

Вольф Шмид

СЛОВО О ДМИТРИИ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ ПРИГОВЕ*

Уважаемые концептуалисты и не-концептуалисты,
дорогие лауреаты,
дамы и господа,

Пушкинская премия за 1993 год, то есть ее половина, присуждается Дмитрию Александровичу Пригову, скульптору, графику, «инсталлятору», «перформатору», прозаику, драматургу, поэту и – не в последнюю очередь – «оратору», то есть создателю оральных произведений. В лице Дмитрия Пригова премируется и то художественное направление, которое условно называется Московским концептуализмом.

Итак, Пригов – концептуалист. Но что это такое? Разрешите мне начать свое слово с некоего *предуведомления*, то есть как раз с того жанра, который так любит наш лауреат.

Московский концептуализм можно охарактеризовать как нео-авангард. Обращаясь к художественному опыту исторического русского авангарда, в особенности к опыту футуристов Хлебникова и Маяковского и обэриутов Хармса и Введенского концептуалисты вырабатывают новые приемы мышления об искусстве, о его структурах и задачах. Философ московского концептуализма Борис Гройс определяет суть этого направления следующим образом:

[...] «концептуализм» [означает] любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус [...]¹

Из такого определения вытекает, что первым достоинством искусства является не красота объекта, и что центр тяжести уже не в тексте, а – как пишет соратник Пригова Лев Рубинштейн – «где-то между автором, текстом и читателем»². Московский концептуализм работает

— по словам Рубинштейна — не столько с языком, сколько с сознанием³. Поэтому концептуализм не озабочен особенными приемами эвфонии, ритмики, синтаксиса, метафорики. Такие приемы даже обесцениваются Рубинштейном как «модернистские упражнения»⁴.

По соображениям концептуалистов искусство перестает быть чем-то аксиологически особенным. Такой концепцией и объясняется огромная производительность Пригова, который, по его словам, сочиняя точно по три стихотворения в день, написал уже полтора десятка тысяч стихотворений, а всего собирается сочинить двадцать тысяч произведений, не говоря уже о прозе, драме и эссе. Рубинштейн сравнивает вошедшее в поговорку количество приговских текстов с «неоскудевающей пачкой банкнот»: «Она всегда при себе. Всегда есть, чем расплатиться. Было бы за что...»⁵. Такое обилие написанного, делающее Пригова стахановцем поэтического цеха, само собою исключает всякое представление о поэте-пророке, о создателе возвышенного и прекрасного, об по-учителе народа.

В поэтическом слове снимаются и такие черты как исповедальность и личность. В диалоге с Сергеем Гандлевским, называющим Пригова «стервятником в литературе», Пригов признается: «Я не пишу стихов ни исповедального, ни личного плана, и у меня нет личного языка»⁶.

Такая самохарактеристика поэта приводит нас в несколько затруднительное положение. Она помешала работе жюри. Ибо сразу возник щекотливый вопрос: за какие именно достоинства мы награждаем концептуалиста, присуждая ему Пушкинскую премию? Что хвалить в «Слове о Дмитриии Пригове»? И тут же поднялся еще и другой вопрос: «Не будет ли проблематично получать премию для нео-авангардиста?» Такое награждение может ведь вызвать сомнения в передовой позиции лауреата. И лауреат может засомневаться: «Правильно ли понял жюри то, что я делаю?» Сообщая о присуждении ему премии, мы спросили Дмитрия Пригова: «Не видите ли вы в этом проблем?» На что — к нашему облегчению — Пригов ответил: «Нет, в этом я никаких проблем не вижу!» Такой ответ возвращает нас к вопросу об авторе, его субъектности. Кем предстает перед нами создатель текстов Дмитрий Пригов? Рубинштейн констатирует: «Пригов работает не столько на текст, сколько на имидж „Дмитрия Александрыча“»⁷. Какое же соотношение у Пригова с его имиджем и с персонажем по имени «Дмитрий Александрыч»?

Отрицая исповедальный и личный характер своих стихов, Пригов говорит:

Я работаю, как режиссер, который выводит на сцену различных героев. Но по тому, как он сводит героев, какие это

герои, как разрешены драматургические коллизии, он, режиссер, прочитывается на уровне постановки этого спектакля.⁸

Гандлевский предполагает, что сугубо бесстрастное отношение к разным стилям лишает Пригова «каких-то специфических радостей, знакомых исповедальному поэту. [...] Вас, собственно вас, в вашем творчестве нет, поэтому очень затруднительно общение». На это Пригов отвечает:

Дело в том, что режиссерская деятельность или дирижерская деятельность – это художническая деятельность, которая точно так же эмоционально переживается, как и деятельность чисто языковая и пластическая. В этом отношении, мне кажется, я не лишен никаких радостей, вами перечисленных.⁹

Но такой ответ нас, с позволения сказать, не совсем удовлетворяет. Сравнивая самого себя с режиссером или дирижером, автор дает слишком объектную автомодель, прибегая к вполне традиционному представлению об авторстве. Прав скорее Гандлевский, констатируя: «Вы – везде и нигде». Подобным образом и Рубинштейн писал о «мерцающем ощущении [...] присутствия-отсутствия автора в тексте»¹⁰.

Автор, субъект, говорящее «я» приговских тесктов существует как бы только в разных ролях, масках, имиджах. Таким образом, Пригов может говорить о том, что он после «игры с советским языком, советскими мифами» «работал в имидже экстатического поэта, философского поэта и других. Сумма всех этих стилистик, всех образов и создаст мой, скажем так, режиссерский образ»¹¹.

Но и тут же поднимается вопрос, насколько оправданы все эти понятия: «роль», «маска», «имидж», «игра». Такие обозначения ведь подразумевают некую двойственность, двухместность субъекта, который как бы распадается на два облика, на серьезного человека и гримасничающего персонажа, на настоящий и на ложный субъекты. Если я правильно понимаю семантический жест Пригова и обрисовывающееся за ним постмодернистское вероисповедание, то такое расщепление субъекта не принимается. Ибо постмодернисты больше не верят в существование подлинного, аутентичного субъекта, который имеется независимо от всех масок, игр и ролей. То есть за персонажем Дмитрием Александрычем не скрывается *настоящий* Дмитрий Пригов. Такого настоящего Пригова вовсе нет. Есть только имиджи или *simulacra*, если говорить языком постмодернизма. Поэтому спрашивается, насколько оправданы метафоры «режиссер» или «дирижер». В них слышится

ложное предположение, будто некий Пригов объектно изображает персонажа Александрыча, сдержанно и прохладно относясь к нему, держа его в своих ежовых режиссерских рукавицах.

О присутствии-отсутствии автора в тексте, об осцилляции, неразрешимом колебании автора между Приговым и Александрычем свидетельствуют, по крайней мере косвенным образом, другие слова в диалоге с Гандлевским, высказываемые почти библейским тоном:

[...] я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую.

Дмитрий Пригов работает – по своим словам – «с неким усредненным образом, который существует в культуре, который утверджен не личной волей, а именно общей большой культурой». Его образы всегда происходят из какой-либо массовой культуры с присущими ей символами, обрядами, мифами, будь это культура с советской или другой пропиской. Пригов работает – как он пишет – «с поп-образами, с поп-имиджами, с поп-представлениями о культуре»¹².

Какую установку Пригов занимает на эти образы, имиджи и представления? Сразу ясно, что дело не в сатире, не в пародии, не в разоблачении чего-то¹³. Это слишком уж авторитарные, объективирующие, воспитательные установки, которых было достаточно в социалистической культуре. Скорее можно говорить о некоем вчувствовании, но это – вчувствование без всякого оттенка одобрения. Лучше поговорим о *разыгрывании*. Автор становится воплощением самых разных персонажей, как советского «милищанера», так и невесты Гитлера. В этом смысле Пригов говорит о том, что он, автор, превращается в здравый смысл, в жилище противоборствующих идей, языков и стилистик¹⁴. Модус не аффирмативной идентификации, внеоценочного слияния автора и персонажа явно демонстрируется немецким изданием *Der Milizionär*¹⁵. На обложке книжки дважды изображен советский милиционер, но из-под огромной милиционерской фуражки каждый раз выглядывает не кто иной, как Дмитрий Александрыч или – быть может – даже Дмитрий Пригов.

В метаморфозах Пригова звучит не уничтожающая сатира, а всеохватывающая ирония. Ирония, направленная и на самого автора. Но эта ирония не противопоставлена какой-либо серьезности, и не исключает ее. Вполне правильно Иосиф Бакштейн оканчивает свои «Заметки о московском концептуализме» словами, характеризующими парадокс иронии в русском искусстве: «только ирония делает возможным серьезное искусство в России»¹⁶.

Это действительно не только по отношению к Пригову. Уже у Пушкина ирония и серьезность друг друга не исключали и, пожалуй, противопоставления не образовывали. Маски и роли у Пушкина не скрывают настоящего характера персонажа, а скорее обнаруживают его. Это наглядно демонстрируется в «Барышне-крестянке».

Как бы то ни было у Пушкина, у Пригова во всяком случае традиционная оппозиция «вшутку» – «всерьез» снята. Поэтому приговская и вообще концептуалистическая ирония не имеет характера притворства, а модус аксиологической нерешительности, индифферентности. Такая индифферентность, конечно, ничего общего с каким-либо нравственным безразличием не имеет, а выражает скорее сознание о неокончателности любых оценочных актов.

Выражению аксиологической релятивизации, стиранию границ между модусами действительности служат и приемы абсурдности, которые связывают Пригова с обэриутами. Абсурдность появляется у Пригова как на тематическом, так и на формальном уровне. Не одно стихотворение, движущееся сначала в русле традиционных форм, внезапно принимает абсурдный оборот. Абсурдный характер может приобретать и неожиданный выпад из некоей метрической, рифмологической, стилистической системы.

У Пригова колеблется не только образ автора, но и образ языка. Приговский текст растворяется во множестве языков и стилей. Не без основания Рубинштейн пишет о «взаимодействии различных языковых пространств, различных жанров языка»¹⁷. Языковой мир Пригова охватывает широкий диапазон стилей, от официальной советской риторики, которая была доминантной до перестройки, через русский канцелярский стиль, обиходную, бытовую речь улицы, домашний разговорный язык, разные социолекты и жаргоны вплоть до вульгарного просторечия, блата и мата. Наглядный пример такого языка-Протея – это «Вопросы к Сорокину Владимиру Георгиевичу от Пригова Дмитрия Александровича»¹⁸.

Задача автора и читателя заключается в «созерцании», как это называет Пригов. Предмет этого созерцания – это архитипы мышления, мифы, языки. При этом язык служит не только изображению, отображению того, что существует уже *вне* его, то есть языка, *до* него, *независимо* от него, но язык даже и творит бытие, имеет мифотворческую силу.

Созерцание доставляет автору удовольствие. Об этом Пригов говорит опять-таки в диалоге с Гандлевским:

Я работаю созерцательно, вижу некие кристаллические образы и радуюсь им. Я вычленяю логос этого поведения, и

вот эта работа созерцания, моделирования равна моделированию отдельного стихотворения. И если человек может по моим ступеням, даваемым ему в этих стихотворениях, взойти на высоту созерцания этого мифа, для меня это [...] зона восторга и красоты.¹⁹

При всем этом, однако, нельзя забывать о том, что приговское созерцание не имеет рационального характера, а происходит в модусе разыгрывания, в игре.

Эти языковые игры, эти стилистические превращения отнюдь не лишены ни ответственности, ни нравственности. Пригов только понимает эти лозунги воспитательной литературы в несколько другом смысле, чем до сих пор это было принято. Он отвергает признание лишь одной ответственности, ответственности художника перед жизнью. Ответственностей для него «масса». Он опасается также за противоположную ответственность: за «ответственность погубления искусства ради жизни»²⁰. В этом опять выражается не столько желание переставить традиционные ценности с ног на голову, сколько стремление видеть искусство и жизнь с разных оценочных точек зрения, нейтрализовать давние оппозиции, успокоить старые противоречия, довести до абсурда узаконенные какой-либо культурой противопоставления ценностей.

Нравственность, понимаемая в традиционном однолинейном смысле, чаще всего связана с определенной угрозой, угрозой эстетической свободе. Свобода же рассматривается Приговым не только как необходимое условие искусства. Для него, в конечном счете, главная цель искусства – дать человеку представление о свободе:

[...] у искусства основная задача, его назначение в этом мире – явить некую со всеми опасностями свободу, абсолютную свободу. На примере искусства человек видит, что есть абсолютная свобода, необязательно могущая быть реализованной в жизни полностью.²¹

Но каким путем искусство достигает этой своей главной цели? Каким образом оно дает знать о свободе? Это осуществляется у Пригова в многоязычии, в многостилии. Любой язык, взятый сам по себе, имеет тоталитарные амбиции. Он старается вытеснить другие языки, он заставляет даже забыть об их существовании, он стремится – по словам Пригова – «захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он – абсолютная истина»²². Многоязычие же, вводя релятивизм и лишая языки их власти, освобождает человека. Пригов это выражает так:

Я хотел показать, что есть свобода. Язык – только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу.²³

Могут сказать: Ладно, кое-какая нравственность есть, даже есть свобода. А где же красота? Она, конечно тоже есть, хотя автор ее как бы стыдится. Прислушаемся только к *оральному* искусству Пригова.

В слове *оральный* совпадают по крайней мере три значения: это, во-первых, *ораторство*, во-вторых, автор буквально *орёт*, то есть кричит, в-третьих, он *орёт* в другом смысле, то есть действует *оратаем*, пашет. Могут тут вспомниться слова Виктора Шкловского, написанные в 1916 году: «мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, – но пашины нам не надо»²⁴. Не исключено даже, что в слове *оральный* звучит родственный с глаголом *орать* латинский глагол *orare*, который значит *молиться* и, впрочем, уже имеется в русском слове *оратор*.

Кто однажды слышал, как Пригов осуществляет свое оральное искусство, тот не может сомневаться в его претензиях на красоту.

О приговской красоте прямо высказываться я вам не осмеливаюсь, а лучше предоставлю слово нашему второму лауреату. Тимур Кибиров в одном из своих стихотворений дает прекрасный ответ на наш вопрос о красоте в творчестве Дмитрия Пригова:

Вот Истина, Добро и Красота
В туниках белоснежных и венцах
Терновых. Вот Дмитрий Пригов.
(Пardon за фамильярность – Александрыч
в размер не уместилось.) Он кричит,
Кричит себе, как будто и не видит.
Как будто и не служит им. На самом
Же деле – ой как даже служит! Ой как!²⁵

Примечания

- * Настоящая речь была произнесена 29 ноября 1993 г. в театре МГУ по случаю вручения учрежденной Фондом Альфреда Тёпфера F.V.S. Премии имени А. С. Пушкина Д. Пригову и Т. Кибирову.
- ¹ Гройс, Б. "Московский романтический концептуализм", *А-Я. Журнал неофициального русского искусства*, № 1 (1979), 3.
- ² Рубинштейн, Л. "Что тут можно сказать...", *Личное дело №*, Москва 1991, 232.
- ³ Что тут можно сказать..., 233.

- 4 Там же.
- 5 *Личное дело* №, 207.
- 6 Сергей Гандлевский, Дмитрий Александрович Пригов, "Между именем и имиджем", *Литературная газета*, 12 мая 1993, № 19, 5.
- 7 *Личное дело* №, 207.
- 8 Между именем и имиджем.
- 9 Между именем и имиджем.
- 10 Что тут можно сказать..., 233.
- 11 Между именем и имиджем.
- 12 Между именем и имиджем.
- 13 См. Седакова, О. "Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов)", *Вестник новой литературы*. № 2. 1990, 263.
- 14 Prigow, D. "Auf dem Niveau des gesunden Menschenverstandes", G. Hirt, S. Wonders (Hgg.), *Kulturplast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst*, Wuppertal 1984, 97.
- 15 Prigow, D. *Der Milizionär und die anderen*. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von G. Hirt und S. Wonders, Leipzig 1992.
- 16 Th. Wiedling (Hg.), *Gruppa. Texte aus Moskau* [о. О., о. J.], 8.
- 17 Что тут можно сказать..., 233.
- 18 *Gruppa. Texte aus Moskau*, 82-127.
- 19 Между именем и имиджем.
- 20 Между именем и имиджем.
- 21 Между именем и имиджем.
- 22 Между именем и имиджем.
- 23 Между именем и имиджем.
- 24 Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля – Шкло-вский, В. *О теории прозы*, Москва 1983, 26.
- 25 *Личное дело* №, 207.