

ILLiad TN: 4025427



Date: 12/3/2012

Borrower: HLS

Lending String: HUL

Barcode: 32044115140154

Patron: Sandler, Stephanie

Journal Title: Nekanonicheskiĭ klassik :Dmitriĭ Aleksandrovich Prigov (1940-2007) : sbornik stateĭ i materialov /pod redaktsiei E. Dobrenko ... [et al.].Неканони 21еский классик : 1Дми 1А АСий Александ АСови 21 8 АСигов (1940-2007) : сбо АСник с 1Аа 1Аей и ма 1Ае АСиал

Volume: Issue:

Month/Year: 2010**Pages:** 513-539

Article Author: Katrin Chepela, Stefani Sandler

Article Title: Telo Prigova

Table of Contents:

Title/Verso Pages:

Bibliography:

Accompanying Images/Plates:

Imprint: Via Scan and Deliver Service

ILL Number: 4025426



Call #: WID HD



Deliver By:

Shipping Address:

Harvard College Library

Interlibrary Loan

Widener Library Room G-30

Main College Yard

Cambridge, MA 02138-1994

Fax: 617-495-2129

Ariel: 140.247.124.160

Odyssey: 206.107.43.109

Harvard Depository



ILLiad TN: 4025427

Кэтрин Чепела, Стефани Сандлер

ТЕЛО У ПРИГОВА

Дмитрий Александрович Пригов — поэт, художник и мастер арт-перформанса — всю свою жизнь представал перед аудиторией в разных обликах: как автор печатных текстов, изображений, экспонированных в галереях и в Интернете, в квазиинтимной обстановке полуподпольных квартирных чтений и в огромных залах, куда на его поэтические, музыкальные и даже танцевальные выступления стекались толпы зрителей. Вне зависимости от жанра и средств его всегда интересовало тело художника.

По образованию Пригов — скульптор, и в некоторых его ранних работах тело художника изображено, как тело страдающего Христа, в терновом венце¹. В большой серии «портретов» Пригов придавал исторически реальным лицам фантастические, монструозные тела. В его визуальной поэзии тексты обладают графической формой, а в некоторых случаях важна и их трехмерность, или, во всяком случае, физическая материальность, как, например, в объектах из циклов «Банки», «Мини-буксы» или «Гробики отринутых стихов»². Со студенческих лет, когда он играл в англоязычном театре МГУ, и до конца жизни, а особенно — в последние годы — главными выразительными средствами в перформансах Пригова служили его собственное тело и голос. Смерть его вызвала такое потрясение еще и потому, что на месте тела, которое мы так привыкли видеть, образовалась пустота.

Ответ Пригова на мандельштамовский вопрос — «Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?» — очевиден: творить. В уникальности этого тела заключен любопытный контраст к «фирменным» приговским повторам и серийным

¹ См. репродукции в кн.: *Пригов Д.А. Граждане! Не забывайте, пожалуйста* (каталог выставки). М.: Московский Музей современного искусства, 2008. С. 116—117.

² Изображения многих из этих объектов, а также удачную подборку «портретов» из цикла «Бестиарий» можно увидеть в каталоге, указанном в предыдущей сноске.

композициям. Хороший пример постоянной демонстрации такого контраста — пример, к которому у нас еще будет повод вернуться, — знаменитый цикл «Книга о счастье в стихах и диалогах», при чтении которого периодически натыкаешься на «трупик»:

Вон там вот воздух, вон там водичка
Вон там вот братик, вон там сестричка
А там земличка чего-то взрыта
А, наверно, чего зарыто —
Трупик, наверно³

Основой всех перформансов Пригова служит его тело, несмотря на все маски, с помощью которых он пытается дистанцироваться от тех, кто говорит в его стихах от первого лица. Эта эстетическая особенность не зависит от жанра и типа перформанса, но, если только указать на нее, остается ряд вопросов. Всегда ли в изображаемом теле можно с уверенностью узнать человеческое? Как в нем проявляются главные признаки человеческого тела, в том числе половые? Исследуя разнообразные приговские ответы на эти вопросы, мы попытаемся показать, что поэт неустанно и плодотворно расширял пределы отображения тела, смешивая атрибуты пола и объединяя признаки животного, машины и человека, в попытках добраться до сути эволюции личности, происходящей сегодня.

Для проверки этого тезиса мы обратимся к одному из самых радикальных актов дистанцирования — к циклам, написанным Приговым от лица «женского поэта». Эти стихи занимают эксцентрическое положение в каноне приговских работ — факт, который мы рассматриваем как свидетельство более масштабной культурной амбивалентности, окружающей проблему женственности.

Интерпретируя эти стихи и связанные с ними тексты и образы, мы исходим из предположения, что движущей силой перформансов Пригова на протяжении многих лет служил вопрос различия, в том числе и полового (анатомического), и гендерного (социокультурного). В заключение мы рассмотрим приговские представления о киборгах и клонировании, в которых он рассматривает структуру различия и одновременно выявляет важные и, по всей видимости, неизменные пределы сходства.

В ходе работы мы будем обращаться к двум американским кинофильмам, к которым часто апеллировал сам Пригов в своих интервью и автокомментариях: «Без лица» («Face/Off»; 1997, реж. Джон Ву) и тетралогии «Чужие» («Alien»: «Чужой» («Alien») — 1979, реж. Ридли Скотт; «Чужие» («Aliens») — 1986, реж. Джеймс Кэме-

³ Пригов Д.А. Книга книг. М.: ЗебраЕ; ЭКСМО, 2003. С. 138.

рон; «Чужой 3» («Alien 3») — 1992, реж. Джеймс Финчер; «Чужой 4: Воскрешение» («Alien: Resurrection») — 1997, реж. Жан-Пьер Жене).

УНИКАЛЬНЫЕ ТЕЛА УМНОЖАЮТСЯ

Пригов и сам размышлял об уникальности тела в беседе с Алексеем Парщиковым, опубликованной в 2007 году⁴. Парщиков начинает с вопроса о существовании «новой антропологии», связанной с клонированием и виртуальной культурой. Пригов пытается определить место личности в новом культурном контексте, и его пространственные и убедительные рассуждения сосредоточены вокруг «телесности». Не существует понятия телесности вне дискурсивности, утверждает он⁵. Прослеживая историю человеческой личности в европейской культуре от досократиков до наших дней, Пригов показывает, что современная культура привела к упадку личности: сексуальная революция, отделив секс от деторождения, подготовила почву для бесполого размножения — клонирования⁶.

Парщиков спрашивает, как изменяются под влиянием этой проблематики «художник и жест, художник и его тело». Пригов, явно описывая собственную художественную практику, отвечает, что искусство «пришло к... предельно почти тавтологическому выражению, что художник — это есть тот, кто художник»⁷. Эта тавтология отмечает предел, которого достигла культура в целом, — предел личностной идентификации⁸. И опять-таки единственным определяющим признаком личности является тело. Чтобы проиллюстрировать эту мысль, Пригов обращается к фильму «Без лица». При неудачной попытке проникнуть в террористическую группу герой фильма, агент американских спецслужб, посредством хирургической операции меняется лицом с одним из террористов, который впоследствии бежит и завладевает жизнью агента — его рабо-

⁴ Парщиков А. — Пригов Д.А. «Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...» // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 325—336.

⁵ Там же. С. 326.

⁶ В этом смысле клонирование — «естественная» кульминация процесса эрозии не только личности, но и семьи, и связанных с ними культурных мифологем рождения и сексуальной инициации. И все-таки даже в преддверии этой новой антропологии «всегда есть остаток в виде тела» — последний оставшийся маркер личности. По мнению Пригова, мы не осознаем до конца статуса телесного в виртуальной культуре без идеи телепортации — перевода человеческого, телесного на уровень электронов и фотонов (Там же. С. 331).

⁷ Там же. С. 333.

⁸ Там же. С. 334.

той, домом, семьей. Подмены не замечает никто, кроме жены агента: она узнает мужа, несмотря на изменившееся лицо, а анализ крови подтверждает ее догадку. «Оказывается, в человеке истинное — это только внутреннее, а идентификационная зона — это только семья и ничего прочего, потому что все другие социальные структуры легко меняют одно на другое»⁹, — говорит Пригов. Такая интерпретация сюжета картины помещает в любопытный контекст его более поздние перформансы с «Prigov Family Group».

Фильм «Без лица» предоставляет Пригову отличный контекст для рассуждений о кратковременном воплощении. Тут действует, по его словам, последняя архаическая утопия: истинное в человеке — это не внешние признаки, не лицо и не кожа, но нечто глубоко внутреннее — кровь (как в фильме) или душа (как говорит в интервью сам Пригов). Фантазия о такой глубинной подлинности с неизбежностью возвращает художника к романтической мечте об индивидуальной истине. Эта формулировка, предполагающая, что секретный агент, он же художник, изображая другого, привносит в это действие часть себя¹⁰, как будто противоречит тем интерпретациям творчества Пригова, в которых подчеркивается значимость метафоры маски. Маска — эффективная замена постромантической очарованности субъективностью и индивидуальностью. Как принято считать, именно маска позволяла Пригову примерять на себя множество разных временных ролей — в основном с целью срывания всех и всяческих масок. При этом приговские роли были настолько гротескными, гиперболизированными по своему выражению (exaggerated), что и читатели ощущали себя соучастниками этой демифологизации. Главными ее мишенями были лжегерои советской эпохи, от иностранных политиков вроде Рональда Рейгана до таких культурных символов, как Пушкин или Достоевский.

Один из таких героев занимает в творчестве Пригова особое место. Это Макс Отто фон Штирлиц, которому посвящен приговский цикл «Тема Штирлица в балете П.И. Чайковского “Лебединое озеро”». В отношении к этому герою проявилась более сложная динамика приговских перевоплощений — в частности, что они

⁹ Парщиков А. — Пригов Д.А. «Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...» // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 336.

¹⁰ Нечто подобное Пригов, видимо, имеет в виду, говоря о «мерцательном типе» «взаимоотношения, когда достаточно трудно определить степень искреннего погружения автора в текст и дистанцию отстояния от него» (Third Wave: The New Russian Poetry / Ed. by Kent Johnson and Stephen Ashby. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 102. Оригинал: Пригов Д.А. Что надо знать о концептуализме (опубликовано 8 февраля 1998 г. на сайте «Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая»: <http://azbukagif.ru/important/prigov-kontseptualizm>)).

могут сказать о фиксированных и подвижных психологических идентичностях.

ШПИОНЫ, ДВОЙНИКИ И ЛЕБЕДЬ

В определенном смысле для Пригова Штирлиц был идеальным объектом воплощения: после выхода в 1973 году телесериала «Семнадцать мгновений весны» он стал любимым героем миллионов советских телезрителей, поэтому вполне годился на роль очередного ложного кумира, подлежащего демифологизации. Однако Пригов использовал фигуру Штирлица и для объяснения природы перформанса. В «Теме Штирлица...» он показывает Штирлица не только как *маску*, но и как *тело*. Это различие, безусловно, вытекает из шпионской сути образа: внедренный в гестапо разведчик по заданию родины притворяется не тем, кто он есть. Мы знаем, что маскировка играла для Пригова эпистемологическую роль: он примерял на себя разные личности, чтобы добраться до «логоса», лежащего в их основе¹¹. Но у шпиона по определению нет никакого основополагающего «логоса» — он, подобно Пригову, многолик. В то же время Штирлиц — нечто большее, чем просто *mise-en-abyme*¹². Чтобы быть хорошим шпионом, маски недостаточно: необходимо глубже вжиться в роль, и в этом участвует все тело. В «Теме Штирлица...» Пригов посредством образа шпиона смещает вопрос о формировании личности: от метафоры маски — к метафоре тела.

Поэтому он помещает Штирлица-танцора в балет Чайковского «Лебединое озеро». Этот балет стал символом мифологизированной псевдоклассической культуры советской эпохи: его передавали по телевидению, когда умирал очередной руководитель партии и правительства, на его представления в Большом театре или во Дворце съездов непременно водили высоких зарубежных гостей. Одно это уже делает «Лебединое озеро» мишенью для демифоло-

¹¹ См. интервью, взятое у Пригова Андреем Зориным: Пригов как Пушкин // Театр. 1993. № 1. С. 117.

¹² «*Mise-en-abyme*» — погружение в бездну (*фр.*), первоначально — фразеологизм для описания чувств человека, находящегося между двумя отражающими друг друга зеркалами. В современном англоязычном литературоведении используется как термин, означающий бесконечные «внутренние отражения» в произведении: отражающиеся друг в друге сюжеты (как в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова), разного рода «романы в романе» и «фильмы в фильме» и т.п. В данном случае имеется в виду персонаж-Штирлиц как набор бесконечных масок, за которыми нет никакого реального содержания, а есть только пустота. — *Примеч. ред.*

гизации, однако Пригов выбирает его еще и из-за сюжета. Расколдовать Одетту и ее подруг-лебедей может лишь чья-то любовь — верная и вечная. Но вместо Одетты на сцене появляется ее лжедвойник — Одиллия, и запутавшийся принц Зигфрид клянется ей в любви. Влюбиться в Одиллию — значит предать Одетту и не суметь разрушить заклятия Ротбарта. Одиллия — в черном одеянии, движения ее откровенны и полны соблазна; Одетта — скромна и застенчива, на ней трепещущее белоснежное оперение. Однако десятилетиями по традиции обе партии танцевала одна балерина; именно в этих партиях в наивысшей степени проявился талант великих Галины Улановой, Майи Плисецкой, Натальи Макаровой. Нет ничего странного в том, что бедный Зигфрид обманывается; ведь он видит перед собой одну и ту же танцовщицу — или, в терминах нашей статьи, одно и то же тело, пусть даже это тело предстает перед ним в другом наряде и неожиданно начинает вести себя соблазнительно. Из-за ошибки Зигфрида лебеди обречены, но Одетта его прощает (легенда гласит, что Одетта-Макарова осеняла Зигфрида крестным знамением); во многих постановках «Лебединого озера», включая и советские, они вместе отправляются на небеса, навеки соединенные смертью. Зигфрид всегда знал глубинную истину о своей Одетте.

Приговское объединение сериала про Штирлица и балета Чайковского действует на нескольких уровнях. Оба эти зрелища, согласно «Предупреждению», отражают «романтизм и аристократизм» советской эпохи, в обоих персонаж выступает в чужой роли — отсюда и аналогия между шпионом и балериной. Однако в приговском цикле эта аналогия оспаривается: предполагается, что у этих двух фигур разные возможности для преобразования в Другого. Балерина в балете Чайковского плавно переходит из «черного» образа в «белый» и обратно; приговский Штирлиц о таком может только грезить — и действительно грезит в самом прямом смысле. Как ясно из первых трех стихотворений «Темы Штирлица», герой мечтает поменять нацистский мундир на «оперенье белое» балерины, поскольку под одеждой он совсем такой же, как она:

И я на вас похожий
На мне, на мне мундир лишь черный,
Под ним я с белой тонкой кожей
Сорвите все с меня!¹³

Рассматривая в лупу свой мундир и партитуру «Лебединого озера», Штирлиц приходит к выводу, что они сходны по структуре

¹³ Пригов Д.А. Книга книг. М.: ЗебраЕ; ЭКСМО, 2003. С. 349.

(«личинки бабочек в порах обоих...»), то есть оба таят возможность телесной метаморфозы. Штурмбаннфюрер предвкушает «внезапное преобразование», которому подвергнется, когда станет танцевать в балете, но в лучших традициях шпионского романа планы его постоянно расстраиваются. Недостижимость мечты о преобразении подтверждается последним стихотворением цикла: вернувшись с работы домой и сняв мундир, Штирлиц обнаруживает под ним не белую кожу, а... второй черный мундир — этаким кошмарный *mise-en-abyme*. Его одежда стала его «телом», его «я» полностью слилось с нацистским имиджем.

Согласно терминологии беседы Пригова с Паршиковым, отсутствие у Штирлица собственного тела свидетельствует об отсутствии у него собственного «я». В качестве контрпримера Штирлицу подразумевается Майя Плисецкая, которая снится ему в восьмом стихотворении цикла. Существенность этого выбора подчеркивается несколькими способами и в первую очередь тем, что речь идет не о балерине вообще, а о конкретной артистке. Из всех прим Большого театра, блиставших в «Лебедином озере», Плисецкая выбрана не случайно: она не желала становиться советской эмблемой, в отличие от своей предшественницы Улановой — символа русского искусства военного времени. Еврейка, отец которой был расстрелян в 1938 году, а мать сослана в лагерь, Плисецкая мало походит на Штирлица. В коротком стихотворении, где она упомянута, приводится ряд противопоставлений, связанных с проблемой личности и театральной смены ролей:

Ко мне во сне на белых цырлах
Вплывает лебедь молодецкая
Я спрашиваю: Кто ты? Штирлиц?
Нет, — отвечает, — Я — Плисецкая
Нет, ты — Штирлиц! —
Нет, я — Плисецкая!
Но ведь все это про Штирлица! —
Ну, тогда я — Штирлиц! —
Вот так-то, брат! —
Нет, я подумал, я лучше все-таки — Плисецкая¹⁴

Во сне Штирлица Плисецкая способна не только превращаться, но и контролировать свои превращения. Это свойство проявляется в заключительной реплике: «Нет, я подумал, я лучше все-таки — Плисецкая», — где она, будучи Штирлицем и говоря о себе

¹⁴ Пригов Д.А. Книга книг. М.: ЗебраЕ; ЭКСМО, 2003. С. 351.

в мужском роде, заявляет о желании снова быть Плисецкой. Возможно, «Плисецкая» решает быть собой не только из-за своей легендарной независимости, но и потому что в качестве балерины обладает телом, которое позволяет ей воплощать других персонажей. То есть для того, чтобы выступать в роли других, необходимо обладать телом. Возможно, «Плисецкая» более правдоподобно, чем Штирлиц, реализует приговскую модель временного воплощения в перформансе, и это, в свою очередь, позволяет увидеть один из способов, каким «тело Пригова» приобретает женский пол.

В мэйнстриме европейской культуры XIX—XX веков даже в тех случаях, когда писатели-мужчины пишут от женского лица, они сами же относятся к этому перевоплощению амбивалентно. Паразитально, с какой легкостью выполнял эту рискованную операцию Пригов¹⁵. Теперь стоит задаться вопросами, насколько полно он использует эту возможность и остаются ли при этом какие-либо рудименты «культурного страха».

ПРИЗНАКИ ЖЕНСКОГО ТЕЛА

В критике романтизма, характерной для творчества Пригова в целом, достается и балету — за неумеренные притязания на силу, значительность, красоту. Образы приговских балерин далеки от идеализации тела, свойственной балету как никакому другому виду искусства. Вот как изображено тело балерины в цикле «Жизнь, любовь, поруганье и исход женщины»:

Большой театр проходя
Я видел балерин прекрасных
С лицом кошачьего дитя
И выправкой статуй древесных¹⁶

Балерина появляется в этом тексте, как «Дева», описанная в Предуведомлении: «Объявляется она также некой трансцендентной женственностью, Девой, то есть порождающей и плодообильной силой, как и силой тайной змеиной ведьмаческой». Пригов подчеркивает гротескность этого канонического образа женственности, давая своим балеринам тела деревянных статуй и головы «кошачьего дитя». Такой облик напоминает смягченную версию монстру-

¹⁵ Важные замечания по этому поводу см. в кн.: *Sedgwick E. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

¹⁶ Пригов Д.А. Книга книг. С. 117.

озных химерических тел, запечатленных на графических «Портретах» Пригова¹⁷.

В Предуведомлении к циклу стихотворений «Изъявленная красота», апеллирующем к идеалу совершенного тела, Пригов констатирует¹⁸: «Под красотой у нас, в основном, по преимуществу, понимается красота на античный, так сказать, манер в виде и образе гладко обтянутых, пропорционально расчленяемых и внутри себя не пропускающих объемов»¹⁹. Античное тело с его совершенными пропорциями и плотностью явственно отличается от тел статуй, изображенных в цикле.

Эти примеры позволяют предположить, что приговские гротески — способ критически показать свойственное романтизму замалчивание телесного несовершенства.

Одно из свойств тела, отрицаемых Д.А. Приговым, — пронцаемость. Это свойство присуще не только женскому телу, но для женского оно является определяющим, о чем Пригов очень смешно пишет в другом стихотворении цикла «Жизнь, любовь, поруганье и исход женщины»:

Вот они девочки — бедные, стройные
С маленькой дырочкой промежду ног
Им и самим-то не в радость такое-то
Да что поделаешь, ежели Бог
Ежли назначил им нежными, стройными
С маленькой дырочкой промежду ног

¹⁷ Там же. С. 109. Созданный Приговым собирательный образ балерин отсылает, в частности, к женщине из видения героя стихотворении Николая Гумилева «Лес» (1919):

В том лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы.

Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил.

<...>

Только раз отсюда в вечер грозовой
Вышла женщина с кошачьей головой,

<...>

И скончалась тихой смертью на заре,
Перед тем, как дал причастье ей кюре. <...>

(Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л, 1988 / Сост. М.Д. Эльзона (Библиотека поэта. Большая серия). С. 311). За указание на эту аллюзию и за некоторые другие консультации благодарим Илью Кукулина.

¹⁸ Чтобы обозначить зыбкую дистанцию между Приговым и персонажем его стихотворения, мы называем последнего Д.А. Приговым.

¹⁹ Пригов Д.А. Книга книг. С. 406.

Он уж и сам не в восторге-то, Бог
 Да что поделаешь — сразу такое то
 Не отменишь²⁰

Еще в одном стихотворении того же цикла он определяет девичью честь как пустоту: «Она есть чистое ничто»²¹. «Чистое» здесь означает «абсолютное», но при этом напоминает о «чистой» вагине «невесты Гитлера» из одноименного цикла. Невеста Гитлера в белом платье — символ фашистской чистоты: тело ее чисто и прохладно даже после родов.

Моя прохладная вагина
 Еще прозрачна и чиста
 Но в ней уже, да — спят два сына
 Их нежно-бледные уста
 Щебечут что-то, но невинно
 Потом летят в иные места
 И вот опять моя вагина
 Нежна прохладна и чиста²²

«Чистая вагина» невесты намекает на непорочное зачатие — пронизываемое тело, в которое никто не проникал. Более того, здесь подчеркивается противоположно направленное действие: невеста проецирует свое тело вовне, направляя двух новорожденных сыновей «в иные места».

Аналогичные события — подавляемое тело парадоксальным образом продолжает себя в пространстве — происходят в «Красавице и Герое». Этот цикл, как и «Жизнь, любовь...», напоминает театральное представление: указано, что каждая строфа или раздел сопровождается музыкой конкретного композитора — от Чайковского до советских и американских авторов популярных мелодий²³.

²⁰ Пригов Д.А. Книга книг. С. 406.

²¹ Там же. С. 113.

²² Пригов Д.А. Милищанер и другие. М.: Obscuri Viri, 1996. С. 28.

²³ Чайковский для Пригова — это еще и способ мгновенно усилить пафос любого поэтического действия; см., напр., «Азбуку 49 (ца-ца)», написанную как сценарий перформанса: «Вот мы и снова собрались. Вот Тарасов сидит, вот я стою, вон там, вижу, Кабаков сидит, там Рубинштейн, там Чуйков. А где, где же он? А-ааа, вон там, рядом с Монастырским. Вон еще кто-то сидит, кто-то стоит — они герои! Герои Пушкина! Лермонтова! Чайковского Петра Ильича! Его Первого концерта, его Второго концерта для фортепьяно с оркестром, его Третьего концерта, Четвертого, Пятого, Шестого, Седьмого! Десятого, наконец! Они сидят — они герои! Они мои герои!» (<http://prigov.ru/bukva/azbuka49.php>). Выражаем особую благодарность Джеральду Янечку за любезно предоставленную видеозапись этого фрагмента в исполнении Пригова и Владимира Тарасова в студии Ильи Кабакова.

Соответствующее «Предупреждение» гласит, что романтический герой и его возлюбленная стремятся преодолеть свою телесность и стать музыкой:

Труден путь героизма и красоты. Внешняя и метафоризированная телесность полностью завораживает и поглощает людей, не отпуская на чистые служения. Но только одолевшие в себе низшую телесность и обретя высшую в виде музыки, герои и красавицы постигают себя в чистоте и через эту чистоту почти в абсолютном покое являются нам в сиянии своего служения и свершений²⁴.

Здесь романтизм доходит до уничтожения тела. Герой и Красавица в стремлении достичь физического и духовного совершенства мазохистски уродуют свои тела. Герой при этом исходит из желания заполнить мир собой: «Герой не переносит соперничества пространства и заливает его своей кровью и вроде бы успокаивается, как Блантер»²⁵. Матвей Блантер — невероятно плодовитый и популярный советский композитор, автор более чем двух тысяч песен, в том числе знаменитой «Катюши», — человек, в буквальном смысле наполнивший советское пространство музыкой. Аналогичным образом и невеста Гитлера претендует на воплощение в себе все бóльших и бóльших пространств («Девушка и смерть и / Третий Рейх и все остальное»)²⁶.

Сходную последовательность мы видим в начале «Женской сверхлирики»: «Истина — женщина ведь! Правда — женщина! Власть — женщина! Жизнь, Смерть, Родина, Отчизна, Боль, Тоска, Память, Радость — все ведь женщины!»²⁷. Все эти слова не просто относятся к женскому роду грамматически; они — синонимы женщины и воплощение женственности.

СТИХИ И ОДЕЖДА ЖЕНСКОГО ПОЭТА

И «Женская сверхлирика», и «Невеста Гитлера» — циклы, которые Пригов написал в качестве «женского поэта». Всего таких циклов пять, и именно на них мы обратим пристальное внимание. Поразительно, насколько часты, по сути даже неизбежны, упо-

²⁴ Пригов Д.А. Книга книг. С. 363.

²⁵ Там же. С. 369.

²⁶ Пригов Д.А. Невеста Гитлера // Пригов Д.А. Милищанер и другие. С. 38.

²⁷ Здесь и далее тексты цитируются по рукописям, копии которых были любезно предоставлены авторам Андреем Зориным и Бригитте Обермайер.

минания об этих стихах в критической литературе²⁸. Заинтригованные этими упоминаниями, мы стали разыскивать сами стихи, что оказалось делом нелегким. «Невеста Гитлера» опубликована, однако тираж ее был настолько мал, а распространение его настолько ограничено, что найти печатный экземпляр сейчас практически невозможно. Тексты остальных четырех сборников — «Женская сверхлирика», «Женская лирика», «Сверхженская лирика» и «Старая коммунистка» — доныне существуют только в виде самиздатских брошюр. Многочисленность упоминаний об этих циклах странным образом контрастирует с их недоступностью, и сама эта странность как бы служит отражением главной проблемы, которая исследуется в них: женщина как нечто значительное, но непонятное; важное, но непознаваемое.

Несколько десятилетий назад теоретики феминизма диагностировали подобные взгляды как основу патриархата; но, насколько мы понимаем, Пригова интересует не диагноз, а перформанс, поэтому уместнее будет следующий вопрос: что такое перформанс женщины? В «Женской лирике» героиня как будто находится на сцене, рассказывает о своих собственных перемещениях в пространстве, комментирует свои наблюдения. В этих кратких текстах она странным образом уподобляется шпиону, разведывающему тайны естественного порядка вещей, которые угрожают ее безопасности. В некоторых стихах она напоминает Штирлица: ее окружает зло, но и сама она способна на агрессию.

В первом стихотворении «Женской сверхлирики» поэт рисует следующую сцену:

Я шла по скошенному лугу
И демон ближних деревень
Уже тянул за мною руку
Она отбрасывала тень
На мое платье боевое

²⁸ Евгений Добренко пишет о сборниках «женского поэта» в статье «Нашествие слов. Дмитрий Пригов и конец советской литературы» (Вопросы литературы. 1997. № 6. С. 55). Немецкие издатели книги «Милищанер и другие» представляют цикл «Невеста Гитлера» как «парадигматический» по отношению к приговским текстам 1980-х годов (Витте Г., Хенсген С. О немецкой поэтической книге Дмитрия Александровича Пригова «Der Milizionär und die anderen» // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 297). Сам Пригов в интервью Андрею Зорину (Пригов как Пушкин. С. 123) тоже уделяет особое внимание своим сборникам «женского поэта» и приводит их в качестве примера своего «мерцательного» авторства (Third Wave: The New Russian Poetry. P. 102).

И я сказала: Эй, Эвое!

Прочь!

Остерегись!

Иди к себе!

Держись в границах тебе неким попустительством

отпущенных!

И он удалился, а я оправила платье и пошла по скошенному лугу, где Демон ближних деревень протягивал ко мне руку, отбрасывая тень на мое платье боевое, и я воскликнула: Эвое, прочь! — и он удалился, скрежеща зубами, а я оправила платье и пошла вдоль деревни по скошенному лугу

Крик «Эвое!», издаваемый женщиной-«сверхлириком», с одной стороны, порожден характерным для Пригова (особенно в этом цикле) приемом — подбирать рифмы на основе усеченного варианта первого рифмующего слова (здесь — «боевое—эвое»). Часто такой усеченный вариант является бессмысленным, но не в этом случае: «Эвое!», с другой стороны, воспринимается как цитата из стихотворения Константина Батюшкова «Вакханка» (<1815>): лирического героя этого произведения, который преследует бегущую женщину, Пригов превращает в «демона»²⁹.

Угроза, исходящая от демона, носит сексуальный характер, судя по тому, что, когда он удаляется, героиня оправляет платье. Платье героини — признак ее временного воплощения, подобно мундиру Штирлица. То, что платье это — «боевое», роднит ее со Штирлицем и, между прочим, придает ей сексуальную амбивалентность³⁰.

29

Я за ней... она бежала
Легче серны молодой.
Я настиг — она упала!
И тимпан над головой!
Жрицы Вакховы промчались
С громким воплем мимо нас;
И по роще раздавались
Эвоз! и неги глас!

(Батюшков К. Полн. собр. стихотворений / Подгот. текста Н.В. Фридмана (Библиотека поэта. Большая серия). М.; Л., 1964. С. 189—190).

³⁰ Постоянные подчеркивания и преувеличения женственности в этом цикле дополняются другими упоминаниями об участии в военных действиях — ср., например, в «Женской лирике»: «Когда военный контингент / Они в Афганистан вводили / Я впереди как Онти Нгент / А шла и говорила...» или в «Женской сверхлирике», где женщина-поэт, робко ступая в своем белом платье, воспринимает пробежавшую мимо лису как знак приближения «конно-армии». В некоторых стихотворениях она и сама орудует кинжалом — см., например, «Не забуду этого момента...» и «Я видела: она гуляла...».

В «боевом платье» героини намек на силу и мужественность сочетается с традиционной женственностью, которой отмечены эти тексты. Подобно невесте Гитлера, она часто ходит в белом платье, словно магнит, притягивающем к себе слезы, пятна и другие признаки травмы. В «Женской лирике» героине угрожает не сказочный злодей, а конкретное социальное зло, с которым должен был бы бороться Штирлиц:

Словно отмстительный знак
Сталинского зодиака
Бродит в лесу маниак
Видали в Москве маниака

Выйду чиста-молода
Белое платье одену
Кровь моя — не вода
Вот, убивай меня, демон!
За жизнь нашу новую, свободную!
Тебе ненавистную —
Вот я!

С готовностью подставляя платье для пятен, на сей раз — для пятен собственной крови, героиня жаждет мученичества, как и стремящийся пролить свою кровь Герой из «Красавицы и Героя».

Как понять совмещение столь разных символов в одежде? Ответ Пригова очевиден — заглянуть под платье. Под плащом Штирлица, как в матрешке, могли бы скрываться другие слои ткани; но в одном из стихотворений «Женской лирики» Пригов приготовил нам сюрприз:

Прекрасное время! Прекрасная жизнь!
Под вечер заточим большие ножи!

Под платье засунем, опустим подол
На небо посмотрим и — гулять на Подол

Гуляем, гуляем — всяк мил и пригож
Но полезет под юбку — а там заточенный нож
Огромный

Женщина здесь не беззащитна перед угрозой зла: она скрывает фаллическое оружие. Приговская шутка показывает, что под юбками женщины-поэта таится острый мужской инструмент. На этой женщине не только «боевое платье», но и своеобразный про-

тез пениса, то есть она претендует не только на одежду героя-мужчины, но и на его тело. Это — фаллическая женщина, если прибегнуть к фрейдистскому дискурсу, который, по всей видимости, обыгрывает Пригов³¹. Это открытие важно, так как среди множества намеков на гендерную амбивалентность есть одно внятное утверждение: Пригов сообщает нам, что упоминания о признаках мужественности и женственности не только подразумевают свободную игру гендерного различия, но и воссоздают иерархическую систему, отмеченную асимметрией.

ВАЖЕН ЛИ ГЕНДЕР?

Демифологизируя изображения романтических фигур, Пригов, похоже, не делает различия между женскими и мужскими типами: «женский поэт» моделирует ту же фашистскую идеологию и поведение, что и «милиционер». Между ними даже может быть вербальная связь, как в этом стихотворении из «Женской лирики»:

По городу мертвых Илици Онер
Я шла овеваема пеплом и прахом
И пела, и пел, и Милиционер
Шел рядом и звался как тень Ломипрахом.

Место прогулки героини рифмуется с пресловутым Милиционером, как если бы они играли равноценные роли в приговской демифологизации. Такие рифмы, особенно часто встречающиеся в стихах «женского поэта», хотя они используются и в других циклах, ведут себя, как само тело в поэзии Пригова: слова меняются, выходя за рамки требований лингвистического обозначения. Меняя конфигурацию слов ради рифмы, Пригов прибегает к их усечению и разделению. Иногда звуки из-за произвольного перемещения словоразделов словно бы собираются в новые единства, и возникают серии из таких пар (Яонспр Осит / меня он спросит; Яид Ёт / армия идет); иногда заумные слова создаются путем простого усечения: кровати / Овати; Осая / босая; навстречу / Ечу³².

³¹ Пригов явно обыгрывает фрейдовскую идею Эдипова комплекса в стихотворении «Государство — это отец» из «Виршей на каждый день» (Пригов Д.А. Книга книг. С. 67).

³² Прием усечения начальной части слова (вид логогрифа) хорошо известен в русской поэзии и ранее использовался другими авторами — в первую очередь следует упомянуть «Поэмию о соловье» (<1916>) Василия Каменского:

И моя небовая свирель
Лучистая,

Последовательное усечение становится *тропом*, регулярно используемым в цикле «Книга о счастье в стихах и диалогах»³³. В этих стихах, где «Пушкин» становится «ушкиным», затем «шкиным» и т.д., другие личные имена — даже имя Сталина — тоже сокращаются подобным образом; усечение звуков постепенно приводит к исчезновению тел, и, возможно, именно поэтому в заключительных строках многих стихотворений появляется «трупик»³⁴.

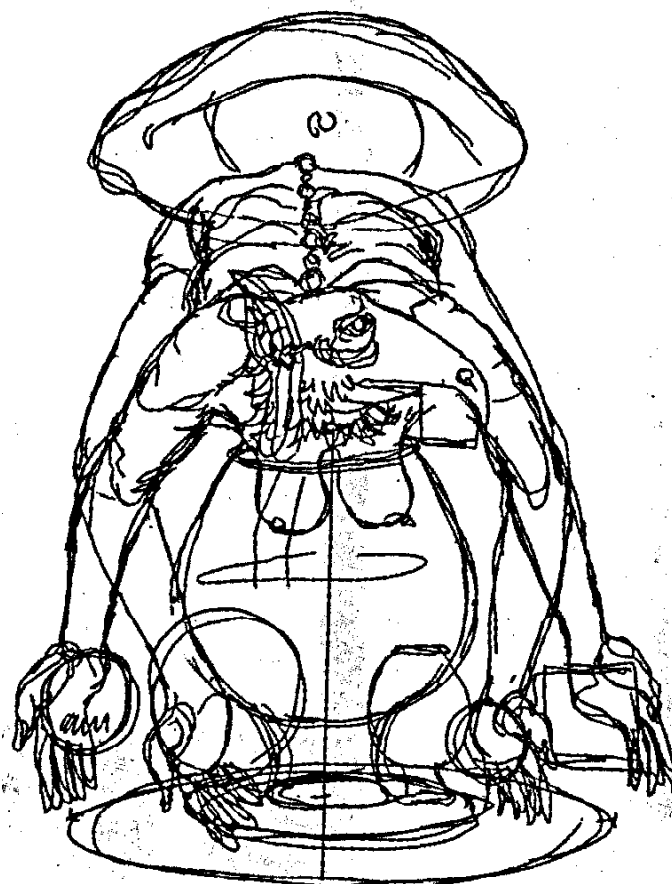
В творчестве Пригова активно развивается мотив отношений изоморфизма между телом и текстом, подразумеваемых в «Книге о счастье в стихах и диалогах». Забавный пример тому — цикл «Телесность, переведенная в чистую длительность», который, как говорит Д.А. Пригов в предваряющем его «Предупреждении», был порожден изоморфизмом слов «писа́ть» и «пи́сать». В этом цикле он, подобно ученому, собирающему статистические данные, скрупулезно фиксирует дату, время и продолжительность каждого акта мочеиспускания, порой снабжая эти данные оценочными комментариями («порадовался»; «Господи, позор-то какой!»). Цикл читается как шуточный комментарий к собственной графомании, но при этом связывает материальность слова с материальностью тела. Пригов здесь словно играет школьника-подростка, так как эта омонимия часто используется в русском детском обценном фольклоре (кроме того, в советских интеллигентских кругах была распространена шутка «Писа́ть [литературные сочинения] — это как пи́сать [то есть должно само получаться]»).

Чистая,
Истая.
Стая.
Тая.
Ая.
Я.
Кто я?

(Цит. по последней авторской переработке (1934 г.): Каменский В. Стихотворения и поэмы / Вст. ст., подг. текстов и примеч. Н.Л. Степанова. М.; Л., 1966 [Библиотека поэта. Большая серия]. С. 74). Однако в стихотворении Каменского, как и в других классических примерах логогрифа, при каждом усечении порождаются осмысленные слова (за исключением предпоследней строки). В своих усечениях Пригов сознательно нарушает это правило.

³³ Пригов Д.А. Книга книг. С. 135—158.

³⁴ В этом цикле терпит крах игра с различием, которую мы во всех остальных случаях рассматриваем как ключ к поэтике Пригова. После нескольких диалогов, перемежающих короткие стихотворения цикла, заключительное стихотворение названо «Диалог № 6», но оба участника диалога зовутся «Пригов». Почему выбрано именно это имя и почему оно не просто усекается, как другие личные имена, но удваивается? Чтобы ответить на эти вопросы, следует рассмотреть, сколько разных идентичностей может содержаться в имени «Пригов» — на этот вопрос и призвано ответить его многотомное наследие.



Илл. 1

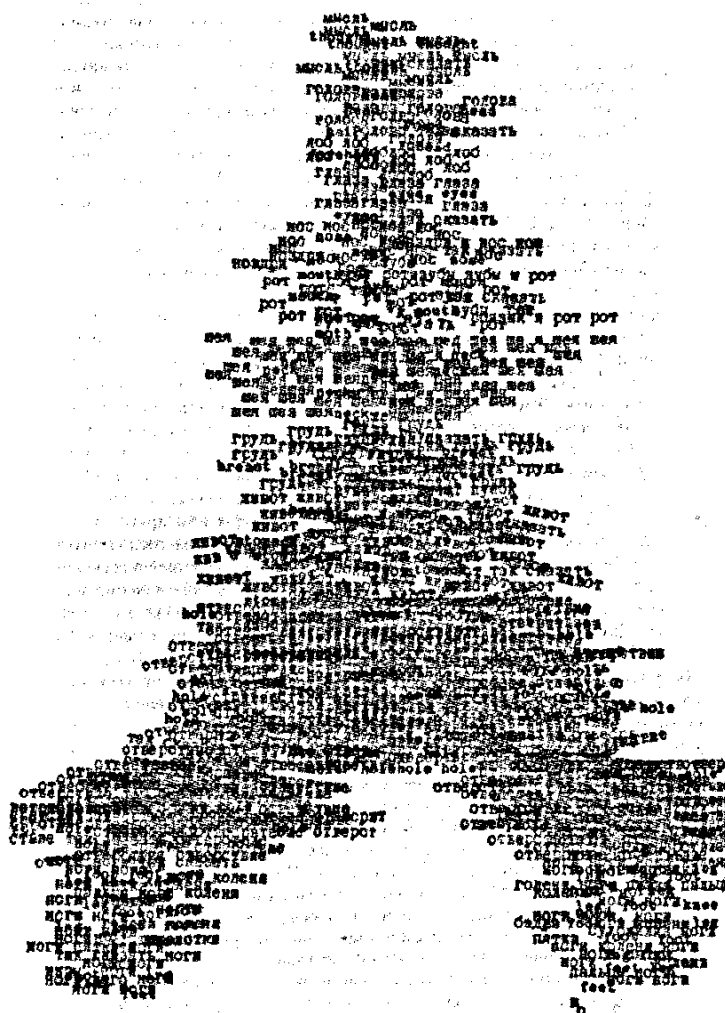
Тело, о котором идет речь, — по всей видимости, мужское, особенно с учетом «длительности» описанных действий. Однако публикацию этого текста иллюстрирует один из приговских «гибридных монстров» с парой обвислых грудей, болтающихся между ног вместо пениса — точнее, они закрывают то место, где ожидаешь увидеть пенис, так как тело согнуто в талии³⁵.

В еще одном весьма выразительном тексте — визуальной поэме, или, как называл такого рода произведения Пригов, стихограмме 1980-х годов³⁶, — Пригов создает изображение тела из слов, обозначающих части тела, помещая эти слова приблизительно на те места, где должны находиться обозначаемые органы (илл. 2).

Некоторые из этих существительных абстрактны, что создает комический эффект, — например, на макушке напечатано слово

³⁵ Пригов Д.А. Разнообразие всего. М.: ОГИ, 2007. С. 97, 113.

³⁶ См. его книгу с аналогичными работами (но не включающую эту): Пригов Д.А. Стихограммы. Paris, 1985. Републикация в Интернете: <http://www.vavilon.ru/texts/prigov5.html>.



Илл. 2. Из личного архива Лизы Шмитц. Впервые опубликовано:
Новое литературное обозрение. 2007. № 87.

«мысль», — но в основном это обозначения реальных частей тела. Пригов усложнил акт называния, добавив английские слова и оборот «так сказать»; но в целом не создается впечатления, будто связи между обозначаемым и обозначениями нарушены или расшатаны. Напротив, возникает впечатление сгущения, особенно ближе к центру тела, где слова напечатаны поверх друг друга так густо, что сливаются в единую плотную массу. А под самым центром фигуры, между широко расставленных ног, обозначено «отверстие», оно же «hole», что особенно бросается в глаза, поскольку у фигуры, например, нет рук. Это тело воспринимается либо как женское, либо как тело кастрата — та самая путаница, из-за которой, по Фрейду, маленькие мальчики ищут защиты в фантазиях о фаллической матери. Но, намекает Пригов на Фрейда или нет, в его воображаемых телах часто подчеркивается наличие или отсутствие пениса, обуславливающее асимметрию полового различия.

ТЕЛО Д.А. ПРИГОВА И НОВАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Динамика тела, описываемая Приговым, часто встречается в авторепрезентациях Д.А. Пригова — например, в его цикле «Внутренние разборки». В «Предупреждении» вновь слышна та же терминология, что и в интервью с Парщиковым о «старой антропологии», ставящей в центр внимания человеческую личность:

В наше время кризиса политических и идеологических систем, а также великой западной гуманистической традиции, это является собой, может быть, верхний, симптомологический слой более глубинного краха старой антропологии. Ее кризис (как и кризис любой структуры) обнаруживается в рассогласовании иерархически взаимоподчиненных элементов и преобладании рефлексивно-драматургического начала над информативн-инструктивным³⁷.

В каждом стихотворении этого цикла Д. А. Пригов ведет беседу с какой-либо частью своего тела, каждая из которых живет собственной независимой жизнью, в чем, видимо, и проявляется «рассогласование иерархически взаимоподчиненных элементов». Во «Внутренних разборках» кризис личности разворачивается как бунт отдельных частей тела. Что касается нервов, то они «...уже давно и всю самостоятельные, даже с претензией на некую законченную самоотдельную антропоморфность». В большинстве диалогов герой уговаривает части тела сплотиться — полностью на его стороне оказывается только голова — и заканчивает явно тщетным призывом к объединению.

Столь же сложное отношение к собственному телу инсценируется в цикле «Тело» — пародии как раз на такое исследование «тела», каким мы занимаемся в этой статье. В беседе с Парщиковым Пригов рассматривает дихотомию душа/тело как часть кредо «старой антропологии», и в «Предупреждении» он вновь обращается к этой мысли:

Ныне разборки со всякого рода телесностью — и метафорической и соматической — весьма и весьма популярны. Да, в общем-то, в любого рода антропологии подобные проблемы весьма серьезны. Надо заметить, что в данных текстах как раз проглядывают черты некоего подозрительного и уничижительного отношения к плоти, свойственные разного рода гностическим учениям³⁸.

Говоря о свойственном гностикам скептическом отношении к телу, Пригов тем самым дает понять, что повествователь, от лица

³⁷ Пригов Д.А. Книга книг. С. 281.

³⁸ Там же. С. 573.

которого написано стихотворение, — это его «душа». (Во «Внутренних разборках», напротив, «душа» выступает в качестве одного из предметов его «внутреннего инвентаря»; эта душа совершенно не интересуется тем, что происходит с его телом, она просто хочет перейти в следующий мир.) В этом цикле он пререкается с телом по поводу того, как оно выполняет различные функции — ходит, испражняется, спит, потеет, — и получает от него такие же упрямые и независимые ответы, как и от частей тела во «Внутренних разборках». Как и там, он доводит конфликт с телом до той точки, в которой оно становится отдельным самостоятельным существом.

Отношения между Д.А. Приговым и его телом в «Теле» и «Внутренних разборках» разыгрываются как серия семейных скандалов между склочными супругами. Вообще, все части тела поэта, к которым он обращается во «Внутренних разборках», женского рода — взять хотя бы мошонку, которая хочет жить с ним, «как муж с женою»³⁹. («Мое тело» грамматически относится к среднему роду, хотя в «Предупреждении» речь идет о дихотомии между «духом» и «плотью».) Как и на некоторых рисунках Пригова, игра гендерного различия переносится на поле одного отдельно взятого тела — и этот перенос готовит читателей Пригова к дальнейшему переходу к различиям между человеком и зверем.

Сюжет разговора поэта с частью тела, как с возлюбленной, наиболее явно развивается и гиперболизируется в цикле «Холостенание» — слово, которое, как поясняет Д.А. Пригов в «Предупреждении», соединяет в себе «холощение» и «стенание», подобно приговским монстрам-гибридам. В этом цикле у поэта мучительно-любовные отношения с собственным, подвергшимся кастрации пенисом, к которому он обращается в женском роде: «моя отрезанная часть». На протяжении всего цикла пенис ведет себя, как капризная любовница романтического толка. В «Предупреждении» Д.А. Пригов характеризует ее как еще одну инкарнацию символистского идеала, утверждая, что следует «русскому литературно-метафизическому подходу», который «состоит в сугубом выделении женского начала в некую отдельную Сущность»⁴⁰. Приговское прочтение описанной символистской «операции» как кастрации — блестящая пародия, но при этом поэт предлагает и принципиально иной подход, нежели символисты. В отличие от символистского возведения женственности на пьедестал, — отношения, соединяющего фетишизацию и радикальное отчуждение, — поэт находит воплощение женственности в собственном теле.

Таким образом, можно сказать, что эти стихи не только пародируют «мифологизирующий маневр» символизма, но и описывают

³⁹ Пригов Д.А. Книга книг. С. 282.

⁴⁰ Там же. С. 431.

аллегию творческой манеры самого Пригова. Лирический сюжет — непростые отношения поэта с возлюбленной — неизменно разворачивается внутри и посредством его собственного тела. Тело Д.А. Пригова служит средой для действия. Оно функционирует точно так же, как и текст, о чем говорит сам Пригов в интервью Андрею Зорину: «Текст — это некая точка, матрица, по которой можно выстроить поле, и по нему топологически вычислить мою поэтическую ситуацию»⁴¹. Во многих случаях элементами лирического сюжета становятся демонтаж и новая сборка тел, что возвращает нас к теме гибридов.

КИБОРГИ, ЗВЕРЮШКИ И ЖЕНЩИНЫ

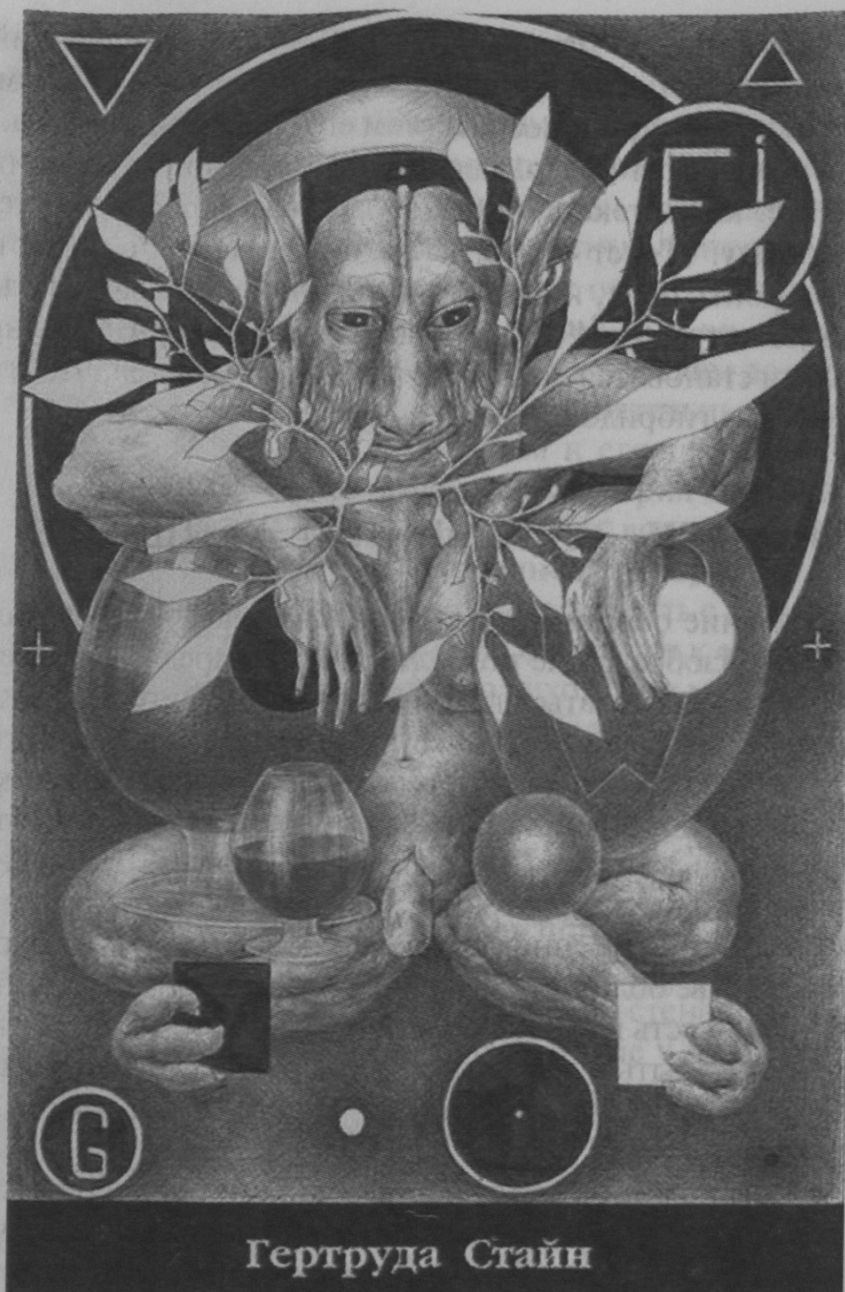
В заключение обратимся к приговским работам с визуальными образами. Изображение позволяет точнее представить себе то, что на словах может казаться двусмысленным. Приговские изображения строятся отчасти по тем же принципам, что и его стихи: в частности, соблюдаются характерные для него правила циклизации, вариаций и повторения. Есть связанные циклы автопортретов и серии рисунков, которые Пригов называл своими «Бестиариями». Глядя на конкретное изображение, мы должны иметь в виду кумулятивный эффект внутренних связей в циклах и сериях: изображать себя во множестве обликов — усилие, тесно связанное с изображением другого; то есть попытка передачи всего того другого, что есть во «мне», может быть с легкостью реализована посредством мутации другого — в животных, растения, машины, мужские и женские человеческие тела.

На приговском «портрете» Гертруды Стайн, как и на всех портретах знаковых фигур в этом цикле, изображено не только лицо, но и тело⁴² (илл. 3). Это изображение напоминает тело приговского «женского поэта» с фаллосом, скрытым под юбками: у Стайн на портрете Пригова есть и вагина, и фаллос. Руки ее покоятся на двух сферах, похожих на груди (хотя и собственно женская грудь у этого персонажа тоже есть), одна из которых оказывается глазным яблоком — часто встречающийся у Пригова визуальный мотив, подразумевающий расширение восприятия⁴³, — а вторая выглядит в точности как яйцо из приговской серии «Яйца». Вопреки фактам биографии, Гертруда Стайн представлена как мать — точнее, как

⁴¹ Пригов как Пушкин. С. 116.

⁴² Этот цикл можно посмотреть на сайте Пригова: <http://www.prigov.ru/images/portr.php>.

⁴³ См. Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. М.: ОГИ, 2001. С. 150.



Гертруда Стайн

Илл. 3

фаллическая мать. Двуполость прочитывается в этом изображении более заметно, чем в целом его двойственная природа, получеловеческая-полуживотная. Тем не менее сходство персонажа с животным видно из того, что ноги «Стайн» — обезьяньи, они способны держать предметы.

Пригов называет своих монстров «помесями» в разносторонних беседах с Ириной Балабановой (эти беседы легли в основу книги «Говорит Дмитрий Александрович Пригов», изданной в 2001 году). Балабанова побуждает его вновь обратиться к «новой антропологии», о которой он беседовал в 1997 году с Парщиковым.

Тогда Пригов говорил о «старой» гуманистической антропологии, в центре которой — человеческая личность, чья уникальность проявляется в теле. Теперь же он размышляет о том, каким метаморфозам может подвергнуться тело в новой антропологии. Он описывает попытки коммунистических и фашистских режимов изменить физиологию человека, чтобы повернуть его от дома и работы к идеологии и государству, — попытки, которые, к счастью, провалились. Но при этом он с интересом и симпатией говорит о творческом преображении человеческой телесности от Франкенштейна до голливудской фантастики, а затем и о собственных «монстрах»:

Точно так же все мои монстры несут в себе метафору преодоления человеческого не в сторону зооморфного, а в сторону некоего высшего, где, может быть, зооморфные и человеческие черты малоразличимы. Вы обратили внимание (а как тут не обратить), в этих голливудских фильмах — там помесь компьютеров с какими-то человечками, уродцами, полужверями-получудиками. И все они общаются на равных — компьютеры, полулюди, полужвери. Скажем, «Star Wars»: компьютер там похож и на человечка, и на звезду⁴⁴.

Интонация Пригова позволяет предположить, что, создавая своих «монстров», он выступает не просто как критик и исследователь культуры, но как визионер, радостно созерцающий новый, гибридный, тип существования. Он утверждает, что никогда не встречал серьезного теоретического рассуждения на эту тему, однако утопизм, питающий его взгляды, роднит его с американским критиком-феминисткой Донной Харауэй. Собственно, исследования киборгов как антропологической проблемы и начались с публикации в 1985 году ее статьи «Манифест киборга: наука, технологии и социалистический феминизм на исходе XX века»⁴⁵. В отличие от Харауэй, Пригов переносит на тело гибрида представление о крови как об уникальной биологической основе. Обсуждая с Парщиковым голливудский фильм «Без лица», Пригов говорит о том,

⁴⁴ Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. С. 149. Под «компьютерами» Пригов, очевидно, имел в виду минироботов — сквозных героев первых трех серий, снятых Джорджем Лукасом. — *Примеч. ред.*

⁴⁵ Haraway D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century // *Socialist Review*. 1985. № 80. P. 65—108. См. также: Haraway D. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. P. 149—181. Русский перевод: Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х // *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970—2000* / Пер. с англ.; под ред. Л.М. Бредихиной и К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005. С. 322—377..

что, каким бы мутациям ни подвергалось тело, человека всегда можно узнать по крови. В портретах «монстров» бокалы полны жидкостью, напоминающей кровь⁴⁶, и, хоть и находятся за пределами тела, все же указывают на индивидуальную сущность каждого гибрида.

Как мы видели на примере портрета Гертруды Стайн, пригловское представление о помеси человека с животным и компьютером включает в себя и удивительный гибрид мужских и женских половых признаков — подобное смешение встречается и в «Женской лирике». Неохота, с которой Пригов обсуждал прямо поставленный вопрос об осмыслении полового различия, явно заметна и в разговоре с Балабановой о голливудских фильмах, которые, по его мнению, находятся в авангарде изображения нового гибридного тела. Хотя в процитированном выше фрагменте Пригов упоминает «Звездные войны», большая часть его комментариев посвящена «Чужим»:

Самое любопытное отжалось в идею Alien, чужого. Четыре фильма с большой, надо сказать, временной дистанцией. В Alien I — чудище, которое все сжирает, и человек чудом спасается. Но по мере нарастания сюжета до Alien IV (по-моему, лет пятнадцать прошло между четырьмя сериями, не меньше) как изменилось отношение! Раньше как мир был поделен: конечно, и на земле сволочи бывают, но в принципе антропологическая порода опознается антропоморфным существом как своя и единственно возможная для сосуществования, содружества. А чужое, соответственно, воспринимается как ужасное, разрушительное... И мир стал делиться не на хороших людей и плохих Alien'ов, а на хороших людей и хороших Alien'ов и плохих людей и плохих Alien'ов. В этом отношении, конечно, наиболее продвинутой лабораторией проигрывания всех этих различий стал Голливуд⁴⁷.

⁴⁶ Бокалы с красной жидкостью являются постоянным элементом визуальных работ и инсталляций Пригова, однако сам Пригов, насколько нам известно, не объяснял, что это за жидкость. Интерпретаторы считают по-разному: Екатерина Дёготь полагала, что это кровь (*Дёготь Е.* Ударим иконой концептуализма по зеркалу западного искусства // Коммерсантъ-Daily. 1994. 5 марта [<http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=72872&ThemesID=9>]), Дмитрий Бавильский, — что это вино (*Бавильский Д.* [Рец. на: Первая посмертная ретроспектива Дмитрия Александровича Пригова «Граждане! Не забывайте, пожалуйста...» в Московском Музее современного искусства (филиал в Ермолаевском переулке) // Новый мир. 2008. № 10), Дарья Курдюкова (*Курдюкова Д.* Искусство ритуала — ритуал искусства. Выставка в рамках фестиваля памяти Дмитрия Александровича Пригова // Независимая газета. 2008. 6 сентября [http://www.ng.ru/culture/2008-06-09/10_prigov.html]), — что это и вино, и кровь одновременно.

⁴⁷ Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. С. 146.

При всей открытости и взаимосвязанности рассуждений Пригова о принципах разделения мира он не упоминает разделения по половым признакам. А ведь, как показал Томас Доэрти, эпопея «Чужие» знаменует собой целую веху в истории изображения половых различий в научно-фантастическом кино⁴⁸. Героиня фильма «Чужой» Рипли, которую играет Сигурни Уивер, соединяет в себе классические гендерные роли: воина и матери. Ее антагонисту, Чужому, тоже присуща двойственность пола: с одной стороны, это своего рода фаллос, проникающий в человека и оставляющий там часть себя, которая растет и развивается; с другой стороны, это мать, чьи дети появляются на свет в огромной, похожей на утробу пещере. По замечанию Доэрти, у фильма вообще «абстрактно генитальный» видеоряд, в котором «по очереди преобладают фаллические и маточные образы»⁴⁹. Внимание, обращенное в фильме на разницу между полами, полагает исследователь, демонстрирует, что история конфронтации между людьми и Чужими в действительности иллюстрирует социальную напряженность, вызванную тем, что в эпоху создания тетралогии женщины обретали новые роли и перспективы.

Женская природа Чужого гораздо ярче проявляется во втором фильме серии. Здесь конфликт Рипли с Чужим явно строится вокруг идеи материнства: в логове монстра Рипли находит маленькую девочку и защищает ее от Чужого. Именно здесь звучит самая знаменитая реплика картины: «Прочь от нее, сука!» (В этой сцене Рипли, забравшись в механический погрузчик, предстает подобием киборга; в таком виде она сражается с маткой Чужих и побеждает ее.) Ребенка Рипли спасает, но следующий, третий, фильм начинается с того, что она теряет семью, не успев ее приобрести: член экипажа, с которым у нее начался роман в прошлой серии, погибает, а в конце фильма погибает и она сама, чтобы не дать родиться новой матке Чужих. Согласно убедительной интерпретации Доэрти, женщина-воин наказана за свои материнские чувства; и эта амбивалентность, порожденная столкновением в одном персонаже силы и женственности, служит движущей силой всей тетралогии.

В четвертой и последней на сегодняшний день части эпопеи Рипли «воскрешают», и именно этот фильм вызывал у Пригова особый интерес. «Воскрешение» происходит спустя двести лет после событий третьего фильма на американском военном корабле, где

⁴⁸ Doherty T. Genre, Gender, and the *Aliens* Trilogy // The Dread of Difference: Gender and the Horror Film / Ed. by Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1996. P. 181–199.

⁴⁹ Ibid. P. 196.

ученые пытаются создать получеловека-получужого. Они создают клон умершей Рипли на основе ее крови, — еще один сюжет, где кровь является единственным маркером личности! — чтобы вырастить в ней новую матку Чужих и извлечь ее из грудной клетки героини. Фильм действительно, как и говорит Пригов, построен на идее гибрида человека и «чужого», но этот гибрид не внушает ничего, кроме ужаса. В кульминационной сцене Рипли обнаруживает на корабле помещение, где содержатся ее неудавшиеся клоны — гибриды на разных стадиях развития; одно из этих существ, обладающее разумом, умоляет Рипли убить его, и та истребляет их всех из огнемета. Здесь проведена четкая граница между человеком и Чужим, и, кроме того, показано, что в основе всего лежит различие между полами: подчеркнуто мужественный знакомый Рипли, присутствующий при уничтожении клонов, бросает нечто вроде: «Ну, это ваша девчачья разборка»⁵⁰.

Это и вправду дела «девчачьи», более того — материнские. Выясняется, что матка Чужих вобрала в себя ДНК Рипли и, вместо того, чтобы отложить яйца, родила Чужого с гуманоидными чертами. Это дитя признает Рипли матерью и нежно тянется к ее лицу. Но точно так же, как Рипли убивает нежизнеспособные гибриды — а все они ее «дети» в том смысле, что именно она стала носителем генетического материала для эксперимента, — она убивает и своего Чужого ребенка. Эта сцена напоминает вакуумный аборт: младенца под давлением высасывает из корабля, и его тельце распадается на куски. Как и в предыдущих фильмах эпопеи, Чужие внушают ужас, а женщины глубоко связаны с ужасным⁵¹. Живой интерес Пригова к «Чужим» побуждает нас задуматься о том, что и в его межвидовых гибридах сходным образом «сдвинуты» рожденные культурой тревоги, которые связаны с женственностью и материнством.

ВЫВОДЫ И ОТКРЫТЫЕ ВОПРОСЫ

В соприкосновениях — и слияниях — Рипли с Чужими разыгрывается тот же тип контактов, с которого мы начали эту статью. Именно женское тело всегда воспринимается как олицетворение изменчивости — то, что мутирует, является гибридным по самой

⁵⁰ В английском оригинале — «a chick thing». — *Примеч. ред.*

⁵¹ См. об этом: *Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Русский перевод А. Костиковой: *Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении*. Харьков; СПб.: Ф-Пресс; ХЦГИ; Алетейя, 2003. — *Примеч. ред.*

своей природе. В «Штирлице...» тело персонажа-балерины может из белого стать черным, в то время как персонаж-шпион никогда не сможет раскрыть в себе более подвижные идентичности. Пригов, подобно его героине «Плисецкой», легко выскальзывает за пределы, положенные шпиону, и населяет тела любых персонажей, какие только способно породить его воображение. Изменчивость, как это ни парадоксально, — единственная неизменная и постоянная характеристика приговского тела, способная привести к таким же фантастическим результатам, как и усечение звуков в логогрифах или введение словоразделов в известные слова и словосочетания. В самых радикальных из произведенных им «трансплантаций» Пригов «вселялся» в женское, и именно неокончателность приговских исследований позволяла ему в максимальной степени испытывать возможности современной культуры и открывать читателю фантазии о смещении и подавлении, основанных на различии полов. Его персонажи, сочетающие черты мужского и женского, животного и человека, живых существ и бездушных машин, — показывают нам, что они не определяются смертными телами, в которых обитают; они могут превращаться и перетекать друг в друга, сохраняя неотменимость и одновременно невероятность своих воплощений.

Авторизованный перевод с английского Евгении Канищевой