

Строгий, бородатый и усатый
 Грозно глянет он из-под бровей:
 Неужели сам все написал ты? —
 — Что ты, что ты — с помощью Твоей!
 — Ну то-то же

Я помню, что это стихотворение, как и все творчество Пригова, многим в свое время казалось забавной шуткой. Многие критики и собратья по перу, даже ценя его фонтанирующий дар, склонны были относиться к нему со своего рода снисходительностью, как к клоуну, вносящему приятное разнообразие в серьезные занятия серьезных людей, занятых вечными проблемами. Только на фоне вечности все стало, наконец, на свои места.

Мало кто даже из самых горячих его почитателей сумел прочитать все десятки тысяч написанных им стихотворений. Тем не менее было ясно: пока Дмитрий Александрович, как эпический Миллианер из его ранних стихов, стоит на посту и сочиняет по четыре стихотворения в день, русская поэзия продолжается. Теперь ее будущее выглядит куда менее защищенным.

Сабина Хэнсен

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС: ПИСЬМО И ГОЛОС

Дмитрий Александрович Пригов принадлежал к литературной и художественной среде, сложившейся в советской культуре послесталинского периода вне государственных структур и сформировавшей собственные формы эстетического существования. Так называемый «самиздат» включал не только готовые, законченные произведения искусства, но также и процесс их создания, исполнения и обсуждения. Литературные тексты, не прошедшие цензуры, циркулировали в рукописных и машинописных копиях; перепечатка на машинке была главным средством производства и распространения. Наряду с машинописной литературой в среде неофициальной культуры особая роль принадлежала устному исполнению стихов в интимном кругу друзей — других поэтов, художников, теоретиков и критиков.

Соотношение письма и голоса в поэтическом перформансе Дмитрия Александровича Пригова в дальнейшем будет рассматриваться исходя из новых подходов в области теории медиа. Практике письма в самиздате уже было уделено значительное внимание в контексте ряда выставок¹, в то время как анализ устного исполнения поэтических произведений, история поэтических чтений оставались до сих пор в тени.

Смерть одного из ведущих представителей московской школы концептуализма ставит вопрос о *традировании*, то есть о передаче эстетического опыта от поколения к поколению. Речь идет об особых медиальных и перформативных формах существования литературы и искусства в этой среде: о возможности собирания и хранения не только письменных (рукописных и машинописных), но и звуковых, и видеодокументов, существующих за пределами гутенберговской книгопечати.

¹ См., например: Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Mit Multimedia CD / Hrsg. von Günter Hirt, Sascha Wonders. Bremen: Edition Temmen, 1998.

«Гутенберговская» книга до сих пор является доминирующим медиальным средством традирования в культуре. Она гарантирует долговечность текстов, создавая таким образом предпосылки для их изучения и для все новых и новых интерпретаций последующими поколениями. «Невещественность» голоса делает проблематичным такой способ традирования. Эфемерность голосового события, перформативная реализация художественного высказывания как раз указывает на временную ограниченность живого присутствия. Это особенно ощущается, когда мы слышим голос умершего, которого хорошо знали при жизни.

I

В 1920-е годы в контексте авангарда и формальной школы появился ряд исследований, посвященных устному исполнению, чтению стихов. Для меня в этих исследованиях особый интерес представляет то, как описывается и анализируется соотношение письменного текста и устного исполнения. Являются ли обе эти формы существования поэзии равноправными или же можно наблюдать преобладание одной из них? Какие между ними при этом возникают взаимоотношения?

Борис Эйхенбаум рассматривает устное исполнение стихов не с традиционной точки зрения эстетики выражения (*Ausdrucksästhetik*), то есть не с точки зрения самовыражения поэта в звучащем слове, а ставя вопрос о том, как и в каких условиях в устном исполнении может быть адекватно передана структура текста, заложенная в письменной форме. В своей теории мелодики стиха он особенно интересуется тем, как интонационные фигуры «вписаны» в текст. Процесс чтения должен обращать внимание слушателя на текст и дать ему возможность «переживать» его формальную структуру².

Отношения между письменным текстом и устным исполнением, при которых доминирующую роль, по Эйхенбауму, играет именно письменный текст, в дальнейшем будут рассмотрены с разных точек зрения, вплоть до современных эстетических определений, предлагаемых школой московского концептуализма. Как раз взаимосвязь текста и ситуации, концептуальной идеи и ее воплощения является одной из центральных проблем в эстетике концептуализма.

Поскольку я собираюсь анализировать, как Пригов читал свои тексты в начале своей деятельности в интимном кругу неофициальной культуры 1970—1980-х годов, второй любопытный для меня ас-

² Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха (1922) // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327—511.

пект в концепции Бориса Эйхенбаума — это выявленное им различие между эстрадной декламацией, направленной на то, чтобы в театральном зале как можно эффектнее, путем вчувствования в представляемые ситуации, повлиять на широкую публику, и камерной декламацией, способствующей такому исполнению, которое трансформирует напечатанный на странице книги текст в соответствующее звучание. Что касается чтения стихов, Эйхенбаум высказывается против «выразительных» приемов эстрадной декламации, применяемых профессиональными актерами. По его мнению, сами поэты — так как у них нет специального актерского образования — лучше всего способны читать свои стихи, осуществляя камерную декламацию. Идеал для него — скорее не мастера, а дилетанты декламации.

В качестве примера камерной декламации Эйхенбаум приводит тихое, монотонное чтение Александра Блока:

Я резко помню впечатление, произведенное на меня декламацией А. Блока на вечере в память В. Комиссаржевской в 1910 году. Блок читал свое стихотворение «На смерть Комиссаржевской» («Пришла порою полуночи») — и я впервые не испытывал чувства неловкости, смущения и стыда, которое неизменно вызывали во мне все «выразительные» декламаторы. Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концов строк. Но благодаря этому я воспринимал текст стихотворения и переживал его так, как мне хотелось. Я чувствовал, что стихотворение мне *подается*, а не *разыгрывается*. Чтец мне помогал, а не мешал, как актер со своими «переживаниями», — я слышал слова стихотворения и его движения. <...> Тогда же стал меня беспокоить и сам вопрос о произнесении стихов³.

Манеру выступления Александра Блока, отличавшуюся сдержанно-эмоциональным стилем и малыми вариациями в интонациях, рассматривает в качестве примера и Сергей Бернштейн⁴. Он

³ Эйхенбаум Б.М. О камерной декламации (1923) // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 514. Об исследованиях Эйхенбаума см. также: *Kursell Julia*. Schallkunst: Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 61. Wien: Ges. zur Förderung Slawistischer Studien, 2003), в особенности следующие части: «Deklamation» (S. 206—229), «Hören im Formalismus: Boris Eichenbaum» (S. 233—249) и «Monotone Deklamation» (S. 250—259).

⁴ Бернштейн С. Голос Блока // Блоковский сборник. Вып. II. Тарту, 1972. С. 454—525. Текст, опубликованный в 1972 году в Тарту, был написан в 1921 году и подготовлен к печати в 1928 году. Научная работа Бернштейна подверглась критике — его обвинили в приверженности к формальной школе — и осталась незаконченной. Его книга «Голоса поэтов» так и не вышла.

описывает особое «вздрагивание» голоса Блока, которое постоянно прерывает звучание, заглушая его шумовыми элементами речи, отчего на записях голос часто трудно отличить от технического шума аппаратуры. Для Бернштейна Блок принадлежит к типу поэтов, стихи которых не обязательно требуют звукового воплощения. Он считает, что стихи Блока возникали в самом процессе писания, на бумаге, при ориентации лишь на довольно абстрактные фонические представления. На основе этих наблюдений Бернштейн приходит к выводу о том, что устное чтение следует анализировать как самостоятельную эстетическую форму.

Под влиянием работ Эйхенбаума и немецкой слуховой филологии (Ohrenphilologie), а также исследований Эдуарда Зиверса по звучанию голоса, ритму и мелодии речи⁵, Бернштейн разработал в Институте живого слова и позже в Институте истории искусств в Петрограде/Ленинграде свою «теорию звучащей художественной речи»⁶.

Тесная связь теоретических разработок с практикой у Сергея Бернштейна и сегодня может служить образцом для изучения коммуникационной среды московского концептуализма, что невозможно сделать без включения документационной деятельности в научную работу. В 1920-е годы Бернштейн в качестве основы для своих исследований создал фонотеку, содержащую записи голосов поэтов и прозаиков, актеров и профессиональных чтецов на 250 валиках (среди них 60 копий), которые впоследствии стали известны более широкой публике благодаря пластинкам фирмы «Мелодия»⁷.

Чтение поэтами стихов было очень высоко оценено «слуховой филологией», так как она видела в этом процессе «оживление» поэтического текста, как бы застывшего в напечатанной версии. Может быть, этот интерес и подтолкнул Бернштейна к тому, что-

⁵ Sievers Eduard. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg: Winter, 1912.

⁶ Ср. три главных труда Сергея Бернштейна 1920-х годов: Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. Вып. I. Л.: Academia, 1926. С. 41—53; Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Вып. III. Л.: Academia, 1927, С. 25—44; Стих и декламация // Русская речь (новая серия), Т. I. Л.: Изд-во АН СССР, 1927.

⁷ Brang Peter. Das klingende Wort. Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Russland. Wien: Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Vol. 358 / Sitzungsberichte, 1988. S. 11. Петер Бранг в своей статье дает подробный обзор русских исследований, посвященных «искусству декламации». О фонографических записях голоса Блока Сергеем Бернштейном и их реставрации в 1960-е годы см. также: Шилов Лев. Вновь зазвучавший голос Блока // Шилов Лев. Голоса, зазвучавшие вновь. Записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: РУСАКИ, 2004. С. 139—160.

бы осуществить свои фонографические записи. Но при этом он отделился от тезисов слуховой филологии. Он не считал, что указание к исполнению однозначно «зафиксировано» в письменном тексте стихотворения. По его мнению, устная и письменная формы существования поэзии равноправны. Независимо от письменной версии он систематически анализировал звуковые записи: тембр, модуляцию отдельных звуков, разбивку речи паузами, занимаясь динамическими и темпоральными аспектами языка. Он отличал «декламационное произведение» от «стихотворного произведения» и «декламационный тип» поэта, творчество которого ориентировано на материализацию звука, от «не-декламационного типа» поэта, создающего свои стихи в соответствии с визуальными представлениями.

После краткого рассмотрения постановки вопроса с точки зрения исторических концепций, разработанных в России в начале XX века, я хотела бы обратиться к концепциям о соотношениях письма и голоса в современных дискуссиях в теории медиа. Под влиянием доминирующей в научном дискурсе теории письма, восходящей к философии деконструктивизма, долгие годы голос как индикатор присутствия и смысла навлекал на себя подозрение в метафизике.

В своей «грамматологии» Жак Деррида стремился поддержать эмансипацию письма от функции вторичной «системы записи» устной речи. Голос для него является воплощением критикуемой им традиции лого- и фоноцентризма: «...любое означающее, и прежде всего письменное, окажется чем-то вторичным и производным <...> Это понятие остается наследником логоцентризма и одновременно фоноцентризма — абсолютной близости голоса и бытия, голоса и смысла бытия, голоса и идеальности смысла»⁸.

С другой стороны, теоретическое предпочтение письма ставится под вопрос новым научным направлением, сосредоточенным на исследовании голоса⁹. Это направление усматривает в деконструктивистской теории письма продолжение характерной для западной культуры ориентации на зрение, при этом в превалировании визуальности прослеживается связь между «linguistic turn» (лингвисти-

⁸ Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вступит. статья Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. С. 126.

⁹ В особенности тут стоит упомянуть сборник «Голос: приближение к феномену», изданный немецкими исследователями культуры Дорис Колеши и Сибилле Крамер: Stimme: Annäherung an ein Phänomen / Hrsg. von Doris Kolesch, Sibille Krämer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. От редакции: название сборника обыгрывает название книги Ж. Деррида «Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля» (1967; русский перевод С.Г. Калининной и Н.В. Сушлова: СПб.: Алетейя, 1999).

ческим поворотом) и «iconic turn» (образным поворотом) в историческом развитии науки.

Возрождение интереса к голосу и к акустическим явлениям, возрождение голоса в культуроведении осуществляется в контексте более общей переориентации на перформативность. Происходит смещение фокуса от законченного произведения и готовых текстов к процессам продукции и рецепции. В центре внимания оказывается ситуация исполнения текстов и их восприятия участниками. Голос является при этом пограничным феноменом между телом и языком, соматикой и семантикой, между «aisthesis» и «logos».

II

После предварительных методологических рассуждений я хотела бы более подробно рассмотреть соотношение письма и голоса в поэтическом перформансе Дмитрия Александровича Пригова. В своих метапоэтических высказываниях Пригов характеризует собственное творчество в программном смысле как всеобъемлющий эстетический проект на границах разных медиа, разных видов искусства, высокой и тривиальной культуры, авангардистских и традиционных форм; проект,

...представляющий собой некую временную протяженность, заполненную разнообразными актами и жестами, имеющими значение отметок на траектории проявления художника в культуре во временных пределах, иногда равных жизни. Т.е. проект длиной в жизнь. В этом отношении проект вообще снимает различие между такими радикальными действиями, как перформанс, акция и всяческие компьютерные опыты, с одной стороны, и простым традиционным рисованием, писанием рифмованных стихов или живописанием¹⁰.

Ориентируясь на проект, акт и жест, Пригов деконструирует существенный для русской культуры миф текста¹¹. Письменный

¹⁰ Пригов Д.А. Скажи мне, как ты различаешь своих друзей, и я скажу, кто ты // *Ното soloquus*. Международная антология сонорной поэзии / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград: Государственный центр современного искусства. Калининградский филиал, 2001. С. 327.

¹¹ Анна Альчук подчеркнула политическое значение приговской деконструкции сакральной роли литературы в русской культуре, в которой высокое и патетическое традиционно апроприруется властью: *Альчук Анна*. Саунд-поэзия Дмитрия Александровича Пригова в контексте его глобального проекта // Д.А. Пригов: Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста! / Citizens! Please mind yourselves! Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация / Works on paper, installations, books, readings, performance, and opera М.: Московский музей современного искусства, 2008. С. 108—114.

текст вплоть до эпохи модерна обладал в России исключительным культурным статусом. В секуляризированной форме продолжали жить реликты сакрального понимания письма. Это предвлекло в себя и строгую культурную иерархию — чем пользовалась и политическая власть, — иерархию, вершину которой составлял канон являющий истину текстов религиозного, литературного или политико-идеологического характера. Кроме того, жесткий институт цензуры способствовал возникновению представления о регулируемом дискурсе, подчиненном строгой системе предписаний и запретов¹².

Отрезанный от официальных советских каналов публикации, Дмитрий Александрович Пригов превращал свои рукописные и напечатанные на машинке тексты в художественные объекты. У его текстов был тираж, исчислявшийся количеством машинописных копий. Они существовали в самиздате, за пределами советской печати, как созданные самим автором ненапечатанные книги, превращавшие сам запрет на производство в производственные условия.

Рукодельность, «рукомерность» самиздатовских книг Пригова и других поэтов, сознававших вынужденный медийный анахронизм своей техники письма и публикации и превращавших эту ситуацию в собственную эстетическую стратегию, привели их к ряду экспериментов в области визуальной и конкретной поэзии. Откровенно архаичная технологическая основа их «книгоизданий» в контексте советской культуры с ее авторитарным пониманием письменного текста приобретала особое значение, включающее в себя и критический потенциал, поскольку с семиотической точки зрения речь в данном случае шла о демонстрации манипулируемости текстов¹³. Такое манипулятивное отношение к тексту у авторов-концептуалистов затрагивает не только языковое измерение, но и физически-материальную сторону текстового артефакта, его визуальную структуру. Это касается как перестановки элементов текста на поверхности листа, так и деформации самой этой поверхности за счет складок, сгибов, разрывов и разрезов.

Пишущая машинка стала любимым инструментом создания визуальной и конкретной поэзии в самиздате. У Пригова эта манера очень ясно проявилась в его «стихограммах». С помощью пишу-

¹² Ср.: *Берг Михаил*. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000 (глава «О статусе литературы»). С. 180—230).

¹³ См. об этом более подробно: *Хирт Г., Вондерс С.* Дмитрий А. Пригов — манипулятор текстами / *Textual Manipulator* // Дмитрий А. Пригов: Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста! С. 140—149.

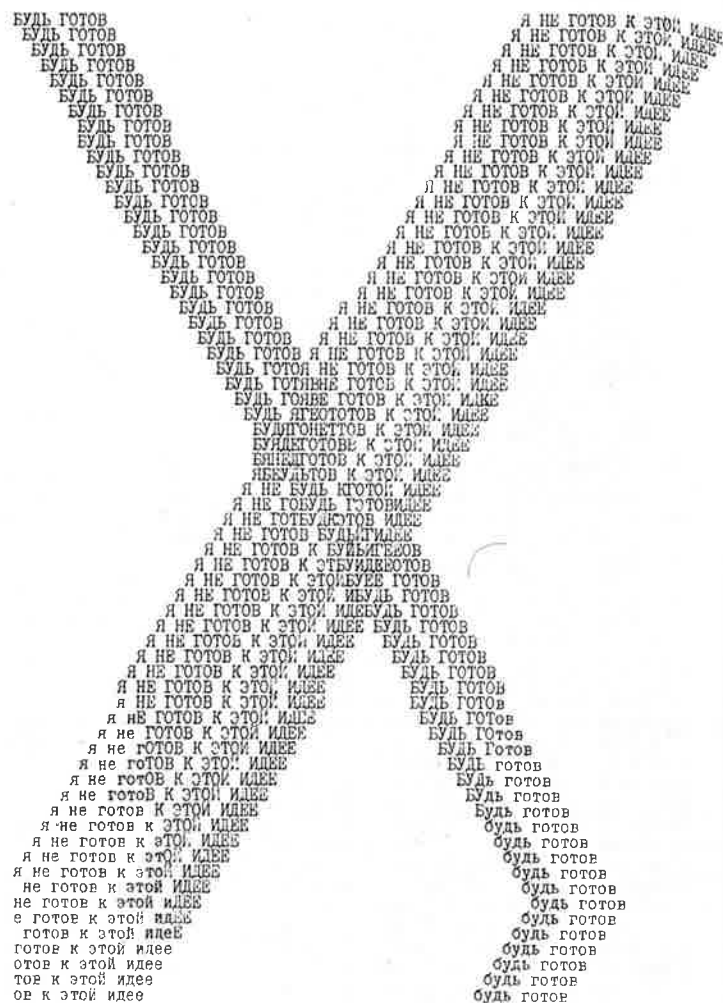


Рис. 3. Стихограмма

в послевоенную эпоху¹⁴, Пригов в устном исполнении, в авторском чтении, в своих «оральных» перформансах переходит грань, отделяющую его поэзию от музыкального и драматического искусств. В ориентации на материализацию звука обнаруживается декламационный полюс его творчества. Тут можно усмотреть своего рода продолжение традиции патетически-ораторского типа поэтической речи в русском авангарде, а именно — интонационного стиха Владимира Маяковского, предназначенного для чтения вслух, «для голоса».

Сам Пригов охарактеризовал свою поэтическую деятельность как мерцание между этими двумя полюсами:

Понятно, что неоткровенно и неманифестированно, в редуцированном виде и то и другое лежит в самой актуализации языка через акт говорения или графическо-буквенного запечатления. Да и вообще, каждый акт поэтического высказывания как бы все время мерцает между двумя этими крайними полюсами — сонорность и графичность, — аккумулируясь, в результате, в виртуальной области смысла¹⁵.

Из множества чтений Пригова я хотела бы обсудить несколько аудио- и видео-документов, в записи и издании которых сама принимала участие. В этом плане в будущем предстоит еще огромная работа: наряду с собственно приговскими чтениями своих текстов, необходимо собирать и анализировать также и те записи, которые документируют выступления Пригова совместно с другими поэтами, музыкантами, перформерами, переводчиками и т.д.¹⁶.

В отличие от «неартикулированного» чтения про себя, текст в устном исполнении переводится в ситуативный контекст восприятия зрителями и слушателями. Мимика, жесты и, прежде всего, тембр, звучание и ритм голоса выдвигаются в центр внимания.

¹⁴ Ср. фундаментальное исследование, рассматривающее с теоретической точки зрения на основе большого корпуса эмпирических материалов послевоенную традицию звуковой поэзии, музыки: *Lentz Michael. Lautpoesie, -musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme: 2 Bd. Wien: Ed. Selen, 2000.*

¹⁵ *Пригов Д.А. Скажи мне, как ты различаешь своих друзей, и я скажу, кто ты // Noto sonogus. Международная антология сонорной поэзии. С. 319.*

¹⁶ См. дискографию Пригова в библиографическом указателе, опубликованном в этом сборнике. В видеоархиве Вадима Захарова находится запись перформанса Дмитрия Пригова, Натальи Пшеничниковой и Германа Виноградова (Эссен, 2000). В связи с темой сотрудничества Пригова с немецкими и австрийскими музыкантами см., например, CD: *dmitrij prigov/markus aust featuring rochus aust/stefan bitterle: alphabet, Köln 2002 (От редакции: подробное см. в Указателе работ Д.А. Пригова, публикуемом в этом сборнике).*

Голос, как след тела, в этой ситуации может раскрыть свой субверсивный и трансгрессивный потенциал. Он не только является средством артикуляции смысла — он развивает свою собственную динамику, может комментировать смысл текста, но также может и противоречить ему, вступая с ним в спор. Будучи акустическим означающим, обладая материальностью, голос производит избыток. В процессе говорения, в переходной зоне между неартикулированными звуками и фонетическими единицами, помимо языкового значения, открывается досимволическое измерение. И тут возникают определенные взаимодействия между знаковым измерением и не поддающимся контролю измерением аффектов. Поле напряжения между стремлением к порядку, артистическим самоконтролем, гарантией смысла и, с другой стороны, развязыванием аффектов и экстатическим самозабвением, выходом из себя становится особенно очевидным в серии «Азбук», где происходит наложение письменных, визуальных и тональных эффектов. Так, в 48-й азбуке, и в отсутствие реального участия других действующих лиц, демонстрируется переход в область музыки и драматического искусства. Как персонаж в тексте фигурирует Владимир Тарасов, джазист, с которым Пригов часто выступал (рис. 4)¹⁷.

В теории медиа голос рассматривается, в числе других определений, и как формула пафоса, как отзвук древних культовых и религиозных феноменов. В частности, немецкий культуровед Зигрид Вайгель в традиции Аби Варбурга исследовала, как через оперный голос передается культура прошлого, направленная на достижение сильных аффектов¹⁸.

Ориентация на оперу у Дмитрия Пригова находит свое выражение в его увлечении Вагнером; и так же, как в опере, приговский голос полностью раскрывает себя на грани говорения и пения. Напевность как особое качество декламации достигается у Пригова через усиление вокально-музыкальных элементов: удлинение гласных, выделение их посредством вибрато, модуляция высоты звука. Наряду с этим, в творчестве Пригова обнаруживаются разнообразные вариации «формулы пафоса». По этому поводу Пригов сам в одном из своих метапоэтических текстов пишет:

И для внимательного прислушателя в лозунгах, призывах, праздничных ликованиях, уличных сварах проступают архетипы заклинаний, экстазов, песнопений и т.д., структурообразующий

¹⁷ Цит. по рукописи, опубликованной на сайте Пригова: <http://www.prigov.ru/bukva/azbuka48.php>. Звуковая запись этой «Азбуки» издана на кассете: *Dmitri A. Prigov. Azbuki/Alphabete. Wuppertal: S-Press, 1989.*

¹⁸ См.: *Weigel Sigrid. Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom // Stimme / Hg. Kolesch Doris und Krämer Sybille. S. 16—39.*

А-а-а-а-а-а — поем мы на просторах полей бескра-а-а-айных
Бу-бу-бу-бу — отвечают нам они
темные из недр своих жидких
вздымающихся
Вай-вай-вай-ваааац — обращаем мы
к небу — вай-вай-вай- лица
свои и души неясные — вай! —
дрожью содрагаемые
Гы-гы-гы-гы-гы — отвечают они
нам / Тарасов, ударь что-нибудь
бдзнь какое-нибудь — бдзньинь!
— Хорошо! /
Да-да-да-дааааа — убегаем мы от
себя / бум-бум-буммм — подтвер-
ждает!
Вй-ей-ей-еееееей — бум-бум-буммм
—полнятся окрестности — буммм!-
окрестности полнятся — буммм!-

Рис. 4

пафос которых, прорастая сквозь нашу современность, неложен и жизнестоек¹⁹.

В своем известном саунд-сочинении «Крик кикиморы»²⁰ Пригов освобождается от текстового измерения и совершает чисто перформативный жест, отсылая к известному персонажу восточнославянского фольклора. Это экстатический вопль, долгий, высокий крик, переходящий в хохот. В цикле его «Евангельских заклинаний» (1975) подобный перформативный жест вступает во взаимодействие с текстовыми элементами (рис. 5)²¹.

Здесь визуальная поэзия разрастающихся и сокращающих словесных рядов, графических фигураций на странице, превращается в партитуру для устного исполнения, которое становится равноправной формой существования стихотворения. Аудиовизуальная композиция повторяющихся элементов вызывает в процессе восприятия интенсивное воображение различных библейских сцен. Одновременно тут демонстрируется суггестивная сила языковых повторений, язык выступает в своей магической функции. В звуковой реализации — и соответствующей визуальной форме — процесс увеличения и уменьшения голосовой интенсивности, приближения к интонационному образцу «заклинания» и удаления от него демонстрирует апроприацию культурной традиции, заметную именно по манере устного исполнения.

Особенно популярным стало приговское чтение первой строфы пушкинского «Евгения Онегина»: «Мой дядя самых честных правил...» — определяемой им как «мантра высокой русской культуры», которую он исполнил на различные распевы: буддийский, мусульманский, православный, китайский и т.д. Разные интонационные клише разыгрываются голосом, обнажая таким образом дискурсивный характер интонации²². Более того, как отчетливо демонстрирует видеосъемка приговского чтения стихов о Милицанере, запечатлевшая перевоплощение поэта в блюстителя государственного порядка, культовую фигуру в мире мифологических

¹⁹ Общее предупреждение (1980) // Пригов Д.А. Милицанер и другие. М.: Obscuri Viri, 1996. С. 8 (эта книга вышла тиражом 100 экземпляров).

²⁰ Звукозапись в Интернете: <http://www.prigov.ru/bukva/kikimoraphp>.

²¹ Пригов Д.А. Собрание стихов / Под ред. Бригитте Обермайер. Т. 2: 1975—1976 гг., № 154—401 (Wiener Slavistischer Almanach. Sbd. 43. Wien, 1997. С. 55—57). Звуковая запись приговского исполнения этих текстов см. на кассете в издании: Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst / Hg. Hirt Günter und Sascha Wonders. Wuppertal: S-Press, 1984.

²² См., например, звуковую запись «мантры высокой русской культуры»: Три «О» и один Пригов, ХОР 2001 или Sound Art. Bremen: Weserburg; Museum für moderne Kunst, 2007.

Евангельские заклинания

1. Крест

Крест
Крест ужасный
Крест ужасный тяжелый
Крест ужасный тяжелый не по людским силам
Крест ужасный тяжелый на по людским силам тяжелый
Крест ужасный тяжелый не по людским силам тяжелый
Крест ужасный тяжелый не по людским силам тяжелый
Ужасный крест
Ужасный тяжелый не по людским силам тяжелый
Ужасный крест
Ужасный не по людским силам тяжелый ужасный крест
Не по людским силам тяжелый ужасный крест
Тяжелый ужасный крест
Ужасный крест
Крест

2. Гефсимапокий сад

Отца мой прошу уберечь мимо пронеси эту чашу
Прошу уберечь или мимо пронеси эту чашу
Уберечь мимо пронеси эту чашу
Мимо пронеси эту чашу
Пронеси эту чашу
Эту чашу
Чашу
Чашу которую
Чашу которую мне
Чашу которую мне не по силам
Чашу которую мне не по силам испить как есть
Человеку
Которую мне не по силам испить как есть человеку
Не по силам испить как есть человеку
Испить как есть человеку
Как есть человеку
Человеку
Человеку рожденному
Человеку рожденному чтобы страдать
Человеку рожденному чтобы страдать но не терпеть
Рожденному чтобы страдать но не терпеть
Чтобы страдать но не терпеть
Страдать но не терпеть
Не терпеть
Терпеть

3. Уайная вечера

Горе.. стой! — горе.. стой! — горела свечка
Беле.. стой! — беле.. стой! — белела скатерть
Сиде.. стой! — сиде.. стой! — сидели люди
Посреди.. стой! — посреди.. стой! — посредине
учителя
Молча.. стой! — молча.. стой! — молчали люди
Молча.. стой! — молча.. стой! — молчали учителя
Молча.. стой! — молча.. стой! — молчала ночь
Молча.. стой! — молча.. стой! — молчали звезды
Молча.. стой! — молча.. стой! — молчала бездна
Молча.. стой! — молча.. стой! — молчал и Он
Молчал и он



С историком литературы Георгом Витте во время съемок видеофильма о литературной и художественной практике московского концептуализма, Беляево, Москва, 1984 год.
Из архива Г. Витте

измерений (снято в 1985 году в его квартире в Беляево), в поэзии Пригова мы имеем дело не только с апроприацией языковых и стилистических образцов, но и с процессом усвоения образцов интонационных.

Он жив, он среди нас как прежде
Тот рыцарь, коего воспел
Лилиенкрон, а после Рильке
А после — только я посмел

Вот он идет на пост свой строгий
Милицанер в своем краю
И я пою его в восторге
И лиры не передаю

Теперь поговорим о Риме
Как древнеримский Цицерон
Врагу народа Катилине
Народ, преданье и закон

Противпоставил как пример
Той государственности зримой
А в наши дни Милицанер
Встает равнодостоинным Римом
И дальше больше — той незримой
Он зримый высится пример
Государственности

Вотверху там Небесная Сила
А внизу здесь вот — Милицанер
Вот какой в этот раз, например
Разговор между них происходит:
Что несешь ты, Небесная Сила? —
Что стоишь ты там, Милицанер? —
Что ты видишь, Небесная Сила? —
Что замыслил ты, Милицанер? —
Проносись же, Небесная Сила! —
Стой же, стой себе, Милицанер! —
Наблюдай же, Небесная Сила! —
Только нету ответа ему²³.

В выборе места исполнения самопозиционирование поэта «на краю», в пограничной зоне, приобретает конкретную наглядность. Интимное пространство квартиры превращается в место встречи поэта со «своим народом», в пространство пересечения множества голосов и стилей. В чтении Пригова можно найти весь спектр типов интонаций, описанных в работе Эйхенбаума: декламативный (риторический), напевный и говорной²⁴.

У Эйхенбаума интонационно-вариативной речью характеризовалась эстрадная декламация. Однако в отличие от вчувствования в представляемые ситуации — что, по Эйхенбауму, характерно для эстрадной декламации — у Пригова происходит процесс приближения и удаления от апроприированных интонаций. Эстрадная

²³ Пригов Д.А. Советские тексты. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. С. 149—165. Видеозапись в издании: Hirt G., Wonders S. Moskau. Moskau: Videostücke. Wuppertal: S-Press, 1987.

²⁴ См.: Drubek-Meyer Natascha. Sorokins Bauchreden als Negativ-Performance // Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin / Hrsg. von Dagmar Burkhart. München: Verlag Otto Sagner, 1999. S. 197—212. В своем исследовании о выступлениях Владимира Сорокина, сравнивая сорокинское и приговское авторское чтение, Наташа Друбек-Майер обратила внимание на типологию интонаций Б. Эйхенбаума: Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Петербург: Опояз, 1922. С. 8.

интонация у него, можно сказать, остранена камерной декламацией, поскольку устное исполнение всегда соотносено с текстом, который Пригов держит в руке. При этом осознанно используются «готовые», «ready-made», интонации.

Чтение цикла «Милицанер» можно рассматривать и как реакцию на советскую практику чтения: в текстовой основе тут лежит традиционная рифмованная форма стихотворения, в звуковой основе — торжественная, отчасти душевная, отчасти назидательная интонация²⁵. Важным стимулом обращения к советским образцам чтения у Пригова является деконструкция голоса власти, транслируемого официальными масс-медиа.

Точное использование различных интонаций требует большого артистического мастерства. Дмитрий Пригов разработал свою собственную, вполне виртуозную, голосовую технику. Усвоение чужих голосов у него не исчерпывается «холодной» дистанционной игрой, оно осуществляется всегда узнаваемым голосом Дмитрия Александровича Пригова, с его своеобразным серебристым тембром, — это ясный и сильный голос с большим диапазоном модуляций. Чужие голоса тут находят свое резонансное тело. Поэтическое самовоплощение Пригова на интонационном уровне отличается амбивалентностью: его голос постоянно колеблется между идентификацией с интонационной цитатой и дистанцией от нее.

В то время как голос Блока в эпоху модерна вызывал особый исследовательский интерес борьбой «между естественной интонацией эмоциональной речи и декламационными требованиями»²⁶, голос Пригова своими возможностями апроприации самых разных интонационных ready-made'ов и его «персональной» игрой идентификаций/остранений может стать примером голоса поэта в эпоху постмодерна²⁷.

²⁵ О советской традиции художественного чтения см.: *Верховский Н. Ю.* Книга о чтецах: Очерки развития советского искусства художественного чтения. М.; Л.: Искусство, 1950; *Артоблевский Г.* Очерк по художественному чтению: Сборник статей / Под редакцией и с дополнением С.И. Бернштейна. М., 1959.

²⁶ *Бернштейн С.* Голос Блока // Указ. соч. С. 498.

²⁷ Автор выражает благодарность Ольге Денисовой за помощь в переводе статьи на русский язык.

Бригитте Обермайр

DATE POEMS, ИЛИ ЛИРИКА, КОТОРАЯ ПРИСТУПАЕТ К ДЕЛУ

Взгляд на поэзию Дмитрия А. Пригова делает излишним принципиальный вопрос, поднимаемый в поэтических исследованиях XX века, а именно: возможно ли вообще писать стихи после травмирующего и травматичного опыта? У Пригова уже одна лишь численная очевидность отменяет любые сомнения в существовании подобной возможности. Разумеется, количество само по себе еще не является онтологическим обоснованием фактической необходимости. Однако, возможно, именно это напряжение между недостаточным обоснованием и избыточным количеством содержит в себе ответ на вопрос об основании и обосновании.

Рассматривая этот вопрос, я попытаюсь приблизиться к пониманию сути чисел и дат в поэтических текстах Дмитрия А. Пригова.

«СВОЕОБРАЗНЫЙ РИСК» ЛИРИКИ: ПРИНЦИП ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ

Хотя по поводу того, что у Пригова мы имеем дело с «поэзией после поэзии», то есть с ситуацией, характерной для (русской) лирики с 1960-х гг.¹, царит единодушие, мы, однако, не можем исходить из того, что «старые» проблемы лирики теперь утратили свою актуальность. Если возникает вопрос, возможно ли или необходимо ли сегодня вообще писать стихи, актуальным, как никогда,

¹ Ср.: «Определяющая констелляция шестидесятых годов — с одной стороны, поэты-трибуны антисталинистского просвещения, с другой, поэты, открывающие заново лирическую сентиментальность, — распалась. Связывающий обе стороны пафос искренности, возвращения к «аутентичной» (исторической и личной) свободе от идеологической лжи был израсходован» (*Witte Georg.* Poesie nach der Poesie // *Moderne russische Poesie seit 1966: Eine Anthologie.* Berlin, 1990. S. 368) Переводы цитат, за исключением особо оговоренных случаев, принадлежат Екатерине Васильевой.