

## Дмитрий А. Пригов — манипулятор текстами

ГÜNTER HIRT, САША ВОНДЕРС

А что мы оставляем себе? А себе мы  
оставляем право назначать!  
Д.А. Пригов. «Часы и градусы», 1997

Дмитрий Александрович Пригов принадлежит к поколению русской художественной интеллигенции, которая в начале семидесятых годов вырвалась из замкнутого мира неофициальной культуры в окружающий идеологический космос и принялась изучать символы, мифы и ритуалы советской массовой культуры. Школа московского концептуализма своей «семиотикой изнутри» открыла новую стадию самопознания советской культуры, постижения ее имманентных языковых оснований. Подобная позиция означала полную смену ориентации советской художественной интеллигенции, привыкшей до того прибегать к моральным, политическим, психологическим и религиозным аргументам. Самопознание концептуальных художников-исследователей касалось и их самих, их собственного языка, собственной позиции, собственного статуса в культурной иерархии. Характерным для концептуальной творческой манеры было постоянное мерцающее колебание между элитарной самоизоляцией и ироническим смирением периферийной художественной культуры перед абсолютным притязанием культурного центра.

Пригов, самозванный «поэт здравого смысла», превратил свою квартиру в Беляево, т.е. московскую «окраину», маргиналию, в место встречи поэта со «своим народом», в пространство пересечения голосов, идущих сверху и снизу, слева и справа, с Востока и с Запада. Низкая и замызганная бытовая речь и традиция высокого поэтического стиля, идеологические жаргоны тоталитарной и посттоталитарной эпохи, религиозные и философские дискурсы азиатского и европейского происхождения сгущались здесь в летучие смеси. Автор превращался в мерцающего медиума, готового попеременно представлять все эти голоса и стили.

Единственно, смог я стать им самим [здравым смыслом] и предоставить свою жилплощадь для сходимости всех этих противоборствующих, соседствующих или сожительствающих идей, языков, стилистик, не прочитываясь сам как голос. Но столь заинтересованно мое (то есть — его, здравого смысла) прислушивание ко всему происходящему у него на дому, столь оно интенсивно, что возникает на этом ограниченном пространстве род силового поля (да простится мне, несведущему в науке и технике наших дней, столь вольное метафорическое

## Dmitri A. Prigov: Textual Manipulator

GÜNTER HIRT & SASCHA WONDERS

And what do we leave ourselves? We  
leave ourselves the right to nominate!  
D.A. Prigov, Hours and Degrees (1997)

Dmitri Alexandrovich Prigov belonged to the generation of the Russian artistic intelligentsia that, in the early seventies, escaped from the insular world of unofficial culture into the wider ideological cosmos and set about studying the symbols, myths, and rituals of Soviet mass culture. Via its «embedded semiotics» the Moscow conceptualist school opened a new stage in the self-knowledge of Soviet culture—the discovery of its immanent linguistic foundations. This position marked a total attitudinal shift on the part of the Soviet artistic intelligentsia, which had been accustomed to resorting to moral, political, psychological, and religious arguments. The self-knowledge of the conceptual artist-researchers applied to themselves as well—to their language, their own position, their own status in the cultural hierarchy. Peripheral artistic culture's constant vacillation between elitist self-isolation and ironic humility vis-à-vis the absolute claims of the cultural center was typical for the conceptualist creative approach.

A self-declared «poet of common sense» Prigov turned his apartment in Belyaevovo (that is, the outskirts of Moscow, the margins) into the meeting place of the poet with «his people» into a space where voices from above and below, from left and right, from east and west intersected. The low, soiled speech of everyday life and the tradition of the high poetic style, the ideological jargons of the totalitarian and post-totalitarian periods, religious and philosophical discourses of Asian and European provenance «condensed» here into volatile mixtures. The author became a glimmering medium ready to represent all these voices and styles in turn.

The least that I was able to do was to become [common sense] itself and let my dwelling space be used for the gathering of all these conflicting, neighboring or convivial ideas, languages, and styles, without myself being interpreted as a voice. But so partial is my (that is, its, common sense's) listening to everything happening in its home, so intensive is it, that in this limited space a kind of force field arises. (I am unversed in the science and technology of our day, so forgive me this free metaphoric comparison.) The lines of this field distort all the ideas, styles, and languages, and all that is unconstructive in them bounces off, hovering in the air in the form of restless bits and chunks.

Or rather (if we keep to this sort of comparison), a kind of wind tunnel emerges in which all that is poorly adapted flies off and the structure is laid bare.

уподобление), что искривляются по линиям этого поля все идеи, стили и языки, и все неконструктивное в них — отлетает, парит неприкаянными кусочками и обломками. Вернее (если уж следовать подобным уподоблениям), возникает некая аэродинамическая труба, в которой все неладно приспособленное отлетает, и обнажается конструкция (Предупреждение к сборнику «На уровне здравого смысла», 1982).

Пригов писал не как сатирик, взирающий на описываемое со стороны, с заранее заданной дистанции. Как поэт и художник он подчинялся механизмам своей культуры, превратив такую установку в метод. Он «производил» стихи «согласно плану», серийно. Подобная утрированно аффирмативная самостилизация означала прощание с элитарным образом художника-отшельника, гения, богемного изгоя, авангардиста, революционера, учителя жизни, эстетствующего собирателя бабочек. Творчество Пригова разворачивается в галерею различных перевоплощений. Лицо и маска, искренность и притворство, проникновенное отождествление и иронично-аналитическая дистанция нераздельно переплетены. Манера Пригова не сводится к холодной игре с языковыми стереотипами, точно так же, как и личность его не теряется за пестрой оболочкой языковых имитаций. Усвоение чужих голосов — не нейтральный процесс, оно отзывается преломленным, искаженным до неузнаваемости, прерывистым эхом личного голоса, который только таким образом может добиться резонанса. Это относится и к патетическим формулам в стихотворениях Пригова. Стилиевые заимствования из таких поэтических жанров, как ода и элегия, не просто пародируются, а включаются в круговорот сближений и удалений. То же можно сказать и об авторском чтении Пригова. Голосовой артистизм Пригова-чтеца свободен от строгого следования версификационным схемам, и при этом он все же постоянно возвращается к образцам упорядоченной поэтической речи. Экстаз и мастерский контроль сливаются при этом воедино. Да и производство текстов «конвейерным» методом — отнюдь не только пародийная имитация производственных механизмов общества. Это семиотическая стратегия выживания, стремление заполнить пропасть метафизической пустоты все новыми массами текстов.

### Текст и бумага

Своим перепроизводством текстов, которые он производил по плану, серийно, Пригов реагировал на присущий русской культуре миф текста, точнее говоря, на становящийся все более очевидным распад этого мифа в последние десятилетия советской эпохи. Письменный текст вплоть до эпохи модернизма обладал в России исключительным культурным статусом. В секуляризованной форме продолжали жить реликты сакрального понимания писания. Это представление вклю-

Prigov did not write as a satirist who gazes at what he describes from a pre-established distance. As a poet and artist, he submitted to the mechanisms of his native culture and transformed this stance into a method. He «produced» poems «according to plan,» serially. This exaggeratedly affirmative self-stylization meant parting ways with the elitist image of the artist as recluse, genius, bohemian outcast, avante-gardist, revolutionary, teacher of life, butterfly collector-aesthete.

Prigov's work unfolds as a gallery of the most varied reincarnations. Face and mask, sincerity and sham, inspired identification and ironical-analytical distancing are inextricably interwoven. Prigov's manner cannot be reduced to a cool play with linguistic stereotypes, just as his personality does not disappear behind the variegated shell of linguistic imitations. The appropriation of other voices is not a neutral process. It returns as a refracted, maximally distorted, intermittent echo of the poet's own voice, which is able to achieve resonance only in this way. This applies as well to the bombastic formulations in Prigov's poems. The stylistic borrowings from such poetic genres as the ode and the elegy are not simply parodied; they are inserted into the whirlwind of approaches and distancings. The vocal artistry of Prigov the reader was free from a strict obedience to versificational schema, although he constantly returned to models of ordered poetic speech. Ecstasy and masterly control, moreover, merged into one. And the «conveyor belt» method of producing texts was far from being a mere parody of society's production mechanisms. It was a semiotic survival strategy, the desire to fill the metaphysical abyss with ever-new masses of texts.

### Text and Paper

Through the overproduction of texts, which he produced according to plan, serially, Prigov reacted to the inherently Russian cultural myth of the text—or rather, to the collapse of this myth, which became ever more apparent during the final decade of the Soviet era. Until the age of modernism, the written text had possessed an exclusive cultural status in Russia. Relics of the sacral understanding of writing continued to survive in secularized form. This conception also included a strict cultural hierarchy, whose apex was formed by the canon of revelatory texts, whether religious, literary or political-ideological. In Stalinist culture this model was reduced to farce through the fetishization of the writings of political leaders and the cult of literary classics. Aside from this, censorship—borrowed from Tsarist times and made absurdly harsh—made possible the emergence of a phantasmic discourse regulated by a strict system of exclusion and inclusion. However, the myth of the canonical text ceased to function precisely during the Soviet era. This can be explained as an effect of semiotic inflation. The overproduction of texts and their transformation into the flood of the mass media contradicted the principle of the exclusive, canonical text. It suffices to recall the ubiquity of imperative and official discursive forms in everyday Soviet life, all the slogans and instructions that had long ago forfeited their effective authority.

чало в себя и строгую культурную иерархию, вершину которой составлял канон являющих истину текстов—религиозного, литературного или политико-идеологического характера. В сталинистской культуре эта модель была доведена до фарса фетишизацией сочинений политических вождей и культом литературных шедевров. Кроме того, заимствованная из царских времен и уже сточенная до крайности цензура способствовала возникновению фантазма регулируемого дискурса, подчиненного строгой системе исключения и включения. Однако как раз в советскую эпоху миф канонического текста перестал действовать. Это можно объяснить эффектом семиотической инфляции. Перепроизводство текстов и превращение их в массовый поток СМИ противоречили принципу эксклюзивного и канонического текста. Достаточно напомнить о вездесущности императивных и официозных форм языка в советской повседневности, всяческих лозунгах и инструкциях, давно утративших реально действующий авторитет. Цензура в этой ситуации была не только средством подавления отклоняющегося от нормы слова. Отделяя годные тексты от негодных, она была в то же время и попыткой искусственно продлить ставший анахронизмом принцип канона. Отрезанный от официальных советских каналов публикации и монополизированных ими печатных изданий, 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 запрет на производство в производственные условия. Множество шрифтовых артефактов возникло в результате утрированной имитации официальной полиграфии и манипуляции с ее графикой. Здесь прежде всего следует упомянуть работы, на которых текст написан поверх газетных полос. В них Пригов материализует виртуальные «сверх-образы» или «сверх-слова»: покрывая полосы черной краской, он оставляет нетронутой часть плоскости, создавая слова, словно высвеченные изнутри. То, что внешне можно было бы сравнить с техникой фотонегатива и с гипертрофированным перевернутым соотношением текста и пустой части листа, на самом деле основано на далеком от акта технической репродукции методе графической медитации. Эти сверх-образы, псевдоплатоновы «идеи» самых профанных из всех мыслимых текстов, газетных полос «Правды», в ходе длительного процесса ручного закрашивания превращаются Приговым в «явления».

Отношение Пригова к графической материи может быть понято двояко. Как художник он создавал книги, и наоборот, как поэт он превращал свои книги в художественные объекты. Ни пуристическое разделение различных художественных сред, изображения и текста (и соответствующих родов искусства), ни индифферентное «нарушение гра-

In this situation, censorship was not only a means of suppressing the wayward word. By separating acceptable texts from unacceptable ones, it was simultaneously an attempt to artificially prolong the already-archaic principle of the canon.

Barred from official Soviet publishing channels and the printed publications they monopolized, Dmitri Prigov turned his manuscripts and typewritten texts into art objects. The print run of his texts was measured by the number of carbon copies. They existed beyond the bounds of Soviet publishing, as samizdat. Unpublished books assembled by the author himself, they turned the ban on production into conditions of production. A multitude of graphic artifacts arose as the result of an exaggerated imitation of official printing practices and a manipulation of the graphic design of their products. Here we should first of all mention works in which the text is written over newspaper pages. In these works Prigov materializes virtual «super-images» or «super-words»: covering the pages in black paint, he leaves a portion of the surface untouched, thus forming words that are illuminated from within as it were. Something that might superficially be compared with the photo negative technique and the hypertrophied, reversed proportion of text to blank page, is in fact based on the method of graphical meditation, which is distant from the act of technical reproduction. Through a long process of hand-painting, Prigov transforms these super-images—the pseudo-Platonic «ideas» of the most profane of all imaginable texts, the pages of the newspaper Pravda—into «phenomena»

Prigov's attitude to graphical material can be understood in two ways. As an artist, he produced books and, vice versa, as a poet he turned his books into art objects. Neither a purist separation of different artistic environments, image and text (and the corresponding genres of art) nor an indifferent «transgression of borders» was part of Prigov's aesthetic program. Rather, the very border of these two environments, image and text, was for him a genuine aesthetic challenge:

That is, more simply, I mean that in the historical course of events I found myself in the position of a worker, a laborer, so to speak (if this sort of expression can be used for such an ephemeral occupation as the contemplation of the logoi of language—I will explain later what I mean by this) both in the literary realm and that of visual art, on the border between them (and, correspondingly, as opposed to national borders, this border should not be under lock and key, but easily and thoroughly passable at any point; that is, my work consists in increasing the passability of this border, but simultaneously I have to take care that it is not wholly eroded since then the tension of my activity would dissipate). That is, even more simply, it happened that I became a poet and artist, and in my works I attempt to unite these two realms. It cannot be put more simply. And there is no point in doing so.

The handcraftedness of the samizdat books of Prigov and other poets who recognized the compulsory mediatic anachronism of

ниц» не были эстетической программой Пригова. Скорее сама граница этих двух сред, изображения и текста, была для него подлинным эстетическим вызовом:

То есть, проще — я хочу сказать, что по историческому стечению обстоятельств очутился я работающим, трудящимся, так сказать (если подобное выражение можно употребить для столь эфемерного занятия, как созерцание логосов языка — я потом объясню, что я имею под этим в виду) как в области словесного, так и визуального искусства, на границе между ними (и, соответственно, в отличие от границ государственных, граница эта должна быть не на замке, а насквозь, легко и в любом месте проходима, то есть моя работа и есть по повышению проходимости этой границы, но в то же время надо следить, чтобы она полностью и не смывалась, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности). То есть, еще проще — так сложилось, что я есть поэт и художник, а в работах своих пытаюсь соединить обе эти сферы. Проще уж сказать нельзя. Да и не за чем.

Руко-дельность, руко-меленность 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. Их прямо-таки архаичная техническая основа в контексте советской культуры с ее авторитарным пониманием писаного текста приобретала особое значение, поскольку с семиотической точки зрения речь в данном случае шла о демонстрации технической манипулируемости текстов. Такое манипуляционистское 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, разрезов или же скрепления листов бумаги. Пишущая машинка стала любимым инструментом создания визуальной и конкретной поэзии в самиздате. У Пригова эта манера очень ясно проявилась в его «стихogramмах». С помощью пишущей машинки автор становился своим собственным наборщиком. Машинописный шрифт при этом — уже не только возможность перепечатки, размножения прежде написанного текста в классическом самиздате. Машинописный шрифт превращается в производственный инструмент поэзии. Текст возникает на машинке и с ее участием. Буквы, слоги и слова укладываются на поверхности бумажного листа, образуя ряды, перестановки, повторы, россыпь или графические фигуры. Многомерное распределение графем на плоскости приводит к преодолению линейности поэтической строки.

their compositional and publishing techniques and transformed this situation into their personal aesthetic strategy led them to a series of experiments in visual and concrete poetry. In the Soviet cultural context, with its authoritarian understanding of the written text, their flagrantly archaic technical basis acquired a particular meaning because, from the semiotic point of view, it involved a demonstration of the technical manipulability of texts. For conceptualist authors, this manipulative relationship to the text affects not only the linguistic dimension, but also the physical and material aspect of the textual artifact, its visual structure. This concerns both the transposition of textual elements on the surface of the page and the deformation of this same surface through folding, bending, rupturing, cutting or fastening pieces of paper. The typewriter was the favorite instrument for the production of samizdat visual and concrete poetry. In Prigov's oeuvre, this manner was quite clearly manifested in his «versograms». Using a typewriter, the author became his own typesetter. In this case, the typeface is no longer just a means to reprint or duplicate a previously written text, as in classical samizdat. The typeface turns into an instrument of poetic production. The text emerges from the typewriter and with its immediate participation. Letters, syllables, and words are laid out on the surface of the page, forming series, transpositions, repetitions, scatterings or graphical figures. The multidimensional distribution of graphemes on the page's surface helps to overcome the poetic line's linearity. Moreover, a critical thematization of the idea and form of the book as the «corpus,» the «corporeality,» of the text takes place. Via uncoupling, via division into columns, the firmly established order of pages in the bound book loses its meaning; thanks to layout, elements that lie beyond the book's binding or incisions, the book's boundaries are ludically surmounted. In his series Windows, Prigov offers the reader manipulable textual objects in which tiny paper windows open to reveal another layer of text beneath the first layer. Using inscriptions and labels, he turns cans (the series Cans) into poetic objects. It is not a Pop art effect à la Warhol—the tautological reproduction of the commodity—that occupies the foreground in these cans, but the hypertrophied reification of the text as «corpus,» as «body» as the vehicle of meaning. We should avoid here one misunderstanding that might arise in connection with the concept of «visual poetry» Its aesthetic function is ordinarily understood in such a way that the visual perception of the word has an independent value: it is not merely the aesthetically irrelevant perceptual condition of the reading of the word. Prigov, however, was not concerned with the «letter as such» as had been the case for exponents of the classical avant-garde, who via the expressive line of handwriting or demonstratively crude, «primitive» engraving imparted to each grapheme its own «texture» thus liberating it from the pure functionality of a signifier bereft of its own sensual qualities. In Prigov's work, «visual» poetry is not so much a demonstration of the visible presence and the inherent graphical value of the discrete word, letter or its lines, as much as it is a visualization of the text's coherence, as

Кроме того, происходила критическая тематизация идеи и формы книги как «корпуса», «телесности» текста. Путем расщепления, разделения на колонки твердо установленная последовательность страниц в переплетенной книге утрачивает значение, благодаря раскладкам, выходящим за пределы обреза книги элементам, или вырезам происходит игровое преодоление границ книги. В своей серии «Окна» Пригов предлагает манипулируемые текстовые объекты, в которых в маленьких бумажных окошках, если их открыть, под текстом открывается другой. С помощью надписей и наклеек он превращает консервные банки (серия «Банки») в поэтические объекты. В этих банках на первом плане не поп-артистский, в духе Уорхола, эффект тавтологической репродукции товара, а вещная гипертрофия текста как «корпуса», «тела», как носителя смысла.

Здесь следует предупредить одно недоразумение, которое может возникнуть в связи с понятием «визуальная поэзия». Ее эстетическая функция обыкновенно понимается таким образом, что в ней зрительное восприятие слова обретает самостоятельную ценность, а не является всего лишь эстетически иррелевантным перцептивным условием прочтения слова. Однако Пригова интересует не «буква как таковая», как это было с представителями классического авангарда, которые через экспрессивную линию почерка или через демонстративно грубую «примитивную» гравировку придавали отдельной графеме собственную «фактуру», освобождая ее от чистой функциональности означаемого без собственных чувственных качеств. У Пригова «визуальная» поэзия не столько демонстрация зримого присутствия и графической самоценности отдельного слова, отдельной буквы или ее линий, сколько визуализация нарушений связности текста, символически воплощаемой в корпусе книги и строго упорядоченной последовательности страниц. Например, он повторяет один и тот же текст, накладывая его раз за разом на предыдущую машинопись, пока он не становится совершенно нечитаемым. Книга самиздата становится машиной, действие которой приводит к исчезновению текста. Доведенная до своего логического завершения, эта тенденция рождает запечатанные со всех четырех сторон «гробики» текстов, скрывающие испорченные (сожженные, смятые, размоченные) машинописные страницы.

### Хиты

Пригов любил мыслить себя представителем поп-сознания — это была идея, охватывавшая все области его деятельности. Автор, придумавший для своих поэтических публикаций классификацию «хорошие стихи — плохие стихи», небрежно относившийся к редакционной работе над его текстами, как и вообще к вопросам авторизации, тем не менее смог создать ряд поэтических «хитов». В некотором отношении этот поп-статус, пожалуй, был стилизацией, ничего не менявшей в его статусе участника литературной и художе-

symbolically incarnated in the corpus of the book and the strictly regulated sequence of its pages. For example, Prigov reprises one and the same text, superimposing it time and again on the preceding typescript until it becomes completely illegible. The samizdat book becomes a machine whose operation causes the text to disappear. Taken to its logical culmination, this tendency generates tightly sealed «caskets» of texts, in which corrupted (burnt, crumpled, soaked) typewritten pages are hidden.

### Hits

Prigov liked to think of himself as a representative of pop consciousness: this idea embraced all areas of his work. Although he invented the classification «good poems and bad poems» for his poetic publications and was as careless in matters of editing as in questions of authorization, he succeeded in producing a series of poetic «hits» In a certain sense, this pop status was, perhaps, a stylization that in no way altered Prigov's status as a member of the literary and artistic elite. This pop principle has deeper roots, however. It has to do with the fact that the artistic significance of a work is measured not so much by its abstract aesthetic value, as by its success. On more than one occasion, Prigov half-jokingly emphasized that he produced such a multitude of texts only because the statistical probability that a certain quantity of successful texts would emerge from this mass would thus be increased. Coquetry masked a creative ethos in this case as well. For this ethos, professional ambition (the pretension both to artworks that adequately fit the author's image and reflect on the general situation, and to success, by no means the last consideration) and contempt for any form of perfectionism are not mutually exclusive. Here we would like to remind the reader of several of these «hit» cycles and series where the quantitative method enables the transition into the quality of poetic gems, where the mass of texts opens onto a view of the singular and the unique.

«On the Field of Kulikovo» is an «early» text in two senses. Thematically, it refers to the roots of the Russian collective consciousness—to the Battle of Kulikovo, where the Russian forces, led by the Muscovite prince Dmitri Donskoi, achieved their first major victory over the Tatars. Simultaneously, we also discover here the beginning of the biography of Prigov's fictive author. We see in this text a self-proclaimed, childishly omnipotent poet-demiurge who establishes the coordinates of his world and lays the foundations for all the cataclysms that will subsequently cause heaven and earth to tremble.

Here I have set out everyone in his place  
I have put these guys on the right  
I have put these guys on the left  
Everyone else I have left for later  
I have left the Poles for later  
I have left the French for later  
And I have left the Germans for later  
I have added my angels  
And I have put ravens on top  
And I have put other birds up above  
But down below I have provided a field  
A field for battle have I provided  
I have covered it with trees

ственной элиты. Однако этот поп-принцип имеет более глубокие корни. Он связан с тем, что художественная значимость произведения измеряется не столько абстрактной эстетической ценностью, сколько его успешностью. Пригов не раз подчеркивал, что он производит такое множество текстов лишь потому, что тем самым повышается статистическая вероятность того, что среди них окажется некоторое количество удачных. И в этом случае за кокетством скрывался творческий этос. Профессиональные амбиции (притязание на ситуативно-рефлексивные и адекватные авторскому имиджу художественные произведения и на успех, не в последнюю очередь) и презрение к любой форме перфекционизма для этого этоса не являются взаимоисключающими.

Мы хотели бы напомнить здесь некоторые из ставших такими хитами циклы и серии, в которых количественный метод дает переход в качество поэтических алмазов, где масса текстов открывает вид на единственно-уникальное.

«На поле Куликовом» является «ранним» текстом в двойном смысле. Тематически он отсылает к истокам русского коллективного сознания, к битве на Куликовом поле, где русское войско под предводительством московского князя Дмитрия одержало первую большую победу над татарами. Одновременно с этим мы обнаруживаем здесь и начало фиктивной биографии приговского автора-персонажа. Мы видим здесь самозванного, детски-всемоущего поэта-демиурга, задающего координаты своего мира, закладывающего основания всех последующих катаклизмов, которым предстоит потрясти небо и землю.

Поэт как милиционер — в этом воплощении мы познакомились с Приговым весной 1983 года во время чтения в его квартире. В этом, наверное, самом известном цикле 70-х годов автор литературного андерграунда играет роль блюстителя государственного порядка. Поэт-милиционер, эта культовая фигура двойной инсценировки, становится центром, вездесущей, неотвратимой надличностной инстанцией в мире мифологических измерений. Этот мир вечен и универсален, у него есть неподвижный центр — Москва, служащая мерилем всех стран и времен. «Москва и москвичи» — этот цикл воспроизводит еще идеологически однозначно и антагонистически организованную картину мира советского сознания до перестройки. В нем объединены самые разнообразные, созданные средствами языка и литературы мифологизации Москвы: Москва — Третий Рим, Москва — Небесный Иерусалим, Москва — социалистическая столица мира, Москва как «подполье». Москва предстает концентрированной моделью архаического миропорядка, располагающегося по горизонтали и вертикали между полярными величинами: центром и периферией, внешним и внутренним, своим и чужим, небом и преисподней. Чужое и враждебное окружение картографируется средствами языка и апроприруется как часть собственного мира.

I have covered it with oaks and firs  
Here and there I have surrounded it with shrubs  
Carpeted it with soft grass  
Populated it with tiny insects  
Let everything be as I have imagined  
Let everyone live as I have forced him  
Let everyone die as I have forced him  
[...]

The poet as policeman—we met Prigov in this incarnation during a reading at his apartment in spring 1983. In this cycle, probably the most famous of the seventies, the underground author plays the role of the long arm of the law. A cult figure produced by a double staging, the poet-policeman becomes the center, the ubiquitous, irreversible, suprapersonal instance of a world of mythological dimensions. This world is eternal and universal; it has an immovable center, Moscow, which serves as the measure of all nations and ages. The cycle «Moscow and Muscovites» reproduces the still-ideologically unambiguous and antagonistically organized Soviet picture of the world before perestroika. It combines the most various mythologizations of Moscow created by means of language and literature: Moscow as the Third Rome, Moscow as the heavenly Jerusalem, Moscow as the capital of the socialist world, Moscow as «underground» Moscow appears as a condensed model of the archaic world order, which is situated, horizontally and vertically, between polarized magnitudes—center and periphery, internal and external, familiar and alien, heaven and hell. An alien and hostile environment is mapped with linguistic means and appropriated as a part of the poet's own world.

When the Poleeceman stands  
here at his post  
The whole expanse till Vnukovo unfolds  
before him  
The Poleeceman gazes to the West  
and to the East  
And emptiness unfolds beyond them  
And the center, where the Poleeceman  
stands—  
A view of it unfolds from everywhere  
From everywhere the Poleeceman  
can be seen  
From the East the Poleeceman  
can be seen  
And from the South the Poleeceman  
can be seen  
And from the sea the Poleeceman  
can be seen  
And from the sky the Poleeceman  
can be seen  
And from beneath the earth...  
It's not like he tries to hide

From the mid-eighties on, the diffusiveness and discursive pluralism of public life grows under the impact of perestroika. The antagonistic coordinates of ideological space are destroyed; the previously monolithic blocks of official and unofficial culture collapse and intermix. In conceptualist art and literature, this process is manifested in its overcoming its original Sots Art intonation, which still bore the imprint of the tense, unambiguous confrontation with official ideology. This «flickering» the indifferent proximity of discursive elements scattered across the cultural space, determines the

С середины 80-х годов под воздействием перестройки нарастает диффузность и дискурсивный плюрализм общественной жизни. Антагонистические ориентиры идеологического пространства разрушаются, прежде монолитные блоки официальной и неофициальной культуры распадаются и смешиваются. В концептуальном искусстве и литературе этот процесс проявляется в преодолении первоначальной соцартистской интонации, еще носившей отпечаток относительно однозначного напряженного противостояния официальной идеологии. «Мерцание», индифферентное соположение разбросанных в культурном пространстве дискурсивных элементов определяют фактуру картин и стихотворений.

Пригов дает программное выражение этого распада в своих «азбуках», серии, охватывающей около 100 текстов и постоянно пополнявшейся автором, понимавшим ее как *work in progress*. Алфавит как языковое средство созидания порядка *par excellence* служит трамплином для свободного полета в космосе букв и слов. Миф о написанном тексте как модели семантически упорядоченного, сплоченного по твердым законам мира доводится здесь до абсурда. Азбука оказывается метафорой учения об основоположениях, метафорой рождающего смысл и порядок пратекста. Заглавие «Азбука» вызывает в сознании представление об элементарном учебнике, собрании основных познаний любого рода (ср. «Азбуку коммунизма» Преображенского и Бухарина). Подобно определенному числу и твердому порядку букв алфавита, нормативное знание представляется заданным порядком в форме списка, каталога. Сакральный алфавит (первые церковнославянские поэтические тексты были заимствованными из Византии так называемыми «азбучными молитвами») олицетворяет в своей структуре акростиха основное свойство священного текста: быть загадочным выражением скрытой в нем тайны. Русская поэзия в разные эпохи утверждалась в своей значимости, прибегая к этому жанру, в секуляризованной и зачастую сатирической форме, вплоть до «Советской азбуки» Маяковского. В «Алфавитах» Пригова, однако, такой гарантии смысла больше нет. Они оказываются пустыми формальными островами, пространствами дебильного бормотания и заикания коллективного сознания, не способного более контролировать составные части своего собственного языка. В «оральных» кантатах Пригова, в декламациях, переходящих в крик, этот процесс распада языка становится сценическим действием.

### Поэзия тотального обмена

Экономическое «перевыполнение», ведущее к расточительству, имеет определяющее значение не только для творческого метода автора. Сама логика текстов также несет на себе его отпечаток. В поздний период, начиная с середины 90-х годов, этот экономический или, лучше сказать, паразитический принцип становится исключительным конструктивным фактором.

texture of the pictures and poems produced in the new era.

Prigov provides a programmatic expression of this collapse in his «Alphabets» a series that comprises approximately one hundred texts. Prigov constantly added new poems to this series, which he understood as a work in progress. As the linguistic instrument of ordering *par excellence*, the alphabet serves a trampoline for the free flight into the cosmos of letters and words. The myth of the written text as a model of a semantically regulated, firmly and legally consolidated world is here reduced to absurdity. The alphabet proves to be a metaphor for the doctrine of foundations, for the *ür-text* that generates meaning and order. The title «Alphabet» brings to mind the notion of an elementary textbook, a collection of basic knowledge of any sort (see, for example, Preobrazhensky and Bukharin's «Alphabet of Communism»). Like the definite number and strict sequence of the letters in an alphabet, normative knowledge is imagined as a pre-established system that takes the form of a list, a catalogue. The sacred alphabet (the first Church Slavonic poetic texts were so-called alphabetic prayers imported from Byzantium) manifests in its acrostic structure the principal quality of the sacred text: to serve as the puzzling expression of the mystery that it conceals. In various periods, Russian poetry reaffirmed its significance by resorting to this genre in secularized or frequently satirical form, a prime example being Mayakovsky's «Soviet Alphabet» In Prigov's «Alphabets» however, this guarantee of meaning no longer exists. They turn out to be empty formal skeletons, spaces for the idiotic muttering and stuttering of collective consciousness, which is no longer capable of controlling the components of its own tongue, its own language. In Prigov's «oral» cantata, in declamations that segue into screaming, this process of linguistic collapse becomes theatrical performance.

### A Poetry of Total Exchange

The «overfulfillment» of economic plans, which generates wastefulness, has a defining significance not only for Prigov's creative method. The very logic of the texts bears its imprint. In Prigov's late period, which began in the mid-nineties, this economic—or rather, para-economic—principle becomes the exclusive structural element. A year after Prigov's death, we are faced with the stunning realization that it was precisely in Prigov's markedly «autobiographical» works that the topos of economic equilibrium was established as the generative textual principle. The first so-called project of this sort was the «Charts of Intersecting Names and Dates» (1994), a collection of poems dated by month. Using titles and «warnings» Prigov squeezed these poems into the structural frame of the diary or chronological summary. In much later texts—for example, «Who I've Met in My Life» (1999), a game of heterobiographical-autobiographical hopscotch unfolds under the sign of mutual benefit. This is precisely why one has «to hasten» to remember: otherwise, the fact of not mentioning people worthy of mention might cause «damage» to these people. That, in turn, is why one's own life gains value through such men-

Год спустя после смерти автора поражает осознание того, что именно в «автобиографически» маркированном блоке произведений Пригова топос экономического балансирования утвердился как порождающий принцип текста. Первым так называемым «проектом» этого рода стали ежемесячно датированные «Графики пересечения имен и дат» 1994 года, собрание стихотворений, втиснутых с помощью заглавий и «предуведомлений» в рамочный конструкт дневниковой итоговой хронологии. В более поздних текстах, например «Кого я встречал за свою жизнь» (1999), разворачивается игра гетеробиографически-автобиографических чередований под знаком обоюдной пользы. Именно поэтому надо так «торопиться» вспоминать, потому что в противном случае фактом упоминания достойных упоминания людей этим упоминаным людям может быть нанесен «ущерб» и потому что, в свою очередь, благодаря таким упоминаниям собственная жизнь прибавляет в цене. Другой текст является подведением итогов пребывания поэта в европейских и американских городах («Позволь», 1999). В «Мере и размере» (1999) распорядок дня поэта фиксируется в форме количественных норм, в «Хронометраже» (1999) вычисляется, сколько раз средняя по времени поездка в метро Лондона, Берлина и Москвы (городов, в которых Пригов регулярно пребывал) уложится в жизнь продолжительностью в 60 лет. А кроме того, итоговые отчеты о самих написанных произведениях, их арифметическое соответствие намеченному на всю жизнь плану в 36 525 стихотворений могут стать самоцелью цикла «стихотворений», состоящих только из числовых данных («Искусство позиций», 1994). В результате возникает своего рода поэтическая бухгалтерия жизненных прибылей и убытков, выраженных в цифрах «выигрыша» и «отдачи», «репутаций» и «немилости», «ограничений» и «открытия новых уровней» — и все это под диктатом неумолимой власти факта («никуда не деться») («Компенсации», 1999).

Ну, арифметика — не самый сложный раздел математики. Но это только так кажется. Это только в узком поле числово и буквенно обозначаемых квази-объектов. Но если к этому подключить реальные объекты, да к тому же и разночувствующие, самовольные, а иногда и хаотические субъекты — вот вам и неведомая сложность в свете новых, постоянно возникающих, самопорождающихся даже, как раскидывающиеся щупальцы осьминога гносеологии, новых осей и векторов измерений и постижений («Арифметика», 1997).

Наряду с жизненной экономикой перевыполненной в поэзии Пригова оказалась и семиотическая экономика. Это относится к идее семантической субституции, лежащей в основе языка литературы. Поэтическое слово как образ, как троп представляет собой акт субституции, замену значения собственного несобственным, переносным. Но слово,

tions. Another text («Allow Me» 1999) is a summary of Prigov's sojourns in European and American cities. In «Measure and Size» (1999), the poet's daily schedule is recorded in the form of quantitative norms; in «Timekeeping» (1999), the poet calculates how many times the average subway trip in London, Berlin, and Moscow (cities that Prigov regularly visited) would fit into a sixty-year life. Moreover, summary accounts of written works themselves—their arithmetic correspondence to Prigov's life plan of 36,525 poems — could become the subject of a cycle of «poems» consisting only of numerical data («The Art of Positions» 1994). What emerges is a kind of poetic accounting of life's profits and losses, of quantified «gains» and «outlays» of «reputation and disfavor» «limitations» and «discoveries of new levels»—all of it under the implacable diktat of fact («you can't get away from it») («Compensations» 1999).

Well, arithmetic is not the most complex branch of mathematics. But it just seems this way. This is the case only in the narrow field of numerically and alphabetically designated quasi-objects. But if we put real objects into the equation, as well as emotionally complex, self-satisfied, and occasionally chaotic subjects, then we get unknown complexity in light of the new dimensional and cognitive axes and vectors that constantly emerge and even self-regenerate like the uncoiling tentacles of the octopus of gnoseology. («Arithmetic» 1997)

Alongside an overfulfilled life economy, in Prigov's poetry we also find a semiotic economy. This has to do with the idea of semantic substitution that lies at the basis of the language of literature. As image and trope, the poetic word constitutes an act of substitution in which the word's proper meaning is replaced by a meaning that is not proper to it, by a figurative meaning. However, the word that serves as the means of semantic exchange is unbelievably valuable currency. It takes great power—whether baroque insight or «wit» or contemporary imagination—to obtain the semantic equivalent. In Prigov's work, however, it would appear that word substitution operates according to different principles: the notion of an exclusive semantic equivalent disappears and, on the contrary, the word doesn't form a firm value equivalent, which is the only possible center for the enchanting round dance of metaphors.

Well, the vamping of the most unexpected metaphors is a pursuit that has long been well known. But it has always been bound up with the sense of a certain unordinariness, of the exclusive state of the human soul and consciousness, with certain extraordinary, exclusive capacities on the part of human beings, who strive to reveal to the world their innate genius. On the contrary, having studied their experience, we attempt to transfer this pursuit into the realm of daily life and simple amusements. («What I Would Compare to What» 1999)

After the «Alphabets» which had served as kind of central axis for Prigov's work in the eighties, in the mid-nineties, along with



служащее средством обмена значений, является невероятно ценной валютой. Необходима величайшая сила, будь то барочная проницательность, барочное «остроумие» или современное «воображение», чтобы добыть семантический эквивалент. Однако у Пригова, похоже, замена слов происходит по другим принципам: исчезает представление об исключительном семантическом эквиваленте, и, наоборот, слово не образует твердого ценностного эквивалента, вокруг которого только и может закружиться завораживающий хоровод метафор.

Ну, занятие подыгранием самых неожиданных метафор известно издавна. Но всегда это было сопряжено с ощущением некой неординарности, исключительного состояния человеческой души и сознания, с некими необыкновенными исключительными способностями человеческих особей, стремящихся явить миру свою, данную им гениальность. Мы же пытаемся, изучив их опыт, перевести это занятие в ранг обыденности и нехитрого развлечения («Чего бы я с чем сравнил», 1999).

После «азбук», служивших для творчества 80-х годов своего рода центральной осью, с середины 90-х возникает, наряду с уже упомянутыми бухгалтерскими отчетами, ряд новых, созданных самим поэтом жанров: «стратификаций», «исчислений», «оценок», «установлений». Они выражают новое порождение авторской фантазии — тотальный обмен. Богатый методологический инвентарь исчислений, соположений, «соотношений и переводов», числовых индексаций и делений, компенсаций, конвертируемости и сопоставимости («конвертационные тексты»), «сравнений по подобию, равенству и контрасту» пронизывает новые тексты. Силлогистические толкования этих операций заступают место метафорической искры. Конструируются серии эквивалентов, которые сами по себе порождают все новые серии эквивалентов. Телевизионная минута переводится в серию «соотношений» (в природе, в мире животных, в строительстве, в спорте, в религиях, «среди людей»), которые, в свою очередь, переводятся в новые соответствия, и так до бесконечности («Соотношения и переводы», 1996).

С одной стороны, здесь доминирует универсальная обратимость: единицы времени переводятся в градусы температуры, посещения музеев — в ресторанные цены, национальность — в возрастные категории. «Я» поэта, бывшее до того неким генерирующим центром, ядром мифологического универсума, становится теперь «универсальным оперативным пересечением различных координат» («При мне», 1995). Поэзия тотального обмена основана на своего рода перевертывании авангардистского жеста де-арбитрации знака. Эта поэзия осуществляет не минимализацию, а максимализацию произвольности знака, она нацелена не на семантическую интенсификацию — будь то через ре-этимологизацию (внутреннюю форму), будь то через ре-иконизацию — а на радикали-

the above-mentioned bookkeeper's audits, another series of genres emerges invented by Prigov himself: «stratifications» «calculations» «evaluations» «statutes» They express a new offspring of Prigov's fantasy—total exchange. The new texts are permeated by a rich methodological inventory of calculations, comparisons, «correlations and translations» numerical indexations and divisions, compensations, convertibility and compatibility («conversional texts»), and «comparisons of likeness, equality, and contrast» Syllogistic renderings of these operations replace the spark of metaphor. Prigov constructs series of equivalents that then generate ever-new series of equivalents by themselves. A minute of television is «translated» into a series of «correlations» (in nature, in the animal world, in the building trades, in sport, in religion, «among people»), which in turn are translated into new correlations and so on ad finitum («Correlations and Transfers» 1996).

On the one hand, here we witness the triumph of universal reversibility: units of time are translated into degrees of heat; museum visits, into restaurant prices; ethnicity, into age groups. The poet's ego, which had previously been a kind of generative center, the nucleus of a mythological universe, now becomes a «universal operative intersection of various coordinates» («In My Presence» 1995). The poetry of total exchange is based on a kind of reversal of the avant-garde gesture of divesting the sign of its arbitrary character. This poetry tries not to minimize the sign's arbitrariness, but to maximize it; its aim is not semantic intensification—whether through re-etymologization (internal form) or re-ictonization—but the radicalization of motiveless correlations. Arbitrariness as such (not the obstacles it generates) takes on an aesthetic quality: «[A]nd if it corresponds to nothing, then you should understand this and be satisfied» («What Means What» 1999).

One of the most persistent motifs in Prigov's work is «nomination»: it occurs in works of various periods, from the director-demiurge of the battle against the Tatars and the early «Alphabets» (which were nomination decrees) to the late texts. True, the nature of this motif changes somewhat. Originally, it had to do with the mythological act of naming, of pronouncing the name, an act that possesses a particular force, its own magical substance. Towards the end of his life, Prigov employed «nomination» as a form of taxonomical «positioning» as a way to determine something's place in a table of ranks. Historical dates were transformed into arithmetical units, and history was thus turned from narrative into logarithmic calculation, as happened in «Victory with a Minimal Advantage» (1999), where victory or the defeat of competitors in politics and culture is computed in accordance with the dates they have introduced to the game. Prigov was a poet who simultaneously demanded too much from poetry and too little. The demiurge became a computer. And that is why he was a poet.

Translated by Thomas Campbell

зацию немотивированных соотношений. Арбитражность как таковая (а не как порождаемое ею препятствие) обретает эстетическое качество: «...а если ничему не соответствует—то понять именно это и этим удовлетвориться» («Что значит что», 1999).

Одним из наиболее устойчивых мотивов творчества Пригова является «назначение»: оно проходит по произведениям поэта разных периодов, от режиссера-демиурга битвы с татарами и ранних азбук (которые были назначениями-декретами) до поздних текстов. Правда, характер этого мотива несколько меняется. Первоначально речь шла скорее о мифологическом акте именованья, произнесения имени, обладающем особой силой, собственной магической субстанцией. В конце жизни Пригов использовал «назначение» как таксономическое «позиционирование», как определение места в системе рангов. Исторические даты трансформировались в арифметические единицы, так что история из повествования превращалась в логарифмическое исчисление, как это происходило в «Победе с минимальным преимуществом» (1999), где победа или поражение конкурентов в политике и культуре исчисляется в соответствии с привнесенными ими в игру датами.

Пригов был поэтом, требовавшим от поэзии одновременно и слишком много, и слишком мало. Демиург превратился в вычислительную машину. На то он и был поэтом.

Перевод с немецкого Сергея Ромашко