про буддизм, про дзэн-буддизм, занялся изучением английского языка, нужного для чтения, поскольку много было литературы непереведенной, особенно по восточному эзотеризму» [Шаповал 2003: 70].

Впрочем, к чтению такого рода литературы Пригов, судя по всему, обратился задолго до посещения библиотеки ИНИОН. В беседе с нами Борис Орлов рассказывал, что Фрейда и Ницше они с Приговым прочли, еще будучи студентами; особое впечатление на них произвела работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Следующую волну чтения составляли философы, которых Орлов связывает с широко понятым экзистенциализмом: Бердяев, Хайдеггер и особенно Шестов. В другом месте Орлов вспоминает: «Мы жили очень „тесно“: читали одну и ту же литературу. У нас обоих был страшный интерес к философской литературе, и мы непрерывно обсуждали прочитанные книги. Мы ходили на лекции [Александра] Пятигорского, на его семинары в МГУ. А в 1960-е Пригов был весьма увлечен индийской философией, просто помешался на этом» [Кизевальтер 2010: 209].

⁶ Первое выступление СМОГа состоялось 12 февраля 1965 г. в московской районной библиотеке им. Д. Фурманова.

⁷ См. о Кондратове: Орлицкий, Павловец 2015; Павловец 2015.

⁸ На этот счет существуют разночтения. В разговоре с Шаповалом Пригов называет даты 1965–1972 [Шаповал 2003: 71]. В кн. Дмитрий Пригов [2011: 338] 1967–1974 гг. указаны как даты работы в ГлавАПУ. Виталий Комар, закончивший в 1967 г., вспоминает, что Пригов закончил на год раньше него – то есть в 1966-м. Так что выходит, что Пригов начал работать в 1966 году. В 1972 году Орлов получает мастерскую на улице Рогова, куда он приглашает Пригова сотрудничать.

Становление Пригова как поэта и художника нового типа происходит между 1972 и 1977 годами, когда он возвращается к изобразительному искусству. Орлов в это время уже пошел по пути «двойного бытия», совмещая казенные заказные работы с творческими экспериментами. С 1972-го до 1987 года Пригов вместе с Орловым зарабатывают на жизнь, занимаясь производством декоративной скульптуры – пионеров, героических солдат, рабочих и колхозниц, коров, чебурашек и крокодилов ген, мюнхгаузов и т. п. А летом 1973-го, в Абрамцево, куда Пригов поехал вместе с группой друзей-художников на «пленэр», он пишет первые циклы соц-артистских стихов «Исторические и героические песни» и «Культурные песни». Именно в этот момент происходит рождение того поэта, которого мы знаем.

Философские интересы Пригова 60-х имели самое непосредственное отношение к этой перемене. Борис Орлов рассказывает, что в начале 1970-х

...мы с Приговым увидели, что метафизическая вертикаль на наших глазах рушится и переходит в горизонтальную сферу, и мы вдруг оказываемся в <...> сфере *das Man* [термин Хайдеггера, описывающий безличное, массовидное состояние сознания, где «я» неразлично от «они»], где присутствует бесчисленное множество, вавилонское столпотворение разных языков. Если экзистенциализм противостоял этому столпотворению с помощью некой тонкой напряженной нити, что была натянута по вертикали и успешно сопротивлялась грохоту многоязычия, то, отказавшись от этой вертикали и погрузившись в многоязычие, нам пришлось искать для себя опору. И я придумал тогда термин «метапозиция», с которым Пригов согласился, и философия или формула *метапозиция плюс полиязык* сразу же сложилась у нас на улице Рогова [Кизевальтер 2010: 212].

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.

Подобного рода мыслительная работа в СССР шла параллельно сразу в нескольких интеллектуальных группах и полуофициально (или вовсе подпольно) действовавших семинарах. Концепция метапозиции впервые была предложена Р. Я. Якобсоном и во многом вытекала из предыдущей эволюции русского формализма (см. подробнее в главе 1 Части I), но в конце 1960-х – начале 1970-х, по словам философа А. В. Ахутина, термин «метапозиция» в Москве буквально носился в воздухе⁹: не позже начала 1965 года он входит в обиход методологического семинара под руководством Г. П. Щедровицкого¹⁰, а в 1973–1974-х годах Пятигорский (на чьи семинары в МГУ ходил Пригов) в соавторстве с М. К. Мамардашвили выпускает книгу «Символ и сознание», где этот термин тоже уже употребляется¹¹.

Параллельно с философской рефлексией Пригов – как и Орлов – осмысливают понятие стиля в искусстве (о том, как об этом думал Орлов, см.: Барабанов 2013). Вокруг мастерской на улице Рогова складывается круг художников, каждый из которых оставит свой след в соц-арте, – это прежде всего Леонид Соков, Александр Косолапов и Ростислав Лебедев (который одно время делит мастерскую вместе с Приговым и Орловым). В этот же круг входит и художник и скульптор Игорь Шелковский, который эмигрировал в 1977 году, а с 1979 года стал изда-

⁹ Из переписки А. В. Ахутина с И. В. Кукулиным, апрель 2020 г.

¹⁰ См., например, выступление Г. П. Щедровицкого на семинаре «„Объект“ и „предмет“ в методологии системно-структурного исследования» (<https://refdb.ru/look/2969698-pall.html>).

¹¹ Книга вышла в свет только в 1982 г. – в иерусалимском издательстве «Малер».

телем журнала «А – Я», выходявшего в Париже). Виталий Комар и Александр Меламид, которым принадлежит честь изобретения термина «соц-арт», в то время принадлежали к другой, но близкой компании – так называемому «кругу Сретенского бульвара», куда, помимо них, входили Эрик Булатов, Илья Кабаков, Олег Васильев и др.

Пригов вспоминал: «Мы устраивали показы работ, потом их обсуждали. Беседовали в основном об искусстве. С Орловым мы много о философии разговаривали. Конечно, это были интеллектуальные встречи. Все мы были добропорядочные семьянины, никто по бабам не бродил, водку не пил. <...> Первоначально у нас возникли элементы поп- и соц-арта. Причем здесь произошел разлом. Орлов, я и Лебедев занялись соц-артом, а Шелковский придерживался традиционалистского направления, поэтому он начал испытывать некоторое раздражение. Потом он уехал в Париж, и все естественным образом разрешилось» [Шаповал 2003: 78].

Особенно важную роль в этом контексте играет увлечение поп-артом, о котором Пригов и его товарищи узнают из западных журналов о визуальном искусстве – будущая жена Шелковского, славист Сильвия Бондарурер, по словам Орлова, «чемоданами возила нам журналы типа „Кунстнахрихтен“¹², причем откуда-то достала всю подшивку за 1960-е годы, и разные книги по искусству и философии. Так что в середине 1970-х мы прекрасно знали весь срез европейского искусства <...> Позже, году в 1975-м, в нашем круге появились Римма и Валерий Герловины. <...> Они откуда-то доставали „Артфорум“¹³ и другие журналы. Поскольку Валера [Герловин] бегло читал по-английски, он переводил для всех: так они занимались просветительством» [Кизевальтер 2010: 219–220, 214]. В статье 1981 года «Об Орлове и кое-что обо всем» Пригов напишет: «...не испытывая никаких ученических комплексов и приоритетных притязаний, можно указать именно на поп-арт как на одного из главных провокаторов возникновения нашего феномена, поскольку... в пределах нашей культуры прямого соответствия поп-арту просто быть не может» [5: 523].

Орлов вспоминал, что в эти годы поисков стиля важным интеллектуальным потрясением для них с Приговым стал М. М. Бахтин с его концепцией карнавальной культуры. Как говорил Орлов, «...я впервые прочел тогда [в 1973–1975 гг.] про Рабле и культуру Средневековья и подумал, что вот, это же то, чем мы занимаемся, а тут нам еще и теоретическая база! Хотя Шестов подготовил это еще раньше своим релятивизмом. Мы прочитали всего Шестова в те годы» [Кизевальтер 2010: 219]. Пригов был сходного мнения о Бахтине. По его статье об Орлове 1981 года видно, как бахтинский карнавал «лег» на их общее понимание поп-арта, который Пригов характеризует как своего рода религиозное искусство, причем описывает его, явственно оглядываясь на бахтинскую концепцию карнавала:

Следует отметить и еще некоторые черты подобного религиозного искусства, хоть и не уподобляющие его традиционно-народному, но дающие основания для утверждения определенного типологического сходства. Это сходство, естественно, не в темах, а в принципе обработки тем, принципе конструирования произведений искусства и способа их бытования – клише, регулярный набор, цитатность, злободневность, открытый игровой момент, антипсихологизм и антиперсонализм, принципиальная эгалитаризация языка. Отбор тем идет по принципу предпочтения наиболее ходульных и фетишизированных, до конца понимаемых не столько в пределах самого произведения, сколько во взаимодействии его с контекстом жизни. Большое значение приобретает жест, указывающий на эти явления жизни [5: 523].

¹² Речь, по-видимому, идет о журнале «Kunst Nachrichten» («Новости искусства»), немецкоязычной версии старейшего международного журнала по искусству «ARTnews», выходящей четыре раза в год (с 1902 года).

¹³ «Art Forum» – международный ежемесячный журнал по современному искусству, выходит с 1962 года.

Гипсовые пионеры в сочетании с поп-артом; Ницше, буддизм, Шестов плюс бахтинский карнавал – вот важнейшие ингредиенты того «питательного бульона», в котором зарождается соц-арт и из которого потом вырастают московский концептуализм и индивидуальный приговский проект. Отметим еще два компонента: острое противостояние советскому политическому режиму – при уважительном, но все же отстраненном отношении к диссидентству. «...Все мы были настроены очень антисоветски. <...> Неприятие советской системы во всех ее проявлениях – ее языка, ее институций, представителей ее, даже самых, на нынешний взгляд, может, и невинных официальных членов Союза художников» [Балабанова 2001: 50].

Что объединяло все эти компоненты? Буддизм с его методиками систематической проблематизации индивидуального «Я» и преодоления иерархического сознания хорошо «рифмовался» с теорией карнавала как формой деконструкции, переворачивающей или размывающей бинарные оппозиции, – но главное, создающей *дистанцию* от доминирующего порядка вещей – советского, разумеется. *Эта стратегия как бы переводила на эстетический уровень экзистенциальную и социальную отчужденность Пригова*. Погружение в философские тексты тоже создавало дистанцию, но и предполагало более глубокое противостояние идеологии, чем просто моральное ее осуждение. Пригов и его единомышленники стремились не просто опровергнуть ложные политические идеи, как это делали некоторые диссиденты, – они стремились взорвать тот язык, тот способ мышления, который эта власть навязывала: «Наше сознание было культуркритическим: мы критиковали и утопии, и государственные институции, занимающиеся их воспроизводством, и тотальность любого языка, которая была прежде всего связана с языком государственным. У нас любой утопический язык вызывал мощную аллергию. Одним из носителей утопического сознания было диссидентское искусство, которое тоже было предметом наших рефлексий и критики» [Шаповал 2003: 93–94].

Сохранение дистанции по отношению к советскому языку и советским мифологиям у Пригова и его товарищей парадоксальным образом сочеталось с ее радикальным сокращением – по сравнению с другими художниками-нонконформистами. Необходимость лепить китчевые статуи пионеров и героев труда предполагала невозможность «забыть» советский язык, на чем настаивал неомодернистский и неоавангардный андерграунд. Поп-арт, иронически работающий с коммерческой культурой, задал для будущих концептуалистов первоначальный образец того, как можно создавать контркультурное высказывание на том самом языке, который подвергается критике: «Как правило, все художники ненавидели советский язык. Это был, так сказать, собачий язык, в своих мастерских они говорили на некоем возвышенном, нетленном языке, но вся жизнь проходила в пределах языка советского: смотрели футбол, пили, матерились. Существовала шизофреническая раздвоенность» [Шаповал 2003: 80]. Именно эту «шизофреническую раздвоенность» концептуалисты и старались преодолеть, сделав советский язык – как вербальный, так и визуальный – центральным объектом творчества. Орлов вспоминает, что сомнения относительно советского языка первоначально высказывал и Илья Кабаков – впоследствии признанный лидер художественного концептуализма: «Пригов тогда читал свои стихи у него [Льва Рубинштейна] в квартире на Маяковке. Илья Кабаков тоже тогда пришел и после чтения сказал Пригову: „Дима, как много вы читаете на собачьем языке. Не бойтесь сами ‘особачиться’?“» [Орлов в Кизевальтер 2010: 218].

Так формировалась принципиально игровая, перформативная логика творчества Пригова, которая, как он полагал, соотносилась с общей поведенческой стратегией художников его круга и резко отделяла концептуалистов от нонконформистов поколения шестидесятников: «Для них [соц-артистов и концептуалистов] переходы из одной конвенции в другую были вообще частью профессиональных занятий и не составляли труда. В то время как для искренних художников 60-х годов – это была мука смертная. Они все были люди трагические, говорили на одном языке. Они не могли сказать ничего другого, потому что для них это значило соврать. А для людей нашего круга болтовня составляла род игры. Вранья не было, поскольку

принимался любой дискурс, с условием не переступать определенных принципиальных границ, которые могли бы действовать разрушительно, и не принимая на себя никаких обязательств» [Балабанова 2001: 12–13]. По сути дела, так рождалась советская версия постмодернизма и постмодернистской теории – во многом стихийная и «бриколажная». Как говорил сам Пригов:

...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 «персональный автор», «мерцательность», «стратегийность» я использовал давно, не зная даже о существовании теоретиков постмодернизма [Шаповал 2003: 94].

Семинар, о котором говорит Пригов и с которым впоследствии будет связано представление о московском концептуализме, сложился не сразу. Примерно около 1975 года Пригов начинает выступать на домашних чтениях («домашниках») и постепенно сходитесь со многими художниками и писателями андерграунда. В 1977-м он знакомится с Эриком Булатовым и Всеволодом Некрасовым, а через Некрасова – со всем лианозовским кругом художников и поэтов – Евгением, Львом и Валентиной Кропивницкими, Оскаром Рабиным, Игорем Холиным, Генрихом Сапгиром. В 1978-м – со Львом Рубинштейном, а через него – с Андреем Монастырским и впоследствии «Коллективными действиями» (Пригов участвует во многих их акциях и обсуждениях). В 1979-м происходит его знакомство с Борисом Гройсом и Ильей Кабаковым, а через Кабакова – с Владимиром Янкилевским и Эдуардом Штейнбергом. Тогда же, в 1979-м, формируется постоянно действовавший до 1985 года семинар, собиравшийся на квартире у А. М. Чачко¹⁴. Пригов вспоминал:

...семинар сделался регулярным, постоянными его посетителями были: я, Рубинштейн, Кабаков, Булатов, Некрасов, Чуйков, часто ходил Франциско Инфантэ, [Борис] Гройс и филолог-лингвист [Михаил] Шейнкер [Шейнкер и Чачко были соведущими этих семинаров. – М. Л., И. К.]. Люди либо читали, либо показывали работы, либо делали доклад. Приходило дикое количество народу, огромная комната в коммуналке... набивалась битком. <...> Семинар обычно состоял из трех актов. Первый – это выступление, на котором присутствовало много народу. Потом – обсуждение, когда многие уходили и оставались люди артикулированные, желавшие и просто даже жаждавшие разговоров и обсуждения. Когда завершалась эта часть, оставался очень тесный круг. Пили чай и происходило уже обсуждение обсуждения. На этих семинарах, в этом говорении и начал вырабатываться концептуально-постмодернистский язык, который до сих пор используем нами [Шаповал 2003: 79–80].

Помимо собственно теоретической стороны дела, эти обсуждения, по точному замечанию С. Хэнсен, были еще и своеобразными перформансами: «В среде концептуалистов беседа представляет собой своего рода перформанс, вызывающий все больше и больше комментариев,

¹⁴ Подробно об истории этого семинара и о своей в нем роли Шейнкер писал в своем блоге: <https://msheinker.livejournal.com/>. См. также мемуары Александра Чачко «История, жизни, судьбы, дом», гл. 50: <https://doctoralik.livejournal.com/42079.html>

интерпретаций и теоретических спекуляций, которые в итоге сливаются в более широкий контекст документального „гезамткунстверка“. Эти разговоры не остаются эфемерным явлением – они становятся частью художественного процесса» [Московский концептуализм 2016].

Исчезает ли отчуждение? В семинаре – безусловно. И основанием для преодоления отчуждения становится *общий концептуальный язык*: «Предыдущие круги объединяли художников разных стилистик, а мы выработали общий язык и почувствовали некое единство» [Шаповал 2003: 80]. Но по отношению к другим кругам отчуждение сохраняется и, даже более того, становится программным:

У меня было несколько кругов, – говорил Пригов Шаповалу, – но лишь с одним я себя идентифицировал полностью по причине совпадения эстетических и жизненных позиций. В других кругах были совпадения жизненных позиций, но эстетические могли быть несовместимы. <...> Я считал, да и сейчас, пожалуй, придерживаюсь того же мнения, что нельзя быть погруженным только в один круг общения – это рискованно. Человек не должен прочно брать что-то двумя руками, потому что может найтись что-то новое, а у него руки заняты. Общение с другими кругами было для меня своего рода исследованием, они мне были нужны, чтобы я смог стать более полным, сумел научиться смотреть на многие явления со стороны [Шаповал 2003: 131–132].

Речь, как можно понять из контекста, идет о начале 1980-х. Несмотря на беспрецедентно широкий круг общения, Пригов сохраняет дистанцию во всех отношениях. Даже внутри круга ближайших друзей-концептуалистов, по наблюдениям Льва Рубинштейна, Пригов «умел устанавливать правильную дистанцию, позволяющую не высекать взаимных искр <...> Я как человек, с ним хорошо знакомый, могу свидетельствовать: никакая это не холодность, а определенная стратегия. Я знал случаи, когда он был невероятно нежен и заботлив, что производило особое впечатление. Холодность он придумал, он всегда держал дистанцию. В общем, был застегнутым человеком. Как сказал один наш общий знакомый: „Я виделся в Берлине с Приговым, в этот вечер он был не на работе“. В том смысле, что он был вполне душевен» [Шаповал 2014: 216–217]¹⁵. А вот как описывает Пригова Сергей Гандлевский:

Сдержанность анекдотическая. Можно было столкнуться с ним лицом к лицу в парадном N, но бессмысленно было задавать (бессмысленный, впрочем) вопрос, не от N ли Дмитрий Александрович идет. «Обстоятельства привели, Сергей Маркович», – ответил бы он. И, вероятно, как следствие – решительное неучастие в знакомстве между собой людей из разных компаний, притом что он был вхож в самые разные круги артистической Москвы, и не только Москвы. <...> Зато Пригова не могли заподозрить в распространении сплетен. Изо дня в день он, как на работу, ходил по мастерским, домашним чтениям, кухням, салонам и т. п., расширяя свою культурную осведомленность и методично внедряясь в современный «культурный контекст» (говоря о нем, я и перенял оборот его сухой наукообразной речи). А в оставшееся время суток писал свою норму «текстов» и рисовал – тоже норму, а не наобум. Не пил, не курил или бросил курить. И так из года в год [Гандлевский 2012: 82–83].

Важным аспектом «холодности» Пригова был его подчеркнутый *рационализм*. «Такой теоретической четкости, как у Пригова, не было даже у его собратьев: ни у Левы Рубинштейна, ни у Владимира Сорокина. В этом смысле Пригов был совершенно уникален – он обладал

¹⁵ Ср. наблюдение Ольги Матич: «Он был доброжелательным, нетребовательным, щедрым человеком и всячески избегал душно отзываться о людях – своих современниках, что сильно отличало его от многих других» [Матич 2017: 501].

мощным аналитическим умом», – говорит композитор Владимир Мартынов [Шаповал 2014: 194]. «При всей его эксцентричности Пригов был наиболее здравым человеком из всех, которых я когда бы то ни было встречал», – добавляет куратор и издатель Виктор Мизиано [там же, 198]. «Социокультурная адекватность и чрезвычайное здравомыслие были доминирующими свойствами его натуры. <...> Пригов как большой художник и себя, и других видел с расстояния. Это чрезвычайно конструктивная позиция», – свидетельствует критик и литературовед Глеб Морев [там же, 206]. «Лютером культурной вменяемости» назвал Пригова художник Никита Алексеев [Алексеев 2007].

Андрей Зорин справедливо видит в общей стратегии поведения Пригова его демонстративное дистанцирование от образа *романтического поэта* – который он многократно «присваивал» в своем творчестве: «В его бытовых проявлениях не было ничего от романтического образа художника, который может позволить себе больше, чем простой человек. Он был изысканно вежлив, доброжелателен, рационален, надежен, идеально договороспособен, порядочен в буквальном и переносном смысле слова – он ценил порядок и был в высшей степени порядочным человеком. Глядя на него, становилось понятно, что порядочность происходит от слова „порядок“. <...> Сочетание порядка с такой интенсивностью художественного безумия на меня всегда производило сильнейшее впечатление» [Шаповал 2014: 177].

Оборотной стороной этой стратегии была подозрительность, которую Пригов вызывал в андерграундных и особенно диссидентских кругах: «Мой приход из среды художников, вообще переходы из среды в среду казались подозрительными», – говорил Пригов Ирине Балабановой [Балабанова 2001: 22]. Подозрения в сотрудничестве с КГБ сочетались со все более настойчивым прессингом со стороны этой организации.

КГБ «заинтересовалось» Приговым в 1979-м, когда его пьеса «Место Бога» (1973) вышла в парижском альманахе «Ковчег». В 1980 году он опять вызывается на допросы в связи с созданием независимого Клуба писателей России и подготовкой альманаха «Каталог», первоначально рассчитанного на малотиражную публикацию в СССР, но впоследствии вышедшего в «Ардисе» (1982). Наивысшей точки это противостояние достигает уже при Горбачеве, когда в 1986-м Пригов был задержан и заключен в спецпсихбольницу, откуда, к счастью, его вскоре выпустили после краткой, но энергичной международной кампании в его поддержку (см. об этом в главе 4 Части II).

Реакции же на литературное творчество Пригова за пределами его непосредственного круга в 1970–1980-е годы варьировались от «взбесившегося графомана»¹⁶ до «сатанинства». В предуведомлении к циклу 1982 года «40 банальных рассуждений на банальные темы» Пригов писал: «Будучи в Ленинграде, читая стихи, было мне объявлено Ольгой Александровной Седаковой (поэтессой, но московской): „Говорю вам от имени всех мертвых, что осталось вам всего год, чтобы избавиться от наглости и сатанинства“» [1: 134]. Этот пересказ, вероятно, является гротескно-игровым преувеличением, но нечто подобное вспоминают и другие участники первого выступления концептуалистов для ленинградских коллег¹⁷. Впоследствии О. А. Седакова отзывалась о Пригове с большим уважением, но обвинения в разного рода «кошунстве» ему предъявляли еще не раз.

Пригов часто публикуется в различных самиздатских журналах – в «37», «Обводном канале», «Часах», «Транспонансе», «Северной почте», «Метродоре» [см. об этом: Саббаттини 2019]. Пригов близко связан с тамиздатским журналом «А – Я» (1979–1986), выпускаемым в Париже уже названным выше художником Игорем Шелковским вместе с Александром Сидоро-

¹⁶ «Скульптор стал читать неплохие пародии на „народные стихи“, довольно смешные, но уж больно „Крокодилом“ отдавали. <...> По слухам, на чтении у Булатова кто-то из возмущенных стариков обозвал сего автора „взбесившимся графоманом“, – пишет Г. Кизевальтер, художник и активный участник «Коллективных действий» [Кизевальтер 2010: 119].

¹⁷ Речь идет о выступлении, организованном В. Кривулиным в ленинградском Клубе-81 11 мая 1982 г. Участвовали: Д. Пригов, Л. Рубинштейн, О. Седакова, В. Лён, Б. Кенжеев, Ю. Кублановский (см.: Иванов, 90).

вым (жившим в Москве). В первом же номере этого журнала появляется знаменитая впоследствии статья Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм», которая провозглашает близкий Пригову круг художников и литераторов единым эстетическим движением. (Правда, Пригов – как, впрочем, и Кабаков – в этой статье не упоминается.) Рядом, в том же номере – «стихogramмы» самого Пригова. В 1985-м выйдет «литературный» номер «А – Я», куда войдет большая подборка Пригова, его пьеса «Я играю на гармошке» и вновь «стихogramмы». Но еще в 1980 году большая (почти 20 страниц) билингвальная подборка стихов Пригова появится в Австрии – в зальцбургском альманахе «NRL: Neue Russische Literatur»¹⁸.

Перестройка радикально меняет жизнь Пригова: он участвует во многих проектах, становится одним из лидеров легализованных объединений поэтов и художников андерграунда (подробнее см. в Части IV), с 1987-го часто выступает в других странах. Пригова начинают публиковать – в «Юности», «Огоньке», «Театре», «Театральной жизни» и даже в «Новом мире». Однако в ходе этой легализации распадается прежний концептуалистский круг. Причиной тут стала не только эмиграция нескольких его видных представителей – но и тот очевидный факт, что из общего семинара выросли разные индивидуальные стратегии. Впрочем, еще с начала 1980-х Пригов начал делать «вылазки» из концептуалистского круга: сначала он принял участие, как уже сказано, в альманахе неподцензурных писателей «Каталог», объединившем авторов, очень разных по своим эстетическим позициям (Владимир Кормер, Николай Климонтович, Евгений Харитонов и др.), потом, уже в период перестройки, выступал в составе «трио» «ЁПС» – [Виктор] Ерофеев, Пригов, [Владимир] Сорокин, в поэтическом спектакле «Альманах» [см. о нем: Зорин 1990] и вместе с младшим поколением концептуалистов – в шутовской пародийной «рок-группе» «Среднерусская возвышенность». Эти выступления положили начало многочисленным коллаборациям Пригова с авторами разных поколений и направлений; разного рода совместные проекты продолжались вплоть до самой его смерти.

Растущая известность Пригова вызывает неприязнь его бывших коллег по андерграунду. Всеволод Некрасов упрекает его во всех возможных грехах, и прежде всего в популизме и «захвате» славы, «причитающейся» другим (см. подробнее в Части III). О «человеке-автомате», занятом «пиар-деятельностью», говорит Ю. Арабов [Кизевальтер 2014: 76]. «Пригов – это Путин...» – утверждает Ю. Лейдерман [Лейдерман 2017: 102]. Эти обвинения в претензиях на власть становятся еще одной формой изоляции художника в новых условиях – пусть эта изоляция и осталась мало кому заметной.

В то же время и сама пришедшая в годы перестройки популярность Пригова парадоксальным образом отчуждает будто бы застывшей маской реального развивающегося художника Пригова. В 1990-е статус Пригова для многих групп читателей и слушателей близок к статусу «живого классика», происходит, по выражению М. Майофис, его «прижизненная канонизация» [Майофис 2010]. Как проникательно заметил М. Айзенберг,

...у Пригова публикуются стихи десяти-, двадцатилетней давности, картина получается странная, целое из кусочков не выстраивается. Общий ритм, стратегию изменения имиджа в состоянии отслеживать только узкий круг читателей. А ведь это и есть истинное произведение Пригова: четвертьвековое движение внутри существующей культуры, выстроенное как танец, как узор, но импровизированное, меняющееся. <...> Даже культурные и организаторские идеи Д. А. по большей части выверены так же серьезно и тщательно, как и художественные [Айзенберг 1997: 143].

По сути, эта проблема осталась неразрешенной и впоследствии. Пригов в 1990-е и 2000-е разнообразно экспериментирует (см. Часть IV), работая с новым дискурсивным мате-

¹⁸ NRL: Neue Russische Literatur, 2–3 (1979–1980). С. 47–65.

риалом – нарративами и риториками глобальной массовой, политической, экономической культуры, – осваивает новые медиальные пространства и жанры: перформансы, видеооперы, романы. Однако для читающей публики он неизменно остается «певцом Милицанера», славным производством тысяч и тысяч нечитаемых стихов. Как справедливо отмечает М. Ямпольский: «...пресловутый Милицанер сыграл с ним дурную шутку: он [Пригов] закрепился в сознании многих как социальный клоун. А ведь Пригов был куда масштабнее и глубже» [Шаповал 2014: 221].

После того как жена Пригова Н. Г. Бурова в 1992 году восстанавливает свое британское гражданство и переезжает в Лондон, жизнь Пригова протекает между Лондоном и Москвой, а также десятками других городов и стран, где проходят его выставки и чтения, включающие либо его старые тексты, либо «оральные жанры» – азбуки, «мантры русской культуры». По словам Бориса Гройса, «в этот момент в работах Пригова произошел определенный сдвиг – от поэтического перформанса к визуальной продукции, которую составляли в основном рисунки и инсталляции. Можно сказать, что именно перестройка напрямую вывела Пригова в пространство визуального искусства» [Гройс 2016].

С 1990-х годов все большее место занимает в его творчестве жанр визуального перформанса – как одиночного, так и в составе группы ПМП (2000–2004), в которую, кроме самого Дмитрия Александровича, входили его сын Андрей и Наталья Мали (отсюда и название группы: Пригов – Мали – Пригов). Со второй половины 1980-х Пригов регулярно выступает либо вместе с джазовым музыкантом В. Тарасовым, либо в составе уже упомянутой группы «Среднерусская возвышенность» (даже играет на саксофоне), либо с другими музыкантами (С. Курехиным, В. Мартыновым, С. Летовым, М. Пекарским, Г. Виноградовым, Н. Пшеничниковой и др.) В качестве других, не менее показательных, примеров настойчивых попыток Пригова расширять сферу своей культурной деятельности назовем его сотрудничество с Алексеем Германом в кино (роль в фильме «Хрусталева, машину!», 1998), композитором Ираидой Юсуповой и видеоартистом и художником Александром Долгиным – в области видеооперы, Александром Пепеляевым в балете (роль Тригорина в балете «Альфа-Чайка», 2006), а с молодыми художниками из группы «Война» – в области публичных перформансов.

Постсоветскому творчеству Пригова посвящен в нашей книге весь последний, четвертый раздел. Здесь же приведем некоторые кажущиеся нам важными примеры интерпретации этого периода. Михаил Ямпольский в своей книге «Пригов: Опыт художественного номинализма» (2016) – первой монографии о Пригове – показывает, что именно позднее творчество Пригова с наибольшей ясностью высвечивает *философский* потенциал его эстетики, прежде заслоненный сатирической или политической злободневностью: «...объектом приговской концептуальной деконструкции являются не предметы, не концепты, даже не имена, а именно исторические культурно-языковые формации... Вообще говоря, концептуализм у него – это отражатель эволюции, времени, современности и неактуальности в отношении с современностью. А главный объект концептуализма – это морфология исторических формаций, или, если сформулировать более общо, – это морфология времени, пространственная структурная организация времени...» [Ямпольский 2016: 15].

По мнению Джейкоба Эдмонда, постсоветское творчество Пригова не только соединяет практики позднесоветского андерграунда с глобальной культурой, но и представляет особую форму критики последней:

...вместо простого противопоставления местной иконографии глобальному языку современного искусства... Пригов совмещает различные локальные и транснациональные языки и системы культуры, вскрывая их недостаточность для описания современности. <...> Тем самым Пригов демонстрирует, что природа глобального не едина, но множественна и складывается из различных дискурсивных систем. <...> Воспроизводя их в

неожиданных и сложных переплетениях, Пригов обнажает свойственные им параллельные системы бинарных оппозиций – локального и глобального, конкретного и всеобщего, Востока и Запада, России и мира – и в то же время предлагает альтернативы, возникающие непосредственно внутри этих столкновений» [Эдмонд 2012].

Жадный интерес Пригова к новым формам и медиа объясняет, почему он, в отличие от многих ветеранов андерграунда, чрезвычайно внимательно и заинтересованно относился к новому поколению литераторов и художников. Глеб Морев отмечает, что «в молодежной среде 2000-х годов он [Пригов] четко выделил фигуры, которые никак не зависели от его творчества – не наследовали и не подражали ему, но оказались важными для литературы нового столетия...» [Шаповал 2014: 206]. Не случайно в день смерти Пригова Дмитрий Кузьмин написал: «Вот должна быть фигура отца. Мало ли какие у тебя к нему претензии, и ты бы, конечно, всё в этой жизни сделал иначе (или не иначе), и, может, вы и живете раздельно с твоего младенчества, да еще и на разных континентах, но пока он есть, это одно дело, а когда его нет – совсем другое. Это не тот, кого ты больше всех любишь, или ценишь, или с кем ближе всех общаешься. Ну, в общем, наверно, для меня было в разное время четыре такие фигуры. И теперь не осталось ни одной» [Попов 2007]. Есть основания полагать, что это чувство с Кузьминым разделили и другие авторы следующих за Приговым поколений. Недаром диалог с Приговым от лица тех представителей младшего поколения, которые считают себя наследниками андерграунда, развивается и даже интенсифицируется в культуре 2010-х – об этом см. в Заключение нашей книги.

О чем еще эта книга?

О революции в литературе, совершенной Приговым (Часть I).

Об антропологии советской культуры, которую он создавал средствами поэзии (Часть II).

О его месте в контексте литературы андерграунда 70–80-х (Часть III).

О картографии новой эпохи и о новых формах существования литературы, с которыми Пригов экспериментировал в 1990–2000-е годы (Часть IV).

А главное (используя выражение М. Айзенберга) – о сорокалетнем движении художника внутри культуры, «выстроенном как танец, как узор, но импровизированном, меняющемся», которое и составляет «истинное произведение» Пригова.

Часть I

Перформанс теории

Пригов принадлежал к нечастому для русской культуры типу *рационалистических художников*. Ситуация неофициальной культуры способствовала обострению рефлексивного начала у большинства авторов-участников, но у Пригова повышенная рефлексивность – как он не раз говорил в интервью и как становилось понятным из его действий – была свойством характера. Однако склонность к рациональным объяснениям своих и чужих действий ни в коей мере не ограничивает, а наоборот, обосновывает спонтанность и импровизацию, свойственные его творчеству: Пригов, как мало кто, понимал и чувствовал ограничения современной рациональности и в то же время – необходимость разворачивания эстетического действия *внутри* этих границ. Вот почему, несмотря на то, что существует довольно много научных попыток осмысления творчества Пригова – как историко-литературных (М. Эпштейн, А. Зорин, Г. Витте, С. Хэнсен, Б. Обермайр, Дж. Янечек, Л. Силард) и искусствоведческих (Б. Гройс, Е. Деготь), так и философских (М. Ямпольский, И. Смирнов), никто из исследователей, пишущих о Пригове, не смог избежать влияния его автоинтерпретаций, которые глубинно связаны с его теоретическими представлениями. Поэтому нам кажется логичным начать разговор о Пригове с обзора его теоретических идей, пытаясь одновременно соотнести их с общей логикой его творчества.

Теоретические высказывания Пригова – это синтетическая форма; рациональный анализ (в том числе и собственных практик) в них переходит в манифест, но при этом сам автор как бы разыгрывает «позу лица» (как говорил сам Пригов) теоретика, то и дело пародируя риторику научного высказывания.

По-видимому, Пригов хорошо понимал, что любой манифест чреват утопизмом и ригористическим утверждением правил, обязательных для всех «правильных» художников. Опыт XX века показывает, что манифесты могут стать прекрасными художественными произведениями, но изложенные в них программы очень быстро оказываются исчерпанными [см. об этом: Хобсбаум 2017: 17–23]. Однако в то же самое время манифесты бывают совершенно необходимы для целеполагания и рефлексии оснований художественного творчества на современном этапе. В своей «теоретической публицистике» Пригов попытался совместить такое целеполагание с критикой характерного для манифестов утопизма. Поэтому в них он часто показывает саму фигуру теоретика словно бы со стороны, изображая рефлексирующего художника по правилам, напоминающим брехтовский театр, в котором между актером и ролью всегда должен существовать зазор, напоминающий об условности. Но тем не менее Пригов вполне серьезно высказывает значимые для него идеи. Такое совмещение можно описать как *перформанс теории*.

Подобного рода манифестарное письмо – как и многие приговские перформансы, относящиеся к сфере искусства, – основано на осознанном и подчеркнутом переключении позиций: исследователя, остраненно рационализирующего культурные процессы, и автора, театрально разыгрывающего себя и свое место в культуре на (квази)научном языке. Для окончательного «подвешивания» фигуры повествователя и превращения ее в неуловимую Пригов то и дело вставляет в наукообразные тексты оговорки с отказом от претензии на научность, но и сами эти оговорки пародийны по интонации, например: «Так ведь мы не ученые какие-нибудь». В другом тексте, однако, Пригов мог сменить маску на противоположную по смыслу: «Но мы ведь с вами люди науки, мы ведь следим тенденции, отслеживаем процессы, выявляем закономерности, ошибаемся в результатах, меняем направление, не замечаем реальности, погибаем

в деталях, обманываемся в причинах, обнаруживаем сокрытое и достигаем результата. Так вот...» [5: 17].

У Пригова есть и тексты, написанные для академических сборников, но и в этом случае они деконструируют стиль научного письма и мышления. Часто его теоретический нарратив включает в себя и деконструкции самой операции постулирования аксиом. Любимое присловье, которое Пригов вводил при формулировке какой-нибудь особенно провокативной или эпатажной мысли: «А что, нельзя? – Можно!..», «А что, неправильно? – Правильно...», «А что, неправда? – Правда...» [5: 165, 204, 206, 258, 315, 472, 496, 606, 630].

Особенно ярко промежуточный статус приговских теоретических идей заметен в «предуведомлениях», сопровождающих большинство циклов-сборников, в которых Пригов объединял свои тексты. По точному определению Льва Рубинштейна, приговские предуведомления мерцают между художественностью и (квази)научностью:

Предуведомление является в такой же мере квазитеоретическим, как следующие за ним тексты – квазихудожественными. Более того. Интрига каждого такого цикла – в «мерцательном» распределении ролей между «теоретизированием» и «художествованием». Роли закреплены не жестко. Теория оказывается художественной в той же мере, в какой «теоретично художество». Всегда как бы неясно, что что разъясняет, и что что иллюстрирует [Рубинштейн 1997: 231].

В каждом из предуведомлений обосновывается эстетический эксперимент, реализованный в стихах или в прозаических сочинениях соответствующего цикла. Обычно каждое такое объяснение, пародийное по смыслу, одновременно было призвано решать совершенно серьезные аналитические задачи. Эксплицитно Пригов писал об этих задачах только в самых ранних сборниках, связывая жанр предуведомлений с ретроспективным самоанализом:

Формирование всякого сборника окончательно определяется для меня рождением его названия и возникновением предуведомления. Если название обыкновенно выплывает где-то в середине написания сборника и в какой-то мере само конструирует остатную часть, то предуведомление уже есть ретроспективный взгляд на сотворенное, свидетельство не его эстетической ценности, но причастности к моей судьбе. (Кстати, именно по этой границе проходит различие официальной и неофициальной поэзии. Вроде бы и там и там есть таланты, и там и там есть стихи – но цена платится за них разная. Кстати, хотя и эмиграция платит тоже цену немалую, но иную, не нашу, наша местная валюта неконвертируема (...)) [3: 277].

Однако уже вскоре Пригов отказывается от прямого выражения экзистенциального пафоса. Комментируя всего через два года свою рефлексия в переписке с Ры Никоновой, Пригов предлагал воспринимать его «предуведомления» только как «указатель, указывающий пальцем на место автора вне текста, на отношение его к данной поэтической системе как к одному из возможных языков поэзии» [5: 529]. Позже, уже в 1990-е, Пригов опубликовал свои «предуведомления» отдельной книгой [Пригов 1996]. Вероятно, он полагал, что к моменту выхода этого сборника уже известный читателю контекст его творчества поможет воспринять «предуведомления» как тексты особой, двойной природы.

Джеральд Янчек отмечает, что предуведомления Пригова в конечном счете становятся самодостаточными высказываниями, не справляясь с возложенной на них задачей оправдать и обосновать избранный в данном цикле метод письма. Продолжая мысль Рубинштейна, он пишет о «квазилегитимации, мерцающей между видимым успехом и провалом. Мы даже не уверены, кто говорит – реальный автор или придуманный персонаж. Поэтому не может

быть уверенности и в том, успешны, неуспешны или сознательно искажены приведенные аргументы» [Janecsek 2018: 28]¹⁹.

Несмотря на то, что приговские идеи претерпевали известную эволюцию (о которой пока можно говорить достаточно гипотетически, поскольку многие его тексты не датированы), эта эволюция была непротиворечивой. Новый слой идей «надстраивался» над предыдущим, не отрицая, а наращивая предшествующую рефлексию. В целом в развитии теоретических взглядов Пригова можно довольно отчетливо увидеть три слоя – или этапа.

Первый – это идеи, высказанные в самых ранних известных нам манифестах Пригова и сформировавшиеся в конце 1970-х – начале 1980-х годов. В предуведомлении к книге «Картинки частной и общественной жизни» (1979) Пригов назвал свой стиль «соввитализмом», обозначив его специфику как демонстрацию внутренне напряженного равновесия между идеологическим «излучением» власти и «низовой», повседневной, антиидеологической по своей природе жизнью:

...Определил я свой стиль как соввитализм. Уже из двух составляющих можно понять, что он имеет отношение к жизни (в данном случае термин «витализм» взят именно для акцентирования некоего всеобщего и всевременного значения понятия «жизнь»), и к жизни именно советской. Т. е. этот стиль имеет своим предметом феномен, возникающий на пересечении жесткого верхнего идеологического излучения («верхний» в данном случае чисто условное понятие <...>) и нижнего, поглощающего, пластифицирующего все это в реальную жизнь, слоя жизни природной [4: 272–273].

Но все же в фокусе его внимания был преимущественно «московский романтический концептуализм» как особая форма рефлексии советского историко-психологического опыта и новый, актуальный тип эстетической реакции на современность:

Мне сдается, что в наше время происходит, если уже не произошел... перелом в художественном и культурном сознании. <...> Концептуализм... берет готовые стилевые конструкции, [ис]пользуя их как знаки языка, определяя их границы и возможности, их совмещения и совместимости (это про меня) [5: 528–529].

Статьи, эссе, «предуведомления» лекции, интервью начала и середины 1990-х составляют второй этап. В них Пригов предстает как едва ли не единственный автор из числа «классических» русских концептуалистов, готовый последовательно обсуждать, как работает концептуалистский метод на материале постсоветского сознания, в условиях кризиса идеократического общества, глобализации и появления новых для постсоветского контекста эстетических языков: феминизма, гей-культуры, новой телесности и пр.

Третий этап – конец 1990-х и 2000-е годы. В это время Пригов, последовательно развивая собственные идеи, уже явно «перерастает» проблематику «классического» концептуализма и все больше обращается к идеям «новой антропологии», к мультимедийной эстетике и – на новом по сравнению со второй половиной 1990-х уровне – к рефлексии «высокого» европейского модернизма.

Противоречий между этими слоями нет, поскольку все они структурированы центральным для Пригова вопросом: что представляет собой эстетическую новизну в современной культуре? Как оставаться «на острие» современной культурной эпохи? Поиски ответа на этот вопрос предполагают, с одной стороны, рассуждения о типологии культуры и культурном смысле современности, а с другой – обсуждение различных эстетических стратегий, которые так или иначе «производят» новизну в искусстве и культуре.

¹⁹ За исключением особо оговоренных случаев, все переводы с английского М. Липовецкого.

С конца 80-х годов Пригов неустанно возвращается к мысли о высоком динамизме смены культурных поколений во второй половине XX и начале XXI веков. По логике Пригова, если в прошлом любой стиль воспроизводился на протяжении жизни нескольких поколений, то в современной ситуации обновление эстетических идей, формирующих новую стилистику, происходит каждые 5–7 лет. Поэтому слово «поколение» в современном искусстве берет свой смысл не из демографического, а, скорее, из научно-технического, инженерного языка: «поколение» в искусстве ныне отсылает не к представлению о сменяющихся каждые 20–30 лет социальных генерациях, а, скорее, к метафоре «компьютер (или самолет) нового поколения».

Поэтому важнейшей *эстетической* категорией – во всяком случае в лексиконе ДАП – становится «дар культурной вменяемости». Художнику необходимо поспевать за сменой этих «коротких поколений» или, по крайней мере, осознавать, что художники того демографического поколения, в кругу которых происходило его становление, могли давно уже застыть в эстетической неподвижности и, следовательно, перестать быть актуальными. Впрочем, отмечал в 1990-е Пригов, в литературе смена культурных поколений происходит гораздо медленнее: если сравнивать с визуальным искусством, то современная русская литература соответствует этапу развития, характерному только для начала 1960-х.

Неспособность вписаться в контекст нового культурного поколения обрекает авангардного художника либо на непонимание аудитории, либо на повторение пройденного, или, как говорил Пригов, «художественный промысел». Под последним Пригов понимает искусство, лишенное *стратегической* новизны: «...практически любая неактуальная художественная практика от матрешек до супрематизма или поп-арта, когда известны способы порождения текстов, типы авторского поведения, социализации и институционализации, а также заранее известны способы зрительской перцепции (считывание текста) и виды реакций, в отличие от так называемых радикальных практик» [Словарь терминов 1999: 192]. Именно «художественному промыслу» в понимании Пригова и противостоит актуальное или радикальное искусство, обязанное предлагать *неизвестные еще* «способы порождения вещей и текстов, способы явления, утверждения и бытования художника в культуре и искусстве, способы восприятия всего этого культурой и публикой». Поэтому его теоретические концепции представляют собой постоянный поиск стратегической новизны, подрывающей диктатуру «художественных промыслов».

К «формуле» своего понимания актуального искусства сам Пригов приходит во время перестройки (конец 1980-х – начало 1990-х), когда у него впервые появляется возможность сформулировать свои находки в виде манифестов. Он продолжает их оттачивать и апробировать до конца своей жизни. В самом грубом виде эти принципы можно сформулировать таким образом²⁰.

1. «Сведение в пределах одного стихотворения, текста нескольких языков (т. е. языковых пластов, как бы „логосов“ этих языков – высокого государственного языка, высокого языка культуры, религиозно-философского, научного, бытового, низкого), каждый из которых в пределах литературы представляет как менталитеты, так и идеологии. То есть происходит сведение этих языков на одной площади, где они разрешают взаимные амбиции, высветляя и ограничивая абсурдность претензий каждого из них на исключительное, тотальное описание мира в своих терминах (иными словами, захват мира), высветляя неожиданные зоны жизни в, казалось бы, невозможных местах. К тому же концептуальное сознание не ставит знак предпочтения или преимуществования ни на одном языке, полагая заранее истинность в пределах их, если можно так выразиться, аксиоматики» [5: 253].

²⁰ В этом описании эстетической теории Пригова мы нарочно соединили цитаты из его программных статей, написанных в диапазоне от 1989 до 2000-х годов.

2. «Этика невлипания» (или мерцания) – то есть отсутствие идентификации автора с одним из вовлеченных дискурсов, техника критики противоположных, казалось бы, позиций: «этика художнического поведения как незадействованность, невлипание ни в один конкретный дискурс, но просто явление его в соседстве с любым другим или другими, то есть актуализируясь в текстовом пространстве в виде швов и границ...» [5: 271]. Важным, если не важнейшим аспектом этой этики становится «проблематичность личного высказывания» [5: 273];

3. Персонажность автора, для которого теперь «в отличие от предыдущих авторских поз, как бы нет пласта, разрешающего авторские амбиции. В данном случае если обычного исповедального поэта (чья поза по разным причинам в нашей культуре и читательском сознании идентифицируется с единственно истинной поэтической позой) в его отношении с текстом можно уподобить актеру, в идеале совпадающему с текстом, то отношение поэтов нового направления к тексту можно сравнить с режиссерским, когда автор видимо отсутствует на сцене между персонажами, но имплицитно присутствует в любой точке сценического пространства. Именно введение героев в действие, способы разрешения конфликтов и выведение персонажей из действия и объявляют особенности авторского лица. Нужно напомнить, что герои этих спектаклей – не персонажи (даже типа зощенковских), но языковые пласты как персонажи, однако не отчужденные, а как бы отслаивающиеся пласты языкового сознания самого автора» [5: 253]. Отсюда же отказ от «авторского маркированного языка, совпадающего с центральным положением художника – описателя мира <...> отсутствие утопически проективного пафоса...» [5: 270].

4. И как обобщающее условие одновременной реализации всех этих стратегий одновременно выступает перформатизм, или перенос «центра активности художника в сферу манипулятивности и операциональности» [5: 271]; «жест, авторская поза <...> ограничивающий авторскую волю, авторское участие именно этим жестом, обретающим в культурном пространстве <...> самостоятельное, хотя и внетекстовое значение» [5: 254].

Рассмотрим эти принципы более подробно.

1. Перформатизм и «центральный фантом»

Поэтическое творчество Пригова отчетливо отразило сдвиг целого ряда молодых московских авторов (А. Монастырский, Л. Рубинштейн) в сторону перформативности, обозначившийся в начале 1970-х годов, – в случае Пригова этот поворот произошел около 1973 года. Впоследствии он сам иронически определял стихи, написанные до этого времени, как «ахматовско-пастернаковско-заболоцко-мандельштамовский компот». От его последующего творчества они отличаются прежде всего разницей в *фокусе*. Если в ранних стихах в центре внимания находится мир, увиденный с более или менее устойчивой (хотя и гротескно сдвинутой по отношению к предшественникам) точки зрения, то начиная с «Исторических и героических песен» (1973) Пригов концентрирует внимание на *сознании и языке*, порождающих данный текст. С этого момента тексты Пригова стремятся представить панораму субъектов культуры, сначала – советских, позднее – сформированных глобальной культурой, а затем и представляющих собой особого рода футурологические экстраполяции.

По мысли Пригова, главное в современной культуре – не что, а *кто* создал то или иное произведение: именно «кто» определяет модальность читательского отношения к высказыванию. Но само это «кто», то есть «я» художника, существует только в режиме постоянного разыгрывания собственного статуса. Пригов говорит об «акцентированно-знаковом» поведении художника, которое включает в себя и тексты, но не ограничивается ими, и, более того, диктует значение и понимание этих текстов: «Только из имиджа и поведения самого художника, в пределах его большого проекта, можно идентифицировать субстанциональную сущность данного произведения, – пишет Пригов в программной статье «Что делается? Что у нас делается? Что делать-то будем?» (2000) и добавляет: «Текст стал частным случаем более общего художественного поведения и стратегии. Этот способ объявления в зоне искусства имеет нематериальный характер – в некой, скажем так, виртуальной зоне возникает образ-имидж художника» [5: 194, 195].

Вот почему репрезентация разных субъектов культуры – Пригов называет их «имиджами» – предполагает перформативность. Пригов этого слова не употребляет, предпочитая говорить о поведенческом уровне, операционности, персонажности, имиджах и т. п. Вероятно, дело в том, что для него перформанс – это лишь частный случай более широкого принципа, о котором идет речь. (Он четко различает хэппенинг, акцию, перформанс и проект – но именно проект, т. е. мегаперформанс, вбирающий в себя все формы операционной эстетики и в предельном случае развивающийся в течение всей жизни автора²¹, представляется наиболее адекватным определением главного жанра его собственной деятельности.)

Репрезентация разных типов сознания через дискурсивные акты создает значимую дистанцию между скрытым авторским голосом и «имиджем». Величина этой дистанции постоянно изменяется в тексте: не всегда ясно, насколько автор отличается от «имиджа» и отличается ли. Однако на проблематичности и изменчивости этой дистанции основана вся поэтика Пригова. Каждый текст строится как перформанс конкретного воображаемого – и изображаемого – субъекта. Фигура автора то сливается с ним, то отделяется от него; то конструирует, то деконструирует. При этом *кажется*, что субъект, чей «имидж» предстает перед нами, порождает текст, хотя, конечно, на самом деле, этот субъект создается самим текстом, его речевым строем, образностью, мифологией и т. п. Прав И. П. Смирнов, писавший: «Каждый стихотворный цикл в приговском творчестве – это перформативный акт заново создающего себя субъекта» [Смирнов 2010: 193].

²¹ См. об этом: Рыклин 2010.

Приговские «имиджи» представляют собой частный случай феномена «персонажного автора», широко распространенного в искусстве московского концептуализма, – от В. Комара и А. Меламида, создавших художников-персонажей, вроде Апеллеса Зяблова, крепостного художника-абстракциониста XVIII века, до младоконцептуалистов, Свена Гундлаха (введшего в обиход термин «персонажный автор»²²), В. Захарова, В. Скерсиса, Ю. Альберта и К. Звездочетова.

Особенно близким к приговскому представляется метод Ильи Кабакова, создавшего целую плеяду персонажных авторов и посвятивших осмыслению этого феномена два теоретических эссе («Художник-персонаж» и «О художнике-персонаже»). Кабаков, например, писал, и под этим определением подписался бы и Пригов:

«Художник-персонаж» не ориентирован на производство «шедевра». Его главным произведением, предметом его постоянного внимания становится он сам, вся его деятельность в качестве персонажа, понимаемая им как единое целое, как единый продукт всей его жизни [Кабаков 2010: 613].

В другом месте, говоря о персонажности, Кабаков подчеркивает внимание к языкам культуры и общества как предмету художественного исследования:

Причина, по которой главный автор пользуется другими авторами, состоит в том, что для него важным является не откровенный, искренний, подлинный язык, а отношение к языку вообще. Язык любого автора выступает в форме вообще какого-то языка. Причем интересно, что эти языки могут быть как социально значимые (язык халтурщика, страстного художника, язык дилетанта-бюрократа), так и языки, которые могут быть придуманы персонально. ... Все языки – не авторские, а плавающие в каком-то социально-художественном поле... [Кабаков и Эпштейн 2010: 297–298]

Характеристика парадоксального сочетания «своего» и «чужого», «безличного» и «личного», которую дает творчеству Кабакова Е. Бобринская, также представляется точной и по отношению к «методу» Пригова:

В отличие от прямых цитат чужого живописного языка, персонажная стилистика Кабакова представляет сконструированный «стиль», некий синтез свойств, разбросанных в произведениях различных советских художников. Иными словами, мы имеем дело с придуманным «стилем». И значит – авторским. Эта стилистика складывается в равной мере из «чужого» языка советской живописи и из собственного навыка «разговора» на этом языке. Она одновременно дистанцирована от художника Кабакова и внутренне присуща ему.

Все художники-персонажи Кабакова говорят на одном и том же языке. Принципиальное свойство этой стилистики, которое декларирует Кабаков, – анонимность, отсутствие выраженного авторского почерка... Однако внутри этого «изобретенного», подсмотренного, апроприированного живописного языка явно присутствуют следы конкретного автора – его индивидуальный почерк [Бобринская 2013: 242].

Е. Бобринская, подробно проанализировавшая «персонажный метод творчества» в неофициальном искусстве, раскрывает его парадоксальность: присвоение наиболее баналь-

²² Так называлась его статья о Владимире Сорокине, опубликованная в «литературном» выпуске журнала «А – Я» (№ 1, 1985).

ных, анонимных и «пустых» форм и языков советской культуры становится в творчестве художников-концептуалистов способом производства индивидуальной субъектности:

Художники-концептуалисты оказываются вовлечены в создание технологий производства «индивидуального» и одновременно демонстрируют иллюзорность и сомнительность всех результатов таких технологий. ... Персональный метод творчества оказывается для концептуалистов основной стратегией в производстве и одновременно деконструкции субъективности, индивидуальных и коллективных, своих и чужих языков [Бобринская 2013: 22–23].

И это в полной мере относится и к Пригову, который, неустанно апроприируя, тем не менее действительно создал свой оригинальный стиль, узнаваемый, по выражению С. Бунтман, с первой строки.

Сам Пригов не раз объяснял механику «персонажного авторства» с точки зрения литературы, а не изобразительного искусства. Например, о своей «женской поэзии» Пригов говорит: «Я нисколько не притворяюсь ни Ахматовой, ни Цветаевой, ни даже некоей женщиной – Черубиной де Габриак. Это не входит в мою задачу. Есть мои герои, мои персонажи» [Зорин 2010, 437]. А в беседе с Михаилом Эпштейном Пригов описывает процесс дискурсивного перевоплощения как сопоставимый с актерским перевоплощением:

М. Э.: То есть когда, допустим, Вы пишете женские стихи, то Вы не только отчуждаете и деконструируете этот дискурс, но в какой-то мере...

Д. П.: И впадаю в него!

М. Э.: И впадаете в него, вписываете его в себя.

Д. П.: <...> Действительно, в какой-то момент я искренне впадаю в этот дискурс. Проблема не в том, чтобы обмануть читателя, чтобы он так себя вел. Проблема в том, что ты должен сам быть невменяемым в этом отношении.

М. Э.: То есть это в какой-то мере экзистенциальная задача?

Д. П.: Это психосоматическая задача. Ну, экзистенциальная в переводе на уже личные проблемы какие-то. А вообще-то это как психосоматическая, почти медитативная задача. Это род вообще работы над собой, это род такого тренинга. Но я делаю, скажем, не йоговские упражнения для, так сказать, владения плотью. Я делаю некие сознательные долгие процедуры, выработал собственные, для работы со своим оценочным методологическим аппаратом, языковым и дискурсивным [Эпштейн – Пригов 2010: 69–70].

Более самоиронично этот же механизм описан в стихотворении из цикла «Искренность на договорных началах, или Слезы геральдической души» (1980):

Заражен бациллой модернизма
Что б разрушить – я вокруг гляжу
От христьянства до социализма
Чтоб разрушить, все внутри ношу

А пока ношу – то забываю
Что разрушить собственно хотел
Уж не разделяю наших тел –
Все свое люблю и обожаю [4: 283]

Пригов выступает и как «драматург», и как «актер, и как «режиссер» собственного творчества. Возможно, он первым создал в русской культуре эстетическую систему, целиком и пол-

ностью основанную на том, что в девяностые годы в западном теоретическом дискурсе получило название «перформативное письмо» (performative writing²³). Но перформатизм у Пригова не сводится лишь к театрализации «сцены письма»²⁴, поскольку 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.

Вот почему столь важной категорией эстетики Пригова является «назначающий жест»: «Чем отличается язык художественного произведения, вернее сам художественный текст от любого другого – да ничем. Исключительно жестом назначения. То есть помещением в определенный контекст и считывание его соответствующей культурной оптикой... Автор в этом случае вычитывается не на языковом, а на манипулятивно-режиссерском уровне, где языки предстают героями его драматургии» [5: 334]. «Назначающий жест» можно интерпретировать как проявление «режиссерской» функции современного художника, однако, это понятие явно шире, поскольку предполагает операции не на уровне конкретного текста или даже медиа, а в целостном контексте культуры, где нечто, до сего момента не воспринимаемое как эстетический объект, в результате назначающего жеста приобретает такую функцию.

Разумеется, задолго до Пригова было известно: то, что прежде считалось «нехудожественным», может быть включено в сферу «искусства». На этой идее, например, основана статья Юрия Тынянова «Литературный факт» (1924). По мнению Тынянова, «не-литературное» превращается в «литературное» благодаря «приложени[ю] конструктивного фактора к материалу, <...> „оформлени[ю]“ (т. е. по существу – деформации) материала» [Тынянов 1977: 261]. Но у Тынянова предполагалось, что такое «приложение конструктивного фактора» делает обновленную поэтику словно бы частью авторской идентичности: если, например, Алексей Крученых сделал заумь фактом литературы, то он и превращается *ipso facto* в «того, кто легитимизировал заумь». Идея назначающего жеста разрывает эту связь: тот, кто «назначает» те или иные явления или практики «искусством», совершенно не обязан превращать их в часть своей литературной идентичности или в свою «торговую марку». Это именно *жест*, то есть не «присоединение к себе», а «указание на то, что находится вовне».

Концепция Тынянова стала утонченным и новаторским для своего времени выражением эстетической парадигмы, которая господствовала в европейском и американском искусстве еще несколько десятилетий после публикации его статьи – приблизительно до 1960-х годов. Пригов в своих многочисленных текстах с упоминанием «назначающего жеста» исходил уже из парадигмы следующего, постмодернистского этапа развития культуры, акцентируя прежде всего разрыв между самосознанием художника и любым законченным индивидуальным «стилем» или коллективными социолектами и идеолектами.

Пригов понимает «жест» очень широко – как действие, осуществляемое из метапозиции, занятой по отношению к «местному», то есть советскому, или, по выражению Кабакова, «собачьему» языку. Занимая такую позицию, художник одновременно признает этот язык своим собственным и занимает по отношению к нему критическую дистанцию, осуществляя тем самым своего рода феноменологическую редукцию «советского» в собственном сознании – и

²³ См., например: Pollock 1998; Shepherd 2016: 47–54.

²⁴ «Сцена письма» – разработанное в исследованиях Жака Деррида понимание письма и литературного сочинительства как процессов, которые разворачиваются во времени, принципиально социальны, открыты обществу – протекают словно бы на «сцене», обозримой потенциальным наблюдателем – и делают видимыми внутренние противоречия в сознании сочинителя: «Чтобы писать и даже просто „воспринимать“, уже нужно быть во множественном числе. <...> Письмо немислимо без вытеснения. <...> То, что представляется в политической цензуре совершенно внешним, отсылает к той сущностной цензуре, которая связывает писателя со своим собственным письмом» [Деррида 2000а: 360].

тем самым ставя под вопрос «принадлежность» сознания – субъекту: «мое» сознание – никогда не вполне «мое»²⁵.

Что же такое жест в понимании Пригова?

Жест в системе приговских идей – это заметное в публичном пространстве действие, по своей природе одновременно социальное и эстетическое; жест конституирует воображаемую субъективную инстанцию, которую можно назвать литературной личностью. Например, в предисловии к публикации в американском журнале «Berkeley Fiction Review»²⁶ таких разных поэтов, как Елена Шварц, Виктор Кривулин, Ольга Седакова, Лев Рубинштейн и сам Пригов, он пишет: «жест в насыщенном культурном поле обрел значение почти равное тексту, судьба, четкое выстраивание поэтической позы со всей отчетливостью осозналось как важнейший компонент поэтики». Общим для всех этих авторов (в отличие от, например, тоже не публиковавшихся ранее Еременко, Парщикова, Жданова), по Пригову, были: неизвестность, невключенность и непримиримость; «... в отличие от культуры общепризнанной, повязанной разного рода внутренними и внешними, субъективными и объективными ограничениями, нормами, правилами этикетного поведения [Шварц, Кривулин, Седакова, Рубинштейн и он сам] не только свободны от всего подобного, но и почитают за основной принцип своего культурного поведения, позы, доведение до предела обнаженности своих культурно-поэтических пристрастий» [5: 117]. Жест в такой интерпретации реализует поведенческую стратегию, которая *включает* в себя и собственно поэзию.

Приговское понимание жеста принципиально отличается от модернистского жизнотворчества, которое предполагало превращение повседневной жизни в объект художественного творчества. Напротив, Пригов предлагает «оплотнение» творческого поведения, складывающегося из «жестов», «текстов» и выбора эстетических ориентиров, до нового «агрегатного состояния» – отрефлексированной личной концепции, последовательно реализуемой на протяжении многих лет. Эти-то персонализированные концепции и дают авторам, о которых он говорит, возможность сопротивляться агрессии советской литературной системы, по сути – безличной²⁷.

Жест у Пригова порождает действие, при котором художник вдруг может взглянуть со стороны на коллективные, обобществленные дискурсы, на которых ему приходится говорить или думать, одновременно – доводит эти дискурсы до гротескного или забавного вида и тем самым изобретает заново себя, свое «я». Жест требует умения – и сознательного стремления – вычленять в своем сознании «общие», безличные клише, изобразительные и словесные. Такое стремление отделяет художников-концептуалистов не только от художников-метафизиков, таких, как Михаил Шварцман, но даже и от более ироничных и абсурдистски настроенных авторов, таких как Владимир Немухин, не склонный, однако, к прямой рефлексии идеологически окрашенного языка. Более того, примерно такая же разница прослеживается и между Приговым и такими уже упомянутыми неподцензурными авторами, как Елена Шварц, Виктор Кривулин (впрочем, его позиции конца 1990-х стали гораздо ближе к приговским, чем, например, в 1980-е) или Ольга Седакова²⁸.

В этом смысле Пригов как постмодернист выступает последовательным критиком модернизма и любых его влияний; чтобы подчеркнуть радикализм своей позиции, он был готов кри-

²⁵ С исторической точки зрения такая постановка вопроса восходит к одному из первых русских последователей феноменологической философии – Густаву Шпету, который в 1916 году написал эссе «Сознание и его собственник». Для Шпета, как позже и для Пригова, умение критически рассмотреть собственное сознание и отделить его от «соборной» совокупности чужих сознаний является начальным условием индивидуальной свободы.

²⁶ Berkeley Fiction Review. № 6. 1985–1986. P. 129–135.

²⁷ О значении эстетического концепта жеста для Пригова одним из первых написал Алексей Парщиков: *Парщиков А. Жест без контекста* // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. См.: Парщиков 2010.

²⁸ Более подробно о соотношении эстетических систем Седаковой и Пригова (между которыми было гораздо больше перекличек, чем кажется на первый взгляд) см.: Кукулин 2017.

тиковать и канонизированную в русской неофициальной культуре эстетику Мандельштама и Ахматовой, объявляя их поэтики глубоко устаревшими. Они устарели, считает он, потому что в их творчестве явлен образ поэта, давно ставший клише или «художественным промыслом», по выражению Пригова. Это образ поэта как носителя сакрального дара высказывать истину.

Из типологии жестов вырастает приговская типология культуры, в основании которой лежит представление о «больших драматургических взаимоотношениях культуры и творческой личности». Иначе говоря, Пригов описывает культуру через то, каким образом в ней представлена фигура художника, всегда отвоевывающего новые культурные территории и, условно говоря, стоящего на границе важнейших для данной культуры (в приговском понимании, конечно) оппозиций.

В манифестах конца 1980-х – начала 1990-х годов Пригов утверждал, что в разные эпохи в искусстве поочередно приобретали то большую, то меньшую значимость разные уровни произведения: «идейно-мировоззренческий, сюжетно-содержательный, образно-метафорический, конструктивно-версификационный, культурно-ассоциативный и экзистенциально-творческий. <...> В разные времена на поверхности вод появлялся какой-нибудь позвонок этого огромного позвоночника» [5: 527]. Преобладающее влияние того или иного «позвонка», уровня, определяло «большой стиль» эпохи. Современная же эпоха отменяет саму идею подобного сменяющегося доминирования уровней, так как допускает сосуществование разных стилей – «...художник прочитывается на метауровне как некое пространство, на котором сходятся языки», – пишет Пригов Ры Никоновой в 1982 году [5: 529].

В текстах конца 1990-х – начала 2000-х годов Пригов говорил о том, что сегодня происходит завершение четырех крупных социально-культурных «проектов». Первый, Возрожденческий, основан на оппозиции «автор – не-автор»: автор заявляет свое право на индивидуальное творчество, отвоевывая его у анонимной традиционалистской парадигмы. Просветительский проект прибавляет к возрожденческому образу художника-титана новую составляющую – учителя, просветителя и мудреца. Основным содержанием авторства для этого типа культуры становятся правда и/или знание, противостоящие лжи властей и невежеству масс. Следующий проект – Романтический. В этом проекте художник обретает функцию медиатора между высоким и низким, хотя наполнение этих категорий у каждого автора может быть своим: «Хлебников представлял себя посредником между древними глубинными тайнами языка и повседневностью речи. Маяковский – между высшей энергией социального бунта и банальностью обыденной жизни» («Завершение четырех проектов», ок. 1999 – 5: 186). Наконец, четвертый проект – Авангардный. Его основа – преодоление оппозиции «искусство – не искусство»: «основная драматургия авангардного типа поведения... была явлена в постоянно[м] расширении[и] зоны искусства, пока зоны неискусства не осталось. То есть зоной искусства оказались все возможные сферы манифестации художника с доминирующим назначающим жестом» («Вторая сакро-куляризация», 1990 – 5: 157). В сущности, именно в этой культурной фазе «назначающий жест» становится главной функцией художника, что радикально изменяет его идентификацию.

Внутри авангардной эпохи Пригов выделяет «три возраста» авангарда. Первый – футуристически-конструктивистский, он связан с «вычленением предельных онтологических единиц текста» и вычислением «истинных законов построения истинных вещей». Частью этой стратегии является «переход художников в сферу практической и социальной деятельности». Именно эта стратегия, как считает Пригов вслед за Б. Гройсом как автором книги «Стиль Сталин» [см.: Гройс 2013], послужила идеологическим и психологическим основанием тоталитарной культуры, которая лишь перевела авангардные принципы на макроуровень, «обнаружив и объявив „большие“ онтологические единицы текста, как бы макромолекулы, которыми можно оперировать как ненарушаемыми» [5: 159], – класс, народ, партия, история.

Второй «возраст» – абсурдистский, выявивший «абсурдность всех уровней языка, [его] недетерминированность никакими общими закономерностями, ни общей памятью, ни общедействующими операционными законами» [там же]. В России этот тип авангардной культуры, считает Пригов, «сумел перекодировать элементы [существовавших на тот момент] языковой тактики и стратегии, совпав по времени с западным новым авангардом – результатом прямого наследия традиции» [5: 160].

Наконец, третий возраст идентифицируется как поп-артистско-концептуалистский и выступает в качестве псевдодialeктического синтеза двух предыдущих возрастов: «Пафосом третьего периода стало утверждение истинности каждого языка в пределах его аксиоматики... и объявление его неистинности, тоталитарных амбиций в попытках выйти за пределы и покрыть весь мир собой» [там же].

Именно в этот период эволюции авангарда художник «оказывается в метаязыковой зоне операционального уровня», что порождает смешение разных видов искусств, различия между которыми «отменяются на уровне авторской языковой поведенческой модели» [там же]. Как Пригов говорит в одном из интервью: «Только с концептуализмом пришел менталитет не текстовой, а операциональный, когда представители литературы не надстраивали новый стилистический слой, а представили динамическую модель. Для них все слои стали персонажами» [Шаповал 2003: 16]. Именно здесь, полагает Пригов, и наступает «конец текстоцентризма»: литература становится «ресурсом текстового и персонажного цитирования». «Операция, синоним жеста» берет на себя роль «единицы текста».

Перформативность – в этой интерпретации – пронизывает все без исключения практики художника. В интервью Алене Яхонтовой Пригов так описывает собственную деятельность:

...Для меня все <...> виды [моей] деятельности являются частью большого проекта под названием ДАП – Дмитрий Александрович Пригов. Внутри же этого цельного проекта все виды деятельности играют чуть-чуть иную роль. То есть они есть некоторые указатели на ту центральную зону, откуда они все исходят. И в этом смысле они суть простые отходы деятельности этого *центрального фантома* [Пригов – Яхонтова 2010: 74].

Авторский «центральный фантом» становится по этой логике главным продуктом тотального перформанса, включающего в себя тексты, картины, инсталляции, собственно перформансы и любые публичные высказывания (например, интервью). Его можно было бы сопоставить с «первичным автором» из черновых записей М. М. Бахтина [Бахтин 2002: 412], но с оговоркой: Бахтин, кажется, считал этого «первичного автора» эманацией реального «я», для Пригова же само существование единого «я», единого субъекта, стоящего за этим «первичным автором», было проблематичным, если не сомнительным. Более того, сам этот виртуальный автор и был главным произведением Пригова. «Нет и не было никакого Пригова. Он придумал, вылепил какого-то Дмитрия Алексанчыча, наделил его особым языком, голосом и неповторимой интонацией, а сам исчез!» [Пивоваров 2010: 699].

В пределе речь идет о *перформативной жизни* автора, о «поведении, обнаруживающемся в пределах неигрового вида искусства, где привычный конвенциональный профессиональный язык не предполагает (вернее, до определенного времени не предполагал) появление самого творца, релятивизирующего тем самым ценность, прочность, однозначность и самодостаточность языка произведенных им объектов» («Оценки по поведению», 1990-е гг. – 5: 326).

Эрика Фишер-Лихте в своей «Эстетике перформативности» выделяет три главных эффекта этого феномена: (1) автопоэзис – обратная связь со зрителем и материальным окружением, которые влияют на ход перформанса, (2) разрушение бинарных оппозиций и (3) создание ситуации лиминальности [Фишер-Лихте 2015: 293–327]. В приговском творчестве первая черта заметно ослаблена – зритель редко влияет на его перформативный проект, зато акценти-

рованы вторая и особенно последняя черты. Благодаря перформативности, разрушение бинарных оппозиций происходит не только в постмодернистских текстах Пригова, но и в создаваемом им «авторском контексте», который дестабилизирует оппозицию между имиджем и аутентичностью, между «Я» и «Другим». Эта дестабилизация порождает у зрителя или читателя психологическое напряжение («Это он серьезно или нет? Это он о себе или нет?»), которое разрешается смехом. Пограничность, или лиминальность, этой ситуации выражается именно в потере ориентации, выходе за пределы привычных бинарных дихотомий («жизнь»/«искусство», «автор»/«герой», «означаемое»/«означающее») и радости от этой опасной свободы.

Приговская концепция перформативности отчетливо резонирует с теорией перформативной (гендерной) идентичности, созданной Джудит Батлер. Подобно Батлер, хотя и независимо от нее, Пригов исключает всякую возможность «додискурсивного» Я в структуре идентичности (в его случае – художественной). Как Батлер, так и Пригов видят в идентичности исключительно эффекты языка и языковых практик (а не наоборот), понимая перформативность как род цитирования. Оба обнажают репрессивные социальные и культурные нормы, оформляющие политики идентичности. Вместе с тем приговская перформативность – это именно практика, избегающая стабилизации и ускользающая от конвенциональности, что совпадает с батлеровской концепцией идентичности как практики [см.: Butler 1990: 145]. Не случайно приговская перформативность перекликается с феминистическими концепциями квир-идентичности, поскольку и в том, и в другом случае речь идет о формировании де-центрированной субъектности, которая манифестирует себя через процесс трансгрессии границ, разделяющих дискурсы и тела, социокультурные идентичности и формации. Например, известный теоретик феминизма Тереса де Лауретис понимает идентичность как «локус множественных и переменных позиций» [De Lauretis 2007: 174]²⁹. Ее характеристика «эксцентричного субъекта», кажется, написана с Пригова и его перформативности:

...он ни целостен, ни расщеплен между позициями <...> скорее, он размещает себя поперек позиций, по многим осям координат и различий, поперек дискурсов и практик, которые могли бы быть и часто действительно являются противоречащими друг другу <...> наконец, что особенно существенно, этот субъект обладает агентностью (а не просто совершает «выбор»), он способен менять свою позицию, самостоятельно определяя свою (дис)локацию, а следовательно, он воплощает социальную ответственность [там же].

Впервые о «квирных» чертах тела в произведениях Пригова написали К. Чепела и С. Сандлер в своей новаторской во многих отношениях статье [2010]. Скорее всего, Пригов пришел к своей концепции независимо от современной ему западной теории, которая по большей части не была ему известна, – по крайней мере, до 1990-х годов. Как нам представляется, важнейшим источником приговской концепции перформативности стал исторически конкретный психологический опыт, а именно – переживание психологического разрыва между самоощущением меньшинства и гегемониальным языком позднесоветской культуры. Пригов был представителем неофициального искусства. Такие стихи, как писал он и другие люди того же круга – концептуалисты и не-концептуалисты не только не могли быть опубликованы, но даже упомянуты в печати и вообще в публичной сфере (кроме как с прибавлением крайне негативных оценок). Индивидуальный комплекс отчуждения, свойственный Пригову (см. Введение), тоже вносил вклад в это переживание. Но, в отличие от авторов бунтарского, неоромантического типа (как Венедикт Ерофеев), Пригов, как и некоторые другие российские писатели и художники 1970-х годов, разработал в своем творчестве механизмы игровой «диссимуляции»

²⁹ О других перекличках поэтики Пригова с феминистской теорией см.: Чепела, Сандлер 2010.

и «гиперкомпенсации», которые показывали, что советский гегемониальный дискурс был глубоко насильственным по методам своего функционирования.

Пригов, как и другие российские концептуалисты, самостоятельно переоткрыл – но и по-своему сконструировал – творческую стратегию, хорошо известную авторам квир- и постколониальных исследований. Когда представители «младшей», подавленной культуры (subaltern culture) начинают входить в публичное поле, они могут поначалу использовать язык гегемониальной культуры, переосмысляя его и подчеркивая его перформативность. Представитель культуры меньшинства одновременно обращается к «своей» аудитории, осмеивая культуру большинства, – и демонстрирует самоосмеяние для «внешнего» зрителя или слушателя, разыгрывая особую, «прибедняющуюся», колониальную самоиронию. Именно так были построены выступления афроамериканских исполнителей песен перед смешанной аудиторией в США в начале XX века³⁰.

Концептуалисты имели дело с советской гегемониальной культурой, которая на момент их социализации *уже была морально скомпрометирована*, – по крайней мере, для критически мыслящих интеллектуалов. В этих условиях Пригов изобрел жест двойного острашения: подчеркнутое, утрированное использование гегемониального языка он сделал перформативным, но и саму эту перформативность остранил, представив ее как искусственно сконструированную стратегию. Это второе острашение помогало ему отказаться от любой моральной солидаризации с гегемониальным языком и показать его условность, «сделанность», чего в «классическом» языке колонизированных меньшинств не было.

По своей структуре такие отношения автора и дискурса напоминали дистанцированные отношения актера и роли в «диалектическом» театре Бертольда Брехта. Как справедливо отмечает Александр Скидан, приговская «актерская техника», т. е. его метод работы с образом субъекта ближе к театру Брехта, чем Станиславского:

Подобно тому, как в брехтовском театре актер не перевоплощается в персонажа пьесы, а показывает его, занимая по отношению к нему критическую дистанцию, так же и ДАП в своих текстах постоянно «выходит из роли», обнажая искусственность, сделанность текстовой конструкции, наряду с конструкцией («персонажностью») лирического субъекта. <...> ...эта саморефлексивная, аналитическая техника становится у Брехта, равно как и у Пригова, инструментом показа-кристаллизации господствующей идеологии, в той степени, в какой та говорит через конвенциональные художественные формы и дискурсы. Нужно ли напоминать, что для Брехта такой распыленной в «эстезисе» инстанцией власти являлась идеология буржуазная, тогда как для Пригова по большей части – коммунистическая (утопическая, мессианская) [Скидан 2010: 126].

Однако Пригов по сравнению с Брехтом резко переносит смысловые акценты: «актер» в его «театре» последовательно разоблачает не ложные общественные отношения, а претензии идеологического языка на то, чтобы программировать человеческое самосознание. «Закавыченная перформативность» становится важнейшим средством такого разоблачения.

Томаш Гланц, впрочем, не без оснований полагает, что термин «отстранение» больше подходит Пригову, чем «острашение» Шкловского или «отчуждение» Брехта. По его мнению, Пригов в 1970-е годы

создал не только особый тип письма, но и в целом новый стиль артистического поведения путем комбинирования в своем репертуаре элементов литературы, визуального искусства и перформанса. Разрушая

³⁰ Подробнее см., например: Gates 1988: 44–88.

границу между поэтикой и метапоэтикой, Пригов создал новый тип поэтической выразительности, новый тип авторства, художественную стратегию, которая не имеет ни продолжателей, ни предшественников. Акцентированный отказ от авторского голоса служит основанием для уникальной авторской позиции, основанной на последовательной авторефлексии [Glanc 2018: 147].

Вероятно, Гланц прав, и отказ от авторского голоса и размывание границы между поэтикой и метапоэтикой – необходимые условия приговской перформативности. Именно такую перформативность Пригов считал определяющей для современного художника, называя ее «мерцательным типом поведения»:

...в принципе неподвижное существование в виртуальной зоне границы в реальности представляет собой как бы быстрое мерцание, перебегание из зоны в зону, [при котором автор] не задержива[ется] ни в одной из них настолько, чтобы влипнуть в нее и быть идентифицированным с нею, но и оставаясь на достаточно долгий промежуток времени, чтобы все-таки коснуться ее и быть с ней в контакте («Культо-мульти-глобализм», начало 2000-х гг. – 5: 182).

В статье, предположительно 1999 года, Пригов так пояснял значение этой категории. Говоря о художниках, работающих в персонажных масках, – что, разумеется, соотносилось и с его собственным методом, – Пригов характеризует их так:

Художники, работавшие подобным образом, подобной стратегией, не идентифицировались полностью со своими масками-имиджами. Это был некий род мерцания, процесс неимоверной скорости, почти одновременного присутствия в имидже и вне его. То есть непривычный зритель, готовый к длительному и медленному созерцанию текстов, картин, объектов, не был приспособлен к подобного рода динамике. Задачей же художника было столь краткое присутствие в тексте, чтобы не влипнуть в него полностью. Но и отсутствие в нем не должно быть столь длительным, чтобы полностью выпасть из него, препарирова и обличая текст как посторонний [5: 330].

Тогда же, в 1999 году, выходит составленный Монастырским «Словарь терминов московской концептуальной школы», в который включена статья Пригова о мерцательности:

Мерцательность – утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное «влипание» его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, – и снова «отлетание» от них в метаточку стратегемы и не «влипание» в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней, – и называется «мерцательностью». Полагание себя в зоне между этой точкой и языком, жестом и поведением и является способом художественной манифестации «мерцательности» [Словарь 1999: 58–59].

Даниил Лейдерман, посвятивший мерцанию свою диссертацию [см.: Leiderman 2016 и Leiderman 2017], считает, что этот принцип лежит в основании формальных поисков художников-концептуалистов начиная с середины 70-х. Вслед за Приговым Лейдерман интерпретирует мерцание как попеременную реализацию противоположных и даже взаимоисключающих парадигматических подходов в структуре художественного пространства, в отношениях между субъектом и объектом, автором и персонажем («персонажность») – в частности, между организаторами акций «Коллективных действий» и их участниками. Исследователь подчерки-

вает, что, в отличие от эстетической амбивалентности, мерцание предполагает *сознательное и последовательное* ускользание («предательство») автора, избегающего полного отождествления с какой бы то ни было из сталкиваемых в тексте дискурсивных логик/эстетических систем.

Смысл мерцания, таким образом, состоит в освобождении автора – а за ним и читателя/зрителя – от жестких рамок дискурсивных режимов, преодолении зависимости от авторитетных систем идей и принципов, снятии героического пафоса самопожертвования (свойственному и многим представителям неконформизма), подрыве метафизических и профетических амбиций и в конечном счете служит тому, что Пригов считал целью постмодернизма: критике собственного высказывания.

Главным эффектом «мерцательного типа поведения художника» или «эксцентрической субъективности» является тактика «невлипания» или «незалипания». Слово «незалипание» – одно из ключевых в кружковом лексиконе московского концептуализма [см.: Словарь 1999: 62–63]; возможно, оно возникло под влиянием философской концепции «ускользания» и «детерриторизации», предложенной в диалогии Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Капитализм и шизофрения» (ее составляют книги «Анти-Эдип» и «Тысяча плато»). Активным пропагандистом идей Делёза и Гваттари в кругу московских концептуалистов был Михаил Рыклин – скорее всего, от него Пригов первоначально и узнал о работах французских философов. Однако важно подчеркнуть, что рецепция идеи «невлипания» у Пригова, как и у других концептуалистов, была вполне инновативной: Делёз и Гваттари призывали творчески настроенных интеллектуалов (к которым они в первую очередь и адресовались) сопротивляться любым дискурсам власти и общественного большинства, но мало говорили о временном режиме этого сопротивления и о том, как можно, сопротивляясь, все же изучать и эстетически осваивать властные языки – «оставаясь на достаточно долгий промежуток времени, чтобы все-таки коснуться... и быть... в контакте». Пригов тоже не дал – да, вероятно, и не планировал дать – систематического описания действий, которые может предпринимать художник на границе гегемониальных дискурсов. Однако он неустанно *разыгрывал* эти действия, организуя композиции своих сборников и «Азбук», а в «предупреждениях» анализировал многочисленные варианты этих «перформансов неповиновения» – одновременно пародируя такой анализ и ставя под вопрос саму его возможность³¹.

Именно этот аспект – или эффект – приговской перформативности особенно важен, поскольку он непосредственно связан с вопросом власти. Разумеется, само пересечение границ и создание лиминальной «опасной свободы» по определению насыщено политическим смыслом. Вместе с тем в постсоветский период перформативность все чаще становится орудием власти – политической и символической, чему можно найти множество примеров – от перформанса выборов до перформансов Олимпиады или чемпионата мира по футболу, воплощающих политическую и символическую гегемонию. Впервые об этой «перформативной силе» российских властных институтов в общем виде написал в 2006 году социолог культуры Борис Дубин:

...Направленное торможение социальной, экономической, культурной дифференциации общества, усложнения его структур, с одной стороны, и ослабление независимости различных институтов, инициативных групп – с другой, влечет за собой расширение поля действия интегративных символов и церемоний причастности «всех» к коллективному целому державы-нации, ритуализацию или церемониализацию текущей политики... [Дубин 2006: 16]

На такую символическую гегемонию власти отвечают «подрывные» перформансы групп «Война» и Pussy Riot и публичные акции Петра Павленского и других художников³².

³¹ О категории «мерцания» в теоретических и публицистических текстах Пригова см.: Janecsek 2018; Rutz 2018.

³² В теоретическом смысле вопрос о связи между перформансом и властью обсуждает Alexander 2011.

Именно в этом контексте политический смысл приговской перформативности раскрывается в полной мере. Это качество его эстетики сформировалось намного раньше 2000-х годов, но именно ретроспективно, из 2020 года, видно, до какой степени Пригов предвосхитил будущее развитие искусства со своей *последовательной рефлексией перформативности*.

2. Поэтическая семиотика

В своих манифестах Пригов почти никогда не ссылается на предшественников и редко – на единомышленников. Безусловно, подробное исследование истоков и контекста его теоретического мышления – дело будущего, но некоторые предварительные наблюдения и гипотезы можно высказать уже сейчас.

Пригов, который сначала реализовался как художник и только существенно позже – как поэт, в некоторых ранних стихах стремился отразить собственный опыт автора визуальных работ³³. В дальнейшем, видимо, это чувство «промежуточности» между разными языками искусства и разными культурными пространствами Пригов смог сделать мощнейшим продуктивным фактором собственной работы, отразив его и превратив в эстетическую концепцию всеобщей переводимости и «соотносимости»³⁴. Та же логика «соотносимости» всего со всем» воодушевляла и труды московско-тартуской школы культурной семиотики. Сам Пригов впоследствии говорил: «...наша теоретическая база была, во-первых, концептуальной, во-вторых, структуралистской» [Шаповал 2003: 94]. Вот почему если говорить о современниках, с чьими работами перекликаются взгляды Пригова, то весьма заметные параллели с ними обнаруживаются в работах Ю. М. Лотмана, на уровне деклараций совершенно чуждого постмодернизму³⁵.

Возможно, одним из источников приговской концептуализации игрового поведения стала теория «семиотического поведения» Ю. М. Лотмана. В своей работе «Декабрист в повседневной жизни» (1975) Лотман постулировал возможность такого повседневного поведения, которое было бы построено как система жестов-знаков, последовательно оспаривающих общепринятые социальные конвенции:

...Иерархия значимых элементов поведения складывается из последовательности: жест => поступок => поведенческий текст. Последний следует понимать как законченную цепь осмысленных поступков, заключенную между намерением и результатом. В реальном поведении людей – сложном и управляемом многочисленными факторами – поведенческие тексты могут оставаться незаконченными, переходить в новые, переплетаться с параллельными. Но на уровне идеального осмысления человеком своего поведения они всегда образуют законченные и осмысленные сюжеты [Лотман 1975: 38].

Однако наибольшее количество перекличек с манифестами Пригова обнаруживает статья «О семиосфере», впервые опубликованная в 1984 году [Лотман 1984]. Близкие к ней идеи Пригов высказывает уже в переписке с Никоновой 1982 года; без дополнительных исследований пока нельзя сказать, знал ли Пригов соответствующие идеи Лотмана до их фиксации в статье или просто их мысли развивались параллельно³⁶. Известно, что Пригов поддерживал общение с учеными московско-тартуской семиотической школы и мог знать о новых идеях Лотмана из его устных выступлений или по пересказам общих знакомых.

³³ См. об этом: Деготь 2010.

³⁴ См.: Витте 2010.

³⁵ Историзм Лотмана и Пригова сопоставила Ольга Черноризкая в эссе «Бунт против Гегеля», см.: [Черноризкая]. Утверждение Виктора Куллэ о том, что идеи Пригова были якобы вторичны по отношению к теориям Лотмана, представляется нам неточным и упрощающим взгляды обоих авторов. См.: [Куллэ 2001].

³⁶ О возможности уровневого анализа произведения искусства, о котором говорит Пригов в цитированном выше письме к Ры Никоновой от 21 февраля 1982 года, в СССР проще всего было узнать из книги Лотмана «Анализ поэтического текста» (1972), от которой Пригов, вероятно, и отталкивался (хотя Лотман выделял в поэтическом произведении другие уровни).

Лотман писал:

Семиосфера отличается неоднородностью. Заполняющие семиотическое пространство языки различны по своей природе и относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной непереводаемости. Неоднородность определяется гетерогенностью и гетерофункциональностью языков. <...> Но ведь надо учитывать и то, что разные языки имеют разные периоды обращения: мода в одежде меняется со скоростью, несравнимой с периодом смены этапов литературного языка, а романтизм в танцах не синхронен романтизму в архитектуре [Лотман 2001: 252–253].

Семиосфера Лотмана напоминает модель современной культуры, как Пригов описывал ее в статьях и письмах 1980–1990-х: пространство, в котором сосуществуют разные языки, развивающиеся с различной скоростью, где доминирование одного из них всегда является временным событием. Аналогично, и для Лотмана и для Пригова большое значение имеют понятия границы (семиосферы – у Лотмана, между искусством и «не-искусством» – у Пригова):

Представление о границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего, дает только первичное, грубое деление. Фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов, причем внутреннее пространство каждой из этих субсемиосфер имеет некоторое свое семиотическое «я», реализуясь как отношение какого-либо языка, группы текстов, отдельного текста <...> к некоторому их описывающему метаструктурному пространству [Лотман 2001: 263–264].

Не это ли «семиотическое „я“» Пригов и называл «имиджем»? Не потому ли его не устраивали и отчетливо раздражали такие термины, как «маска» или «языковая роль», что он стремился перформативно воплотить именно более сложное отношение – то, которое описывает Лотман, говоря о «метаструктурном пространстве»? Отсюда можно высказать предположение, что приговская поэтическая практика отличается от многочисленных пародий и так называемой «иронической поэзии» именно тем, что Пригов работает с *грамматикой* определенного культурного языка, разыгрывая свой перформанс данного дискурса не на уровне конкретных образов и риторических ходов, а на уровне метаописания, – и именно таким образом доводя дискурс до застывшей гротескной выразительности. Причем Пригов нередко описывал свою стратегию именно в лотмановской терминологии, например: «Меня волнуют не слова сами по себе, а некие культурологические грамматики, большие идеологические блоки...» [Кузьмин 2000]

«Метаструктурное пространство» у Лотмана, по-видимому, восходит к концепции метаязыка у Р. Я. Jakobsona. В известной структуралистам работе «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» Jakobson описывает первый тип афазии, когда пациентам «не дается переход от *индекса* или *иконического* знака к соответствующему словесному *символу*» [Jakobson 2016: 438]. Афазия этого типа связана с тем, что речевая деятельность ограничена уровнем «языка-объекта» и лишена метаязыка, позволяющего взаимодействовать с языковыми кодами. При этом языковые значения такого афатика полностью зависят от контекста и не поддаются «кодovому переключению», поскольку для такого говорящего

единственной языковой реальностью является его собственный «идиолект». Коль скоро он [афатик] воспринимает речь собеседника как некое сообщение, адресованное ему и ориентированное на его собственную языковую систему, он ощущает растерянность, которая отчетливо передана

в словах пациента <...>: «Я слышу вас очень хорошо, но я не могу понять, что вы говорите... Я слышу ваш голос, но не слова... Они как-то не выговариваются» [там же].

Говоря о метаструктурном пространстве семиосферы, Лотман допускает перенос концепции афазии на изучение культуры. С. Ушакин применил это понятие к описанию постсоветской культуры 1990-х, оказавшейся, по его мнению, лишенной метаязыка [Oushakine 2000]. Однако есть серьезные основания для того, чтобы усмотреть истоки этого семиотического кризиса в позднесоветской ситуации. Именно тогда метаязык, предлагаемый советской идеологией, превратился в формальный набор мертвых знаков, а «идеолекты» замкнутых субкультур оказались полностью непереводаемыми друг для друга [см: Юрчак 2014].

С этой точки зрения и московско-тартуская семиотика, и московский концептуализм, каждое из этих направлений по-своему и в своей системе координат восполняло именно *дефицит метаязыковых описаний культуры*. Причем Лотман и его коллеги практически никогда не обращались к современной культуре, разрабатывая инструменты, которые их читатели *могли бы* использовать для анализа современного состояния³⁷. Концептуалисты и Пригов, наоборот, почти всегда работали с современной культурой, разрабатывая инструментарий метаописания в процессе самого метаописания. Кроме того, важным аспектом деятельности концептуалистов, и особенно Пригова, была демонстрация провалов и руин на месте предполагаемого метаязыка («Исторические и героические песни», «Культурные песни», «Образ Рейгана в советской литературе» и т. п.).

В то же время структуралистский подход облегчал движение Пригова и других концептуалистов от деконструкции советского языка – к деконструкции других авторитетных языков культуры: «...поскольку под тоталитарным понимался не только язык советский, советского мифа, но и любой большой дискурс, поддержанный какими-то сложными институтами (дискурс большой культуры, националистические дискурсы и прочее), то работа с ними и внутренняя их критика, изнутри используемого дискурса, – наиболее общее, что могло всех объединить» [Балабанова 2001: 47].

³⁷ Практически буквально эта задача заявлена в известной статье: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. Vol. 3. № 2–3. Р. 47–82.

3. Современный Gesamtkunstwerk?

Описывая современную культурную ситуацию (и подразумевая собственный метапроект как ее часть), Пригов не раз вспоминал утопическую музыкально-философскую концепцию тотального произведения искусства – Gesamtkunstwerk, изложенную в трактатах и статьях Рихарда Вагнера «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», «Опера и драма», «Музыка будущего» и др. Так, например, в статье «Третье переписывание мира» (2003) Пригов описывает «конец текстоцентризма», говоря о сохранении литературы в качестве «ресурса персонажного и цитирования», о рождении «жанров чисто жестовых и поведенческих проектов» и «мобильности авторского культурно-эстетического поведения между различными пластами вербального, визуального, а также иных культурных ресурсов». Обобщая, он утверждает: «Посему, как представляется, актуальные художественные стратегии не могут быть положены в области просто вербального высказывания, а иметь своей перспективой указанный операционный уровень, что в пределах нынешней культурной оптики и разрешающих способностей зачастую считается просто как существование на границах различных жанров и видов искусства – как бы эдакий современный гезамткунстверк» [5: 216].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.