

**Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт русской литературы Российской академии наук
(ИРЛИ РАН)**

Центр теоретико-литературных и междисциплинарных исследований

Научно-квалификационная работа (диссертация)

**ПОЭТИКА Д. А. ПРИГОВА (ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ И
ПЕРФОРМАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ)**

Аспирант:

Захарова Ярослава Андреевна

Научный руководитель:

кандидат филологических наук Разувалова Анна Ивановна

«Допустить к защите»

«___» _____ г. _____

2021 год

Оглавление

Предисловие	3
Глава 1. «Мантра высокой русской культуры»	9
1.1. «Мой даяяя-яяяя-яяядаяяя-яяя»: возвращения Пригова	10
1.2. Трансформации текста: декламация, саунд, перформанс	14
1.3. Пушкин как «наше всё»	24
Глава 2. Чудовище разрывает текст: концептуальные монстры Пригова	40
2.1. Поэтика зооморфизма	40
2.2. Культурный горизонт и «новая антропология»	52
Глава 3. Прагматические контексты Пригова	62
3.1. «Советский новояз»: инерция словаря	63
3.2. Идеология ономастикона	70
3.3. Лингвистика речи и литература действия	80
Библиография	85

NB: Представленный текст не является завершенным диссертационным исследованием. Некоторые места в уже написанных главах требуют уточнений и будут расширены. Предисловие ждет своей доработки и дополнения с учетом критических высказываний о творчестве Пригова. Также предполагается четвертая (частично написанная) глава, посвященная поэтическому циклу «Умный федерализм» (1999) и медиа-опере «Россия» (2004) и Заключение, обобщающее итоги диссертационного исследования.

Предисловие

Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007) – советский и российский поэт, писатель, художник, скульптор, теоретик литературы и искусства. Автор многочисленных стихотворных произведений (по его полуироничному уверению «30 000 стихотворений»), стихограмм, четырех прозаических книг («Живите в Москве. Рукопись на правах романа» (2000), «Только моя Япония» (2001), «Ренат и дракон» (2005), «Катя китайская» (2007)), художественных выставок, перформансов. Литературная поэтика Д. А. Пригова как предмет рефлексии и исследовательского интереса озадачивает своим разнообразием и многослойностью, благодаря чему ускользает от четких определений и привычных приемов литературоведческого анализа. Название одного из сборников статей, посвященных Пригову – «Неканонический классик» (М.: НЛО, 2010) – очень характерно: с одной стороны, Пригов до сих пор воспринимается как радикальный новатор в области литературы, а с другой стороны, его влияние на современную русскую культуру столь значимо, что позволяет говорить о нем как о «хрестоматийном» классике. Столь же характерно, что в публицистике и эссеистике о Пригове встречаются такие параллели, как Пригов – Пушкин, Пригов – Маяковский, Пригов – Бродский. Все это диктует двойственное

отношение к творческому наследию Пригова и его художественно-теоретической идентификации.

Существуют разные мнения о том, какой именно аспект творчества Пригова следует считать главным и, следовательно, с каких теоретических позиций подходить к его анализу. По мнению филолога-слависта Сабины Хэнсен, Пригов, в первую очередь – поэт, стратегия которого предполагает работу с различными формами существования языка и конструирование собственной «голосовой техники» [Хэнсен 2010]. Искусствовед и куратор Екатерина Деготь называет Пригова художником, использующим для своего творчества разнообразные, в том числе и языковые «инструменты» [Деготь 2010]. Михаил Рыклин [Рыклин 2010] и Дмитрий Голынкин-Вольфсон рассматривают творчество Пригова в перспективе одного всеохватывающего жизнеизмеримого художественно-философско-теологического проекта. Джеральд Янчек подчеркивает серийный характер работы Пригова. Борис Гройс полагает, что тексты и акции Пригова должны осмысляться прежде всего в рамках московской концептуальной школы. Михаил Ямпольский настаивает на синкретичности и принципиальной интертекстуальности текстов Пригова. По мнению других критиков, творчество поэта также может служить примером современных художественных стратегий, открытых для толкования в терминах медиа-теории и «новой антропологии» (термин Пригова).

Творчество Пригова и близкого ему круга московского концептуализма стало предметом научно филологического исследования еще при его жизни. В это же время появляются и первые диссертационные работы, анализирующие жанровые, поэтические и нарративные особенности его произведений: исследования А.Э. Скворцова «Литературная и языковая игра в русской поэзии 1970 – 1990-х годов» (2000), И.А. Погореловой «Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д.А. Пригова» (2010), И.Л. Якушиной «Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе» (2010), П.А. Ковалева «Поэтический дискурс

русского постмодернизма» (2010), А.А. Житенева «Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х - 2000-х гг. » (2012).

При всех достоинствах этих и других, посвященных Пригову работ, его творчество, по моему убеждению, требует дополнительного изучения, так как большинство таких работ исходит из литературоцентричной перспективы в оценке его творческого наследия. Между тем, как неоднократно подчеркивал сам Пригов, традиционно литературоведческий подход к его творчеству виделся ему нерелевантным для понимания его новаторской поэтики и художественной практики. Привычное включение Пригова в контекст декларативных направлений концептуализма, постмодернизма представляется при этом также дезориентирующим для понимания Пригова-писателя, художника и теоретика, заявлявшего уже в конце 1970-х годов о «смерти концептуализма» и весьма скептически относившегося к понятию постмодернизма, подчеркивая свою отстраненность от какой-либо определенной художественной идеологии.

Многие тексты Пригова сознательно построены на обыгрывании образцов хрестоматийной русской и советской литературы. Пригов переиначивает литературную традицию и, в этом смысле, представляет собою исключительный интерес как представитель того направления современной культуры, для которого «игра с классиками» была сознательным поэтическим и, в конечном счете, идеологическим выбором (таковы, например, поэтические циклы «Законы литературы и искусства», «Четвертая азбука», опыты визуальной поэзии – «Стихограммы»). Вместе с тем, несмотря на практически повсеместно установленный сегодня (не в последнюю очередь благодаря активной деятельности фонда Пригова и издательства «Новое литературное обозрение») статус Пригова как безусловно важной фигуры художественного процесса конца XX – начала XXI века, его творческий метод вызывает неоднозначные отклики у читающей публики и зачастую объявляется ложным и графоманским,

противопоставляется классической и современной ему традиции ленинградской / петербургской поэтической школы (Иосиф Бродский, Евгений Рейн, Елена Шварц¹, Александр Кушнер) вплоть до осуждения «приговщины» (в значении поэтически-порочной манеры подражания Пригову²) и обвинения его в подлоге и убийстве «настоящей культуры».³

¹ В частности, литературовед и критик Кирилл Анкудинов считает, что «локальная мода на Елену Шварц оказалась противоядием против тогдашней [середины 1990-х гг.] «приговщины». Но, как поясняет свою позицию сам Анкудинов: «Пригов, умный и тонкий человек, был менее всего повинен в «приговщине». Обстановка девяностых годов искажала и путала всё, делала чудовищ из лабораторных мышей». И далее: «... но было противоядие, были стихи Елены Шварц — странные, (как бы) хаотические, бурные, грозные, грозные, клубящиеся, узкоготические, вакхические, отчасти христианские, отчасти чуть ли не демонические. Они, эти стихи, уверили нас в том, что поэтический пафос, экзистенция — и даже вдохновение — есть и пребудут. Что Поэт — не пыльное убожество с «милиционером» за пазухой. Что Поэзия — это стихия, страшная и величественная. В озоновом мраке стихов Елены Шварц бактерии «приговщины» не выживали». [Анкудинов 2010]

² Любопытны разные трактовки значения «приговщины», в частности, она понимается как «прикол», «приговщина» (<https://kornev.livejournal.com/340364.html>) , «Приговщина и проч. шарлатанство — это примета Века Аферизма» (<https://mi3ch.livejournal.com/1937877.html?page=4>), «так сначала стало обыденно, а потом и пошло» (<https://karpets.livejournal.com/730166.html>).

³ См., например, гневный памфлет конца 1990-х гг. философствующего критика Александра Тарасова: «Как, в конце концов, если не национальным позором, можно назвать ситуацию, в которой столпом литературно-художественного авангарда провозглашается Пригов, который «на полном серьезе» объясняет всем и каждому, что его «проект» по написанию 2000 стихотворений к 2000 году (так что приходится печь стихи как грибы — иногда больше чем по десятку в день) — это «концептуальный акт»?! А сами «стихи», напеченные таким образом, оказываются, представьте себе, «предметами искусства» (уже потому, что они есть) — и их изучением и толкованием должны (!) заниматься литературоведы и искусствоведы, специалисты по авангарду, культурологи и даже обществоведы. А издатели, само собой, должны их печатать. А журналисты — рассказывать об этом «творческом подвиге» и брать у Пригова интервью. И что удивительно — изучают, толкуют, издают. И журналисты, дураки,

Важно также подчеркнуть, что Д. А. Пригов непредставим вне практик художественного акционизма, перформанса и хеппенинга, получивших широкое распространение в западноевропейской культуре с 1970-х годов (см., например, такие акции Пригова как “Good-bye, USSR”, участие в рок-группе «Среднерусская возвышенность», «крик кикиморы», медиа-опера «Россия» и др.). Исследование творчества Пригова с опорой только на корпус его литературных текстов (эдиционно представленных на сегодня собранием сочинений в 5-ти томах под общей редакцией Марка Липовецкого и «Малым стихотворным собранием» (сост. Лев Оборин) издательства «Новое литературное обозрение») требует в этой ситуации дополнения и усложнения, учитывающего также его театрализованные медиа-проекты, перформансы, инсталляции и графику.

Одной из наиболее плодотворных стратегий *филологического* изучения творчества Пригова я считаю лингво-прагматический подход, принимающий во внимание прежде всего исполнительское разнообразие поэзии Пригова, рассчитанной не только и даже не столько на чтение, сколько на ее представление в устном действии – декламации, перформансе, сценической игре. Лингво-прагматический подход в изучении литературы, опирающийся на уже сравнительно давние исследования представителей английской школы лингвистической прагматики (Д.Р. Фёрса), теорию речевых актов (Дж. Остин, Дж. Сёрль, Ф. Кифер, М. Бирвиш, Р. Хазан) и теорию

пропагандируют и берут интервью. Знаменитый наш «поэт-концептуалист» Дмитрий Пригов даже не понимает, конечно, что его «проект» является образцово-показательной иллюстрацией ставшего уже хрестоматийным вывода Джилло Дорфлесса о том, что «маскульт» характерен именно культивированием явлений и продуктов, имеющих внешние признаки искусства, но на самом деле являющихся его преднамеренной фальсификацией. (То, что Пригов преднамеренно фальсифицирует, не подлежит сомнению: он знает, конечно, как и всякий человек, учившийся хотя бы в средней школе, что по десять гениальных стихов в день писать невозможно, а бездарное произведение искусства — это не произведение искусства вовсе, а именно подделка)».

[Тарасов 1999]

стилистического контекста (Н.Н. Амосова),⁴ обнадёживает возможностью проанализировать тексты Пригова в перспективе их функциональной взаимосвязи и риторической убедительности.

⁴ См., например, изданный курс лекций Б. Нормана «Лингвистическая прагматика на материале русского и других славянских языков» (2009), основным источником которого послужили тексты русской художественной литературы, включая 4 коротких примера из поэзии Д.А. Пригова; там же обширная библиография [Норман 2009].

Глава 1. «Мантра высокой русской культуры»

Музыка, звук, голос – важные элементы художественно-поведенческого проекта Дмитрия Пригова, равно талантливого и выразительного в чтении текстов, пении, выступлениях перед публикой и разнообразных трудно определимых вокальных эскападах. Азам музыки его научила мама, Татьяна Фридриховна (Александровна) Зейберт, пианистка и концертмейстер, ученица Генриха Нейгауза. По словам самого Пригова, это повлияло на его пристрастия – всей музыке он предпочитал классическую⁵. Композитор Владимир Мартынов говорил о Пригове как о музыкально эрудированном человеке⁶. Это подтверждает и разнообразный список саунд-проектов Пригова: в конце 1980-х годов он участвовал в рок-группе симулятивного рока «Среднерусская возвышенность» (С. Гундлах, Н. Овчинников и др.), обескураживая всех желающих своим коронным номером – «криком кикиморы» – удивительно эффектным и в то же время предельно

⁵ См., например, интервью Сергею Шаповалу «Я родом не из детства...»: «На мой взгляд, мать – личность незаурядная (...) Колоссальной заслугой мамы я считаю то, что она приучила меня к классической музыке. Она водила меня на симфонические концерты, в оперу. Но даже когда я стараюсь понять свою большую любовь к классической музыке, к опере, все равно это спроецировано у меня на более поздний период институтского юношества, когда я каждый день ходил в концерты и на прослушивание всяких кантат и опер в Бахрушинский музей. Хотя умом я понимаю, что если бы это не было заложено в детстве, то не могло бы состояться и в юности» [Пригов, Шаповал 2003: 27-29].

⁶ «Когда мы с ним работали (...) иногда у нас менялись даже позиции – он выступал как композитор, а я как литератор. Он был не просто музыкально образован и эрудирован, а крайне эрудирован. Мне как музыканту с ним было говорить гораздо интереснее, чем с профессиональными музыкантами, он понимал это гораздо глубже и интереснее. И было, что обсудить – Малера, Вагнера его любимых и авангард. В наших совместных перформансах наши функции иногда подменялись» - из интервью с Владимиром Мартыновым (с 11:00) для документального фильма «Пригов. Инвентаризация мира»: <https://youtu.be/-i-oNaEgkV8>

лаконичным голосовым трюком; выступал с авангардно-джазовой группой «Три "О"» (С. Летов, А. Кириченко, А. Александров), вместе они выпустили запись «апокалиптического» концерта в культурном центре «ДОМ» (2000 год); также он проводил совместные акции с Сергеем Курёхиным, Владимиром Тарасовым, Марком Пекарским и другими музыкантами и композиторами.⁷

1.1. «Мой даяяяя-яаяя-яаядаяяя-яая»: возвращения Пригова

В поэтических экспериментах Пригова исполнение и голос часто определяют художественный эффект его произведений – принципиально несводимых исключительно к тексту – что существенно осложняет их рефлексивность в отсутствии развитой теории голоса как культурного феномена в русскоязычном контексте [Булгакова 2015: 10-12]. Те, кому посчастливилось слышать выступления Пригова, согласно свидетельствуют об ораторских, декламационных и певческих способностях писателя. Многие его тексты содержат «намёки вокализации», подталкивающие читателя к изменению регистра восприятия:

Мой даяяяя-яаяя-яаядаяяя-яая
Саааа-ааааа-аааа-мыыыы-ыыыыых
Чееестныхх
Праааа-ааааа-аааа-вииии-ииииил [Пригов 2019: 599]

Приведенный выше отрывок из текста «Арабское» (1997) относится к ряду «пушкинских» работ Пригова, таких как «Жизнь замечательных людей» (1974), «Игра в чины» (1979), «Книга о счастье в стихах и диалогах» (1985), «Весеннеморфное пушкинское» (1998) и др. Интерес Пригова к Пушкину

⁷ Подробнее о совместных музыкальных проектах Пригова см. «Указатель литературных, визуальных, театральных, кинематографических и иных работ Д.А. Пригова» [Неканонический классик 2010: 711-753].

принципиален: хрестоматийным текстом, «мантрой русской высокой культуры» он считал «Евгения Онегина», а точнее – общеизвестные строки про «дядю самых честных правил» (лингвисты называют подобные тексты прецедентными [Караулов 1986]). Стихотворное начало «Евгения Онегина» существует в отечественной культуре на правах едва ли не фольклорного, важного уже не только и не столько в качестве литературного, но также социального и общекommunikативного феномена [Богданов 2015а: 41-66]. Пригов не раз обращался к этому тексту, реконтекстуализируя, драматизируя, переписывая, теоретизируя его. Так, в предуведомлении к «Восьмой азбуке (про дядю)» (1984), он писал:

Надо сказать, что пушкинский дядя не есть явление чисто литературное. Он – Дядя с большой буквы. И даже больше – допушкинский Дядя, сверхпушкинский Дядя, внепушкинский сверх-Дядя, во времена Пушкина объявившийся как Дядя русского литературного языка [Пригов 2019: 548].

В возвращениях Пригова к «Евгению Онегину» выделяется одноименный саунд-перформанс, известный также как «Мантра высокой русской культуры»⁸ – исполнение первых строк первой главы романа в мантрическом стиле на буддийский и мусульманский мотивы⁹. Четыре стиха первой строфы романа известны всем:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил

⁸ «Мантрическую» природу «Евгения Онегина» Пригов описывал, например, так: «Ясное дело, что всякая вещь, побывавшая в употреблении более ста лет в постоянном употреблении, теряет всякое содержательное наполнение. Во всяком случае, оно сильно бледнеет. Она становится мантрой, как и случилось с нашим Евгением. Само упоминание, произнесение его, приобщает к высокой культуре» [Пригов 2019: 600].

⁹ Приговым были также заявлены православный, китайский и африканский мотивы, но их записей, судя по всему, не осталось. С распеваем на буддийский и мусульманский мотивы можно ознакомиться по ссылке: <https://youtu.be/aN51oN6k6Is>

И лучше выдумать не мог.

Для филологического комментирования эти стихи не просты. В комментарии к роману Юрия Лотмана (1980) отмечается, что первая строфа вводит читателя сразу в середину действия, воспроизводит внезапный «байронический» зачин, но – благодаря подчеркнуто-бытовому и сатирическому характеру – придает ему пародийный характер. Лотман также указывал на важную деталь, связывающую Пушкина с европейской литературой – отсылку к роману Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец», поддерживающую параллель Онегин-Мельмот, «на которую автор», впрочем, «смотрит иронически» [Лотман 1983: 119-120]. Лотман пренебрежительно отнесся к комментарию Владимира Набокова (1864), сочтя его во многом необязательным. Но комментарий Набокова, в данном случае, важен уже тем, что, по его мнению, первые строки «Евгения Онегина» отсылают к широкому франкоязычному контексту. Он предлагает возможные отсылки для строки «мой дядя самых честных правил» и продолжает «цепь реминисценций», которая «может превратиться у схолиаста в разновидность помешательства», добавляя к вольному французскому переводу «Мельмота» Жана Козна французские переводы «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» Лоренса Стерна, «Беппо» (1818) и «Дон Жуана» (1819) Джорджа Гордона Байрона. Важно и то, что эти же строки, по Набокову, «заманчиво неопределенны», туманны и требуют дальнейшего прояснения [Набоков 1998: 102-107]. Говоря проще, зачин самого знаменитого русского романа в стихах – «энциклопедии русской жизни», как назовет его Виссарион Белинский – не только контекстуально иноязычен (Набоков в своем комментарии как бы от лица самого Онегина переводит его мысли на французский), но также открыт к его возможному исследовательскому и читательскому комментированию.

В статьях и воспоминаниях, посвященных Пригову, слово «мантры» употребляются всегда во множественном числе, с частным случаем «Евгения Онегина», что позволяет говорить о многочисленных мантрических опытах-

чтениях в узком кругу слушателей, не оставшихся в записи¹⁰. Выделенный отдельно перформанс можно было бы замкнуть в остроумной шутке для своих или в пародии на массовое в то время – в том числе и в творческой среде – увлечение буддизмом, восточной философией, эзотерикой, различными альтернативными видами знания и врачевания [Богданов 2015b]. Но художественный потенциал «мантры» не ограничивается исключительно «игрой в классики» и обыгрыванием ближнего контекста, а распахнут вовне – равно как и другие тексты Пригова – во внетекстовую реальность, в которой разнообразие бытовых и поведенческих практик сосуществует с экспериментами в сфере литературы и искусства.

Казалось бы обескураживающий эксперимент Пригова не выглядит столь экстравагантным в общеевропейском контексте саунд-поэзии (sound poetry). Опыты таких художников, как Хуго Балль (Hugo Ball), Курт Швиттерс (Kurt Schwitters), Анри Шопен (Henri Chopin), Бернар Идсик (Bernard Heidsieck), Ларс Гуннар Бодин (Lars-Gunnar Bodin), Арриго Лора-Тотино (Arrigo Lora-Totino), Герман Дамен (Herman Damen), Грета Монак (Greta Monach), Боб Коббинг (Bob Cobbing) и многих других поэтов и музыкантов составляют обширный архив звукового изобретательства¹¹. Но в российском контексте – возможно, в силу особенностей развития художественной культуры в СССР и насильственного прерывания авангардной традиции – сонорная поэзия до сих пор опознается как нечто непривычное.

¹⁰ Примеры такого употребления можно найти, например, в статьях сборника [Неканонический классик 2010].

¹¹ Специализированные статьи по истории саунд-поэзии собраны в обширной русско-английской международной антологии саунд-поэзии «Homo Sonorus», в которой принял участие и сам Пригов. К сборнику прилагаются 4 тома (на двух CD) аудиоматериала [Homo Sonorus 2001]. См. также тематическую подборку изданий и ресурсов: https://monoskop.org/Sound_poetry, а также секцию авангардного архива UbuWeb, посвященную разнообразным формам звуковой поэзии и, шире, звукового искусства (sound art): <https://www.ubu.com/sound/>

Голосовая эскапада Пригова удивляет прагматически и художественно выверенной стратегией: он взламывает «горизонт ожиданий» вероятного восприятия текста – традиционную ситуацию по-видимости классической декламации – и создает качественно новое художественно-поведенческое высказывание, демонстрирующее, с одной стороны, его личные творческие установки, а с другой – потенциал *возможного* обращения к общекультурной традиции. Пушкин в данном случае важен как автор текста, допускающего радикальную трансформацию путем его перенесения в непривычную для него выразительную модальность. В одном из своих текстов Пригов писал о сложности таких экспериментов в условиях повсеместного использования имени и образа Пушкина – их «скромной прибыли», но тут же возникающей «необходимости в скромной, настойчивой и рутинной культурной (а не исследовательско-литературоведческой) апроприирующей и пластифицирующей работе» [Пригов 1999].

1.2. Трансформации текста: декламация, саунд, перформанс

В истории декламации «Евгения Онегина» – от современников Пушкина до современных российских школьников, читающих его вслух на уроках литературы – заучивание и произнесение первых строф романа исключительно устойчиво в своей повторяемости. Стоит отметить, что сколь-либо обширная история декламации/драматизации произведений русской литературы еще не написана, но отдельные исследования дают представление о манере, востребованности и зрительской рецепции такого исполнения [Бранг 2010]. Общая тенденция в становлении декламации/драматизации произведений русской литературы в XIX веке предполагает движение от певучего, мелодичного, или, напротив, подчеркнуто-ораторского произношения к более обыденной, разговорной манере [Панов 2007: 155]. С.Н. Дурылин в статье «Чтецы Пушкина» приводит свои воспоминания от встреч с альбомными чтицами поэта,

молодость которых пришлась на 1830-1850-е годы. В их (уже, разумеется, старческом) чтении он отметил желание передать ритм и музыку поэта, «своеобразный, ни на что современное не похожий пафос сентиментальной унылости в сочетании с романтической приподнятостью», но тут же иронически замечает, что «Пушкин (...) превращался в Жуковского, кое-где подкрепленного Байроном в ослабленном, мягком переводе Козлова». Здесь же приводятся воспоминания поэта Я.П. Полонского, свидетельствующие о музыкальности, поэтичности исполнения Пушкиным своих стихов: «Лев Сергеевич Пушкин (...) превосходно читал стихи и представлял мне, как читал их покойный брат его Александр Сергеевич. Из этого я заключил, что Пушкин читал свои стихи как бы нараспев, как бы желая передать своему слушателю всю музыкальность их» [Дурылин 1937: 206-207]. В этом отношении любопытно, что П.С. Мочалов, один из известнейших актеров Малого театра того времени, «ради Пушкина превратился в певца» [Дурылин 1937: 207] и исполнил кантату 1823 года А.Н. Верстовского «Черная шаль», впервые прозвучавшую на московской сцене в исполнении тенора П.А. Булахова [Денисенко 2010: 92]. Но уже в 1850 году декламационные излишества и вокальное разнообразие подвергаются нападкам со стороны ревнителей сценического реализма, едко раскритиковавших чтение «Медного всадника» В.А. Каратыгиным за пышность, костюмированность, преувеличенные жесты и интонации. Современники упрекали актера в излишней мелодраматизации пушкинских произведений, в воздвижении ненужных и «чуждых поэзии Пушкина» декламационных декораций [Дурылин 1937: 208-209]. К 1860-м годам напряжение между старой, «классической» школой чтения нараспев и новым, активно развивающимся реалистичным стилем возрастает. Критики этого времени не скупятся на хлесткие и даже «физиологические» рецензии текущих пьес и чтений. Так, драматург и театральный критик А.Н. Баженов в 1860 году упрекает игру Л.П. Никулиной-Косицкой в драме «Актриса» (соч. Анисе Буржуа и Теодора Баррьера) в искусственности излишнего чувства, ненужном крике и

«насилии над голосом», в тяжелой, приторной, однообразной игре, а также в том, что «она сильно набралась того, что Белинский называет классической певучестью». Но тут же хвалит ее за те места, где «простота и выразительность брали верх над эффектацией и усилением» [Баженов 1869: 25]. Недоволен Никулиной-Косицкой и один из ведущих актеров середины XIX века, основоположник сценического реализма А.Е. Мартынов, предлагавший ни много ни мало высечь ее за «растягивание, завывание и бессмысленную интонацию» [Панов 2007: 155].

Декоративное, мелодраматичное чтение 1820-1830-х годов, которое «нравилось (...) в течение лет двадцати», стремительно уступает место «своей полной противоположности – подачи пушкинских стихов как натуралистической прозы», что в итоге привело, по мнению Дурылина, к падению искусства чтения Пушкина в 1880-1890-х годах (за редкими счастливыми исключениями) и «натуралистическому тупику». В год столетнего юбилея Пушкина В.Ф. Комиссаржевская выступила с чтением «Письма Татьяны», но вскоре отказалась от чтения пушкинских произведений – вопреки, или, скорее, из-за своей любви к поэту. По ее словам, «в мире не существует голоса, который сумел бы дать такой звук, какой не нарушил бы красоты пушкинского стиха». Чтение Пушкина в 1900-1910-х годах связано с попытками восстановлением поэтического звучания его произведений поэтами-символистами, оригинальными опытами Валерия Брюсова («строгий, точный, ясный чертеж стихотворения») и Андрея Белого (передача «сложнейшей ритмической полифонии») [Дурылин 1937: 209, 217-219].

Процесс создания «советского Пушкина» не лишней раз подчеркивает странную, но всё же очевидную преемственность: утверждение советского культа поэта было тесно связано с дореволюционной традицией [Панченко 2011]. Решающую роль в его становлении сыграли торжественные мероприятия 1937 года, приуроченные к 100-летней годовщине смерти Пушкина [Муравьева 1994: 123-124, Молок 2000, Платт 2017].

Пропагандистский образ складывался не сразу, но в общем и целом предполагал общепонятную рецепцию: гениальный поэт, друг и соратник декабристов, предвосхитивший в своем творчестве последующее развитие русской и советской литературы. Тиражирование такого образа Пушкина определило его общеизвестность и сделало его имя нарицательным. Однако, знание о поэте и его произведениях вне школьной программы ограничивается их представленностью в официальной идеологической и массовой культуре, прежде всего – на оперной и драматической сцене. Неслучайно, как отмечал Борис Гаспаров, «Евгений Онегин» Пушкина в памяти публики, как правило, смешивается с одноименной оперой Чайковского – шлягером советского времени и школьной повинностью, и чтобы «помнить о том, что муж Татьяны в романе по имени не назван, требуется некоторая степень литературной умудренности» [Гаспаров 2009: 88]. В 1950-1970-е годы произведения Пушкина звучали с экрана, сцены и пластинок – это были прежде всего певческие голоса Ивана Козловского и Сергея Лемешева. Выросшим в СССР памятливы также классические аудиоспектакли и телевизионные постановки моно-чтений романа в исполнении известных актеров – Сергея Юрского, Иннокентия Смоктуновского, Михаила Ульянова. При всей разнице декламационных интерпретаций, этих актеров объединяет общее для них стремление к «аутентичности» литературного прочтения – как если бы их читал «сам» Пушкин.

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

самым доказать свою подкованность в литературе. Быстро устав от заучивания, Коля включает катушечный магнитофон. Танго «El Choclo» наводит мальчика на гениальную мысль – использовать запоминающуюся мелодию как своеобразное мнемоническое правило и положить строфы «Евгения Онегина» на его мотив. Хрестоматийный текст с серьезной, «взрослой» традицией декламации превращается в таком исполнении в легкомысленно-шутливый водевильный куплет. Обнадеженный Коля уверен, что выполнить задание отныне не составит труда. Но на следующий день все выходит совсем не так, как предполагалось. Поначалу он никак не может вспомнить начало строфы, а когда, наконец, ему это удастся – сбивчивое полупение-полуречитатив тонет во всеобщем смехе. Почти нет сомнений в том, что Пригов видел этот успешный в прокате фильм, получивший несколько наград на престижных кинофестивалях и многократно показываемый по советскому телевидению [Павлова 1985]. Мелодическая трансформация первых строчек «Евгения Онегина» в фильме «Я вас любил...» едва ли осознается как радикальный опыт «взламывания» культурной традиции, скорее, речь идет о по-юношески искреннем бунте против школьной рутины и глубоко личном переживании классики (этот мотив поддерживается на протяжении всего фильма, особенно – в сцене экзамена, во время которого Коля читает два стихотворения Пушкина «не из программы» - «Я пережил свои желанья» и «Я вас любил», выбор которых перекликается с его влюбленностью). Но важно, что сам опыт изменения регистра про/чтения прецедентного текста в этом кинематографическом случае – одна из первых попыток «открытия» текста в, казалось бы, стилистически чуждое ему пространство – по-своему «предвосхищает» перформанс Пригова. Важно и то, что перестроечные годы ознаменовались эксцессами травестийного обыгрывания образа Пушкина и «Евгения Онегина» (русское издание «Прогулок с Пушкиным» Андрея Синявского (Абрам Терц), фильм «Бакенбарды» (1990), выпуски журналов «Дантес» (первый выпуск 1999), с 1997 года – журнал «Пушкин»).

В 1980 году в Словении появляется музыкальный арт-проект Laibach, известный своими переделками популярных шлягеров в тяжелой музыкальной манере с отсылками к милитаризованной эстетике Третьего Рейха. Так, жизнерадостный хит группы Orus «Live is Life» они превратили в утрированный нацистский гимн. На протяжении лет Laibach остаются верны своей эпатирующей стратегии, которая позволяет им раскрывать элементы тоталитаризма и несвободы в, казалось бы, демократических и свободных сообществах. Подход Laibach – художественный, речь не идет о пропаганде или навязывании готовой идеологии, они не предлагают однозначные ответы, но задают вопросы [Жижек 2013]. Любопытно, что уже в 1985 году в СССР образовалась группа АВИА, которая также обращалась к тоталитарной авангардной эстетике. Наконец, в 1994 году появляется Rammstein, использующая в своем творчестве приемы Laibach: в 1998 они выпустили «утяжеленную» кавер-версию песни Depeche Mode «Stripped» и одноименное музыкальное видео, смонтированное из кадров фильма «Олимпия» Лени Рифеншталь. Несмотря на то, что Пригов не обращается к пафосу тоталитарной эстетики как основному приему, он, подобно группе Laibach, следует похожему принципу: перформанс меняет содержание, открывая в, казалось бы, простом и понятном, или же досконально изученном тексте второе и третье дно. Манера исполнения, изменение «регистра» восприятия радикально изменяют саму суть исполняемого произведения.

Стилизации «Евгения Онегина», мистификации, дописывания, переписывания и фанфики романа – многочисленны и появляются по сей день [Невский, Невская 2001; Бове 2019], но все они не выходят за рамки текста и условного любопытства. Перформанс Пригова открывает перед зрителем/слушателем возможность нового опыта. Активно используя «культурную нагрузку» и предвосхищая ожидаемый отклик на всем известный текст, Пригов создает странное и поначалу обескураживающее, но несомненно оригинальное художественное высказывание. В чем его странность? Почему модуляции голоса Пригова кажутся такими резко

выделенными и как будто неуместными? Возможно, дело не только в «объекте» его манипуляций (хотя, разумеется, все, что связано с Пушкиным и «Евгением Онегиным» вызывает интерес и неопределенную тревогу). Странность восприятия заложена в музыкальном решении перформанса. Так, у выбранных мотивов для распева есть нечто принципиально общее – они не вписываются в профессиональную европейскую традицию композиции. Для своего перформанса Пригов выбирает такое «музыкальное время», каким представлял его себе Оливье Мессиаен – «не в виде отрезка, непрерывно дробящегося пополам, но в виде нерегулярной, сложной, как ветка дерева или коралловый риф, структуры, которая «выращивается» по принципу, диаметрально противоположному тому, что принят в западной музыке» [Кандаурова 2019: 217-218]. Этот выбор не-классической манеры исполнения вдвойне интересен, если вспомнить о серьезном увлечении Пригова как раз классической музыкой и оперой. Другой важный элемент перформанса – голос и его модуляции. Интонация, громкость голоса, тембр и другие характеристики декламации, безусловно, влияют на рецепцию не только «имиджа» автора и читаемых им произведений, но и самого «поэтического». Среди самых известных примеров такого рода – голос Александра Блока и его манера чтения, которая современниками воспринималась как слом традиции – в мелодическом, ритмическом и голосовом аспектах [Булгакова 2015: 178-186]. О роли голоса и, шире, звука/звучания в современной поэзии писала филолог Наталия Азарова в статье «Саунд как медийный параметр поэзии». Исследовательница предлагает анализировать поэтические тексты с опорой на понятие саунд (sound), определяя его как «коммуникативную единицу, образованную целостным звучанием музыкального или поэтического текста, позволяющую адресату на минимальном отрезке текста определить его социокультурную принадлежность». Далее она указывает на необходимость различения терминов «декламация» (дополнительные смысловые акценты, самовыражение, интерпретация, стратегия экспрессивности) и противопоставленному ему «саунд» (характеристики

голоса поэта, манеры произнесения, способы воспроизведения, отказ от самовыражения, расстановки смысловых акцентов и т.д.) по отношению к звучащей поэтической речи: «Современные молодые поэты стараются в значительной степени оstrarять свой голос, избегая тех акцентов и интонаций, которые позволили бы с определенностью конституировать некую субъективность, и нередко подражают искусственному синтезированному голосу в своем чтении» [Азарова 2014: 42-44]. Размышления Азаровой теоретически интересны, но едва ли могут считаться исчерпывающими: случай Пригова свидетельствует о более сложной ситуации, в которой авторский «саунд» не противостоит «декламации», но включает как звучащие, так и содержательно интонируемые (семантические) компоненты.

Судя по сохранившимся записям начиная от 1990-х годов, чаще всего Пригов выступал с «советскими текстами»: он осознанно выбирал тексты для выступлений и репетировал – его манера чтения на протяжении лет остается практически неизменной, он также воспроизводил некоторые тексты наизусть. Интересно, что современные драматизации, например, «Апофеоза милиционера» придерживаются именно приговской манеры чтения этого текста (расстановка пауз, нисходящая интонация с замедлением в конце четверостиший), отклоняясь от нее лишь в скорости чтения. Пригов, безусловно, обладал запоминающейся и узнаваемой манерой декламации и использовал ее особенности для поддержки определенного имиджа. Но он выступал также с текстами (такими как рассматриваемый перформанс или «Похоронная азбука»), требующими уже не столько декламационных, сколько вокальных и музыкальных усилий – речитатив сменяется пением, мантрическими интонациями, переходит в крик и т.д. «Мантра высокой русской культуры» и другие выступления Пригова, в которых активно задействованы «антропологические характеристики» поэта – голос, пение, крик – не в последнюю очередь ассоциируются с авангардными практиками

первой четверти XX века ¹² : осознанно или нет, Пригов отчасти воспроизводит традицию футуристических перформансов и публичных выступлений, когда характер сценического поведения, внешней трансформации и декламации выступают принципиальными элементами художественной выразительности [Авангардное поведение 1998]. Но сам Пригов отрицал свою литературную связь, например, с обэриутами, определяя стилистические совпадения как чисто внешние [Пригов, Шаповал 2003: 20]. К тому же, его саунд-перформансы – это совсем не та «смертоносная фонетика»¹³, характерная для авангарда, хоть иногда они и воспринимаются слушателями как «демонические»¹⁴.

Эстетический эффект саунд-перформанса «Евгений Онегин» заключается также в конфликте подразумеваемых смыслов, которые мы связываем с Пушкиным, с одной стороны, и культурных контекстов, которые ему вроде бы чужды – с другой. Филолог увидит в этом конфликте прежде

¹² Но эта очевидность не всегда осознается как нечто продуктивное. Французский славист, исследователь русского авангарда Режи́с Гейро так описывает свои впечатления от встречи с поэзией Пригова и Рубинштейна: «Потом я написал рецензию на книгу Марцадури об авангарде. Потом на издание МГУ, посвященное альтернативной поэзии. Там были, кажется, первые публикации Пригова и Рубинштейна. Составители сборника выдавали эти тексты за что-то радикальное, но я после занятий русским футуризмом ничего радикального не увидел». [Бирюков 2012]

¹³ См. предисловие Бориса Несмелова к изданию «Четырех фонетических романов» Алексея Кручёных [Крученых 1927: 3-4].

¹⁴ См. упоминание Марка Липовецкого о реакции Александра Кушнера на саунд-перформанс Пригова: «... вспоминается следующий эпизод. Когда Пригов исполнял первую строфу «Евгению Онегина» на конференции в Лас-Вегасе (1999 год), Михаил Эпштейн, сидевший рядом с Александром Кушнером, рассказывал потом, что, несмотря на бушевавшее в зале веселье, его сосед воспринял приговский перформанс как, по его собственному выражению, «нечто демоническое». Такое восприятие, на мой взгляд, глубоко противоречит тому, что делал Пригов. Не случайно сам Пригов иронизирует над демонической интерпретацией своей поэтической личности во многих текстах...» [Липовецкий 2010: 340].

всего несовпадение темы и ремы – интригу, осложняющую наши базовые знания о Пушкине и его произведениях, с (псевдо)серьезностью приговского предуведомления – нарочито наукообразного, умышленно скромного вида автора, неожиданно превращающего свое выступление в экспрессивный и, по первому впечатлению, неуместный бурлеск. Разрушение ожиданий/пресуппозиций – продуктивная стратегия Пригова, важная для него не только в художественном отношении, но также как проявление «культурной вменяемости» и истинного творчества:

Чем отличается творчество от художественного промысла? Известен тип авторского поведения, известен способ создания авторского текста, известны места презентаций и известны зрительские ожидания. Наличие четырех этих компонентов – свидетельство художественного промысла [Ульянов 2007].

Пригов не стремится к этнографически аутентичному воспроизведению мантрического мотива (буддийского, китайского, «православного») – он может быть приложен к разным текстам, длиться сколь угодно долго (мантры требуют повторения), воспроизводиться самими слушателями. Мотив становится мотивацией для дальнейшего воспроизведения и трансформации – предельным способом рефлексии над уже нерелексированными, застывшими типами текстов, поведения и т.д. Художественную стратегию Пригова в этой перспективе допустимо рассматривать как направленную на постоянное разрушение стереотипов коллективной аксиологии, а, значит, и идеологии (если под идеологией понимать набор ключевых понятий социального порядка)¹⁵. Экспансивные, «графоманские» произведения Пригова принципиально анти-фольклорны, ставя во главу угла расшатывание и деконструкцию стереотипных представлений о «само собой разумеющемся» общественном строе,

¹⁵ Как ее понимал уже Антуан Дестют де Траси в работе «Элементы идеологии» (1815).

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

1.3. Пушкин как «наше всё»

Но, возможно, здесь уместен вопрос: не в этом ли разрушении общепринятого дискурса обнаруживает себя не только продуктивная творческая стратегия Пригова, но и переосмысленная чуткость в восприятии самого Пушкина? Трепетное отношение культурных (и околокультурных), литературоведческих (и окололитературоведческих) и даже неоязыческих¹⁶ кругов к Пушкину – предполагает разные по своей модальности, но иногда схожие по своей сути высказывания о мудрости, силе, красоте, таинственности и т.д. его произведений (или, ещё точнее, вообще всех текстов и обстоятельств жизни поэта), требующие бесконечных уточнений и дополнений (требование это нам ярко демонстрирует отсутствие полного комментированного академического собрания сочинений, которое, несмотря на все достижения отечественной пушкинистики, все еще ждет своего грядущего воплощения). Культурный канон и принудительное школьное образование превратили творчество Пушкина в повинность, исполнение которой выражается в сублимации, имеющей отношение не к историческому,

¹⁶ Речь идет о неоязыческой религиозной организации «Всеясветная грамота», основанной в 1980-х годах. Особенную роль в вероучении этой секты играет Пушкин: «Согласно вероучению секты, на протяжении веков существовала тайная преемственность поколений жрецов, которые были посвящены в тайну «Всеясветной грамоты». Эта тайна передавалась из уст в уста. Посвященных было не так уж и много, но среди них были известные поэты, писатели и ученые. Так, утверждается, что Арина Родионовна - няня, воспитавшая А.С. Пушкина была якобы их посвященной, русской жрицей. Соответственно А.С. Пушкин - русский жрец. Поэтому произведения Пушкина больше всех подвергаются глумлению, их начинают разбирать по буквам, наполняя несуществующим смыслом, а точнее – бессмыслицей» [Куликов 2002].

но воображаемому Пушкину – «солнцу русской поэзии».¹⁷ Внеисторический образ Пушкина нередко поддерживался и его специфической музеефикацией. С.С. Гейченко, директор (1945-1989) самого крупного пушкинского мемориала-заповедника «Михайловское», вольно соединял материальную историю с литературной условностью. Заполняя бывшую дворянскую усадьбу персонажами и образами хрестоматийных произведений («златая цепь» на дубе, скамейка Онегина, аллея Татьяны), Гейченко превратил её в пушкинский аналог Диснейленда – Лукоморье¹⁸. Недостаток исторической

¹⁷ Крылатое выражение «солнце русской поэзии» восходит к анонимному извещению о смерти Пушкина, которое было напечатано 30 января 1837 года в 5-м номере «Литературных прибавлений» – приложении к газете «Русский инвалид»: «Солнце нашей поэзии закатилось! Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща!(...)». Авторство этого короткого (и, заметим в скобках, вызвавшего неудовольствие властей) некролога было не вполне ясно. Долгое время его автором считался сам редактор «Литературных прибавлений» А.А. Краевский. Но дальнейшие исследования подтвердили авторство писателя В. Ф. Одоевского [Сакулин 1913: 328-329, Рогова 2008].

¹⁸ «С.С. Гейченко, знаменитый «хранитель» Михайловского и гениальный «музейщик», нашел универсальный способ пропаганды пушкинского наследия: его «вещественную» мифологизацию. Еще памятна его книжка «У лукоморья». Уже в заглавии ее сокрыт мифологизирующий «знак»: Михайловское и прилегающие к нему места — это и есть то самое «лукоморье», что памятно русскому человеку из самого детства. Эта блестящая выдумка обросла специфическими «музейными» приемами, окружавшими человека, попавшего в сказочную страну. Еще сохранились поставленные в «эпоху Гейченко» валуны-указатели с показательными «сказочными» данностями: «Направо пойдешь — в Тригорское попадешь» и т.д. Еще памятна «златая цепь», висевшая на дубе, который рос возле дома хранителя... Паломник, входя в знаковый «мир Пушкина», оказывался в мире собственного детства — и этот условный мир («детский вкус!») мог приблизить его к осознанию /.../ не Пушкина, а «пушкинского мифа», приобретавшего черты овеществленной реальности. Наивный биографизм заставлял, например, «заселять» Тригорское персонажами «Евгения Онегина» — явились «скамья Онегина» и «аллея Татьяны». Они потому так прижились в массовом сознании посетителей музея-заповедника, что сами вышли из того же массового сознания» [Кошелев 2004].

подлинности – в 1918 году усадьбы Михайловское, Тригорское и Петровское были разграблены и сожжены – возмещается непреходящей и неоспоримой символической ценностью, приближенной к ценности целостной и вечной природы. В повести Сергея Довлатова «Заповедник», впервые опубликованной в 1983 году, хранительница музея в Михайловском на прямой вопрос рассказчика о подлинности экспонатов отвечает не по существу, воспроизводя типичную ситуацию риторической подмены:

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

- Мало вам природы? Мало вам того, что он бродил по этим склонам? Купался в этой реке. Любовался этой дивной панорамой...

Ну, чего, думаю, я к ней пристал?

- Понятно, - говорю, - спасибо, Вика.

Вдруг она нагнулась. Сорвала какой-то знак. Ощутимо хлестнула меня по лицу. Коротко нервно захохотала и удалилась, приподняв юбку-макси с воланами [Довлатов 1993:347].

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

Словно где-то забыв свои беды

И удачи оставив свои,

Мы, как чинные пушкиноведы,

Тихо ели здесь,

Пили чай.

Пушкинистов не чая обидеть,

Признаюсь, мы стыдились не их:

Можно ль помнить, где Пушкина видишь,

О каких-то удачах своих?

Да еще их вином или водкой

Отмечать у Него на виду?

В ясных днях и в ночах тех коротких
Нам дышалось легко, как в саду.

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

Не ханжой,
Человеком с душою
Будь, поэт,
И хмелей от всего.
Но и в славе своей и с бедою
Знай, что мы на виду у Него. [День поэзии 1963: 196-197]

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

Поэт, сбылися Ваши сны:
Пушкинизация страны
У нас проходит полным ходом.
Вы почитаемы народом
И даже, всем заткнувши рты,
Вас проповедуют менты.
Вам памятник, товарищ пушкин,
Уже сварганил Аникушин.
Вы там курчавы и игривы
Посередь площади стоите

Стоймя и как бы говорите:

«Души прекрасные порывы» (Поэма «Поэт и царь», 1979) [Гаврильчик 1995: 98-99]¹⁹

В 1986 году скандально известный порнограф Михаил Армалинский публикует «документальное» сочинение – мистификацию «А. С. Пушкин. Тайные записки. 1836—1837», рассказывающую о любовных похождениях поэта от первого лица. Несмотря на очевидный подлог и известную репутацию автора, книга была переведена на ряд языков и до сих пор пользуется спросом у неискушенной публики ²⁰ . В кругу же профессиональных пушкинистов и знатоков пушкинского творчества она вызвала непропорционально эмоциональную реакцию, доходившую до ругани – что только сыграло на руку удачливому аферисту. В 2013 году вышло очередное переиздание «Тайных записок», визуальное оформленное под академически солидную серию «Литературные памятники» (издательство «Наука»), с обширным приложением из импульсивных литературоведческих откликов, объединенных под заголовком «Парапушкинистика» [Армалинский 2013]. Хулиганский опус превратился в нечто наподобие провокационного проекта по деконструкции традиционного пушкиноведения, для которого Пушкин всегда служил (и служит) неоспоримым образцом главного национального поэта²¹. «Я открою Вам совершенно нового Пушкина», пишет А. Мадорский в претенциозно-протестной книге «Сатанинские зигзаги Пушкина» (1998) – попытке вернуть «живую душу» поэта из «ссылки» отечественного пушкиноведения, путем выявления «заблуждений и грехов гения» [Шварц 1999, Мадорский 1998]. Вольности в обращении с именем, биографией и творчеством Пушкина

¹⁹ См. также «Была зима! Шумела ель. / Эх-ма! У Пушкина дуэль.» в [Гаврильчик 1995: 19].

²⁰ См., например, объявление о продаже «Тайных записок» за авторством Пушкина на Ebay <https://www.ebay.com/itm/1836-1837-Pushkin-Secret-Journal-RUSSIAN-BOOK-/323880564046>

²¹ Подробнее об истории этого издания см., например, [Лесин 2013].

воспринимаются как антипатриотизм и оскорбление самой русской культуры. Именно так была воспринята книга бывшего советского литературоведа и диссидента-арестанта Андрея Синявского (псевдоним Абрам Терц) «Прогулки с Пушкиным» (впервые издана в Лондоне в 1975 и в годы Перестройки переизданная в России), вызвавшая скандал уже одним тем, что хулиганствующий автор позволил себе сказать, что Пушкин «на тоненьких эротических ножках» вбежал «в большую поэзию и произвел переполох» [Синявский 1989: 19]. Не столь скандально, но тоже неравнодушно было воспринято сравнение Пушкина с Винни-Пухом в некогда модной книге Вадима Руднева «Винни-Пух и философия обыденного языка» (первое издание – 1994): «Место Пуха и его поэзии в Лесу соответствует месту Пушкина как солнца русской поэзии в нашей культуре» [Руднев 1994: 34]. Руднев в этом случае не был оригинален, продолжив мем «Пушкин – Винни-Пух», появившийся уже ранее в стихотворении Всеволода Некрасова – сравнение, в рамках которого Пушкин, как «наше всё», мог стать кем угодно:

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

Пушкин
И Ленин

Пушкин
И Сталин

Пушкин
И Холин

Так кто

Пушкин
и Винни-Пух [Некрасов 1989:36]

Упоминание Игоря Холина, одного из ключевых поэтов московского андеграунда, в этом контексте неслучайно – в своих текстах он не раз упоминал Пушкина. В 33 главе поэмы «Умер земной шар» (1965)²², «Воспоминание», Холин почти дословно²³ воспроизводит одноименное стихотворение («Когда для смертного умолкнет шумный день»), а в «Я—Я»

²² Фотографии машинописи поэмы (датируемой 1965 годом), где «Воспоминание» отмечено как 33 глава: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D5760>. В издании Нового литературного обозрения [Холин 1999] номера глав отсутствуют.

²³ Седьмой стих «Воспоминания» Холин воспроизводит так: «в безмолвии ночном живе́й горят во мне», тогда как в эдиционно-каноническом варианте стихотворения, основанном на прижизненной публикации Пушкина в альманахе «Северные цветы (на 1829 год)», читаем: «в бездействии ночном живе́й горят во мне». Вариант «в безмолвии...» – зачеркнутая строка из чернового варианта стихотворения [Пушкин 1949: 651-655]. Узнать о ней Холин мог, например, в сносках раздела «Другие редакции и варианты» третьего тома (1948-1949) «Полного собрания сочинений А.С. Пушкина в шестнадцати томах» (1937-1959). Была ли эта замена осознанным выбором Холина, или же игрой памяти – остается только гадать. Любопытно, что черновой вариант «в безмолвии...» встречается также в словарной статье «Катахреза» пятого тома (1931) Литературной энциклопедии (1929—1939) [Шор 1931], которая, в свою очередь, ссылается на статью «Метафора» в «Словаре литературных терминов» 1925 года [Петровский 1925] за подписью литературоведа и переводчика, в 1919-1921 годах профессора Московского университета, М.А. Петровского. Судьба его сложилась трагично: в 1935 году вместе со всей редакцией «Большого немецко-русского словаря» он был обвинен в «пропаганде германского фашизма» и сослан в Томск, где был повторно обвинен в участии в контрреволюционной организации и убит НКВД в 1937 году. <http://nkvd.tomsk.ru/researches/passional/petrovskij-mihail-aleksandrovich/>

ставит знак равенства между собою и Пушкиным – подразумеваемым
«всем»:

Я сравниваю себя

Со всем Миром

Я — Эйнштейн

Вместе с теорией относительности

Я — недостроенный 12-этажный дом

С моей кооперативной квартирой

На третьем этаже

Я Пушкин

С поэмами

И стихами

Я — ты

Я—Я [Холин 1999:145]

Благодаря многочисленным, как сказал бы Пригов, «пушкинским фантомам», их уникальной исторической и идеологической роли, Пушкин оставался «востребованной» фигурой как в рамках постмодернистских игр и литературной деконструкции [Зубова 2000], так и для широкой авангардной практики по изучению, расширению и пересмотру классики. В 1964 году Сергей Сигей (1947-2014), исследователь русского авангарда и продолжатель его поэтических традиций, выступил соавтором манифеста футуродадаистов (они же анарфуты и общество «Будущел»), в котором, как и прежде, воинствующее авангардное красноречие протестует против условностей вновь устаревшей действительности. Пушкину находится место и здесь:

Евтушенко - дрянной символик, акмеистик, декадентик... / Прочь прочь прочь
контрреволюционные поэтишки... / Революция - камень, на котором стоят футуродадаисты,
а вокруг накупь иль пены волн куски / Эй поэты-реалисты! Штопайте газеты

рифмованные строки. Прочь от поэзии, маменькины сыночки, держащиеся за подол юбки дряхлой няньки - Сани Пушкина. Хей - тара! Гви - у - у - зув - ув - иу иу ! ²⁴

В 1979 году поэтесса и художница Ры Никонова и Сигей начинают издавать журнал теории и практики «Транспонанс», ставший литературной площадкой для последователей русского футуризма и зауми – трансфуристов, а также многих других известных поэтов того времени, среди которых был и Пригов.²⁵ Как и у предшественников, беспощадный бунт «новых» футуристов против классики изменился в сторону наблюдения и пересмотра:

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

В 1983 году Пригов выступил соавтором манифеста ирфаеризма (ответвления трансфуризма): «/.../ гир офа ерд ры никонова и пригов спорят, отчего пригов создает ирфаеризм, а сигей эйфорует инфарктиду». Пушкин легко вписывается и в этот контекст «второго авангарда». В 1974 восьмидесятичетырехлетний Василиск Гнедов (творчеством и изданием

²⁴ Здесь и далее цит. текстов футуропадаистов и трансфуристов по <https://kkk-bluelagoon.ru/tom5b/transpoety.htm>

²⁵ Подробнее о знакомстве и сотрудничестве Сергея Сигея с Приговым см. [Саббатини 2019].

которого занимался Сергей Сигей, ставя его в один ряд с важными для неоавангарда именами Велимира Хлебникова и Алексея Крученых²⁶) в начале века утверждавший, что «Пушкин не стоит нашего внимания» [Крусанов 1996: 159], пишет отчасти сентиментальное стихотворение в духе личной пушкинианы, воспроизводя уже известный прием – диалог с «ожившим» поэтом:

Прошлой ночью приснился мне сон
В гостях у меня оказался Пушкин
На кровати своей развалился он
А я стоя метал вопросы из пушки

/.../

И Пушкин проник во все тонкости современности
А я удивляюсь, вглядываясь в измененья лица
Он был прост без былой высокомерности
Оставаясь преданным Олимпу до конца
[Гнедов 2018: 202]

Круг замкнулся. Что же предлагает нам Пригов?

Личность Пушкина и явное противоречие приписываемых ему черт – явление уникальное. Человек своего времени, образования и взглядов – одним словом, историческая личность, за удивительно короткое время возводится в абсолют (сначала среди узкого круга интеллектуалов, затем среди многомиллионного населения новой страны). Некий «миф» начинает формироваться уже вокруг юного Пушкина, по выражению В.А. Жуковского – «молодого чудотворца», «надежды нашей словесности» и «будущего гиганта». ²⁷ В 1832 году Н.И. Гнедич назовет Пушкина Протеем,

²⁶ Из манифеста трансфуристов: «вольный размер Хлебникова, сдвиг Гнедова и Крученых – начало».

²⁷ Из письма В. А. Жуковского П. А. Вяземскому от 19 сентября 1815 года: «Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на

«постигнувшим таинство русского духа и мира», предвосхитив последующую мифологизацию поэта-избранника, равного Байрону, Гете и Шекспиру [Гнедич 1956: 148].

Для современников Пушкин был разным: вдохновенным и влюбленным поэтом-изгнанником, признанным талантом, знаменитостью, надменным писателем-аристократом, высокомерным барином, крепостником [Щеголев 1928], другом декабристов, собеседником императора, вольнодумцем, равно склонным к суевериям и богоискательству [Панченко 1990, Немировский 2018], картежным игроком и бабником²⁸. Полемический контекст этих восхищенных или же неодобрительных высказываний требует отдельного прояснения идеологических, политических и даже мировоззренческих мотиваций, но важно то, что исторический портрет Пушкина и оценка его творчества – при жизни и ещё несколько десятилетий после его смерти – были открыты для самой непримиримой критики. Так, Д.И. Писарев в статье «Реалисты» (1864) удивляется доверчивости читающей публики и стремится развенчать «нелепые слухи» о величии Пушкина – «просто великого стилиста» и «реформатора только стиха». ²⁹ В статьях

минуту в Сарском Селе. Милое, живое творенье! Он мне обрадовался и крепко прижал руку мою к сердцу. Это надежда нашей словесности. Боюсь только, чтобы он, вообразив себя зрелым, не мешал себе созреть! Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет» [Жуковский 1952].

²⁸ Тенденция к этому наметилась уже в 1920-годы, когда, помимо издания «Донжуанского списка» Пушкина [Губер 1923], были высказаны утверждения о том, что Пушкин был «болезненным эротоманом гипергонадального типа» [Галант 1927: 50].

²⁹ «О Пушкине до сих пор бродят в обществе разные нелепые слухи, пущенные в ход эстетическими критиками; общество не сличает этих слухов с существующими фактами, но повторяет их с чужого голоса и, по старой привычке к этим слухам, считает их за непреложную истину, не требующую никаких доказательств. Говорят, например, что Пушкин - великий поэт, и все этому верят. А на поверку выходит, что Пушкин просто великий стилист - и больше ничего. Говорят далее, что Пушкин основал нашу новейшую литературу, и этому тоже верят. И это тоже вздор. Новейшую литературу основал не Пушкин, а Гоголь. Пушкину мы обязаны только нашими милыми лириками, а под

следующего года, «Пушкин и Белинский», Писарев продолжает «рассеивать мистический туман прикосновением трезвой критики»: «маленький и миленький Пушкин» у него «может иметь теперь только историческое значение, а для тех людей, которым некогда и не за чем заниматься историей литературы, не имеет даже совсем никакого значения» [Писарев 1956].

Между тем, несмотря на критику со стороны радикальных демократов и общие обстоятельства литературного выбора, читательского «спроса/предложения» Пушкин становится хрестоматийным классиком русской литературы. Происходит это не вдруг [Рейтблат 2001, Муравьева 1994], но ко времени выхода собрания сочинений Пушкина под редакцией П.В. Анненкова (1855-1857) поэт уже мог считаться «главным поэтом» отечественной культуры. К 1880-м годам, ко времени дискуссий и сбора средств, приведших к открытию памятника поэту работы А.М. Опекушина в Москве, Пушкин, в буквальном смысле, обронзовел. В последний день торжеств по случаю открытия памятника, 8 июня 1880 года, в заседании Общества любителей российской словесности, Ф.М. Достоевский произносит свою знаменитую пушкинскую речь. Воодушевленное выступление прославленного автора «Братьев Карамазовых» вызвало восторг публики, обнадеживший примирением общественной разногласности. Несмотря на развернувшуюся полемику вокруг этого выступления и тщательного критического разбора его текста, впоследствии напечатанного в «Дневнике писателя» в августе того же года, очевидцами эта речь описывалась не иначе как триумф [Левитт 1994: 137-163]. В своей речи Достоевский с нажимом сказал о том, что впоследствии станет еще одним прецедентным текстом русской культуры - о «всемирной отзывчивости» и «полноте перевоплощения» Пушкина:

влиянием Гоголя сформировались Тургенев, Писемский, Некрасов, Островский, Достоевский; да, кроме того, произведения Гоголя дали решительный толчок нашей реальной критике» [Писарев 1981].

... особая характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения – способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций, и перевоплощения почти совершенного (...) Не в отзывчивости одной тут дело, а именно в изумляющей полноте перевоплощения. Эту способность, понятно, я не мог не отметить в оценке Пушкина, именно как характернейшую особенность его гения, принадлежащую из всех всемирных художников ему только одному, чем и отличается он от них от всех (...) Способность эта есть всецело способность русская, национальная, и Пушкин только делит ее со всем народом нашим, и, как совершеннейший художник, он есть и совершеннейший выразитель этой способности, по крайней мере в своей деятельности, в деятельности художника. Народ же наш именно заключает в душе своей эту склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению... [Достоевский 1984].

Отныне в Пушкине есть всё – национальное, всемирное, духовное, светское, легкомысленное, мудрое. Слова А.А. Григорьева о Пушкине как о «нашем всём», сказанные двадцатью годами ранее в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) вспоминаются особенно часто. Пушкин – «наше всё», потому что «сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически нашего» [Григорьев 1989]. Эта оценка не меняется и далее, приобретая утрированно историософский характер в критической литературе конца XIX – начала XX века. М.О. Гершензон в книге 1919 года «Мудрость Пушкина» придаст этой характеристике эзотерический смысл. Пушкин, по Гершензону, «язычник и фаталист», носитель «древней правды», «... творя, он точно преображается; в его знакомом европейском лице проступают пыльные морщины Агасфера, из глаз смотрит тяжелая мудрость тысячелетий, словно он пережил все века и вынес из них уверенное знание о тайнах» [Гершензон 1919: 13-14]. «Русскость» и «иностранность» Пушкина при этом парадоксально контаминируют: «русский поэт-негр» [Цветаева 1978:23], Пушкин –

«русский гений»³⁰ (Н.Н. Скатов). Первая любовь, которую футуристический манифест 1912 года призывал забыть и «бросить с парохода Современности» [Марков 1967: 50] (еще один прецедентный текст советской культуры), фатально становится и любовью последней, распадающейся на множество личных пушкиниан, первая из которых принадлежит одному из авторов радикальных призывов – Владимиру Маяковскому. Парадокс разрешается шизофренически: забыть и сбросить следует хрестоматийную «мумию» и академическую «мертвечину», а вот с «живым» поэтом, бушующим «африканцем» можно и должно общаться – потому что не любить «настоящего» Пушкина невозможно («Я люблю вас, / но живого, / а не мумию / Навели хрестоматийный глянec. / Вы / по-моему / при жизни / - думаю- / тоже бушевали. / Африканец!») [Маяковский 1957: 54].

Пригов дополняет, обыгрывает и «буквализует» репутацию «всемирно отзывчивого» поэта. Более того, Пушкин в фольклорно-анекдотической традиции – это тот, кто «всё знает» (А кто знает, Пушкин?) [Айрапетян 2001: 40-42]. В историко-литературной перспективе влияние и восприятие Пушкина оказывается действительно интернациональным. Стихотворная форма первоисточника перформанса Пригова послужила продуктивным образцом не только для русскоязычной литературной традиции [Гаспаров 1993], но и иноязычной: онегинской строфой написан роман индийского писателя Викрама Сета «Золотые ворота» (Vikram Seth, *The Golden Gate*, 1986), а также беллетризованная биография «Ричард Бургин. Жизнь в стихах» американской славистки и переводчицы Дианы Льюис Бургин (Diana Lewis Burgin, *Richard Burgin. A Life in Verse*, 1988).³¹ Не только биография поэта – равно поднадзорного и приближенного ко двору, знакомя

³⁰ «Пушкин. Русский гений» - название первого тома работ литературоведа Н.Н. Скатова [Скатов 2001].

³¹ Подробнее об использовании онегинской строфы в англоязычной литературе см. [Lee 2016].

декабристов, мужа первой красавицы, наконец, объекта светского вероломства и отчаянного дуэлянта – потенциально открыта для «романизации» и романтизации, но и Пушкин *per se*. Его происхождение обеспечило ему видное место в афро-американском литературном дискурсе [Лоунсбери 1999; Nеромnyashchy 2006] и титул великого черного русского³² – именно в этом ключе о нем пишут книги и даже рисуют комиксы.³³ Маловероятно, что Пригов был знаком с подобными опытами, но важно, что Пушкин «Мантры высокой русской культуры» присутствует во всем и «всё знает». Теперь он звучит на всех возможных наречиях и во всех потенциально возможных регистрах. Теперь он действительно везде и для всех «наше всё».

³² См. книгу Джона Оливера Килленса «Great Black Russian: A Novel on the Life and Times of Alexander Pushkin» (1989).

³³ Например, комикс «The life of Alexander Pushkin» (Golden Legacy, 1983).

Глава 2. Чудовище разрывает текст: концептуальные монстры Пригова

Маленький мальчик, перебегая дорогу, вдруг посередине улиц обнаруживает,
что он совсем не маленький мальчик, а огромный жуткий монстр.

Д.А. Пригов. Венские рассказы (2002) [Пригов 2017: 183]

Исходный тезис нижеследующего рассуждения: Пригов был увлечен темой монструозности. Монстры присутствуют в его поэзии, прозе, графике, теоретических рассуждениях и поведенческих эскападах. Само восприятие творчества Пригова тиражировало те же образы и связанные с ними эпитеты. Закономерно, что один из томов собрания сочинения Пригова издательства «Новое литературное обозрение» так и назван: «Монстры».

2.1. Поэтика зооморфизма

В общепринятом (и словарно широком) определении монстр – это «чудовищный урод, невиданное безобразие, уродство, поразительная странность, страшилище небывалого вида» [Попов 1907]. Специализированный интерес к монструозности усложняет эти определения. Для филологов, фольклористов, историков культуры монструозность и повествования о чудищах, населяющих старинные тексты и изображения – тема отдельного изучения, обязывающего считаться с вымыслом и стереотипами «мифологической» архаики, игрой воображения и подсознательными страхами. В дискуссиях, которые некогда велись средневековыми интеллектуалами, само происхождение слова монстр объяснялось различно и было наделено теологическим смыслом: в одних случаях оно возводилось к латинскому глаголу *monstrare*, обозначая все то, что заслуживает показа, в другом – к глаголу *monere*, со значением

побуждения и предупреждения. Курьезное – пугающее или смешное – в первом случае оборачивалось таинственным и потусторонним – во втором.³⁴

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

Монстр – это зверь, живущий в зазоре всего логического

Ему свойственно отбегание в сторону

Человек мог бы позаимствовать у него принцип непривязанности

Ему следует приписать индекс – 117 [Пригов 2017: 529]

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

³⁴ «В католической традиции истолкование этимологической связи *monstrum* с *monstrare*, «показывать», подразумевало ее контекстуальную интерпретацию у Августина в значении «божественно демонстративного», дающее знать о воле Господа. Позднее это понимание вызвало герменевтический пересмотр самой этимологии, связавшей *monstrum* не с *monstrare*, а с *monere* – «предупреждать, предостерегать» [Богданов 2017: 44]. Подробнее о восприятии монстров в Средневековье и начале Нового Времени см. [Daston, Park 2001: 173-214].

Пригова нумерологии, но так или иначе это то, что не соотносимо с «человеческим, слишком человеческим».

В стремлении к преодолению границ человеческого – рационального, повседневного и рутинного – опыта сам Пригов был склонен к тому, что казалось клоунадой и эпатажем, но в ретроспективе поведенческих пристрастий поэта обнаруживает свою последовательность и перформативную осмысленность. Таков, например, знаменитый «крик кикиморы», которым Пригов любил ошарашивать и смешить свою аудиторию. В русской фольклорной традиции кикимора (или шишимора) – пугающий персонаж быличек и сказок, выступающий в зооморфном обличье: маленькая старуха на куриных лапах с пронзительным голосом-клекотом.³⁵ По сути это монстр, дополняющий галерею других пугающих и, вместе с тем, не слишком определенных персонажей русской мифологической традиции [New Larousse Encyclopedia of Mythology 1974: 290]. Крик кикиморы – крик из потустороннего нам мира, но мира, который находится где-то рядом с нами.

Пригов охотно демонстрировал «крик кикиморы», начиная с его исполнения в рамках проекта рок-группы «Среднерусская возвышенность» (вторая половина 80-х годов).³⁶ Голосовой перформанс поэта вписывается в

³⁵ «Кикимора, шишимора – рус. и бел. женский мифологический персонаж, обитающий в жилище человека, приносящий вред, ущерб и мелкие неприятности хозяйству и людям (...) Этимология первого компонента кик- связывается то с глаголом *kykatī «кричать, издавать резкие звуки», то с сущ. *кука «хохол», «чепец» [но] более обоснованной представляется связь этого компонента с балто-слав. корнем с общим значением горбатости, скрюченности (...) Кикимора представляют в виде маленькой, безобразной, скрюченной старушки, смешной, уродливой, неряшливой, одетой в лохмотья» [Славянские древности 1999: 494].

³⁶ Любопытный комментарий к своей деятельности в «Среднерусской возвышенности» и «поэтики рока» Пригов дал во время выступления в Беркли в 2001 году:

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

другие опыты приговского голосоведения, нарочито смешивавшего предсказуемые звуковые регистры (примером такого смешения, стало в частности исполнение Приговым первых строк пушкинского «Евгения Онегина» на мотив буддийской мантры, мусульманской молитвы и русского народного распева).³⁷

Но «крик кикиморы» представлял в этом случае особый интерес, как жест не укладывающийся в рамки пусть и эксцентричной, но поэтической декламации. В отличие от буддийской или мусульманской версии «Евгения Онегина», «крик кикиморы» - чистый звук, чистая внетекстовая форма. В каком-то смысле этот крик – радикальная форма деконструкции текста и тех «голосовых экспериментов» поэта, которые он вел и на поле литературы: как визуальная поэзия Пригова подразумевает опыт видения, так и некоторые его тексты предполагают устную форму.³⁸ «Крик кикиморы» подобен демоническим силам из предуведомления к циклу «Демоны и ангелы текста» (1989), стремящимся разорвать текст «в разные дикости»:

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

³⁷ О голосе в перформансах Пригова см., например: [Хэнсен 2010: 451-486].

³⁸ См., например, «Конец азбуки» (2007) в [Пригов 2017: 511-512]. См. прочтение этого текста в современном медиа-перформансе «Конец азбуки» медиапоэта Натальи Федоровой [Конец азбуки], а также авторское исполнение «Похоронной азбуки» [Dmitri Prigov. 37th Alphabeth Poem].

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

Но тут же бросаются им наперерез белые ангелы текста, выхватывая из их зубов слова в их предначертанной целости, и распевают как имена, с другими неспутываемые и ни в какие, кроме равенства, возможной одновременности и разной слышимости звучания, отношения не вступающие. И поют ангелы! И поют! А демоны рычат и рвут! А ангелы поют! А демоны рычат! А ангелы поют! [Пригов 2017: 75]

Характерна реакция собеседника Пригова на крик из упомянутой выше ссылки на SoundCloud – «Ужас какой, Дмитрий Александрович!». Ужас и дикость крика кикиморы отсылают к хтоническим, монструозным сущностям. И на жанровом уровне крик Пригова доставляет массу неудобств – этот жест странный, требующий определенного физического и психологического усилия, не укладывающийся в конвенциональные рамки ни поэтического перформанса, ни акционизма. Этот крик на некоторое время «взламывает» более-менее понятный ход беседы или выступления Пригова, которые затем продолжают идти своим чередом. Подобная «транзитность» не позволяет жесту стать примитивным, как это часто происходит с «зацикленными» акционистскими стратегиями, в рамках которой, как правило, отрабатывается до отказа один-единственный прием.³⁹ Игра с сущностями поддерживается и на уровне внешнего облика: во время

³⁹ Для сравнения любопытно здесь упомянуть срыв выступления Пригова в рамках акции Александра Бренера «Жжёт! Бренер срывает выступление Пригова».

выступлений с группой «Среднерусская возвышенность» Пригов обычно надевал парик или фуражку.⁴⁰

Замечательной примером той же монструозности может служить перформанс Гриши Брускина «GOOD-BYE USSR» на Франкфуртской книжной ярмарке 2003 года, в котором участвовал Дмитрий Пригов (точнее, как указано в авторском «приблизительном сценарии», Дмитрий Александрович Пригов – Голем⁴¹). Кроме них в перформансе также принимали участие Лев Рубинштейн (как Поэт), Владимир Тарасов (Музыкант), Ирина Прохорова (Издатель). Сам же Брускин выступал в роли Автора-распорядителя, одно из первых действий которого, указывающих на начало перформанса – надевание бутафорского красного носа – этому же подвергаются, рано или поздно, все участники. Звуки в начале: Поэт раскладывает карточки и пробует голос, Музыкант – инструменты. Затем вносят Пригова и располагают его посередине зала, готовят материалы для превращения: «Пригов не шевелится, глаза закрыты. Еще не создан». Наступает время трансформации: с помощью ваты, краски, гипса, тряпок и

⁴⁰ Художник и участник группы «Среднерусская возвышенность» Сергей Воронцов так описывает выступления Пригова: «В одном из главных концертов «Среднерусской возвышенности» в Доме медиков участвовал Никита Алексеев. Никита играл на саксофоне, а потом уехал и, как Дер-жавин Пушкину лиру, передал саксофон Дмитрию Александровичу Пригову, который тут же отломал от сакса мундштук. Только его он себе и оставил. Но надо сказать, он в него все время неистово дудел, кричал кикиморой. Так что инструмент попал в надежные руки и губы. Крик кикиморы стал альтернативой конференсу Сережи Ануфриева, постепенно превратившись в отдельную и незаменимую часть шоу. Кикиморой роль Дмитрия Александровича не заканчивалась — у него были еще две любимые вещи: милицейская фуражка и парик, которые он постоянно натягивал на себя во время концертов. Иногда по отдельности, иногда вместе. А еще Дмитрий Александрович написал и послал, как мне кажется, самое большое количество записочек «из зала» Александру Розенбауму, который дважды выступал перед нами. Записки следующего содержания: «Саша, имейте совесть», «Саша, скоро двенадцать», «Саша, имейте в виду, нам тоже после концерта надо ехать домой» [Борисенко 2012].

⁴¹ Здесь и далее описание перформанса по [Брускин 2007b: 311-312].

прочей бутафории Автор-распорядитель лепит из Пригова Голема, бесформенного и непропорционального. В частности, награждает его огромными гениталиями. Эта деталь не упомянута в «Приблизительном сценарии», однако отмечена Александром Черкасовым в статье по следам перформанса, где, впрочем, отсутствует выстрел: «В пять часов Рубинштейн уселся за стол со стопкой карточек. Принесли одетого в белую пижаму Пригова, поставили посередь площадки, и тот стоял без движения, с каменным лицом. Рубинштейн начал тихо перебирать карточки со словами, бормоча что-то под нос, рядом с ним Кузнецов тихо изощрялся на ударных инструментах. Под эти звуки нацепивший бутафорский нос Брускин начал обматывать недвижимого Пригова лентами белого поролонa, закрепляя его скотчем. Бормотание и металлический звон усиливались, а к поролону добавилась мешковина. Потом на голову Пригова водрузили шлем с белым шаром наверху. (...) Публика, собравшаяся вокруг перформантов полукругом и прямо-таки перекрывшая «перекресток» в центре павильона, сначала смотрела заинтересованно, потом просто-таки обалдевала. Меж тем, к мешковине добавились бинты с гипсом, Дмитрий Александрович совсем потерял очертания. Трое маленьких детей, невесть почему оказавшихся в толпе зрителей, перестали улыбаться, они по меньшей мере обзавидовались проказливым большим дядям. По-прежнему недвижимому монстру были привешены колоссальных размеров бутафорские гениталии. Лица детей стали просто-таки каменными, и похоже, они представили себе кару, которая вот-вот обрушится на взрослых озорников [Черкасов]. Сакральный момент: на спине свежескроенного Голема Автор пишет красной краской «магическую тетраграмму» – СССР. После этого Голем оживал, и Автор начинал его обучение азбуке, произнося в мегафон Азбучные истины, такие как «А – первая буква русского алфавита, Г – голубь – символ мира, З – защита отечества – долг каждого гражданина, Э – эмигрант – лицо, выселившееся из своей страны в другую по тем или иным причинам» и так

далее⁴². По структуре и прагматике высказывания они очевидно отсылают к «хрестоматийному» и характерному эпиграфу из «Дара» Владимира Набокова: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна», тем более, что именно эта строчка вынесена и в эпиграф «Азбучных истин». Издатель записывает немецкий перевод истин на грифельную доску. Однако обучение не идет Голему на пользу, он сходит с ума: «Шоу шло к концу. Прошедший обучение Голем проявил норы и разбушевался. После «Я» – «Янки» Пригова переклинило фразой «Янки, гоу хоум» и занесло в «Но пасаран». Голем стал приставать к крошечному в сравнении с ним Рубинштейну» [Черкасов]. Автор стирает с его спины магический знак и Голем тут же умирает. Контрольный выстрел со словами: «Прощай, СССР» и большие буквы на доске: «GOOD-BYE USSR». Эсхатологические настроения перформанса удачно подчеркивают параллельные дискуссии о судьбах России.⁴³

Помимо сатирического характера перформанса и недвусмысленных отсылок к социальным и политическим реалиям недавнего прошлого, этот перформанс интересен показательным для творчества Пригова образом монстра, не ограниченного текстами, и путешествующего от поэтических

⁴² Полный список азбучных от А до Я см. [Брускин 2007а: 315]

⁴³ «А в одном из залов началась очередная дискуссия про Россию. Писатель Проханов, издатель Александр Иванов, поэт Илья Кормильцев, писатель Крусанов и, неожиданно, знаменитый культуролог Борис Гройс раздали присутствующим официальное письмо Эдуарда Лимонова, в котором он сообщал, что не сможет приехать на ярмарку, поскольку имеет основания полагать, что российские власти не впустят его обратно в Россию. «Скучать вы не будете. Вместо меня Министерство культуры Российской Федерации привезет вам бригаду веселых корабейников — торговцев развлечухой. 100 писателей или 200 писателей, т. е. несколько тонн писателей, отгрузит официальная Россия официальной Германии». Далее Эдуард Лимонов объясняет, какое именно государство сложилось сегодня в России («над Россией — ночь несвободы и государственного насилия»), и просит устроителей «аннулировать год России на Франкфуртской ярмарке» [Рождественская 2003].

циклов к графике, к перформансу и обратно. Они противятся рационализации и «азбучным истинам», которые могут быть поняты как приметы или правила старого мира, старой культуры, находящейся в кризисе. Характерно и желание Пригова выступать в роли монстра, взаимодействовать в таком обличье с большим количеством людей: он сам является живым воплощением своих идей.

Классификация монстров, будь она составлена применительно к творчеству Пригова, дополняется и галереей монструозных портретов «Бестиарий». Серия создавалась Приговым на протяжении нескольких десятилетий, и, по словам самого Пригова, насчитывает несколько сотен работ. «Бестиарий» заполнен монструозными портретами более или менее известных персонажей культурного и политического процесса: это и изображение самого Пригова, а также Ильи Кабакова, Льва Рубинштейна, Бориса Гройса, Владислава Ходасевича, Марины Цветаевой и многих других.⁴⁴ В заметке «Бестиарий» для журнала «Пастор» Пригов довольно подробно разбирает историю возникновения этой серии, а также дает пример разбора герольдических знаков, которые он использовал для «идентификации» портретируемых. Сложно привести однозначную трактовку визуальной образности этой серии, сам Пригов писал, что «работа над ними [над монстрами] свелась, в сущности, к выяснению того, зачем я их рисую».⁴⁵ Как явствует из комментария Пригова, монстры «самозародились»:

⁴⁴ «Должно сказать, что все портреты этого рода – портреты реальных людей, за редким исключением портретов символических персонажей, как, скажем, Москва, Чернобыль, азия, Германия и некоторые немногие другие, кои и не припомню, поскольку общее количество портретов перевалило за трёхзначную цифру (а кто хоть сколько-нибудь ознакомлен с моим творчеством, знает, какое значение имеют для меня цифры не столько в их магическом, сколько в нумерически-инвентарном смысле)». Здесь и далее подробный авторский разбор серии «Бестиарий» [Пригов 1992].

⁴⁵ Там же.

«Постепенно пространство начало сжирать предметность, то есть объект, с изображения которого всё и началось, который одно время в моих рисунках сжался до уровня шарика, а потом – просто слова-имени. Я года два работал с этим магма-подобным пространством, пока оно не породило существ, о которых нынче и речь».⁴⁶

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

«На рисунках изображены портреты вполне конкретных персонажей – известных исторических деятелей, деятелей культуры, просто моих друзей или же людей, возжелавших оказаться в этом славном ряду. Понятно, что это не обыденные, а, так сказать, метафизические, небесные портреты, перво-изображения персонажа, обладающего всем набором элементов, дающих ему возможность в дальнейшем, в реальности, явиться во всевозможных звериных и человеческих облициях (персонажи, как заметно, являются, так сказать, андрогинами, то есть существами – по греческой мифологии, имеющей аналогии и в других древнейших мифах и повериях, – обладающими еще неподделанным на различные организмы набором женских и мужских признаков)» [Ямпольский 2010: 185].

Простор для возможных интерпретаций, опирающихся хотя бы только на комментарии самого Пригова, предельно широк. Михаил Ямпольский в книге «Пригов. Очерки художественного номинализма», анализируя эти «метафизические портреты» вкупе с очерками Пригова о своих портретируемых знакомых в книге «Портретная галерея Д. А. П.» (НЛО, 2003) замечает, что словесные портреты сосредоточены «на описании стратегий культурного поведения и их особенностей». Рассмотрев эти описания, Ямпольский замечает, что, по Пригову, «чем «гениальней» художник, тем меньше в нем человеческого, тем более всякая аффективность, «пафосность» души уступает место чисто культурным стратегиям поведения: тем больше он «мертвец». В одном из текстов [«Нелюди», архив Д.А. Пригова] Пригов определяет художников и писателей

⁴⁶ Там же.

как «нелюдей», то есть как некие создания, которые руководствуются в своей деятельности не «человеческими» побуждениями, а исключительно текстовыми стратегиями». ⁴⁷ Таким образом, фокус трактовки этих изображений может быть смещен от «очевидной» оборотнически-звериной к мистической и метафизической и обратно.

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

Про Рената же говорят и другое. Другие говорят. Другие, естественно и говорят другое. Говорят, как раз наоборот, все у него получилось и сложилось. Работает над какой-то закрытой темой, тесно связанной с его предыдущими исследованиями. Говорят, в разных секретных запасниках хранится достаточное количество тел выдающихся представителей рода человеческого, ждущих какого-то окончательного решения. Тел не в буквальном смысле. Нечто вроде снятых с них абсолютных виртуальных копий, легко перекомпонованных и укладываемых в маленькую безобъемную точку. В спичечный коробок – не больше. И это есть как раз основная тема исследований и достижений Рената на протяжении всей его удачливой, даже выдающейся научной карьеры, шедшей вразрез с привычными ретроградными представлениями и практиками. И вот, оказалось, востребованной. ⁴⁸

⁴⁷ Там же. См. также описание Бориса Гройса в «Портретной галерее Д. А. П.»: «Ощущается его непогруженность в человеческие страсти. В этом отношении он полумертвец, что я очень уважаю, это качество в нем развито даже больше, чем во мне. В общем, личность Бориса Ефимовича мне близка и понятна» [Пригов, Шаповал 2003: 143].

⁴⁸ См. далее: «Но это потом станет ясно. По мере развертывания сюжета. А ему самому, Ренату, наоборот, в реальном размере и течении времени, в котором мы случайно забежали вперед, все уже ясно. Все для него на данный момент, в данной точке данного повествования – в прошлом. Его работа связана с живыми, даже сверхживыми сущностями и явлениями. Модусами, переходами из одного в другое, модулями и

Уже сама множественность интерпретаций подтверждает транзитный «статус» монстров, указывающих на изменения в культурных и художественных процессах и отчасти перекликается с «работой имиджами» Пригова. Примечательно при этом, что словесные описания (и уже упомянутые словесные портреты, и авторские комментарии к циклу) недостаточны по отношению к изображениям: тексты не дают нам не только полного, но и хотя бы приблизительного представления о визуальном строении и экспрессивности «портретов», и, если бы мы располагали только текстами, сами картины остались бы для нас загадкой. Постфактум «Бестиарий» может быть «прочитан» именно как недостаточность словесного описания, а принимая во внимание сериальный характер этой работы и ближний контекст ее создания (как жест («разрешить себе рисование»)) ⁴⁹ и как предмет (портреты знакомых и реальных людей, за

процессом считывания одного с другого, вживлением одного в другое. Но люди не понимают и не принимают. Не хотят понять. Им так спокойнее. Помнится, навещая приятных своих давних знакомцев, двух сестер, живших в отдельном, заросшей густой непроницаемой растительностью городском доме в районе Сокола, он яростно проповедовал:

- Совокупный потенциал научных достижений в наше время намного превосходит времена Федорова и вполне возможно... - В окно вливалась густая дурманящая сиреневая ветвь» [Пригов 2017: 587].

⁴⁹ См. комментарий Пригова в уже упомянутом «О бестиарии»: «Была при этом и радость внутреннего расслабления, когда подобного рода рисование, баловство стало не подпольным, запрещаемым мне себе самим собой в качестве верховного эстетического судии, но и попускаемым, как слабость, удовольствием (как игра в куклы уже взрослой, почти на выданьи девушки), стало разрешенным, конституированным в семье прочих достойных занятий (как, скажем, до сей поры властвовавшие визуальные, объемные, манипулятивные и концептуальные тексты) ещё смущающееся, но и с большим будущим робкое существо, в нарастающей наглости которого прежние властители дум с опасением запозднвали будущего диктатора. Это происходило параллельно с нарастанием

редкими исключениями)) возможна его интерпретация как одного из проявлений преодоления текстоцентричности в творчестве Пригова. Эта линия подкрепляется, например, текстом «Портреты» (1999), в котором черты человеческие и звериные бесконечно накладываются друг на друга так, что в итоге «слипаются» в Нечто и вовсе неразличимое:

Портрет зверя с головой человека в виде зверя с головой человека, то есть как бы зверь с лицом человека.

(...)

И портрет Нечто с некими головами, либо Нечто-Нечто с некой или некими головами в виде Нечто, либо Нечто-Нечто с некой или некими головами, что и есть засасывающая потенциальность субъекта, не явленного самого себе. [Пригов 2017: 410]

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

2.2. Культурный горизонт и «новая антропология»

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

модернистско-барочных мотивов в стихах и переходом к образу экстатического поэта с последующим трёхгодовым письмом в образе женского поэта» [Пригов, 1992].

не столько тематическое и содержательное понятие приговской поэтики, а скорее антропологический, а точнее зооморфический фрейм его существования как поэта-художника-актера. Это фрейм, в котором текст, изображение и перформанс равно и взаимно трансформативны.

Следует заметить, что и вне приговского контекста монстры играют значительную роль в осмыслении культурных процессов. Монстры – предмет не только художественного, но также культурного, научного и квазинаучного интереса, они изучаются с разных точек зрения. Для критической мысли последних десятилетий монстр – это разомкнутая фигура, которая указывает на нечто другое за своими чудовищными границами, и является симптомом экономических, политических, технологических, когнитивных изменений. Монстров интерпретируют через феминистскую, психоаналитическую, киноведческую оптики.⁵⁰ Значительное количество работ фокусируется на связи монстров с процессами перехода, изменения.

С оглядкой на традицию палеозоологических, археологических исследований, а также когнитивных подходов к изучению культуры, в научно-популярной литературе нередко выдвигаются предположения, что около 30 000 лет назад произошел поворот в человеческом сознании, который позволил людям производить сложную символизацию и сложные социальные действия, что и привело, в частности, к «рождению» монстров. Так, например, утверждается, что монструозные изображения появляются уже в эпоху Палеолита. В эпоху Неолита количество таких изображений резко возрастает, что позволяет выдвигать смелые гипотезы – вне зависимости от их обоснованности – о прямой связи монстров с развитием городов, экономики и письменности.⁵¹

⁵⁰ Обзор некоторых аспектов культурной монстрологии и теории монстров см. [Голынкин-Вольфсон 2010] и [Голынкин-Вольфсон 2011].

⁵¹ Литература вопроса: [Mithen 1996], [Mithen 2006], [Wengrow 2013], [Sperber, Hirschfeld 2004].

В широком поле исследований медиа и телесности уже в текстах Маршалла Маклюэна вычитывается проблематизация неустойчивости телесных границ (*extensions of man*). Где начинается и заканчивается тело, если все больше и больше функций мы делегируем разнообразным предметам или устройствам? Напряжение между человеческим и технологическим, между целым и частью возрастает. Эта неустойчивость в связи с условной монструозностью радикализуется в эссе Донны Харауэй «Манифест киборгов», в котором она прямо говорит об освобождающей функции киборгов, призывая отказаться от человеческого, как от ограничивающей и дискриминирующей ситуации [Haraway 2015]. Разумеется, тут следует также вспомнить о теории речевых актов (Джон Остин) и перформативной теории гендерной идентичности (Джудит Батлер, Седжвик Кософски), о том, что телесность не очевидна и не существует сама по себе, но всегда обусловлена. Тело – последний, казалось бы, незыблемый критерий культуры и идентификации, становится полем битвы. Тело – дискурсивно, и наше видение его и его функций зависит от расстановки сил. Вопрос поиска тела и его возможных будущих форм в этой перспективе остается открытым. Об этом говорил и Пригов в беседе о «новой антропологии» с Алексеем Парщиковым:

... оказалось, что и телесность в принципе вся метафоризирована в пределах нашего пользования. Оказалось, что проблема телесности — не проблема противостояния дискурсу, а проблема отысканий: где же все-таки та телесность, которая отличается от дискурсивности? Вся телесность, связанная с современной культурой, — это телесность рекламы, телесность, не имеющая отношения к тому, что мы пытаемся противопоставить дискурсу. Поэтому сломы в телесности, сломы в антропологии, очевидно, обнажают тот край, за которым начинается программа новой культуры и нового человека. В общем, нынешняя культура пожрала все, включая и тело [Парщиков, Пригов 2010].

Пригову этот «слом в телесности» представлялся одним из главных атрибутов кризиса современной культуры, диктовавшего необходимость в

новой антропологии.⁵² Этот «запрос» осложняется несколькими обстоятельствами. Глобальный культурный кризис⁵³ в целом включает в себя также кризис локальный – разрушение идеологии в позднесоветский период и окончательный крах утопии, распад СССР. Шизофреническая ситуация упадка: один язык, официальный, все еще воспроизводит мифологемы (которые уже воспринимаются скорее как итог забалтывания, или, говоря лингвистически, семантической сатиации), а также силится вобрать в себя и другие языки (например, классической русской литературы), причудливо сочетая их с новоязом, странным образом сосуществует с нарождающимися неофициальными языками, со своими новыми словарями и стратегиями работы с номинально господствующей идеологически окрашенной речью. В этом остром психозе и развивается московский концептуализм, в рамках которого работал и Пригов. Терминологические и культурологические аспекты связанные со словом «концептуализм» требуют своего прояснения [Бобринская 1994], но важно подчеркнуть, что сам Пригов, как кажется, вполне понимал его условность. Во всяком случае, в начале 2000-х сам Пригов уже не считался с терминологическими ограничениями для определения того, чем он занимается: «Концептуальное сознание более жестовое и требующее созерцательно-конструктивного менталитета, а не текстового (...) это, конечно, не концептуализм и даже не постмодернизм, хотя сейчас уже не имеет смысла определять стилистически, потому что все

⁵² Здесь нужно отметить, что Пригов не говорит о научных (надо полагать, естественно-научных) критериях, и сам же это подчеркивает: «Может быть, все эти мои рассуждения ничего не значат, они просто говорят о кризисе нынешнего состояния». Там же.

⁵³ «Вообще, в основном, поскольку я связан с культурными проектами, я говорю о возрасте и моменте возникновения нынешней антропологической культуры. Она началась, как мне представляется, с досократиков, с первым появлением нового понятия о личности человеческой, которая оторвалась от коллектива. Кардинальное становление человеческого сознания произошло в эпохи Возрождения [и] Просвещения. И сейчас этот тип антропологической культуры являет некую картину кризисности, что и заставляет в разных терминах разными стратегиями преодолеть эту ситуацию». Там же.

эти стилистические определения мертвы» [Пригов, Шаповал 2003: 15]. Стоит заметить и то, что особенности русского концептуализма определяются, не в последнюю очередь, литературоцентричностью, и не обязательно совпадают с особенностями западного концептуализма. Принимая все вышесказанное во внимание, кажется вполне закономерным, что одним из основных инструментов концептуализма в этой ситуации стала смена языковых регистров, смена масок, персонажей с более или менее выраженной дистанцией по отношению к этим маскам.⁵⁴

Кризис дополняется и появлением новых технологических ухищрений, которые непосредственно влияют на людей, их физическое состояние и дальнейшее существование. Эти новые «операции», такие как клонирование, компьютерная виртуальная реальность, другие разнообразные манипуляции, открывают перед нами перспективу, в которой антропоморфное сливается с техническим и зооморфным, так, что границы субъекта как в материальном, так и в метафизическом смысле становятся трудноразличимыми.

Изменяется и статус художника и «расстановка сил» в отношениях художник-объект-зритель. На первый план выходит имидж художника, поведенческая стратегия. Для современной культуры оказывается важен не сам художественный «продукт», но тот, кто его создал и то, как эта продукция вписывается в определенную стратегию или проект.

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

⁵⁴ Интересно, что дистанция эта не всегда очевидна для читателя. К примеру, во время выпуска «Школы злословия» от 3 сентября 2003 года с участием Пригова, Авдотья Смирнова восхищалась «прекрасным русским музыкальным стихотворением» Пригова о Венеции, на что Пригов мягко заметил, что стих этот был написан от лица одного из персонажей, а именно поэта-женщины [Дмитрий Пригов в «Школе злословия»].

принципиально важна для Пригова: «... проблемы новой антропологии выходят за узкие рамки проблем искусства, покрывая все пространство человеческого бытия и культуры в целом. Некоторой оговоркой в наше время служит то, что ныне уже неопределимы точно сами конкретные границы и самого искусства. Все стратегии XX века и были направлены на релятивизацию границы между профанным и валоризованным при утверждении и подтверждении сего личным художественным опытом художником и закреплении статуса прозрачности и легкой пересекаемости этой границы в обоих направлениях» [Пригов 2004]. В рамках концепции «новой антропологии» монстры Пригова также могут трактоваться широко и мультиоперационально: монстры – это не только закономерное порождение «новой антропологии», ожидаемое и почти буквальное воплощение постгуманистического напряжения между человеческим – нечеловеческим, отказ от антропоцентризма и слияние зооморфного, антропоморфного и технологического в футурологическое мерцающее нечто ⁵⁵, но и закономерное порождение современной культуры в целом и ближнего контекста российского искусства 1970-90-х годов в частности, предполагающих постоянное переосмысление и преодоление устойчивых художественных категорий в лиминальном пространстве разыгрывания, ускользания, перформативности. Образ Пригова-поэта при этом предсказуемо наделялся чертами художника-трикстера:

«Ключевыми в приговской интерпретации трикстера (а это вообще один из самых подвижных культурных архетипов) становятся понятия перформатизма как особой версии артистизма и лиминальности, порождающей, в свою очередь, амбивалентность и

⁵⁵ Дмитрий Голынка Вольфсон пишет, что «... приговская «новая антропология», построенная на метафорическом обыгрывании киберкультуры, биотехнологий и компьютерных систем, в свою очередь производит «монстров» — новые «чудовищные» формы Иного, новые пугающие и манящие архетипы религиозного (само)сознания, подчас более эсхатологические, нежели устойчивые иудеохристианские или буддийские концепции» [Голынка-Вольфсон 2017: 10-35].

медиацию. О перформатизме было сказано выше, что же касается лиминальности, то Пригов видит место современного (актуального) художника только и исключительно в пограничной зоне — между визуальным и словесным искусствами, между разнообразными «логосами языка», между личным и социальным, между истеблишментом и альтернативной культурой (в пределе — между властью и терроризмом), подчеркивая, что эта граница «должна быть не на замке, а насквозь, легко и в любом месте проходима, то есть моя работа и есть [деятельность] по повышению проходимости этой границы, но в то же время надо следить, чтобы она полностью не исчезла, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности» (WSA, s. 316). Таким образом, сам художник становится «модулем перевода из одного языкового пространства в другое» («Культо-мульти-глобализм»), Но главное — в современной культуре, с ее акцентом на операционности и поведенческих стратегиях, художник *сам создает границу*, которую тут же с удовольствием пересекает — тем самым выступая как вдвойне трикстер» [Кукулин, Липовецкий 2014].

Интересно заметить, что в случае Пригова, лиминальность может трактоваться как на уровне художественной продукции, так и на уровне поведенческой стратегии автора.

Монстры – порождения динамической модели искусства, проявления операционального мышления, явно свидетельствующие о преодолении текстоцентризма.⁵⁶

⁵⁶ «Как Пригов говорит в одном из интервью: «Только с концептуализмом пришел менталитет не текстовый, а операциональный, когда представители литературы не надстраивали новый стилистический слой, а представили динамическую модель. Для них все слои стали персонажами». Именно здесь наступает «конец текстоцентризма»: литература становится «ресурсом текстового и персонажного цитирования». «Операция, синоним жеста» берет на себя роль «единицы текста». В этой культурной среде актуальные стратегии разворачиваются на границах различных жанров и видов искусств, в результате чего и формируется произведение искусства нового типа — «как бы эдакий современный гезамткунстверк» («Третье переписывание мира», 2003). Формируется новый, «мерцательный тип поведения» художника: «<...> 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

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

Общим местом толкования монструозности в творчестве поэтов и художников времени заката и развала СССР предсказуемо становится социально-нравственный пафос появления монстров вкупе с политической критикой, часто предполагающий работу с эстетикой безобразного и отвратительного (художественная серия «Тюрлики» Гелия Коржева, проза Юрия Мамлеева, «некрореалистические» фото, видео и акции Евгения Юфита и его единомышленников). В этом контексте монстры Пригова удивляют дистанцированностью к *disgust aesthetics*, минимальным и схематичным набором атрибутов, скорее функциональным, чем избыточно-шокирующим. Это равно можно сказать и о цикле графических портретов «Бестиарий» и о текстах Пригова. Яркий пример исключительно

в одной из них настолько, чтобы влипнуть в нее и быть идентифицирован[ым] с нею, но и оставаясь на достаточно долгий промежуток времени, чтобы все-таки коснуться ее и быть с ней в контакте» («Культо-мульти-глобализм») [там же].

операциональных трансформаций и действий находим в рассказе «Боковой Гитлер» [здесь и далее пересказ и цитаты по Пригов 2006] (название которого отсылает к термину 80-х годов Московской концептуальной школы и означает способность неких вторичных по отношению к оригиналу эманациям перемещаться во времени и пространстве, чего оригинал, в силу своей мощи, делать не может [Словарь терминов московской концептуальной школы]). В рассказе речь идет об андеграудном художнике (скорее всего, об Илье Кабакове [Ямпольский 2010]), течение жизни которого (бытовому жизнеописанию уделена большая часть рассказа) вдруг прерывается официальным вызовом для беседы по подозрению продажи художником своих картин за границу. Защищаясь, художник говорит, что, конечно, не может запретить иностранцам посещать свою квартиру, на что один из его обвинителей резко предполагает, что, возможно, и Гитлера в свою мастерскую художник способен легко впустить. На это художник парирует тем, что «полностью и целиком всем нам известный ужасный и отвратительный» Гитлер, конечно, не смог бы оказаться на территории Советского Союза. Но «буде же он еще не вполне Гитлер», ничего нового к сложившейся ситуации его визит не прибавил бы. Пораженные этим ответом, все молчат, а рассказчику «представилась картина» посещения художника верхушкой нацистского правительства. Рассерженные видом «дегенеративного» искусства художника, нацисты превращаются в монстров:

И тут художник с ужасом заметил, как они немного, насколько позволяло необширное пространство мастерской, расступились и во главе со своим всемирно печально-известным фюрером чуть сгорбились, слегка растопырив локти, словно изготовившись к дальнему прыжку. Их лица стали едва заметно трансформироваться. Поначалу слегка-слегка. Они оплывали и тут же закостенивали в этих своих оплывших контурах. Как бы некий такой мультипликационный процесс постепенного постадийного разрастания массы черепа и его принципиального видоизменения. Из поверхности щек и скул с характерными хлопками стали вырываться отдельные жесткие, как обрезки медной проволоки, длиннющие волосины, пока все лицо, шея и виднеющиеся из-под черных

рукавов кисти рук не покрылись густым красноватого оттенка волосяным покровом. Сами крепко-сшитые мундиры начали потрескивать и с многочисленными резкими оглушительными звуками разом лопнули во многих местах. Единая воздушная волна, произведенная этими разрывами, еще дальше отбросила художника и прямо-таки вдавила в стену. Недвижимый он наблюдал происходившую на его глазах, никогда им невиданную, но достаточно известную по всякого рода популярным тогда мистическим и магическим описаниям, процедуру оборотничества.

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

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

Глава 3. Прагматические контексты Пригова

Образ Пригова в культуре предсказуемо распадается на элементы: узнаваемый персонаж (Дмитрий Александрович или же прославленный Милицанер), манера чтения, узнаваемые/ожидаемые тексты, узнаваемые языковые формулы. Среди этих формул выделяются «Обращения к гражданам»⁵⁷, во главе, пожалуй, с самым известным из них – «Граждане! Не забывайте, пожалуйста!» – выбранным в качестве названия документального фильма телеканала «Культура» и персональной выставки Пригова в Московском музее современного искусства.⁵⁸ Показательно и то, что два других обращения этого цикла – «Граждане! Чувствуйте приближение сроков, сроков смены дня и ночи, сезонов, возрастов, веков, эпох, калып и эонов!» и «Граждане! Входя в дом свой, мы быстро осматриваемся, словно отыскивая кого-то, кто выйдет из угла и доложит: все хорошо!» – выписаны по внутреннему периметру купола в вестибюле музея.

⁵⁷ Также издавались под заголовком «Обращения Дмитрия Александровича Пригова к Народу» (М.: ИЦ Гарант, 1996).

⁵⁸ «Граждане! Не забывайте, пожалуйста.» – документальный фильм телеканала «Культура» (Россия, 2008 год):

https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/32904/episode_id/1089314/video_id/1080415/

«Граждане! Не забывайте, пожалуйста!» - персональная выставка Пригова 2008 года в Московском музее современного искусства. Интересно, что название выставки – это не просто отсылка к известной акции Пригова, но основа концепции выставки. Вот что говорит о ней куратор выставки Екатерина Деготь: «Для меня было важно представить его не как художника в узком смысле и не как поэта, а в качестве «искусствеца» в духе традиции раннего авангарда и футуризма, работающего на стыке слова и изображения. Кроме того, я хотела «вытянуть» Пригова в сторону флюксусовского перформанса и политического акционизма, на что он вполне «тянет». Поэтому выставка была нанизана на его акцию с «обращениями к гражданам» — эти тексты (которые до этого не выставляли в качестве объектов) пронизали собой всю экспозицию» [Дьяконов 2014].

Таких обращений, по заверениям самого Пригова, у него накопилось около 1000.⁵⁹ Из авторского предуведомления следует, что обращения были написаны и *реализованы* Приговым между 1985-1987 годами. Напечатанные сегодня на страницах внушительного собрания сочинений, тогда эти обращения не сводились к привычной форме поэтического цикла, но существовали в «срединной зоне между жизнью текста как такового и перформансно-акционным жестом»: Пригов нарезал машинописные страницы на тонкие полоски и расклеивал их на деревьях московских улиц (часть, обозначенная им как «Экология природы»), а также раздавал на чтениях, выставках и т.д. («Экология души»). В 1996 году они вышли под заголовком «Обращения Дмитрия Александровича Пригова к Народу» в виде своеобразного отрывного календаря: каждое изречение предлагалось отрезать по пунктирной линии. «Обращения», созданные, по словам самого автора, в период преодоления «застывшего концептуального менталитета» и поиска новой интонации,⁶⁰ из сегодняшнего дня могут быть прочитаны не только с точки зрения истории концептуализма, но и с позиций сближения текста и жеста, перформативного потенциала текстов Пригова и лингвистической прагматики.

3.1. «Советский новояз»: инерция словаря

Ранние исследования советского языка акцентируют историческую динамику в появлении новых словоформ в письменной и устной речи революционной эпохи, определившую их последующее тиражирование

⁵⁹ Во втором томе «Москва» (из пятитомного собрания сочинений Пригова «Нового литературного обозрения») «Обращения к гражданам» занимают 211 страниц [Пригов 2016: 256-467].

⁶⁰ Из предуведомления: «Это была пора большего педалирования иррационализма, сентиментализма, элементов экстастики и эмоциональности. Свои поиски того времени я обозначил как Новая искренность, всеми тогда однозначно понимаемая как оппозиция жестоко отстраненному и структурному письму». [Пригов 2016: 256].

[Карцевский 1923; Селищев 1928]. Все эти изменения преимущественно коснулись официального дискурса – печатных и устных текстов идеологической культуры, но конечно не обошли стороной бытовых практик коммуникации. Вместе с тем, у исследователей есть основания говорить о парадоксальной картине такой коммуникации, в которой официальная риторика и лексика вступали в конфликт с обыденной речью и неуютным режиму социальным опытом. Этот конфликт был истолкован Виктор Заславским и Марией Фабрис как «очень резкий разрыв между сферами официального и частного языкового поведения», сформировавший в советском русском языке что-то «вроде политической диглоссии» [Заславский, Фабрис 1982: 394-395]. Важно подчеркнуть при этом, что ситуация такой диглоссии остается сравнительно неизменной на протяжении всей истории СССР. Язык официальной пропаганды – газет, журналов, радио, плакатов и лозунгов – создают эффект, отсылающий к практикам «шаблонного речевого взаимодействия» (Лев Якубинский) между адресантом и адресатом. Понимание в этих случаях создается не через уяснение буквального смысла сказанного, а за счет указания на наличие общепонятной коммуникации – равно общеобязательной и вместе с тем не обязывающей к «переводу» на язык обыденной речи – которую Константин Богданов предлагает рассматривать как язык ритуала с оглядкой на этнографическую, антропологическую и фольклорную подоплеку коллективных практик и прецедентных текстов «советской цивилизации» [Богданов 2008].

Помимо общекультурных параллелей с ритуалом советский официальный дискурс обнаруживает собственно лингвистические – риторические и эмотивные – особенности, в которых можно увидеть закрепившуюся в СССР традицию торжественного красноречия с характерными для него фигурами солидаризации, а не обсуждения (как это

свойственно судебной и совещательной риторике).⁶¹ Пространство советского новояза это, таким образом, не только засилье аббревиатур и бюрократических штампов, но прежде всего изобилие эмоциональных обращений к аудитории – восхвалений, осуждений, инвектив, не допускающих критической перепроверки. Пригов, столь часто обращавшийся к дискурсивному фону официальной культуры, обыгрывает, как мне представляется, именно эту ее особенность. Советская идеология торжественно проповедует нечто, но это нечто может быть нарочито соотнесено с практиками другой речи – иным словарем и иной стилистикой, которые в таком соотнесении создают язык, удивляющий своими смысловыми и коммуникативными диссонансами. Таковы, например, «Обращения к гражданам» Пригова.

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

⁶¹ «С получением монополии на слово революционная ораторика сменилась советской гомилетикой – проповедью советского образа жизни и советской дидактикой – массовым обучением народа «политграмоте» (...) Риторика Сталина, особенно его политическая проповедь, представляет собой чрезвычайно яркое явление, возникшее на сломе двух символик. Если в основе риторики Ленина лежит судебное красноречие, опыт кружковой политической дидактики, то риторика Сталина восходит к торжественному красноречию, стихию которого бывший семинарист очень хорошо чувствовал. Выстроенные в духе амплифицирующей композиции, вязко возвращающиеся к одному и тому же предмету, полные повторов и плеоназмов, его речи очень мало напоминают колючие речи Ленина» [Хазагеров 2002: 194-195].

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

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

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

Потенциальный читатель/слушатель этих текстов обратит внимание на повторяющиеся элементы: форма обращения, восклицательная интонация, странное – полуироничное, полуабсурдистское – содержание, редуцированная форма отчества Александрович – Алексаныч. К кому обращается Пригов, почему подписывается разговорной формой отчества и что он хочет сказать «гражданам»? Эти повторы являются одновременно и подсказками, ясно указывающими на свой «источник» - специфический язык советской повседневности. Суггестивное, почти мистическое влияние этого языка не/лишний раз разыгрывается Приговым и в видеоперформансе с советскими газетами⁶², читатель которых буквально тонул, терялся и исчезал в ежедневном ворохе дежурных передовиц, призывов, лозунгов, патетических стихотворений, отчетных рапортов, разгромных статей. «Новаторство» советского языка не ограничивалось новыми словами. Сила его влияния заключалась не только в количестве и широком распространении специфической партийной/бюрократической лексики, но и в притязаниях советского новояза на создание такой реальности, которая лучше отвечала бы умозрительным идеологическим установкам: в этой реальности находилось

⁶² «Дмитрий Александрович Пригов читает газеты»:
<https://www.youtube.com/watch?v=3p7Q37AG3LE>

то, чего не было на самом деле и исчезало то, чего не должно было быть [Zemtsov 1991]. Советизмы и дискурсивные стереотипы распространялись за пределы политической демагогии и публицистики на все сферы общественной и личной жизни, трансформируя коммуникацию внутри новой социальной группы – советских людей – не только формально, но и содержательно. Могло показаться, что даже радикальные политические перестановки никак не сказываются на «монолитности советского общества». Лингвисты, изучавшие язык советской пропаганды, отмечали, что те же газеты «сближаются не только единой политической линией, общностью значительной части содержания, но и одинаковыми языковыми, изооформительскими и иными устремлениями» [Костомаров 1971: 251]. Устремления эти лежали в области воображаемого и желаемого, но иллюзорного и недостижимого, а язык, обслуживающий неизменно невероятное, закономерно окаменевал. Коммуникативная функция такого языка реализовывалась в области социальной прагматики: важно не то, что именно говорится, но то, к чему высказывание отсылает – самоочевидные, анонимные истины, требующие не доказательств, но всеобщего согласия. В 1980-х годах П.Л. Вайль и А.А. Генис в эссеистически яркой, но документально обоснованной и пронизательной книге «60-е. Мир советского человека» пишут о главном документе партии – третьей программе КПСС от 31 октября 1961 года (XXII съезд) – как о художественном произведении, которое обращается не к разуму, но к чувствам и эмоциям:

Новая Программа КПСС обещала построить коммунизм, и эта задача, собственно говоря, уже была выполнена самим произнесением сакральных слов: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!» Строительство утопии – и есть воплощение утопии, так как все, что для этого нужно, – наличие цели и вера /.../ Надо отдавать себе отчет в том, что никто и не заблуждался насчет построения коммунизма в 20 лет. Любой мог выглянуть в окно и убедиться в том, что пока все на месте: разбитая мостовая, очередь за картошкой, алкаши у пивной. И даже ортодокс понимал, что пейзаж не изменится радикально за два десятилетия. Но Программа и не была рассчитана на

выглядывание из окна и вообще на соотнесение теории с практикой. В ней отсутствует научная система изложения, предполагающая вслед за построением теории стадию эксперимента. Текст Программы наукообразен – и только. При этом философские, политические, социологические термины и тезисы с поэтической прихотливостью переплетаются, образуя художественное единство [Вайль, Генис 1996].

Примечательна история создания части Программы – «Морального кодекса строителя коммунизма», рассказанная его соавтором, политологом и журналистом Ф.М. Бурлацким. Воинственный, «нетерпимый» и «непримиримый» текст, определяющий моральный облик людей, ответственных ни много ни мало за «светлое будущее всего человечества», был выдуман за полтора часа не вполне трезвыми людьми методом свободных ассоциаций:

Дело было в Подмоскovie, на бывшей даче Горького. Шел 1961 год. С группой консультантов ЦК КПСС я работал над программой партии с начала и до конца. Нашей группой руководил секретарь ЦК Борис Николаевич Пономарев, а непосредственную работу осуществлял его зам Елизар Ильич Кусков, прекрасной души человек, остро пишущий и тонко чувствующий слово журналист. Как-то утром, после крепкой вечерней пьянки, мы сидели в беседке и чаевничали. Елизар мне и говорит: «Знаешь, Федор, позвонил «наш» (так он звал Пономарева) и говорит: «Никита Сергеевич Хрущев просмотрел все, что вы написали, и советует быстро придумать моральный кодекс коммунистов. Желательно в течение трех часов его переправить в Москву». И мы стали фантазировать. Один говорит «мир», другой – «свобода», третий – «солидарность»... Я сказал, что нужно исходить не только из коммунистических постулатов, но и также из заповедей Моисея, Христа, тогда все действительно «ляжет» на общественное сознание. Это был сознательный акт включения в коммунистическую идеологию религиозных элементов. Буквально часа за полтора мы сочинили такой текст, который в Президиуме ЦК прошел на «ура» [Бурлацкий 2007].

Несмотря на это, в исторической ретроспективе период Оттепели, условно датируемый временем между «секретным докладом» Хрущёва на XX съезде КПСС и вводом войск в Чехословакию, оценивается как эпоха

надежд и энтузиазма, сменившаяся пессимизмом и разочарованием. По воспоминаниям А.Л. Зорина, конец 1960-х годов был временем парадоксального эмоционального напряжения, распространявшегося на еще не угасшую атмосферу оптимистических ожиданий и новых социальных страхов:

Пытаясь припомнить ощущение, с которым довелось эту своеобразную эпоху, наталкиваешься на две самых фундаментальных и вроде бы полностью исключаящих друг друга эмоции: ненависть и удовольствие. С одной стороны, поколение, пробужденное к жизни грохотом танков, входящих в Прагу, точно знало, что живет у самого средоточия всего грязного и подлого, что происходит на свете /.../ Ненависть, вообще говоря, неприятное чувство, но с другой стороны, ощущение, что ее объектом является абсолютное зло, с которым ты находишься в непосредственном соприкосновении, добавляло сознания собственной значимости. Не слишком занимательная жизнь, со всех сторон стесненная дряхлеющим режимом, приобретала своего рода метафизическое измерение [Зорин 1998: 154].

По замечанию М.О. Чудаковой, начало 1970-х годов «шло под знаком попыток различить рубеж времен. Торопились поставить крест на ожиданиях шестидесятых» [Чудакова 1998: 108]. Свои акции Пригов проводил уже в те годы (1985-1987), когда критическое отношение к идеологии давно стало массовым и возможным. Несмотря на убежденность в её неизменности,⁶³ система становится фоном – настойчивым и вечным – но фоном, понятной

⁶³ «Многочисленные воспоминания о перестроечных годах указывают на уже упомянутый парадоксальный факт. Большинство советских людей до начала перестройки не просто не ожидало обвала советской системы, но и не могло его себе представить. Но уже к концу перестройки – то есть за довольно короткий срок – кризис системы стал восприниматься многими людьми как нечто закономерное и даже неизбежное. Вдруг оказалось, что, как это ни парадоксально, советские люди были в принципе всегда готовы к распаду советской системы, но долгое время не отдавали себе в этом отчета. Советская система вдруг предстала в парадоксальном свете – она была одновременно могучей и хрупкой, полной надежд и безрадостной, вечной и готовой вот-вот обвалиться» [Юрчак 2014: 34].

ритуальной практикой. В своих воспоминаниях художник Илья Кабаков так описывает поворот в отношении к идеологии в 1970-х годах:

./.../ шквальный ветер идеологической пропаганды, несущийся из всех репродукторов, газет, плакатов, наглядных и других форм агитаций, не то что стал затихать в ту сторону, куда постепенно стало ./.../ сползать все наше общество в целом, и их призывный глас «крепче и выше!» стал не соответствовать ./.../ общему направлению движения «всего» – «слабее и ниже». ./.../ оказалось возможным смотреть не туда, куда показывает указующий пропагандистский перст, а повернуть голову и посмотреть на сам этот перст; не идти под музыку, льющуюся из этого рупора, а смотреть и даже разглядывать сам этот рупор ./.../ грозные, не подлежащие разглядыванию предметы пропаганды всегда сами неотрывно глядевшие на нас всех, сами почему-то оказались предметами разглядывания [Кабаков 2008: 102].

3.2. Идеология ономастикона

Обращения товарищ/и и гражданин/граждане в советском русском языке приобрели узнаваемую бюрократическую окраску и стали приметами пресловутого советского канцелярского стиля; в случае «граждан» – подчеркивалась политическая и правовая окраска, должностная дистанция, и с большой долей уверенности можно сказать, что в современные Пригову годы слово «гражданин» ассоциировалось не в последнюю очередь с пенитенциарной системой и часто употреблялось в контексте уголовной хроники. В разговоре о сопутствующих трактовках слова «гражданин» нелишним будет упомянуть еще один пример советского новояза – словосочетание «гражданское мужество», под которым понимали публичное покаяние, самоосуждение за неблаговидные, неосторожные (с точки зрения идеологии и партии) слова и поступки [Сарнов 2005: 79-80]. Пригов переворачивает столь благородный порыв с ног на голову и предлагает взамен «жизненное мужество», которое заключается в терпении – подразумеваемом сокрытии и замалчивании того, чему «гражданское

мужество» предписывает быть выставленным на свет и общественно осужденным:

Граждане!

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

Дмитрий Алексаныч

Официальное обращение «Граждане!» подразумевает известную политическую иерархию и дистанцию, но контрастно сочетается с доверительной подписью – *Дмитрий Алексаныч*, одной из речевых масок Пригова. Интересно заметить, что почти любой разговор о его творчестве начинается с обязательного уточнения полной формы имени – атрибута роли советского поэта – *Дмитрий Александрович Пригов* (в последствии часто заменяемой полюбившимся многим сокращенным вариантом – ДАП). Социальная прагматика антропонимов легко подразумевается – имя вписывает человека в контекст эпохи, чувствительной к его форме, звучанию и происхождению. Дифференцирующая и идентифицирующая сила имени во времена СССР заслуживает особенного внимания.⁶⁴ Несмотря на то, что вариант употребления имени-отчества в бытовом общении можно счесть

⁶⁴ О значении имени и советской анонимности см., например: «Социально-психологическая ценность имени заслуживает особого разговора. Для свободного человека имя составляет предмет его достоинства и гордости. Философ Николай Бердяев, осуждавший диктат «мы» над «я», признавал свободной личностью только «вот этого человека с именем собственным, заключающего в себе максимальное количество национальных, социальных, профессиональных и других признаков». Немец, отвечая на телефонный звонок, первым делом называет себя. Поляк на своем частном доме вешает табличку со своей фамилией. А для человека, воспитанного советской властью, кажется предпочтительней анонимность. Мы живем с подсознательным ощущением того, что обнародование имени может причинить ущерб его владельцу. А уж если без имени не обойтись, то многое значит выбор нужного варианта» [Норман 2009: 30].

нейтральным, в советском социолекте он наделялся особыми коннотациями. Обязательно по имени-отчеству называли партийных лидеров,⁶⁵ номенклатурных работников, представителей всевозможных учреждений и ведомств, полная форма имени которых не просто подчеркивала их статус, но соотносила саму эту номинацию с подразумеваемо «уважительным» отношением к коммуникативным нормативам «советской этики». В этом заведомо новом контексте отчество уравнивало не просто советских граждан, но и тех, кто таковыми не являясь по определению, как бы вступали с ними в воображаемый историко-культурный контакт. Имена классиков русской культуры XVIII-XIX веков звучат в этой ситуации по новому. Симптоматично, что Александр Пушкин в изданиях XIX века и даже 1930-х годов позже становится Александром Сергеевичем Пушкин, Михаил Лермонтов – Михаилом Юрьевичем Лермонтовым, Федор Достоевский – Федором Михайловичем Достоевским и т.д. Взятая Приговым манера именоваться Дмитрием Александровичем Приговым – последовательно и принципиально воспроизводившаяся им на публике была данью не паспортным сведениям, а отсылкой к ситуации «советской» номинации русских и советских писателей. В глазах многих такое присвоение официального писательского статуса – при очевидном отсутствии такового – выглядело нарочито, и окружением самого Пригова могло восприниматься в духе соц-арта. Кроме того, прецедентное для русской литературы отчество – Александрович – напоминало о главном национальном поэте и усиливало номинативный и идеологический эффект

⁶⁵ «В советские времена невозможно было сказать или написать о Хрущеве – «Никита Хрущев» или о Брежневе – «Леонид Брежнев», это позволяли себе только западные деятели (в том числе журналисты). По-русски же обязательно требовалось Никита Сергеевич (Хрущев), Леонид Ильич (Брежнев). Только после развала СССР и некоторой демократизации жизни на постсоветском пространстве стали возможны двучленные номинации типа Леонид Брежнев или Дмитрий Медведев. Феномен «отречения от отчества», несомненно, спровоцирован влиянием западноевропейских языков. Но сегодня это массовое явление» [Норман 2009: 32].

саморепрезентации. Примета обыденной речи – редуцированная форма слова (прием, не раз использованный Приговым),⁶⁶ как будто было призвана вызвать доверие публики мнимым авторитетом, источником высказывания. Подпись – Дмитрий Алексанч – из раза в раз повторяющаяся под разрозненными, иногда противоречащими друг другу высказываниями обо всем и ни о чем, указывала на безличные, но заведомо «хрестоматийные» тексты (А кто знает? Пушкин! – Кто сказал? Дмитрий Алексанч!). Учитывая также последовательный интерес Пригова к философскому расширению имени, портрета, вопросов номинации [Ямпольский 2016: 63-71, 185-197, 206-211], нетрудно предположить мистическую природу подписи в «Обращениях» – их переживание происходит через обезличенного, анонимного посредника. Истины, которые он транслирует, предполагают не спор или уточнение, но согласие. Они отсылают к неким предельно общим, семантически неопределенным высказываниям, призванным *совершить действие*: устранить саму возможность спора и консолидировать «граждан» – то, что характеризует и монологическую риторику советской идеологии.⁶⁷ Любопытно замечание поэта и исследователя русского авангарда Сергея Сигея о знакомстве Пригова с декларацией «Кан-Фун» (1926) футуриста А. Н. Чичерина и «заимствовании» употребления имени-отчества:

⁶⁶ «В поэзии Дмитрия Пригова излюбленный прием – гипертрофированная редукция гласных. Тут можно встретить и «миликанер», и «президент», и «Съединенные Штаты», и «мериканец», и «фекальи»... Это тоже как бы цитаты из чужой речи, служащие созданию авторской – глубоко ироничной, даже саркастической – картины мира» [Норман 2009: 17].

⁶⁷ «Лозунги и тезисы послереволюционного времени конструируются в соответствии с приемами ораторско-диалогической речи, но в коммуникативном отношении предполагают не диалог, а монологическое согласие аудитории. Призывы «Даешь!», «Поменьше словоблудия — побольше дела!», «Пятилетку — в четыре года» и разноименные здравицы во славу революционных героев составляли (хотя хронологически и варьировали) монологическую риторику советской идеологии вплоть до развала СССР» [Богданов 2008: 302].

Я был тогда и раньше страстным поклонником Чичерина — Пригов с трудом прочел *Кан-Фун* и больше всего интересовался: почему Чичерин во всех своих изданиях пишет на титуле не только свое имя, но еще и отчество — именно после этого появился «Дмитрий Александрович» в пандан чичеринскому «Алексею Николаевичу» — это было все, чем прельстился у Чичерина Пригов [Саббатини 2019: 195].

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

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

Интересные с точки зрения литературоведческих тонкостей, эти ремарки, как мне думается, не меняют главного в широкой рецепции поэта *Дмитрия Александровича Пригова* с отсылкой к советской культуре — одержимой значением отчества и дающей богатый материал для написания полусерьезной-полушутливой «истории отчеств» — а также их неприятия. Отчество, как атрибут политической и жизненной условности, номенклатуры — противопоставляется молодости, непосредственности и безусловности поэзии и творчества. Вспомнить здесь стоит, прежде всего, стихотворение Андрея Вознесенского 1957 года «В. Б.», в 1960 вошедшее в первую книгу поэта «Мозаика», и в том же году напечатанное в 9 номере журнала «Юность» под заголовком «В. Бокову» [Вознесенский 2015: 59, 476, 479]:

Нет у поэтов отчества.

Творчество — это отрочество.

Ходит он — синеокий,

гусельки на весу,

очи его — как окуни
или окно в весну.

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

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

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

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

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

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

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

Вот умрешь, и – вручат отечество
Домотканным стягом в ногах,
И угрюмое человечество
По нему пройдет в сапогах...
[Конецкий 2018]

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

Скажи-ка твое имя-отчество! —
А что такое? — Да боюсь
Как бы вот древнее пророчество
Да на тебе бы не сошлось! —
так ведь уже оно сошлось
На нем! —
Э-э-э, так оно ведь словно ось
Наводящаяся
Не единожды сходится
/.../
Вот бьется девушка-змея
А как тебя звать будет, милая? —

Не знаю! не знаю! помилуй меня! —

Да как же тебя я помилую

если не знаю по имени-

Отчеству! —

Ну, назови как-нибудь! —

Э-э-э, так нельзя! для тебя помереть будет лучше,

чем абы как названной быть

из цикла «Имя отчество» (1993) [Пригов 2016: 614-615]

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

С середины XX века наметившийся интерес к отношениям между субъектами и производимыми ими знаками, особенностям коммуникации, модальности и контексту высказывания подготовил революцию в лингвистике. основополагающими в этой области стали работы Дж. Остина, Дж. Сёрля и Д. Вандервекена, сосредоточенные на функциональных свойствах языка и текста. Лингвистические дискуссии вокруг определения и классификации перформативов, их грамматического оформления, уточнения оснований иллокутивных сил высказывания и т.д. ведутся вот уже более полувека и не затихают по сей день.⁶⁸ Для меня в данном случае достаточно указать на значимость этого контекста для уточнения тех словесных, поведенческих и социальных обстоятельств, которые позволили бы

⁶⁸ Основные положения лингвистической прагматики и литературу вопроса см., например, здесь [Levinson 1983], [Новое в зарубежной лингвистике 1985], [Новое в зарубежной лингвистике 1986]. См. междисциплинарный «Journal of Pragmatics» (выходит с 1977 года), а также новые работы, посвященные развитию лингвистической прагматики [Korta, Perry 2011] и её взаимодействию с другими дисциплинами, например, когнитивными науками [Cummings 2009] и корпусной лингвистикой [Aijmer, Rühlemann 2015].

приблизиться к понимаю творчества Пригова в декларируемом им самим единстве текста и коммуникативного действия.

Философия логического позитивизма первой половины XX века определяла языковую коммуникацию как процесс передачи информации и создания утверждений (statements), истинность или ложность которых напрямую выводилась бы из их описания. В противовес этой логике, Остин в сборнике лекций «Как совершать действия с помощью слов» (How to do things with words, 1962) указывает на то, что не все высказывания могут быть адекватно истолкованы и разделены на истинные или ложные в рамках описательного подхода, который не учитывает цели высказывания и ряд сопутствующих ему обстоятельств. Для своей объяснительной модели он вводит понятия констати́ва (constative) для ложных/истинных утверждений (вместо не вполне точного и слишком узкого, по мысли Остина, понятия «описательный» (descriptive), поскольку не каждое истинное или ложное утверждение описательно) и перформатива (performative) как действия или части действия, не ложного и не истинного, не утвердительного и не описательного. Классический пример перформатива из лекций Остина – фраза «Я называю этот корабль "Королева Елизавета"», произнесенная в момент удара бутылки о нос корабля во время его «крещения» и спуска на воду – одно из многочисленных высказываний, которые, при определенных обстоятельствах, не описывают действие, но совершают его. Остин выделил также прагматический аспект высказывания – иллокуцию, разделив структуру речевого акта на локуцию (смысл высказывания, звуки, слова, объединенные грамматическими и синтаксическими связями), иллокуцию (цель высказывания) и перлокуцию (психологическое воздействие на адресата, сопутствующие обстоятельства высказывания) [Austin 1962: 94-107]. Основные тезисы Остина стали поводом для многочисленных критических замечаний, уточнений и узкоспециализированных лингвистических дискуссий, но также и продуктивным источником широкой гуманитарной рефлексии. Перформативность как критика онтологии стала

одной из самых востребованных идей современной культуры – и такое радикальное расширение понятия требует своих оговорок в каждом случае. Сам Остин в рамках своей теории не рассматривал художественные произведения, поскольку считал их изначально ложными и «пустыми», но современная концептуализация прагматики в рамках европейской традиции [Jucker, Taavitsainen 2013] предполагает значительное расширение её области и внимание к коммуникативному потенциалу художественных текстов [Pragmatics of Fiction 2017].

В научно-исследовательской литературе уже давно освещались особенности советской идеологической культуры – языка публицистики, литературной и визуальной образности, риторики и коммуникативных практик [Паперный 1996; Богданов 2009; Юрчак 2014]. В случае «Обращений к гражданам» – не только хронологически, но и концептуально – важно указать на особенности производства и оборота текстов советского авторитарного дискурса «позднего социализма». В своем исследовании внутренних противоречий этого времени, определивших крах советской системы, Алексей Юрчак указывает на дискурсивный поворот середины 1950-х годов и его последствия: исчезновение внешней господствующей фигуры, стремление к постоянному цитированию и копированию текстов, стандартизация языка. Перформативный сдвиг в советском авторитарном дискурсе, по мысли ученого, определил преобладание перформативной функции языка над констатирующей, формы над буквальным содержанием, ритуального повторения и копирования над прояснением смысла. Но этот процесс нормализации идеологического языка не установил контроль над смыслом, напротив – и это представляется мне очень важной и плодотворной идеей – освободил смысл и открыл его для непредсказуемых интерпретаций [Юрчак 2014: 62-79, 108-116]. Действительно, если правила внешне строгие, но содержательно неопределенны – их воспроизведение становится все более условным. Казавшаяся твердой горная порода оказалась рыхлой и

рассыпалась, монолит превратился в песочницу – пространство исследования и эксперимента.

3.3. Лингвистика речи и литература действия

В прагматической перспективе изучения коммуникации очень важной оказалась формализация принципов речевого общения. Остин подчеркивал важность соответствия обстоятельств высказыванию и необходимость его поддержания дальнейшими высказываниями или действиями [Austin 1962: 8]. Если же этого не происходит (ситуация и совершаемые действия/произносимые слова не соответствуют друг другу, действие не доводится до конца или же происходит не по принятому сценарию, участники ведут или чувствуют себя несообразно с обстоятельствами и т.д.), то перформативное высказывание рискует стать, так или иначе, неудачным.⁶⁹ Подробным разбором правил построения и восприятия процессов общения занимались также Пол Грайс и Джон Серль, развившие и усложнившие идеи Остина [Грайс 1985; Серль 1986]. Для интерпретации «Обращений к гражданам» принципиально важно внимательное ко всевозможным деталям понимание процесса коммуникации как взаимодействия намерения (участников) и разнообразных языковых и социальных норм, регулирующих общение. Пафос моей интерпретации при этом формулируется как негативный – для опытов Пригова часто важны не правила выстраивания коммуникации, но постоянное и целенаправленное их нарушение. Сложность такого подхода заключалась в несоответствии самого советского официального дискурса, с которым так много работал Пригов, регулярным правилам общения, как их формулировали, например, П. Грайс, Д. Гордон и Дж. Лакофф [Грайс 1985: 222-223; Гордон, Лакофф 1985]. Трудность

⁶⁹ Остин приводит свою классификацию подобных неудач и подробно разбирает каждый случай [Austin 1962: 14-24; 25-45].

заклучалась и в том, что социально-политические явления Пригову необходимо было перенести в контекст художественного высказывания. Одной из таких «ошибок» можно считать присвоение Приговым самого права на призыв, обращение к «гражданам», и права на подпись своего обращения. Этот прием напоминает о соц-арт опытах 1970-х годов Виталия Комара и Александра Меламида: стандартные советские лозунги подобные «Вперед к победе коммунизма!» «присваивались» подписями художников.

При чтении «Обращений...» замечаешь разнообразие их риторических ходов: неопределенно дидактические выпады, фамильярные обращения, лирические отступления, эзотерические намеки, мечтательные вздохи, сентиментальные воззвания и т.д. Очевидна несуразность сочетания их с бюрократически-призывным «Граждане!» и обманчивой подписью «Дмитрий Алексанч». Казалось бы, художественный прием понятен и прозрачен – намеренное соединение неподходящих, чуждых друг другу элементов канцелярского и прочувствованно-сентиментального стиля. Но такое смешение в действительности не было таким уж непривычным для советского социолекта, в котором «незамысловатая пропагандистская дидактика» и «пропагандистские лозунги» уживались с «морально-нравственными проповедями спасительного стоицизма» и «патетикой искренности, интимности и этической самоотверженности» [Богданов 2009: 8-9].

Эмотивность, экспрессивные возможности в целом были принципиально важны для развития советского языка. Та общеизвестная истина, что одна из основных функций языка заключается в передаче эмоций – цель для большинства людей, пожалуй, даже более важная, чем интеллектуальная направленность – стала одной из сил формирования новшеств языка революционной эпохи. Об этом писали уже Карцевский и Селищев. Писали они и о быстрой утрате эмоционального оттенка. Уже для них и для их современников многие из новых слов «износились», их экспрессивность «выдохлась», а языковое новаторство зачастую ощущалось как комичное и

нежелательное [Селищев 1928: 115-116, 123-124]. Изначальная экспрессивность и эмоциональность, связанные с поиском точных слов, отвечающих новой реальности – постепенно исчезали из официальной советской речи, оставляя закрепленные формулы, буквальный смысл которых был не так уж важен. Но эмотивная функция – одна из важнейших и не может не проявляться в языке – возможно, поэтому так востребованы были книги, в которых люди вычитывали скорее мелодраматический сюжет, чем фон партийных лозунгов, как это было с романом «Далеко от Москвы» Василия Ажаева [Лахусен 2000]. Была ли потеря официальным советским языком эмотивности одной из причин, подготовивших развал всей системы? Пригов подходит к художественному решению вопроса языковой эмотивности очень современно – как к мысленному эксперименту. Его художественный опыт напоминает о механизмах лингвистической сатиации, которая касается не только частичной или полной утраты лексического значения, но и эмоционального отклика на слово. Повторенное, привычное – сходит на нет. Так и у Пригова в «Обращениях...», которые, как мне кажется, следует воспринимать (лучше – читать вслух) одно за другим, не отрываясь от их суггестивного воздействия (вспомним здесь уже упоминавшийся перформанс с газетами) – как некую машину или тренажер, который проверяет на прочность эмотивный потенциал языка, декларируемую пост/концептуалистами «новую искренность». Чтение текста становится тренировкой, отработкой определенной идеи – текст становится перформативным, акцент смещается с поиска буквального смысла и чисто интеллектуальной коммуникации на проживание/процесс.

Воображаемый опыт искусства не исключает реальных последствий, или, как эту мысль сформулировали Уильям и Дороги Томас, определяемые как реальные, ситуации реальны в своих последствиях («If men define situations as real, they are real in their consequences») [Thomas 1928]. В 1986

году, во время расклеивания тонких бумажек-обращений-к-гражданам, Дмитрий Пригов был задержан и отправлен на принудительное лечение в психиатрическую больницу. Благодаря деятельному участию родственников и коллег (в частности, за него вступилась Белла Ахмадулина) он был вскоре освобожден. Время и ослабление режима тоже сыграли свою роль — по воспоминаниям друзей Пригова, этот эпизод был не столь драматичным, каким он иногда представляется сейчас. Вот как вспоминает об этом событии писатель Евгений Попов:

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

он, а не дяди с Лубянки. Не думаю, что Д. А. испытывал бы сходные эмоции, если бы застрял там «всерьез и надолго». [Попов 2010: 674]

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

Граждане!

Нежность переполняет сердце мое — и я еще не умер!

Дмитрий Алексаныч

Библиография

- [Авангардное поведение 1998] — Авангардное поведение А. Крученых. Лакированное трико; Сборник материалов. СПб.: Хармсиздат, 1998.
- [Азарова 2014] — Азарова Н.М. Саунд как медийный параметр поэзии // Бриковский сборник. Вып. II: Методология и практика русского формализма. - М.: МГУП им. И. Федорова, 2014. С. 38-45.
- [Айрапетян 2001] — Айрапетян В. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001.
- [Анкудинов 2010] — Анкудинов К.Н. Ночь поэзии // Частный корреспондент. 24 марта 2010 года (http://www.chaskor.ru/article/noch_poezii_16126 (дата обращения: 23.03.2020)).
- [Армалинский 2013] — Армалинский М.И. Александр Пушкин. Тайные записки 1836–1837 годов. Миннеаполис: M.I.P. Company, 2013.
- [Баженов 1869] — Баженов А.Н. Сочинения и переводы. М.: Тип. Косогорова, 1869.
- [Бирюков 2012] — Бирюков С. О том, как французский интеллектуал стал русским литератором, и о многом другом в беседе Сергея Бирюкова с Режисом Гейро // Дети Ра. 2012. №7: <https://magazines.gorky.media/ra/2012/7/o-tom-kak-franczuzskij-intellektual-stal-russkim-literatorom-i-o-mnogom-drugom-v-besede-sergeya-biryukova-s-rezhisom-gejro.html> (дата обращения 12.08.2019).
- [Бобринская 1994] — Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
- [Бове 2019] — Бове К. Ужель та самая Татьяна? СПб.: Самокат, 2019.
- [Богданов 2008] — Богданов К.А. Риторика ритуала. Советский социолект в этнолингвистическом освещении // Антропологический форум. № 8. 2008. С. 300-337.

- [Богданов 2009] — Богданов К.А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- [Богданов 2015a] — Богданов К.А. Мифология и повседневность. Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Азбука, 2015.
- [Богданов 2015b] — Богданов К.А. Банка Чумака, взгляд Кашпировского: О роли неподвижных предметов в социальном воображении // НЛО. 2015. № 6.
- [Богданов 2017] – Богданов К. Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры. – СПб.: Азбука, 2017.
- [Борисенко 2012] – Борисенко Д. Пригов и его наследие глазами современников // Афиша Daily, 2012
- <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/prigov-i-ego-nasledie-glazami-sovremennikov/> (дата обращения: 14.06.2018).
- [Бранг 2010] — Бранг П. Звучащее слово: заметки по теории и истории декламационного искусства. М.: Языки Славянской Культуры, 2010.
- [Брускин 2007a] – Брускин Г. Азбучные истины // НЛО, №87 – М.: Новое литературное обозрение, 5 (2007). С. 315.
- [Брускин 2007b] – Брускин Г. Перформанс «Good-bye, USSR» (приблизительный сценарий) // НЛО, №87 – М.: Новое литературное обозрение, 5 (2007). С. 311-314.
- [Булгакова 2015] — Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- [Бурлацкий 2007] — Бурлацкий Ф.М. Судьба дала мне шанс // Российский адвокат. 2007. № 5.
- [Вайль, Генис 1996] — Вайль П.Л., Генис А.А. 60-е . Мир советского человека. М.: НЛО, 1996.
- [Вознесенский 2015] — Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы. Том 1. / глав. ред. А.С. Кушнер. СПб.: изд-во Пушкинского Дома, изд-во Вита Нова, 2016.

- [Гаврильчик 1995] — Гаврильчик В. Изделия духа. СПб.: Общество «А-Я», 1995.
- [Галант 1927] — Галант И.Б. Эвроэндокринология великих русских писателей и поэтов. // Клинический архив гениальности и одарённости (эвропатологии). Т. 3. № 1. 1927.
- [Гандлевский 1993] – Гандлевский С. Дмитрий Александрович Пригов. Между именем и имиджем // Литературная газета. 12 мая 1993 г. — №. 19. С. 3-7.
- [Гаспаров 1993] — Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. Москва: Высшая школа, 1993: http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm#609
- [Гаспаров 2009] — Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика XXI, 2009.
- [Гершензон 1919] — Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919.
- [Гнедич 1956] — Гнедич Н.И. Стихотворения. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1956.
- [Гнедов 2018] — Гнедов В.И. Сама поэзия / сост. И. Кукуй. М.: книжный магазин «Циолковский», 2018.
- [Голынка-Вольфсон 2010] – Голынка-Вольфсон Д. Демократия и чудовище. Несколько тезисов о визуальной монстрологии // Художественный журнал №77/78, 2010 [сайт] <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/democracy-and-monster/> (дата обращения 25.01.2018 года).
- [Голынка-Вольфсон 2010] – Голынка-Вольфсон Д.Ю. Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 145-180.
- [Голынка-Вольфсон 2011] – Голынка-Вольфсон Д. «Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии» // Синий диван №15, 2011 [сайт].

http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/6.pdf (дата обращения 25.01.2018 года).

[Голынки-Вольфсон 2017] – Голынки-Вольфсон Д. Место монстра пусто не бывает // Монстры. Дмитрий Александрович Пригов; Собрание сочинений в 5-ти т. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т 3. С. 10-35.

[Гордон, Лакофф 1985] — Гордон Д., Лакофф Дж. Постулаты речевого общения // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс. 1985. С. 276-302.

[Грайс 1985] — Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс. 1985. С. 217- 237.

[Григорьев 1989] — Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. М.: Детская литература, 1989. http://www.azlib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0510.shtml (дата обращения: 02.05.2020)

[Губер 1923] — Губер П. К. Дон-Жуанский список А. С. Пушкина. Петроград: Петроград, 1923.

[Деготь 2010] – Деготь Е.Ю. Пригов и «мясо пространства» // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 617-629.

[Денисенко 2010] — Денисенко С.В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб.: Нестор-История, 2010.

[День поэзии 1963] — День поэзии. Сост. И. Михайлов, Н. Яворская. Москва-Ленинград: Советский писатель, 1963.

[Довлатов 1993] — Довлатов С. Заповедник. / Сергей Довлатов. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.1. Проза. СПб.: Лимбус-пресс, 1993. С. 325-415.

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

[Дурылин 1937] — Дурылин С.Н. Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. №1. С. 206-222.

[Дьяконов 2014] — Дьяконов В.Н. Дмитрий Александрович Пригов: коллекция кураторов // АРТГИД. 9 июня 2014 года (<https://artguide.com/posts/607-dmitrii-alieksandrovich-prighov-kolliiektiia-kuratorov> (дата обращения: 10.04.2020)).

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

[Жолковский 2007] – Жолковский А. Памяти Пригова // Русский журнал, 7 августа 2007. URL: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Pamayti-Prigova>.

[Жуковский 1952] — Жуковский В. А. Письмо Вяземскому П. А., 19 сентября 1815 г. <Петербург> // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Лит. наследство; Т. 58. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 33. feb-web.ru/feb/litnas/texts/l58/l58-0331.htm?cmd=p (дата обращения: 02.05.2020)

[Заславский, Фабрис 1982] — Заславский В., Фабрис М. Лексика неравенства. К проблеме развития русского языка в советский период // *Revue des études slaves*, tome 54, fascicule 3, 1982. С. 387-401.

[Зорин 1997] – Зорин А. Чтобы жизнь внизу текла (Дмитрий Александрович Пригов и советская действительность) // Пригов Д.А. Советские тексты. - СПб., 1997. - С. 10-23.

[Зорин 1998] — Зорин А.Л. От Галича к Пригову // Россия/Russia. Вып. 1[9]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. Сост. К.Ю. Рогов. М.: О.Г.И., 1998. С.153-166.

[Кабаков 2008] — Кабаков И.И. 60-70-е: записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008.

[Кандаурова 2019] — Кандаурова Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику. М.: Альпина Паблишер, 2019.

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

[Карцевский 1923] — Карцевский С.О. Язык, война и революция. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923.

[Конец азбуки] – Конец азбуки // YouTube [сайт]

<https://youtu.be/iugazMYGJuE> (дата обращения: 10.09.2018)

[Конецкий 2018] — Конецкий А. У живого поэта нет отчества... // литературный журнал «Урал». №7. 2018: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=22585> (дата обращения 23.06.2020).

[Константинова 2007] – Константинова С. Механизмы трансформации литературного сюжета в азбуке Д.А. Пригова // Электронная библиотека Российского государственного гуманитарного университета. Код доступа: <http://science.rggu.ru/article.html?id=66047>.

[Костомаров 1971] — Костомаров В.Г. Русский язык на газетной полосе. Некоторые особенности языка современной газетной публицистики. М., 1971.

[Кошелев 2004] — Кошелев В.А. Рец. на кн.: Пушкинская энциклопедия «Михайловское». Т. 1. М., 2003. // НЛО, № 4, 2004. <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/realnosti-zhizni-i-encziklopediya-mifa.html> (дата обращения: 06.06.2020).

[Крусанов 1996] — Крусанов А.В. Русский авангард: 1907—1932. В 3-х томах. Том I Боевое десятилетие. СПб.: НЛО, 1996.

[Крученых 1927] — Крученых А.Е. Четыре фонетических романа. М.: Издание автора, 1927.

[Кукулин, Липовецкий 2014] – Кукулин И., Липовецкий М. Теоретические идеи Д.А. Пригова // Пригов и концептуализм. Сборник статей и материалов. М.: НЛО, 2014.

[Куликов 2002] — Куликов И. Энциклопедия «новые религиозные организации России деструктивного, оккультного и неоязыческого характера». Издание третье, дополненное и переработанное. М.: «Паломникъ», 2002.

[Лахусен 2000] — Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме // Соцреалистический канон. Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. С. 609-624.

[Левитт 1994] — Левитт М.Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года // пер. с англ. И.Н. Владимирова и В.Д. Рака. СПб.: Академический проект, 1994.

[Лейдерман, Липовецкий 2003] – Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950-1990-е годы. Т. 1. М.: Изд. центр «Академия», 2003.

[Лесин 2013] — Лесин Е.Э. Не Пушкин, не Пушкин, не Пушкин // Независимая газета. Ex Libris от 06.06.2013: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-06-06/7_pushnik.html (дата обращения: 06.06.2020).

[Липовецкий 2010] — Липовецкий М. Пригов и Батай: эстетика системной растраты // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007) / Ред. Е. Добренко, И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 328-348.

[Липовецкий 2019] — Липовецкий М.Н. «Не поддадимся чувству естественности всего происходящего!» («Новая искренность» в «Обращениях к гражданам» Д.А.Пригова) // Words, Bodies, Memory: A Festschrift in honor of Irina Sandomirskaja. Ed. by Lars Kleberg, Tora Lane, Marcia Sá Cavalcante Schubak. Sodertorn. Philosophical Studies 23, 2019. P. 159-190.

[Лотман 1983] — Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина "Евгений Онегин": Комментарий: Пособие для учителя. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1983.

[Лоунсбери 1999] — Лоунсбери Э. Кровно связанный с расой // Новое литературное обозрение, 3 (37), 1999. С. 229-251.

- [Мадорский 1998] — Мадорский А. Сатанинские зигзаги Пушкина. М.: ТОО «Поматур», 1998.
- [Марков 1967] — Марков В.Ф. Манифесты и программы русских футуристов. Munchen: Verlag, 1967.
- [Маяковский 1957] — Маяковский В.В. Юбилейное // Полное собрание сочинений. Т.6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 47-56.
- [Молок 2000] — Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- [Муравьева 1994] — Муравьева О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине / ред. М.Н. Виролайнен. СПб.: Академический проект, 1994. С. 109-128.
- [Набоков 1998] — Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». / ред. пер. Н.М. Жутовская. СПб.: Искусство-СПБ, 1993.
- [Невский, Невская 2001] — Судьба Онегина / ред. Невский А., Невская В. М.: Ассоциация Экост, 2001.
- [Неканонический классик 2010] — Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007) / Ред. Е. Добренко, И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- [Некрасов 1989] — Некрасов В. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989.
- [Немировский 2018] — Немировский И.В. Пушкин - либертен и пророк. Опыт реконструкции публичной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- [Новое в зарубежной лингвистике 1985] — Новое в зарубежной лингвистике / сост. Н.Д. Арутюнова. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. Москва : Прогресс, 1985.
- [Новое в зарубежной лингвистике 1986] — Новое в зарубежной лингвистике / сост. И. М. Кобозева и В. З. Демьянков. Вып. 17. Речевые акты. Москва : Прогресс, 1986.

- [Норман 2009] — Норман Б.Ю. Лингвистическая прагматика (на материале русского и других славянских языков) : курс лекций. Белорусский государственный университет, 2009.
- [Павлова 1985] — Павлова М.И. Илья Фрэнсис. М.: Искусство (Сер. «Мастера советского кино»), 1985.
- [Панов 2007] — Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. Издание 2-е, стереотипное. — М.: УРСС, 2007.
- [Панченко 1990] — Панченко А.М. Пушкин и русское православие // Русская литература. №2. 1990. С. 32-43.
- [Панченко 2011] — Панченко А.А. Пушкин в советском фольклоре // Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию В. Е. Багно / Отв. ред. А. В. Лавров. СПб., 2011. С. 390–410.
- [Паперный 1996] — Паперный В. Культура «Два». М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- [Парщиков, Пригов 2010] – Парщиков А., Пригов Д. «Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...» (беседа о "новой антропологии") // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 15-29.
- [Петровский 1925] — Петровский М.А. Метафора // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А—П. Стб. 434—437: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-4342.htm> (дата обращения: 10.06.2020).
- [Писарев 1956] — Писарев Д. И. Пушкин и Белинский // Писарев Д.И. Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1956. С. 306 – 417.
- [Писарев 1981] — Писарев Д. И. Реалисты // Д.И. Писарев. Литературная критика в трех томах, Т. 2. Статьи 1864-1865 гг. Сост. Ю. С. Сорокин. Л.: «Художественная литература», 1981.
- http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0350.shtml (дата обращения: 06.05.2020).

- [Платт 2017] — Платт Д.Б. Здравствуй, Пушкин!: сталинская культурная политика и русский национальный поэт / Пер. с англ. Якова Подольного. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.
- [Попов 1907] – Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке, 1907 // Словари и энциклопедии [сайт] <http://endic.ru/ozhegov/Monstr-16127.html> (дата обращения: 3.09.2018)
- [Попов 2010] — Попов Е. Пригов – это наш Пригов, это наш Пригов... // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007) / Ред. Е. Добренко, И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 673-679.
- [Пригов 1992] – Пригов Д.А. О бестиарии // Пастор (Кельн). 1992, №1. С. 26. [сайт] <http://www.conceptualism-moscow.org/files/pastor%201.pdf> (дата обращения 10.06.2018 года).
- [Пригов 1999] — Пригов Д.А. Скромная, но достойная прибыль // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. Мысли. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 405-406.
- [Пригов 2004] – Пригов Д.А. Мы о том, чего сказать нельзя // Biomediale. Современное общество и геномная культура (под ред. Дмитрия Булатова). Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП "Янтарный сказ", 2004. [сайт] <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=ru&mode=notes> (дата обращения 14.06.2018).
- [Пригов 2006] – Пригов Д.А. Боковой Гитлер // Знамя, 2006. Журнальный зал [сайт] <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/pr4.html> (дата обращения 10.08.2018).
- [Пригов 2016] — Пригов Д.А. Москва // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- [Пригов 2017] – Пригов Д.А. Монстры // Дмитрий Александрович Пригов; Собрание сочинений в 5-ти т. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т. 3, 992 с.

- [Пригов 2017] – Пригов Д.А. Ренат и дракон. // Пригов Д.А. Монстры. Дмитрий Александрович Пригов; Собрание сочинений в 5-ти т. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т. 3. С. 557-966.
- [Пригов 2019] — Пригов Д.А. Места // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- [Пригов, Шаповал 2003] – Пригов Д., Шаповал С. Портретная галерея Д.А.П. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- [Пригов, Шаповал 2003] — Пригов Д., Шаповал С. Портретная галерея Д.А.П. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- [Пушкин 1949] — Пушкин А. С. Другие редакции и варианты: Стихотворения, 1828—1836. Сказки // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. 1937—1959. Т. 3, кн. 2. Стихотворения, 1826—1836. Сказки. М.; Л.: АН СССР, 1949.
- [Рафаева 2020] — Рафаева О. Психушка для поэта в стране советов // Блог фестиваля Любимовка, публикация от 23 сентября 2020 года: <https://lubimovka.ru/blog/838-psikhushka-dlya-poeta-v-strane-sovetov>
- [Рейтблат 2001] — Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. М.: Новое Литературное Обозрение, 2001.
- [Решетников 2005] – Решетников К. «Я живу в еще не существующем времени» (Интервью Д.А. Пригова) // Газета, 2 ноября 2005. URL: <http://www.gzt.ru/culture/2005/11/02/210904.html>
- [Рогова 2008] — Рогова А. И. Примечания к статье // Пушкин в прижизненной критике, 1834—1837 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2008. С. 506.
- [Рождественская 2003] – Рождественская К. Коэльо? Похмелье! / Газета.ru, 2003. [сайт]. URL: <https://www.gazeta.ru/2003/10/09/frankfurt.shtml> (дата обращения 03.02.2018).
- [Руднев 1994] – Руднев В.П. Винни-Пух и философия обыденного языка. М.: Русское феноменологическое общество, 1994.
- [Рыклин 2010] – Рыклин М. К. «Проект длиной в жизнь»: Пригов в контексте

московского концептуализма // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 81-95.

[Саббатини 2019] – Саббатини М. Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // НЛО. 2019. №156. С. 189-205.

[Саббатини 2019] – Саббатини М. Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // НЛО. 2019. №156. С. 189-205.

[Сакулин 1913] — Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1, ч. 2. М.: изд. братьев М. и С. Сабашниковых, 1913.

[Сарнов 2005] — Сарнов Б.М. «Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма». М.: Эксмо, 2005.

[Селищев 1928] — Селищев А.М. Язык революционной эпохи : Из наблюдений над русским языком последних лет (1917-1926). М. : Работник просвещения, 1928.

[Сергеев 2006] – Сергеев С. «А рядом стоял я в треуголке» (интервью с Приговым Д.А. специально для. «Нового времени»). URL: <http://prigov.ru/bukva/interv.php>.

[Серль 1986] — Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов. М.: Прогресс. 1986. С. 151-169.

[Синявский 1989] — Синявский А.Д. (Абрам Терц) Прогулки с Пушкиным. Париж: Синтаксис, 1989.

[Скатов 2001] — Скатов Н.Н. Пушкин. Русский гений // Сочинения. В 4 томах. Т. 1. М.: Наука, 2001.

[Славянские древности 1999] – Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т.2: Д-К. М.: Междунар. отношения, 1999.

[Словарь терминов московской концептуальной школы] – Словарь терминов московской концептуальной школы // цит. по электронной версии [сайт] <https://www.e-reading.club/book.php?book=94237> (дата обращения 10.08.2018).

[Тарасов 1999] — Тарасов А.Н. Долой продажную буржуазно-мещанскую культуру посредственностей, да здравствует революционная культура тружеников и творцов! // Альтернативы. 1999. № 3 (цит. по scepssis.net/library/id_93.html#_ftnref26 (дата обращения: 23.03.2020)).

[Ульянов 2007] — Ульянов А. Пригов в Космосе // Дай зин!: <http://diy-zine.com/media/prigov-v-kosmose> (дата обращения 12.08.2019).

[Хазагеров 2002] — Хазагеров Г.Г. Политическая риторика. М.: Никколо-Медиа, 2002.

[Холин 1999] — Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: НЛО, 1999.

[Хэнсген 2010] – *Хэнсген С.* Поэтический перформанс: письмо и голос // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 451-468.

[Хэнсген 2010] – *Хэнсген С.* Поэтический перформанс: письмо и голос // Добренко Е., Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. (ред.) Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007). М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 451-468.

[Цветаева 1978] — Цветаева М.И. Мой Пушкин // Мой Пушкин. Сборник эссе. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1978.

[Чанцев 2007] – Чанцев А. Из Японии в молчание (о книге Д.А. Пригова «Только моя Япония») // Новое литературное обозрение № 87. 2007. С. 290-293.

[Черкасов 2003] – Черкасов А. Good bye USSR! Приключения страны-гостя на Франкфуртской книжной ярмарке // Интернет-портал polit.ru, дата публикации 10 октября 2003 [сайт] <http://polit.ru/article/2003/10/10/626720/> (дата обращения: 3.02.2018).

- [Чудакова 1998] — Чудакова М.О. Пора меж оттепелью и застоём (ранние семидесятые) // Россия/Russia. Вып. 1[9]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. Сост. К.Ю. Рогов. М.: О.Г.И., 1998. С. 93-110.
- [Шапир 1999/2000] – Шапир М.И. О пределах стиха в верлибре (Д.А. Пригов и другие) // Philologica 6 (1999/2000) URL: https://rvb.ru/philologica/06rus/06rus_prigov.htm (дата обращения: 3.02.2018).
- [Шварц 1999] — Шварц Е.А. А. Мадорский. Сатанинские зигзаги Пушкина. // Волга, № 2, 1999: <https://magazines.gorky.media/volga/1999/2/a-madorskij-sataninskie-zigzagi-pushkina.html> (дата обращения: 04.06.2020).
- [Шевелев 2005] — Шевелев И.Л. Модель художника и его языка // сайт автора: god.dvoynik.ru/pbm/b/prigov.htm (дата обращения: 10.08.2019).
- [Шор 1931] — Шор Р.О. Катахреза // Литературная энциклопедия в 11 т. 1929—1939. Т. 5. М.: Коммунист. академия, 1931. Стб. 158—159: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le5/le5-1581.htm> (дата обращения: 10.06.2020).
- [Щеголев 1928] — Щеголев П.Е. Пушкин и мужики. По неизданным материалам. М.: Федерация, 1928.
- [Юрчак 2014] — Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: НЛО, 2014.
- [Ямпольский 2010] – Ямпольский М. Пригов. Очерки художественного номинализма. – М.: НЛО, 2016. 296 с.
- [Ямпольский 2016] — Ямпольский М.Б. Пригов. Очерки художественного номинализма. М.: НЛО, 2016.
- [Яхонтова 2010] – Яхонтова А. Интервью с Приговым Д.А. «Отходы деятельности центрального фантома» // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. - М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 72-78.
- [Aijmer, Rühlemann 2015] — Corpus Pragmatics: A Handbook / Ed. by Karin Aijmer and Christoph Rühlemann. Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- [Austin 1962] — Austin J.L. How to do things with words. Oxford University Press, 1962.

- [Busse 2017] — Busse B. Pragmatics of Style in Fiction // Handbook of Pragmatics. Vol. 12: Pragmatics of Fiction. Ed. by Miriam A. Locher and Andreas H. Jucker. Berlin: De Gruyter, 2017. Pp. 197–232.
- [Cummings 2009] — Cummings L. Clinical pragmatics. Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
- [Daston, Park 2001] – Daston L., Park K. Wonders and the Order of Nature. – NY: Zone books, 2001. 511 p.
- [Haraway 2015] – Haraway D. A manifesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. [website]
<https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/226/2015/12/Haraway-Cyborg-Manifesto-2.pdf> (accessed: 15.06.2018).
- [Hirschfeld, Sperber 2004] – Hirschfeld L., Sperber D. The cognitive foundations of cultural stability and diversity // Trends in Cognitive Sciences, Vol.8 No.1, January 2004. P. 40-46.
- [Homo Sonorus 2001] — Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии. An International Anthology of Sound Poetry / Сост. и ред. Д. Булатов. Калининград: ГЦСИ, Калининградский филиал, 2001.
- [Jucker, Taavitsainen 2013] — Jucker A. H., Taavitsainen I. English historical pragmatics (Edinburgh Textbooks on the English Language). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- [Korta, Perry 2011] — Korta K, Perry J. Critical pragmatics. An inquiry into reference and communication. Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- [Lee 2016] — Lee P. M. English Versions of Pushkin's Eugene Onegin. 2016
<https://www.york.ac.uk/depts/maths/histstat/pml1/onegin/>
- [Levinson 1983] — Levinson S.C. Pragmatics. Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- [Mithen 1996] – Mithen, S. J. The prehistory of the mind : a search for the origins of art, religion, and science, London : Thames and Hudson, 1996. 288 p.

- [Mithen 2007] – Mithen, S. J. The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2007. 384 p.
- [Nepomnyashchy 2006] — Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness. Ed. by C. Theimer Nepomnyashchy, N. Svobodny, L. A. Trigos. Northwestern University Press, 2006.
- [New Larousse 1974] – New Larousse Encyclopedia of Mythology. Introduction by Robert Graves. Prometheus Press, 1974 (first ed. 1959).
- [Pragmatics of Fiction 2017] — Pragmatics of Fiction. Handbook of Pragmatics. Vol. 12. Ed. by Miriam A. Locher and Andreas H. Jucker. Berlin: De Gruyter, 2017.
- [Prigov 2001] – Prigov D. Dmitri Prigov at U.C. Berkeley, CA, 2001 (Full Recording) // YouTube [сайт]. URL: <https://youtu.be/F4nzw4Tsqs> (accessed: 10.09.2018).
- [Prigov 2004] – Dmitri Prigov. 37th Alphabeth Poem 2004 // YouTube [сайт]. URL: <https://youtu.be/Oo59nY8Isn4> (дата обращения: 3.10.2018).
- [Thomas 1928] — Thomas W. I., Thomas D. S. The child in America: behavior problems and programs. New York, 1928.
- [Wengrow 2013] – Wengrow D. The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction. Princeton University Press, 2013. 184p.
- [Zemtsov 1991] — Zemtsov I. Encyclopedia of Soviet Life. Transaction Publishers, 1991.
- Дмитрий Пригов в «Школе злословия» // YouTube [сайт]. URL: <https://youtu.be/nJsPCWEujhY> (дата обращения 25.01.2018 года).
- Конец азбуки // YouTube [сайт]. URL: <https://youtu.be/iugazMYGJuE> (дата обращения: 10.09.2018)
- Крик кикиморы Пригова // SoundCloud [сайт]. URL: <https://soundcloud.com/eskovoroda/xpp1onmol1kj> (дата обращения: 14.06.2018)