

Ярослава Исмукова

**Чудовище разрывает текст:
концептуальные монстры Пригова**

Yaroslava Ismukova

**The monster tears the text:
Prigov's conceptual monsters**

Ярослава Исмукова (Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
РАН, МА) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Ключевые слова: Д.А. Пригов, монстр, монструозность, перформативность,
новая антропология, концептуализм, перформанс, голос, жест

УДК 821.161.1+82.0

Образ монстра – от графической серии «Бестиарий» (1970—2000) и художественной прозы до отдельных поэтических циклов и перформансов – один из лейтмотивов в творчестве Д.А. Пригова. Его роль определяется интересом к темам трансформативности, переходности, синтеза и к обновлению антропологического опыта под знаком медиализации, киборгизации, виртуализации и т.д. В этом ряду «монструозность» – понятие, которое может быть экстраполировано как на «новую антропологию» самого Пригова, так и на образный словарь московского концептуализма, для которого жест и художественная стратегия подразумевались ключевыми элементами творческого процесса.

Yaroslava Ismukova (The Russian Literature Institute (the Pushkin House),
Russian Academy of Sciences, MA) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Key words: Dmitry Prigov, monster, monstrosity, performativity, new
anthropology, conceptualism, performance, voice, gesture

UDC 821.161.1+82.0

The image of a monster – from the graphic series “Bestiary” (1970—2000) and prose to separate poetic cycles and performances – is one of the leitmotifs of Dmitry Prigov’s artistic production. The role of this leitmotif is determined by the interest in the themes of transformativity, transitivity and synthesis: Prigov's poetic and artistic experiments illustrate his response to the renewal of human experience – in terms of medialization, cyborgization, virtualization, etc. At the same time, monstrosity is a concept that can be extrapolated to the “new anthropology” of

Prigov and to the figurative vocabulary of Moscow conceptualism, for which gesture and artistic strategy were among the key elements of the creative process.

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

Интерес Д.А. Пригова к темам монструозности был навязчив: монстры обитают в его поэзии, прозе, графике, теоретических рассуждениях и поведенческих эскападах. Закономерно, что один из томов собрания сочинений Пригова, выходящего в «Новом литературном обозрении», так и назван: «Монстры».

В общепринятом (и словарно широком) определении монстр – это «чудовищный урод, невиданное безобразие, уродство, поразительная странность, страшилище небывалого вида» [Павленков 1907: 370]. Специализированный интерес к монструозности усложняет эти определения. Для филологов, фольклористов, историков культуры монструозность и повествования о чудищах, населяющих старинные тексты и изображения, – тема для 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 [Богданов 2017: 44; Daston, Park 2001:173—214].

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 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 «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 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, однако в ретроспективе поведенческих пристрастий поэта обнаруживает свою последовательность и перформативную осмысленность. Таков, например, знаменитый «крик кикиморы»¹, которым Пригов любил ошарашивать и смешить свою аудиторию. В русской фольклорной традиции кикимора (или шишимора) – пугающий персонаж быличек и сказок, выступающий в зооморфном облике: маленькая старуха на куриных лапах с пронзительным голосом-клекотом [Славянские древности 1999: 494]. По сути, это монстр, дополняющий галерею других пугающих и вместе с тем не слишком определенных персонажей русской мифологической традиции [New Larousse 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 1980-х). Голосовой перформанс поэта вписывается в другие опыты приговского голосоведения, нарочито смешивавшего предсказуемые звуковые регистры (примером такого смешения стало, в частности, исполнение Приговым первых строк пушкинского «Евгения Онегина» на мотив буддийской мантры, мусульманской молитвы и русского народного распева)².

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 форму³. «Крик кикиморы» подобен

¹ Образец крика кикиморы на SoundCloud: <https://soundcloud.com/eskovoroda/xpp1onmol1kj>

² О голосе в перформансах Пригова см., например: [Хэнсен 2010: 451—486].

³ Например, «Конец азбуки» (2007) в: [Пригов 2017: 511—512]. Прочтение этого текста в современном медиа-перформансе Натальи Федоровой см. на сайте YouTube: <https://youtu.be/iugazMYGJuE>, а также авторское исполнение «Похоронной азбуки»: <https://youtu.be/Oo59nY8Isn4>.

демоническим силам из предуведомления к циклу «Демоны и ангелы текста» (1989), стремящимся разорвать текст «в разные дикости»:

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

Но тут же бросаются им наперерез белые ангелы текста, выхватывая из их зубов слова в их предначертанной целостности, и распевают как имена, с другими неспутываемые и ни в какие, кроме равенства, возможной одновременности и разной слышимости звучания, отношения не вступающие. И поют ангелы! И поют! А демоны рычат и рвут! А ангелы поют! А демоны рычат! А ангелы поют! [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 и не укладывающийся в конвенциональные рамки ни поэтического перформанса, ни акционизма. Этот крик на некоторое время «взламывает» более-менее понятный ход беседы или выступления Пригова, которые затем продолжают идти своим чередом. Подобная «транзитность» не позволяет жесту стать примитивным, как это часто происходит с «зацикленными» акционистскими стратегиями, в рамках которых, как правило, отработывается до отказа один-единственный прием⁴. Игра с сущностями поддерживается и на уровне внешнего облика: во время выступлений с группой «Среднерусская возвышенность» Пригов обычно надевал парик или фуражку [Борисенко 2012].

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 – Голем») ⁵. Вносят Пригова и располагают его посередине зала, готовят материалы для превращения: «Пригов не

⁴ Для сравнения любопытно здесь упомянуть срыв выступления Пригова в рамках перформанса Александра Бренера «Жжёт!»: <https://youtu.be/OkQ1hXs1vs>.

⁵ Подробное описание перформанса см.: [Брускин 2007b: 311—314].

шевелится, глаза закрыты. Еще не создан». Наступает время трансформации: с помощью ваты, краски, гипса, тряпок и прочей бутафории Автор-распорядитель лепит из Пригова Голема, бесформенного и непропорционального [Черкасов 2003]. 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 далее⁶. 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». 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 2003]. Усмиряя Голема, автор стирает с его спины магический знак, и Голем тут же умирает. Перформанс завершается контрольным выстрелом со словами «Прощай, СССР» и большими буквами на доске «GOOD-BYE USSR». Эсхатологические настроения перформанса эффектно подчеркивались параллельными дискуссиями о судьбах России [Рождественская 2003].

Помимо сатирического характера и недвусмысленных отсылок к социальным и политическим реалиям недавнего прошлого, этот перформанс интересен показательным для творчества Пригова образом монстра, не ограниченного текстами и путешествующего от поэтических циклов к графике, к перформансу и обратно. Монстры противятся рационализации и «азбучным истинам», которые могут быть поняты как приметы или правила старого мира, старой культуры, находящейся в кризисе. Характерно и желание Пригова выступать в роли монстра, взаимодействовать в таком обличье с большим количеством людей: он сам является живым воплощением своих идей.

Классификация монстров, будь она составлена применительно к творчеству Пригова, дополняется и галереей монструозных портретов «Бестиарий». Серия создавалась на протяжении нескольких десятилетий и, по словам самого Пригова, насчитывает несколько сотен работ. «Бестиарий» заполнен монструозными портретами более или менее известных персонажей культуры и политики: это и изображение самого Пригова, а также Ильи Кабакова, Льва Рубинштейна, Бориса Гройса, Владислава

⁶ Полный список азбучных истин от А до Я см.: [Брускин 2007а: 315].

Ходасевича, Марины Цветаевой и многих других⁷. В заметке «Бестиарий» для журнала «Пастор» Пригов довольно подробно разбирает историю возникновения этой серии и дает пример разбора геральдических 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»⁸. Как явствует из комментария Пригова, монстры «самозародились»: «Постепенно пространство начало сжирать предметность, то есть объект, с изображения которого всё и началось, который одно время в моих рисунках сжался до уровня шарика, а потом – просто слова-имени. Я года два работал с этим магма-подобным пространством, пока оно не породило существ, о которых нынче и речь»⁹.

В другом тексте, «Про зверей и про чаши», Пригов более подробно пишет о содержательном плане изображений: «На рисунках изображены портреты вполне конкретных персонажей – известных исторических деятелей, деятелей культуры, просто моих друзей или же людей, возжелавших оказаться в этом славном ряду. Понятно, что это не обыденные, а, так сказать, метафизические, небесные портреты, перво-изображения персонажа, обладающего всем набором элементов, дающих ему возможность в дальнейшем, в реальности, явиться во всевозможных звериных и человеческих обликах (персонажи, как заметно, являются, так сказать, андрогинами, то есть существами – по греческой мифологии, имеющей аналогии и в других древнейших мифах и повериях, -- обладающими еще не поделенным на различные организмы набором женских и мужских признаков)» (цит. по: [Ямпольский 2016: 185-186]).

Простор для возможных интерпретаций, опирающихся хотя бы только на комментарии самого Пригова, предельно широк. Михаил Ямпольский замечает, что словесные портреты сосредоточены «на описании стратегий культурного поведения и их особенностей». По мнению Ямпольского, для Пригова «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 цитируемых Михаилом Ямпольским текстов Пригова, «Нелюди», художники и писатели определяются как «нелюди», то есть как создания, которые руководствуются в своей деятельности не «человеческими» побуждениями, а

⁷ «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 трехзначную 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)». Подробный авторский разбор серии «Бестиарий» см. в: [Пригов 1992].

⁸ [Там же].

⁹ [Там же].

исключительно текстовыми стратегиями»¹⁰. 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... 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 [Пригов 2017: 587].

Уже сама множественность интерпретаций подтверждает транзитивный «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») и как предмет (портреты знакомых и реальных людей, за редкими исключениями) возможна его интерпретация как одного из проявлений преодоления текстоцентричности в творчестве Пригова [Пригов 1992]. 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

¹⁰ Цит. по: [Ямпольский 2016: 189]. 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].

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.

Итак, монструозность – не только и не столько тематическое и содержательное понятие приговской поэтики, а скорее антропологический, 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. Для критической мысли последних десятилетий монстр – это разомкнутая, транзитивная фигура, которая указывает на нечто другое за своим обликом, представляясь симптомом экономических, политических, технологических, когнитивных изменений. Монстров интерпретируют через феминистскую, психоаналитическую, киноведческую оптику¹¹.

Со стороны сравнительных археологических исследований и когнитивных подходов к изучению культуры 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. Известно, что монструозные изображения появляются уже в эпоху палеолита. В эпоху неолита количество таких изображений резко возрастает, что позволяет выдвигать смелые гипотезы о прямой связи монстров с развитием городов, экономики и письменности¹².

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

¹¹ Обзор некоторых аспектов культурной монстрологии и теории монстров см.: [Голышко-Вольфсон 2010; Голышко-Вольфсон 2011].

¹² См.: [Mithen 1996; Mithen 2007; Wengrow 2013; Hirschfeld, Sperber 2004].

«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: 16—17].

Пригову этот «слом в телесности» представлялся одним из главных атрибутов кризиса современной культуры, диктовавшего необходимость «новой антропологии»¹³.

«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. Составные аспекты новой антропологии: глобальный культурный кризис¹⁴, разрушение идеологии в позднесоветский период и окончательный крах утопии, распад СССР. Шизофреническая ситуация упадка: один язык, официальный, все еще

¹³ 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: 21].

¹⁴ «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: 16].

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, но важно подчеркнуть, что сам Пригов, как кажется, вполне понимал его условность. Во всяком случае, в начале 2000-х годов он уже не считался с терминологическими ограничениями для определения того, чем он занимается: «Концептуальное сознание более жестовое и требующее созерцательно-конструктивного менталитета, а не текстового... это, конечно, не концептуализм и даже не постмодернизм, хотя сейчас уже не имеет смысла определять стилистически, потому что все эти стилистические определения мертвы» [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 [Бобринская 1994]. 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 маскам¹⁵.

Глобальному кризису сопутствует появление новых технологических ухищрений, непосредственно влияющих 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.

Наконец, изменяется сам 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 определенный проект.

¹⁵ 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: <https://youtu.be/nJsPCWEujhY>.

Масштабность «новой антропологии» и ее ориентированность на глобальные процессы была принципиально важна для Пригова:

...проблемы новой антропологии выходят за узкие рамки проблем искусства, покрывая все пространство человеческого бытия и культуры в целом. Некоторой оговоркой в наше время служит то, что ныне уже неопределимы точно сами конкретные границы и самого искусства. Все стратегии XX века и были направлены на релятивизацию границы между профанным и валоризованным при утверждении и подтверждении сего личным художественным опытом художником и закреплении статуса прозрачности и легкой пересекаемости этой границы в обоих направлениях [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 нечто¹⁶, но и закономерное порождение современной культуры в целом и ближнего контекста российского искусства 1970—1990-х годов в частности, предполагающих постоянное переосмысление и преодоление устойчивых художественных категорий в лиминальном пространстве разыгрывания, ускользания, перформативности. Важно 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.

Исключительное многообразие творчества Пригова представляется, с учетом сказанного, центростремительным, а его актуальное существование в культуре определяется двумя взаимосвязанными модусами: 1) тем, что хотел сказать сам Пригов и 2) тем, каким воспринимался контекст, связываемый с текстами Пригова и его 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

¹⁶ Дмитрий Голышко-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» [Голышко-Вольфсон 2017: 11].

новая форма телесности. В этом контексте и в этой новой форме существования монструозность и девиация, как бы широко их ни понимать, есть обязательное условие самой возможности такого существования. Приговор 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 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 по отношению 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 операциональных трансформаций и действий находим в рассказе «Боковой Гитлер» [Пригов 2006] (название которого отсылает к термину 1980-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 2016: 203]), 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, 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:

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 волосняным покровом [здесь и далее Пригов 2006].

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

Библиография/References

[Бобринская 1994] – *Бобринская Е.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
(*Bobrinskaya E.* Kontseptualizm. Moscow, 1994.)

[Богданов 2017] – *Богданов К.* Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры. СПб.: Азбука, 2017.
(*Bogdanov K.* Vrachy, patientsy, chitateli. Patograficheskie teksty russkoy kul'tury. Saint-Petersburg, 2017.)

[Борисенко 2012] – *Борисенко Д.* Пригов и его наследие глазами современников // Афиша Daily. 13.12.2012: daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/prigov-i-ego-nasledie-glazami-sovremennikov/ (дата обращения: 14.06.2018).
(*Borisenko D.* Prigov i ego nasledie glazami sovremennikov // Afisha Daily. 13.12.2012: daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/prigov-i-ego-nasledie-glazami-sovremennikov/ (accessed: 14.06.2018).)

[Брускин 2007a] – *Брускин Г.* Азбучные истины // Новое литературное обозрение. 2007 (5). №87. С. 315.
(*Bruskin G.* Azbuchnye istiny // Novoe literaturnoe obozrenie. 2007 (5). №87. P. 315.)

[Брускин 2007b] – *Брускин Г.* Перформанс «Good-bye, USSR» (приблизительный сценарий) // Новое литературное обозрение. 2007 (5). №87. С. 311-314.

(*Bruskin G. Performans «Good-bye, USSR» (priblizitel'nyy stsenariy) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2007 (5). №87. P. 311-314.*)

[Голышко-Вольфсон 2010] – *Голышко-Вольфсон Д.* Демократия и чудовище. Несколько тезисов о визуальной монстрологии // Художественный журнал. 2010. №77/78: xz.gif.ru/numbers/77-78/democracy-and-monster/ (дата обращения 25.01.2018 года).

(*Golyenko-Volfson D. Demokratiya i chudovishche. Neskol'ko tezisov o vizual'noy monstrologii // Khudozhestvennyy zhurnal. 2010. №77/78: xz.gif.ru/numbers/77-78/democracy-and-monster/ (accessed 25.01.2018).*)

[Голышко-Вольфсон 2011] – *Голышко-Вольфсон Д.* Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии // Синий диван. 2011. №15: intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/6.pdf (дата обращения 25.01.2018 года).

(*Golyenko-Volfson D. Vampir versus zombi: zametki po kul'turnoy monstrologii // Siniy divan. 2011. №15: intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/6.pdf (accessed 25.01.2018).*)

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

(*Golyenko-Volfson D. Mesto monstra pustto ne byvaet // Monstry. Dmitriy Aleksandrovich Prigov; Sobranie sochineniy v 5-ti t. T 3. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. P. 10-35.*)

[Парщикова, Пригов 2010] – *Парщикова 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.

(*Parshchikova A., Prigov D. Moi rassuzhdeniya govoryat o krizise nyneshnego sostoyaniya... (beseda o "novoy antropologii") // Dobrenko E., Kukulin I., Lipovetskiy M., Mayofis M. (ed.) Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov (1940—2007). M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. P. 15-29.*)

[Павленков 1907] – *Павленков Ф.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка // 2-е изд. — С.-Петербург: Типография Ю. Н. Эрлих, 1907. Стлб. 370.

(*Pavlenkov F. Slovar' inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo yazyka // 2-e izd. — S.-Peterburg. 1907. Co. 370.*)

[Пригов 1992] – *Пригов Д.А.* О бестиарии // Пастор (Кельн). 1992. № 1. С. 26: conceptualism-moscow.org/files/pastor%201.pdf (дата обращения 10.06.2018 года).

(*Prigov D.A.* O bestiarii // Pastor (Kel'n). 1992. № 1. P. 26: conceptualism-moscow.org/files/pastor%201.pdf (accessed 10.06.2018)).

[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: biomediale.nccs-kaliningrad.ru/?blang=ru&mode=notes (дата обращения 14.06.2018).

(*Prigov D.A.* My o tom, chego skazat' nel'zya // Biomediale. Sovremennoe obshchestvo i genomnaya kul'tura (ed. Dmitriy Bulatov). Kaliningrad: KF GTsSI, FGUIPP "Yantarnyy skaz", 2004: biomediale.nccs-kaliningrad.ru/?blang=ru&mode=notes (accessed 14.06.2018)).

[Пригов 2006] – *Пригов Д.А.* Боковой Гитлер // Знамя, 2006. Журнальный зал: magazines.russ.ru/znamia/2006/1/pr4.html (дата обращения 10.08.2018).

(*Prigov D.A.* Bokovoy Gitler // Znamya, 2006. Zhurnal'nyu zal: magazines.russ.ru/znamia/2006/1/pr4.html (accessed 10.08.2018)).

[Пригов 2017] – *Пригов Д.А.* Монстры // Дмитрий Александрович Пригов; Собрание сочинений в 5-ти т. Т. 3. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

(*Prigov D.A.* Monstry // Dmitriy Aleksandrovich Prigov; Sobranie sochineniy. In 5 vols. V. 3. Moscow. 2017).

[Пригов, Шаповал 2003] – *Пригов Д., Шаповал С.* Портретная галерея Д.А.П. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

(*Prigov D., Shapoval S.* Portretnaya galereya D.A.P. Moscow. 2003).

[Рождественская 2003] – *Рождественская К.* Коэльо? Похмелье! / Газета.ру, 09.10.2003: gazeta.ru/2003/10/09/frankfurt.shtml (дата обращения 03.02.2018).

(*Rozhdestvenskaya K.* Coelho? Pokhmel'e! / Gazeta.ru, 09.10.2003: gazeta.ru/2003/10/09/frankfurt.shtml (accessed 03.02.2018)).

[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.*

(*Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar' in 5 vols. / Ed. N. I. Tolstoy. Vol.2. Moscow. 1999.*)

[Словарь терминов московской концептуальной школы] – *Словарь терминов московской концептуальной школы // Интернет-портал E-reading.club: e-reading.club/book.php?book=94237* (дата обращения 10.08.2018).

(*Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly // E-reading.club: e-reading.club/book.php?book=94237* (accessed 10.08.2018)).

[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.

(*Hänsgen S.* Poeticheskiy performans: pis'mo i golos // Dobrenko E., Kukulin I., Lipovetskiy M., Mayofigis M. (ed.) Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov (1940—2007). Moscow. 2010. P. 451-468).

[Черкасов 2003] – *Черкасов А.* Good bye USSR! Приключения страны-гостя на Франкфуртской книжной ярмарке // Интернет-портал polit.ru, 10.10.2003: polit.ru/article/2003/10/10/626720/ (дата обращения: 3.02.2018).

(*Cherkasov A.* Good bye USSR! Priklyucheniya strany-gostya na Frankfurtskoy knizhnoy yarmarke // Internet-portal polit.ru, 10.10.2003: polit.ru/article/2003/10/10/626720/ (accessed: 3.02.2018).

[Ямпольский 2016] – *Ямпольский М.* Пригов. Очерки художественного номинализма. – М.: Новое литературное обозрение, 2016.

(*Yampolskiy M.* Prigov. Ocherki khudozhestvennogo nominalizma. Moscow. 2016).

[Daston, Park 2001] – *Daston L., Park K.* Wonders and the Order of Nature. – NY: Zone books, 2001.

[Haraway 2015] – *Haraway D.* A manifesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s: 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.

[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.

[Mithen 2007] – *Mithen S.J.* The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.

[New Larousse 1974] – *New Larousse Encyclopedia of Mythology.* Introduction by Robert Graves. Prometheus Press, 1974 (first ed. 1959).

[Prigov 2001] – *Prigov D.* Dmitri Prigov at U.C. Berkeley, CA. 2001. Full Recording: youtu.be/F4nzwc4Tsqs (accessed: 10.09.2018).

[Wengrow 2013] – *Wengrow D.* The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction. Princeton University Press, 2013.