

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра новейшей русской литературы

Выпускная квалификационная работа

**РОССИЙСКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС 1990-2000Х ГГ.
(ГЕРОЙ У ДМИТРИЯ ПРИГОВА И РОМАНА ОСМИНКИНА)**

Работу выполнила:
студентка М221 группы
направления подготовки
44.04.01 Педагогическое
образование, профиль «Язык и
литература в культурном и
образовательном контекстах»
Селиванова Анна Андреевна

(подпись)

«Допущена к защите в ГЭК»

Зав. кафедрой Даниленко Ю.Ю.

(подпись)

« ____ » _____ 20__ г.

Руководитель:
доктор филолог. наук,
профессор кафедры новейшей
русской литературы
Абашева Марина Петровна

(подпись)

ПЕРМЬ
2016

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Перформанс в поэзии как художественная форма	13
1. История перформанса, его виды, генезис	13
2. Перформанс как синтез искусств	15
2.1. Синтетизм и синкретизм	15
2.2. Перформанс и новые технологии.....	19
2.3. Категория субъекта в перформансе	21
Глава 2. Дмитрий Александрович Пригов	25
1. Культурный контекст	25
2. Приговский перформанс	26
2.1. Путь к перформансу	26
2.2. Обзор перформансов	28
3. Семиотика текста.....	30
4. Роль субъекта.....	35
Глава 3. Роман Сергеевич Осминкин.....	39
1. Культурный контекст	39
1. Перформансы Осминкина (обзор).....	40
3. Семиотика текста.....	42
4. Роль субъекта.....	50
4.1. Осминкин-поэт	50
4.2. Осминкин-режиссер	52
Заключение	54
Список литературы	57

Введение

Всегда резкий и эпатажный перформанс привлекает всё больше внимания. Все чаще перформансы становятся и художественным высказыванием, и способом привлечения внимания к возникшим проблемам культурной, политической, общественной среды. Ярким тому примером в России могут служить перформансы арт-группы «Война», Pussy Riot, Петра Павленского, привлёкшими внимание не только зрителей, но и судебных инстанций. Соответственно, исследователи встают перед проблемой изучения природы этого синтетического жанра.

Осмысление перформанса как нового художественного явления начинается в конце 70-х годов. Первые шаги в этом направлении сделала критик и искусствовед Роузли Голдберг, выпустившая в 1979 г. книгу «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» [Голдберг, 2013]. В отечественной практике перформанс осмыслялся в связи с художественными направлениями концептуализма в книгах Елены Бобринской «Концептуализм» [Бобринская, 1994], её ученица Юлия Гниренко выпускает монографию «Перформанс как явление современного отечественного искусства [Гниренко, 2001]. В 2000-х выходит ряд диссертаций: Мария Каткова «Искусство действия : Перформанс - художественное явление второй половины XX век» [Каткова, 2000] Юлия Кривцова «Перформанс в современной культуре» [Кривцова, 2006], Дарья Булычёва «Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ» [Булычёва, 2012].

Как видим, перформансом интересуются искусствоведы и философы тогда как литературный, поэтический перформанс изучен литературоведами явно недостаточно. Перформанс как явление литературы рассматривают Марк Липовецкий и Биргет Боймерс в книге «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “Новой драмы”» [Липовецкий, Боймерс, 2012], но – в контексте современной драматургии. Наша же задача – изучение

поэтического перформанса. Для этого необходимо рассмотреть поэтический перформанс в контексте истории развития перформанса в целом.

Перформанс становится самостоятельным видом искусств в середине XX века. Юлия Гриненко, исследуя историю перформанса замечает, что впервые слово «performance» появилось на афише нью-йоркского благотворительного концерта в 1952 году. Тот концерт начался с исполненного Джоном Кейджем «4'33» - четыре минуты тридцать три секунды, за которые музыкант не сыграл ни одной ноты, а зал слушал сам себя: шорохи, шепот и т.п. [Гриненко, 2001]. Однако, это не первый перформанс в истории культуры. Отголоски перформанса можно найти как у поэтов-авангардистов, так и в ритуалах первобытного общества.

Понятие перформанс восходит к английскому слову performance – исполнять, представлять, что это, прежде всего, форма акционистского искусства, предполагающая «преодоление разрыва между акцией и публикой». К тому же перформанс или «искусство действия» всегда проводится точно по выстроенной концепции. Важно и то, что перформанс – это попытка расширения границ изобразительного искусства [Савчук, 2008]. Перформанс стоит на стыке литературы, театра, ритуала и музыкальных жанров и медиа. Существовая на стыке искусств, перформанс позволяет зрителю стать соучастником художественного действия, а художнику (перформеру) открывает возможность эксперимента с языком, телом, зрителем, пространством.

Как вид искусства перформанс возникает во второй половине XX века. Хотя его истоки можно найти еще в Античности (философ Диоген жил в глиняной бочке, искал Человека и свободы) и дальше – в первобытном ритуале, где каждый жест наделялся особым значением, где слова сопрягались танцем.

Важная роль в перформансе принадлежит зрителям, включенным в процесс действия. Так, например, в одном из самых известных и продолжительных перформансов Марины Абрамович «В присутствии художника» (2010), автор в течение двух месяцев по 7-10 часов в день сидела за

столом, а зрители, сменяя друг друга, садились напротив и смотрели ей в глаза. Художница вспоминает: «Я пристально смотрела в глаза многим людям, которые несли в себе столько боли, что я мгновенно видела ее и чувствовала. Я стала для них зеркалом их собственных эмоций. Один огромный ангел ада с татуировками повсюду уставился на меня свирепо, но спустя десять минут разревелся и стал стонать, как дитя малое». [Абрамович, 2011]

Из этого примера видно, что перформанс – процессуальный вид искусств, выходящий, «на грань реальности и художественности любыми, но не изобразительными средствами» по мнению Юлии Гриненко в книге «Перформанс как явление современного отечественного искусства» [Гриненко, 2001].

Перформанс можно определить как особую форму «искусства действия» [Бобринская, 1994, 53], которая строится на основе заранее продуманных действий. Важным элементом перформанса является зритель: он может становиться непосредственным участником художественных действий, лишаясь при этом дистанции по отношению к искусству.

Патрис Пави в «Словаре театра» дает определение перформанса как «театра визуальных искусств». [Пави, 1991, 233]. Автор указывает и на основные признаки перформанса:

1) перформанс - «объединение равноправных разных визуальных искусств: театр, танец, музыку, видео, поэзию и кино». [Пави, 1991, 233].

2) перформанс это не театральное действие, пространства перформанса иные: музеи, художественные галереи, улицы.

3) перформанс показывает процессе творчества, а не предоставляет зрителю завершённое произведение искусства.

4) перформеру (исполнителю перформанса) не обязательно становится актером, поскольку «сценический автобиограф» «имеет прямое отношение к представляемым объектам и ситуациям высказывания» [Пави, 1991, 233]. Из чего вытекает и следующий признак перформанса.

5) подчеркивание процесса творчества.

6) трудность различения перформанса и хэппининга. Пави делает попытку разрешить проблемную ситуацию с пятью тенденциями перформанса, сославшись на Андреа Нурие: «боди арт (искусство пластики) использует тело перформера, для того чтобы подвергнуть его опасности», это «исследование пространства и времени замедленными перемещениями, фигурами», «автобиографическое представление, где артист рассказывает о реальных событиях своей жизни», «ритуальная и мифическая церемония, «социальный комментарий». [Пави, 1991 233]

В 1980-х годах в англоязычной среде появляется термин поэтический перформанс (Performance poetry), характеризующий экспериментальные выступления поэта Хедвиг Горски (Hedwig Gorski) и её концептуального театра, основанного в 1979 г. [Wheeler, 2008, 172]. **Поэтический перформанс** как новая форма бытования поэзии, представляющая поэтическое слово в «объеме». От авторской читки поэтический перформанс отличается: 1) точным следованием сценария: автор продумывает порядок чтения, если в перформансе задействованы несколько поэтических текстов, 2) использованием нескольких кодов в построении поэтического высказывания: к голосу автора в поэтическом перформансе присоединяется музыка, вокал, жестикуляция, костюм, технические средства (видео, свет, монтаж в случае видео-перформанса).

В российской традиции перформансы впервые появились у художников-концептуалистов. Один из них и стал объектом исследования в настоящей работе. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) известен как поэт, скульптор, прозаик, драматург, и конечно же перформер. Первые стихи Пригова появляются в начале 1970-х годов, однако первый сборник стихов вышел в России лишь в 1990-м году – «Слезы геральдического поэта» (а не души? Проверьте), дальше были опубликованы книги стихов: «Пятьдесят капелек крови» (1993), «Явление стиха после его смерти» (1995), Собрание стихов (вышло VI томов (1996 – 2015)), и две книги прозы – «Только моя Япония», «Живите в Москве». Самым большим своим проектом он сделал

собственную художественную деятельность, распланированную да 4000 года. Проект под названием «ДАП» (Дмитрий Александрович Пригов) можно назвать глобальным (или тотальным) перформансом художника, наверное, поэтому Пригов называл себя не поэтом, а деятелем искусства. Однако литературное начало в его творчестве отчетливо проявилось в разработке нарративов, погруженностью в язык, в исследовании дискурсов.

Жанр поэтических перформансов получает развитие в 2000-е годы. В настоящей работе рассматривается также поэт, продолжающий приговскую традицию в области перформансов, - Роман Осминкин (1979 г.р.). Критика общества – важнейший аспект его поэтических высказываний

«Но есть две такие важные функции в некоммерческом современном искусстве «...» – это функция критики (разрушения наличного порядка) и функция утопиестроения. «...» Сегодня же мы «...» можем только моделировать формы нового, освобожденного от рыночной экономики, общества. Причем, моделировать не просто предаваясь неким фантазматическим фигурам светлого будущего, а прямо на себе, через свои тела и коллективы, производя альтернативные формы жизни и социальной практики. Отвоевывая пространство и время у рыночных отношений, эти депрофессионализированные коллективы делают зримее возможные формы бытования искусства после краха капитализма». [Осминкин, Райдер, 2013]

Помимо собственно «артистического» опыта, у Р. Осминкина есть научный интерес перформансам (правда, не художественным и поэтическим, но «перформансам общества» (социальным перформативным практикам) [Осминкин, 2013], [Осминкин, 2015], [Осминкин, 2015, 6–11]. Он является аспирантом Российского Института истории искусств, активно публикует научные статьи, выступает с открытыми лекциями и перформанс-лекциями¹. За последние шесть лет у поэтов вышло три сборника стихотворений: «Товарищ-вещь» (2010), «Товарищ-слово» (2012), «Тексты с внеположными задачами» (2015). Стихи Романа Осминкина опубликованы в журналах НЛО,

¹ Речь идет о перформансах, основанных на лекционной деятельности.

Транслит, Крещатик, Project Baltia, а так же в антологиях: «Петербургская поэтическая формация» (2008) и «Собрание сочинений. Том 1: Поэзия Петербурга 2009 года». Поэт был победителем турниров СЛЭМ в Санкт-Петербурге в 2006 и 2010 годах.

Поскольку материалом для нашего исследования становится не письменный текст, а перформанс, по природе своей закодированный в нескольких знаковых системах, то следует уточнить, что предметом внимания является синтетический текст культуры, а не только текст письменный. В основу толкования категории текста мы берем определение Ю. М. Лотмана, который понимал под текстом закодированную имманентную структуру. [Лотман, 2002, 58–59]. Текст, по Лотману, мог заключать в себе сразу несколько культурных кодов, как например, в танце (жест, музыка), театре, кино, костюме и т.д. Ю.М. Лотман подчеркивал, что код – это структура не естественно возникшая, а созданная по «мгновенной договоренности», т.е. культурный код не подразумевает истории, в то время как понятие «язык» должно вызывать «представление об исторической протяженности существования». [Лотман, 1992, 272].

Рассматривая поэтический перформанс как системно организованный текст, мы понимаем, что содержание всего перформанса максимально сконцентрировано на субъекте, как в лирическом стихотворении картина мира выстраивается от лирического героя. Но те же ли это поэтические субъекты? Что отличает субъекта перформанса от лирического героя в поэзии? Чем субъект поэтического перформанса схож с субъектом собственно поэтическим? В каких отношениях находятся автор и его поведенческая маска при исполнении перформанса? Схожи ли эти взаимодействия с отношениями между автором и лирическим героем?

Цель настоящей работы – исследовать проблему лирического субъекта в поэтических перформансах Дмитрия Пригова и Романа Осминкина.

Задачи работы продиктованы двунаправленностью исследования, они носят теоретический и собственно историко-литературный характер. Это и

освоение теоретической базы источников, помогающих смоделировать само понятие поэтического перформанса и наметить пути его анализа, поскольку нет образцов системного анализа поэтического перформанса в литературоведении. И анализ поэтических перформансов Дмитрия Пригова и Романа Осминкина. Первостепенная и конкретная задача настоящей работы – осмысление понятия перформанса через категорию субъекта и анализ работ о субъектах (героях) перформансов. В работе также изучается культурный контекст, в котором работают поэты, поскольку искусство постмодерна нередко основано на контекстуализации реальности, а литературные опыты Пригова и Осминкина находятся в прямой связи с практиками изобразительного искусства, акционизмом и другими явлениями актуального искусства.

Материал исследования включает в себя видеозаписи перформансов Дмитрия Пригова и Романа Осминкина, стихотворения поэтов, в которых проявилась схожие с перформансами проявления поэтического субъекта (субъект-маска), воспоминания современников, интервью с поэтами, каталоги выставок, рецензии и отзывы стихотворения.

Объектами изучения становятся поэтические перформансы Пригова и Осминкина.

Предметом изучения - манифестирование субъекта в поэтических перформансах Пригова и Осминкина.

Методологическая основа работы. Поскольку материалом нашего исследования становится перформанс как синтетический вид искусства, основным методом для нас будет структурно-семиотический. Семиотика даёт возможность рассмотреть разные знаки, языки и языковые системы в семиозисе (интерпретации знака через другой знак). Структурно-семиотический метод делает возможным системный анализ любого текста культуры. Следуя концепции Юрия Михайловича Лотмана о семиосфере (пространство, переводимых друг в друга языков и текстов культур [Лотман, 2000]), мы рассмотрим перформансы Дмитрия Пригова и Романа Осминкина как

поликодовые тексты культуры (как синтез словесных, визуальных, аудиальных и жестовых языков).

Юрий Михайлович Лотман отмечал, что театр, вторгаясь в жизнь человека, перестраивает его бытовое поведение. В статье «Театральный язык и живопись» он писал, что выбор той или иной роли в повседневной жизни во многом зависит от выбора жестов [Лотман, 1992, 272]. Жест как постоянная смена масок – одна из самых важных черт перформансов.

Однако мы можем убедиться, что перформанс восходит и к более древним формам искусства и мышления. Обратившись к теории архетипов Карла Юнга и теории Виктора Тэрнера [Тэрнер, 1983], мы обнаружим, что перформативные жесты соотносятся с первобытными ритуалами. Поведение субъекта перформанса может моделироваться архетипом, и проявляется в понятийных, смысловых и символических гранях перформанса [Юнг]. Анализ системы архетипов перформансов выводит нас на путь мифопоэтического анализа перформанса [Мелетинский, 1976].

Перформанс – форма акционистского искусства, преодолевающая разрыв между акцией и зрителем. Потому важно в ходе исследования рассмотреть проблему коммуникации и взаимодействия перформансера и публики «вслед» за Фуко с помощью дискурсивного анализа: рассмотрение социальных ролей, ментальных схем, производимых перформансером, и воспринимаемыми зрителями; взаимоотношения субъекта и объекта; проблема высказывания и идеологической зависимости от власти. [Фуко].

Социология культуры становится важной для последней части нашей работы. Эссе философа и художника Ги Дебора «Общество спектакля» [Ги Дебор, 1999] становится для нас методом для исследования специфики взаимодействия перформера со зрителем.

Перформансы, что мы исследуем, относятся к 1900–2000-м и 2010-м годам, поэтому важным для нас становится сравнительно-типологический метод и принципы исторической поэтики в изучении форм выражения субъекта перформанса в динамике.

Перформанс как форма бытования поэзии – жанр неизученный, потому необходим научный аппарат, который смог бы описать важнейшую категорию перформанса - субъект.

Научная новизна работы заключена в исследовании достаточно нового феномена культуры, так и в поиске инструментов для описания поэтического перформанса и, в особенности, аналога *главной для поэзии категории лирического героя. В поэтическом перформансе эта категория утрачивает свой объяснительный потенциал*, потому необходимо выяснить природу субъекта высказывания в перформансе.

Практическая значимость работы видится в возможности ее использования при создании курсов преподавания русской литературы школьникам и студентам, также материалы работы могут основой для дальнейшего изучения затронутых проблем.

Работа прошла апробацию на двух конференциях. «Молодая филология – 2015» «Поэтический перформанс Дмитрия Пригова», Пермь, ПГГПУ; «Молодая филология - 2016», Пермь, ПГГПУ, доклад «Роль субъекта в поэтических перформансах Д. Пригова», а также на практических занятиях со старшими школьниками.

По теме работы в теоретическом аспекте опубликованы статьи:

1. Селиванова А. Лирический герой Виталия Кальпиди: штрихи к портрету // Грибушинские чтения – 2013. Летопись наследия. Тезисы докладов и сообщений IX Международного социально-культурного форума (г. Кунгур, 22 – 27 апреля 2013 года). Пермь, 2013. С. 282–286.

2. Селиванова А. Лирический герой в современной пермской поэзии (А. Евстратов, В. Кочнев) // Молодая филология: сборник статей по материалам студенческой научной конференции «Методы и методика гуманитарных исследований: интерпретация, перевод и преподавание языка». Пермь, 2013. С. 116–120.

3. Селиванова А. Современные уральские поэты в поисках лирического героя: вектор Кальпиди в 1990-е и 2000-е. // Филология в зоне актуальности: вызовы времени Молодая филология: сборник статей по материалам студенческой научной конференции. Пермь, 2014. С. 93–97.

4. Абашева М., Селиванова А. Репутация-власть-капитал: стратегии институализации литературного сообщества (об уральской поэтической школе) // Прагматика поэтики: стратегии продвижения регионального текста. Пермь: ПГГПУ, 2014 С.14–26.

5. Селиванова А. Виталий Кальпиди в молодой уральской поэзии: к вопросу о лирическом герое // Трансформация жанров в литературе и фольклоре: сб. статей научного центра «Трансформации жанров в новейшей литературе и фольклоре». Челябинск: Издательство ООО «Энциклопедия», 2015. Вып.6 С. 53–61.

Структура работы определена ее задачами. В первой главе мы рассматриваем виды и генезис перформансов. Во второй главе анализируется субъект в перформансах Дмитрия Пригова, а третьей те же категории изучаются в поэтических акциях Романа Осминкина. В заключении делаются выводы, описывается эволюция жанра перформанса и предлагаются пути его изучения.

Глава 1. Перформанс в поэзии как художественная форма

1. История перформанса, его виды, генезис

Брендон Тайлор считает, что родословную перформанса нужно начинать с модернистского течения дадаизма, альтернативного театра и хеппенингов 60-х годов XX века и противопоставлять товарно-денежным отношениям, поскольку в перформансе материалом искусства становится тело художника, вместо привычного холста и сцены [Савчук, 2008].

В первую очередь перформанс – это исполнение или действие. Именно поэтому он предполагает наличие действующего субъекта. Анализируя перформанс, мы должны понимать, что перформансер (художник) не играет роль, подобно актеру в театре, а выбирает дискурс, поведенческую модель и во время исполнения перформанса «переживает ситуацию, погруженную в реальность» [Гниренко, 2001].

Перформативное высказывание возникает в результате игры, которая может быть как спонтанной, так и срежиссированной, закреплённой сценарием. Любой перформанс – это в первую очередь художественный эксперимент, который может быть направлен в самые разные точки зрительского сознания: это может быть провокация, или наоборот, почти интимное высказывание художника, это высказывание может быть направлено на поиск взаимодействия, коммуникации между художником и зрителем, а может и отчуждать их друг от друга. Важно здесь то, что в итоге мы получаем пространственный объёмный текст, наполненный множеством идей, существующий между реальностью и сферой искусства.

Термин «искусство перформанса» ввела в 1970-х годах американская исследовательница Роузли Голдберг (она же автор монографии «История перформанса. От футуризма до наших дней»). Этот термин, как отмечают многие исследователи performance art, не следует путать с понятием

перформативного искусства, который включает все театральные и музыкальные жанры, или так называемые, «живые» искусства, осуществляющиеся как на сцене, так и в реальной жизни в настоящем времени, связанные с историей театра и музыки. Под искусством перформанса Голдберг понимала «живое искусство в исполнении художников», добавляя при этом, что дальнейшее определение может «свести на нет саму возможность перформанса», поскольку перформанс неизменно стоит на грани других искусств: литература, театр, танец, скульптура и т.д. [Голдберг, 2013, 10]

Развивает мысль Голдберг Ричард Шехнер, который раскрывает сущность перформанса. Он называет перформанс «реконструированным действием», то есть действием не импровизационным, а тщательно спланированным и отрепетированным [Schechner, 2013, 28]. По Шехнеру перформанс в первую очередь имеет антропологическую природу – это «живое действие, происходящее в каждый момент человеческой жизни» [цит. по Шувахович]. Известно, что Дмитрий Пригов тщательно готовил перформансы, репетировал их.

Важна в рассмотрении перформанса грань взаимодействия между зрителем и художником (перформером). Об этом пишет Валерий Савчук, отмечая различия перформанса и театра: «перформанс – форма акционистского искусства, в которой предполагается преодоление разрыва между акцией и публикой. Перформанс или как его называют иначе “искусство действия” в противоположность хеппенингу проводится в соответствии с четкой концепцией и представляет собой попытку расширить границы изобразительного искусства» [Савчук, 2008]. Елена Бобринская перформансу определяет перформанс как форму искусства, основанную на исполнении заранее продуманных действий перед зрителем. При этом исследователь замечает, что *зрители лишаются дистанции по отношению к искусству*. [Бобринская, 1994, 53].

Как видим, исследователи пытаются разграничить перформанс от других художественных практик: театрального действия, хеппенинга, акции.

В отличие от театра, где актер играет роль, в перформансе художник или группа художников представляют самих себя в смоделированной ситуации, то есть сами становятся своеобразными артефактами искусства.

Отличия перформанса от хеппенинга находим у Алана Капроу, ставшего идейным лидером американского акционизма. В манифестах Капроу обозначил шесть обязательных характеристик хеппенинга: 1) соответствие пространства замыслу; 2) вовлечение публики в процесс; 3) соответствующая окружающая обстановка, в которой возникает и воплощается замысел; 4) «непосредственность событий»; 5) импровизация; 6) невозможность повторения. [Цит. по Петров, 2010, 212]

Акция – это художественное действие, направленное на достижение художественной цели [Фрай]. При этом акция не имеет драматургического сценария, какой зачастую обнаруживает за собой перформанс.

В перформансе принципиально важным является изменение границ искусства [Бредихина] . Об этом же свидетельствует Маньковская, говоря о том, что перформанс можно определить как *«публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность»*, далее Маньковская добавляет, что перформанс – это *«искусство мгновения, балансирующее на грани бытия и небытия»* [Маньковская, 2007, 27].

2. Перформанс как синтез искусств

2.1. Синтетизм и синкретизм

Синтетическая природа перформанса понуждает искать его истоки в древних – синкретических – формах даже не искусства, а мифа и ритуала. Доказательство синкретического характера древнего искусства, вышедшего из мифа и ритуала, мы обнаруживаем в трудах представителей

мифопоэтического направления в литературоведении Веселовского А.Н. [Веселовский, 1989], [Веселовский 1870], Мелетинского Е.М. [Мелетинский,1976] [Мелетинский,1977] [Мелетинский,1990], Тэрнера В. [Тэрнер, 1973].

Наиболее ценен для нашего исследования взгляд на ритуал Виктора Тэрнера, разобравшего структуру ритуала: раскладывает его на четыре составляющих: 1) ритуал состоит из множества символов²; 2) через ритуал возможна передача иерархии ценностей; 3) ритуал – это целая система целей и средств, что важно, не всегда религиозная; 4) ритуал как продукт взаимодействия разных статусов и положений. Кроме этого Тэрнер отмечает, что важная для ритуала его действенность: «это мобилизация энергий так же, как идей» [Тэрнер, 40].

Ритуал – попытка индивида выделиться, проявить творческое самосознание. Постепенно из ритуала выходят площадные певцы и зарождается драма. *«Пробуждение и развитие личного самосознания совершалось постепенно, на основе дружинных, сословных и иных групповых выделений, сужавших коллективное начало. Самосознание певца — это самосознание личности, высвобождающейся из сословной и кастовой замкнутости* [Веселовский, 1983, 23].

В первую очередь этот процесс связан с мотивом дионисийского мифа. Миф с тёмным, шаманическим, «исступлённым», творческим началом на грани страсти и бунта. Дионисийское начало присуще всем формам художественного акционизма, и перформанс лишь яркое тому подтверждение. Исследователи перформанса отмечали его связь с дионисийским началом: *«... акционизм представляет собой обращение искусства к своим корням, а именно к дионисийской, связанной со стихийными силами топоса, местной традиции. Слияние ... с философией, активно участвующей в жизни полиса (или информационного мегаполиса современности) влечет и "возвращение"*

² Символ по Тэрнору - «мельчайшая единица ритуала, сохраняющая специфические особенности ритуального поведения». [Тэрнер, ,40]

соответствующего типа рефлексии – топологической рефлексии, которая включает основание мысли в саму мысль; она – ... рефлексия помещающая тело в дело мысли и сферу заботы, рефлексия понимающая, что ее порождающая структура — тело и топос, точнее тело-топос как целое — создает онтологические условия его существования, возникла прежде осознанной целерациональности и, наконец, рефлексия реабилитирующая логос в качестве принудительной силы конкретного действия, разворачивающегося скорее по логике опыта выживания в данном топосе, чем по траектории, задаваемой всеобщностью и универсальностью геометрии мысли». [Савчук, 2008]

Если в древнем ритуале действовал шаман, то в Средневековье процветала комедия dell'arte, мистерии, площадный фарс. И здесь нам не обойтись без М.М. Бахтина, описывающего эти явления как карнавал: *«обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.); словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода...; различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятвы, народные блазоны и др.)»* [Бахтин]. Но карнавал по Бахтину – это еще и стирание границ *«упразднение иерархических отношений между людьми»*, следствием чего становился совершенно иной тип взаимодействия. Как отмечал Бахтин: на карнавальной площади *«вырабатываются и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности»*. [Бахтин]

Подробно перформанс как смеховую культуру рассматривает Ольга Киташова в статье «История практик перформанса и бахтинский карнавал» [Киташова, 2012]

Зачастую перформанс также стирает границы, и не только между видами искусств. Это грань между художником и зрителем, порой случайным

зрителем. Конечно, мы не можем приравнивать площадный театр к перформансу, однако генетическую их связь нельзя отрицать.

Роузли Голдберг, описывая историю перформанса от футуризма, отмечает, что в начале XX века публичные жесты постоянно использовались в качестве своеобразного «оружия» против традиционных жанров искусства: *«радикальная позиция позволила перформансу стать катализатором в истории искусства XX века: всякий раз, когда казалось, что та или иная школа, будь то кубизм, минимализм или концептуализм, зашла в тупик, художники обращались к перформансу с целью сломать рамки категорий и определить новые направления.»* [Голдберг, 2013, 7]. С помощью перформанса художник мог без посредника, напрямую обратиться к публике, эпатировать её, *«заставляя ее пересматривать собственные понятия об искусстве и его связи с культурой»* [Голдберг, 2013, 22].

Перформанс как художественная форма высказывания оформляется в 1960-х годах и становится одним из передовых видов искусств того времени. Углубившись в философские идеи второй половины XX века, мы заметим, в воздухе витает идея идей – концептуализм как художественное направление распространяется по всему миру, овладевая художественными умами. СССР не стал исключением, правда, здесь это направление находилось в маргинальной среде, где перформанс стал проводником идей в мир.

Так зачем концептуализму перформанс? Марк Липовецкий считает, что так случилось из-за пограничного положения перформанса между искусством и идеологией с целью нарушить художественные конвенции [Липовецкий, 2007, 242]

Подведем итог. Мы будем считать перформансом выполненное художником (поэтом) в одиночку или группой произведение, при котором используется несколько знаковых систем, поскольку перформансу доступен практически неограниченный набор текстов-медиумов, еще больше расширяющих его внутреннюю организацию. Поэзия, кино, фотография, театр, живопись, скульптура и архитектура, видео позволяют перформеру

оперировать знаками разной природы, отсюда возникает уникальность перформанса как жанра и его связь с первобытным ритуалом, и с театром и с медиа. При этом важно понимать, что исполнение перформанса всегда проходит перед зрителем (пусть отдаленным), поскольку не может не иметь адресата.

Отметим, что в современной культурной ситуации, когда все большее значение приобретает медиа, формируется новый тип перцепции искусства. Художники активно осваивают новые формы бытования слова, дела, «жеста». Кажется, так начинается выход за пределы книги, холста. Перформеры часто обращаются к видео, IT-технологиям – рождается новый синкретизм.

2.2. Перформанс и новые технологии

Что же происходит с перформансом, заключенным в рамки видео или происходящем на фоне видео? Первое изменение в видео-перформансе - самое очевидное и относится к модальности: репрезентация действия художника. Видео оставляет свой след на художественном высказывании, изменяет его смыслы. Конечно, это может происходить из-за наложения разных взглядов на перформанс художника и оператора, а также из-за специфики монтажа. Монтаж в видео-перформансе играет такую же роль, как и в кино о котором писал Лотман: *«Склейка кусков ленты и интеграция их в высшее смысловое целое – наиболее явный и открытый вид монтажа. Именно он привел к тому, что монтаж был осознан художественно и теоретически осмыслен. Однако скрытые формы монтажа, при которых любое изображение сопоставляется с последующим во времени и это сопоставление порождает некоторый третий смысл, – явление не менее значимое в истории кино».* [Лотман]

Но и сама фигура художника меняет свою роль. В перформансе художник не персонаж. Подчеркнем, что художник при этом по-настоящему переживает все изменения. В видео-перформансе с помощью цифровых технологий художник-актер трансформируется. Он уже не столько проживает

момент, сколько играет (иногда сразу несколько ролей), усиливая свою творческую идею, выступает своего рода линзой, расставляющей смысловые акценты.

Известно, что художники перед тем, как произвести акцию, планируют её, но ход событий в перформансе, происходящего здесь и сейчас, иногда невозможно предугадать. Тем важнее читать рефлексивные записи художников после акта перформанса. Невозможно не отметить здесь перформансы Марины Абрамович, которая своё тело зачастую подвергает опасности смерти: *«И вот в какой-то момент я спросила себя: а что же будет, когда я умру? Что станет с перформансом?»* - это воспоминание художницы после перформанса, в ходе которого Абрамович вырезала лезвием бритвы на своем животе коммунистическую пятиконечную звезду [Абрамович, 2011].

В видео-перформансе такой ход развития событий вряд ли возможен: сам ролик – это уже опосредованная рефлексия той акции, которую переживал художник, а может, и не переживал, как в случае с наложением одного видеоряда на другой. Кроме того, в видео-перформансе принципиальная позиция нахождения по другую сторону от зрителя, это игра со зрителем.

Видео-перформанс - иная реальность. Камера ставит весь перформанс в рамку, делая его форму жёстче. Пространство сужается обрамлённым кадром, перформанс наделяется необходимым перформеру контекстом. Художником средствами медиа или монтажа создаются определенные условия, которые зададут условия для перцепции этого текста, что практически невозможно осуществить в реальности. Контекст в этом случае подобен материалам художественных объектов. Однако перформанс, намного ближе зрителю, чем любой другой вид искусства: в перформансе нет противопоставления рассказчик – читатель.

Важно в видео-перформансе и возможность клонирования образа, его тиражирование. Реальный перформанс может существовать считанные мгновения и нацелен на показ процесса метаморфоз, нежели на достижение материального результата. Видео-перформанс может неоднократно воспроизводиться, и,

следовательно, быстро распространяться. Так расширяется зрительская аудитория, так создается художественное высказывание, заставляющее осмысливать реальность с нового ракурса чаще всего критического, потому как видео-перформанс – это провокационный жест к размышлению о самосознании в определенных условиях культуры, политики, социума.

Но вот парадокс: в постмодернистском сознании смываются рамки времени и пространств, и в перформансе время относительно и весьма субъективно. Мы сталкиваемся не с сиюминутным явлением, в нашем сознании перформанс воспринимается как часть *«потока бытия»*. В этом его огромное отличие от любого произведения искусства *«письменной эпохи»*.

2.3. Категория субъекта в перформансе

Однако при всем том, что поэтический перформанс вбирает в себя разные художественные языки и новые технологии, он остается высказыванием поэта и принадлежит литературе. Процесс художественного акта в перформансе разворачивается исключительно благодаря субъекту. Ольга Киташова называет субъекта перформанса «универсальным медиумом», предоставляющим художнику «немыслимую в пределах других видов искусств свободу самовыражения» [Киташова, 2012,12].

Большинство исследователей склонны считать, что субъект перформанса следует отличать от театрального актера. Юлия Гниренко говорит, что он «поведенческая модель», лавирующая среди дискурсов [Гниренко, 2001].

Поскольку наша задача – анализ поэтического перформанса через специфические категории теории стиха, то в первую очередь субъект перформанса должен быть соотнесен с категорией лирического героя.

В ставшем классическим определении Ю.Н. Тынянова лирический герой понимается как единство и цельность поэтического мира в образе автора, «персонифицирующего всё искусство» (историческую личность), и

спроецированного на «человеческое лицо» (частную личность), что совершенно точно соотносится с перформансом [Тынянов, 1977, 118–123]. Субъект перформанса, подобно субъекту лирическому, является проводником идеи автора в мир.

Для нашего исследования важна и теория Бориса Кормана, который строит свою концепцию лирического героя как одного из субъектов сознания. *«Он является и субъектом, и объектом в прямо-оценочной точке зрения. Лирический герой – это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром. <...> Для облика лирического героя характерно некое единство. Прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое <...> С единством внутреннего облика может сочетаться единство биографическое. В этом случае разные стихотворения воспроизводят эпизоды жизни некоего человека. Лирический герой обычно воспринимается как образ самого поэта – реально существующего человека»* [Корман, 1981, 45–46].

Корман выделяет четыре типа представленности «концептированного автора» (то есть автора как носителя концепции произведения) в лирике: собственно автор, автор-повествователь, лирический герой и герой «ролевой» лирики. Основой для данной типологии стала степень конкретизации лирического субъекта. [Корман, 1981, 45–46] Мысль эта важна, поскольку ее можно применить к перформеру, который, подобно лирическому герою, стоит между художником-идеологом (поэтом) и зрителем (читателем).

Если представить всю субъектную организацию лирики в виде прямой с противоположными точками: автор (предельное обобщение) и герой (предельная конкретизация), то наиболее обобщенными типами будут собственно автор и автор-повествователь, в которых виднеется тенденция к сближению с авторским сознанием. Совпадение же с героем будет свойственно максимально конкретизированному герою «ролевой» лирики.

Лирический герой, по Корману, является не только «субъектом-в-себе», но и «субъектом-для-себя», то есть он (лирический герой) не становится

собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое «я», отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому.

Исследуя концепт «перформанса», Александр Скиперских и Алексей Гарбуз приходят к выводу, что он с самого начала заключает в себе провокацию, демонстративное поведение. И действительно перформер (художник) не только становится катализатором протестных идей, но и в самом процессе перформанса может спровоцировать изменения, и даже осуществить их [Скиперских, Гарбуз, 2013, 175].

Юлия Кривцова отмечает, что субъект перформанса не пытается изобразить или выразить, он «записывает» действительность. Она же отмечает, что перформанс невозможен без диалога: «Коммуникация в перформансе оказывается всеобъемлющей, она организует диалог внутри перформеров, между ними, между перформерами и зрителями, между контекстами и языками искусств». [Кривцова, 2006, 189].

В процессе перформанса «тело выставляет себя в качестве палимпсеста» [Голдберг, 2013, 151], на котором происходит обновление культурных кодов и то, что совершается со зрителем и пространством вокруг.

Перформативное действие, преодолевая культурные матрицы (в нашем случае – книжный лист), рождает жест, способный обнаружить культурную травму. Через героя перформанса, пространства в котором он существует, вовлеченный зритель начинает поиск идентичности. Субъект перформанса вступает в диалог, но важно здесь то, что результат в художественном перформансе неизвестен. Подобные перформансы называют антропологическими.

Поэтические перформансы, ставшие материалом для нашей работы, имеют иную природу, их можно назвать концептуальными, показывающими максимальное отхождение от действительности. Отсюда переодевания, игра с голосом, игра с массовым сознанием. Своеобразной рамкой для такого перформанса становится его строгая текстовая регламентированность.

Перформер в этом случае не импровизирует, а тщательно исполняет роль (несколько ролей).

Конечно, в перформансе возникает совершенно особый тип поэтического субъекта. Заметим, что перформансы, которые мы рассмотрим в следующей главе, тесно связаны с понятием игры, маски, и в этом смысле лирический герой как авторская тема поможет изучить субъекты Дмитрия Пригова и Романа Осминкина.

Мы стоим перед проблемой, кем является субъект в поэтическом перформансе: самовыражением автора, его исповедью или его срежиссированной ролью? Нам необходимо выяснить, можно ли применять понятие лирического героя к герою перформанса, или это новая художественная реальность, которую необходимо описывать иными способами и терминами.

Глава 2. Дмитрий Александрович Пригов

1. Культурный контекст

Для анализа любого текста необходимо осмыслить контекст, который может проецироваться поэтом, писателем, художником на свои работы, в случае с художниками-концептуалистами связь с контекстом становится особенной, поскольку диалог с культурой – неотъемлемая часть концептуалистского произведения.



Орлов Б. Пушка-Плуг,
1990.

Московский концептуализм складывается к концу 60-х гг. как неофициальная культура. Главной художественной целью концептуализма становится игра с языком, эксперимент над языком (часто при помощи наложения на советский клишированный язык авангардный метаязык), отсюда избегание «вещной» природы объекта [Дёготь, 2005, 13]. Важным для представителей направления стал жест, а отсюда и имидж поэта, становившийся особым образом. Концептуализм расширяет границы искусства: это и исследование, искусство «отношений и понятий», это работа с пластичностью текста: дискурсом, нарративом, дескрипциями, фото- и видеодокументации (в акциях и перформансах). Дмитрий Александрович Пригов оказался в художественной среде, когда учился в Московском высшем художественно-промышленном училище им. Строганова (1959 - 1967). Здесь Пригов знакомится с Борисом Орловым, который в будущем создаст иронический образ большого советского стиля. Скульптуры Орлова – слияние нескольких художественных систем. В училище начинается и его литературная деятельность. Первые стихи Пригова относятся к 1963 году [Граждане! Не забывайте, пожалуйста, 2008, 9].

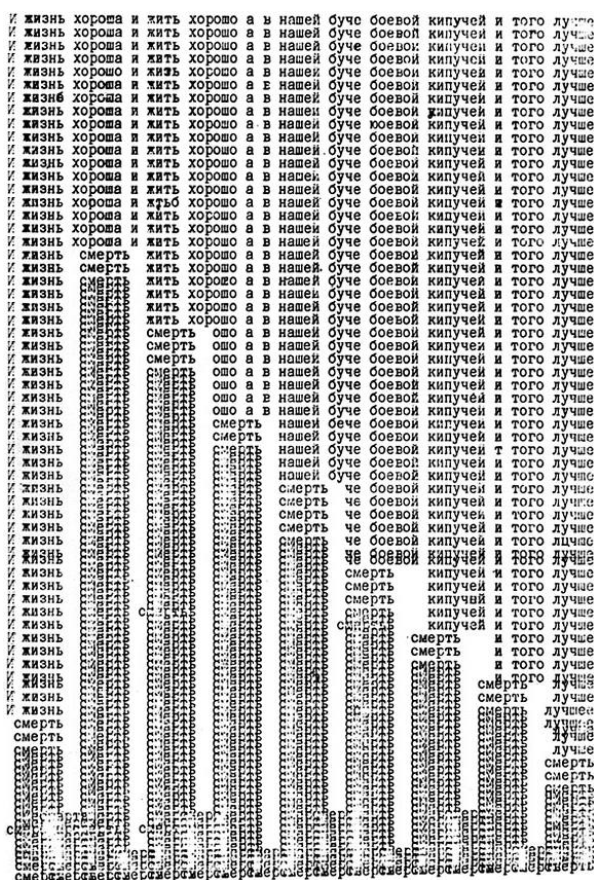
Сближаясь со средой соц-артом (знакомство с Игорем Шелковским и Ростиславом Лебедевым), Пригов впервые выступает на публике в 1971 году. И все больше включается в неофициальную художественную среду. Важными в развитии Пригова-перформера становятся совместные работы с арт-группой «Коллективные действия».

2. Приговский перформанс

С конца 70-х годов Д.А. Пригов начинает активную работу с жанром перформанса. Уточним что в нашей работе поэтическими перформансами названы тексты, которые возникают на границе разных видов искусств: из соположения поэзии, музыки, вокального исполнения. Мы подробно анализируем поэтический перформанс: «37-азбука похоронная», предоставленную Фондом Д.А. Пригова и в качестве отдельных примеров

рассматриваем перформансы «Боже мой», «Пригожие места». Сравнивая субъекта в поэтическом перформансе и субъекта в поэзии Д. А. Пригова, мы предполагаем выявить специфику лирического субъекта в перформансе.

Важно подчеркнуть, что акцентирование слова в его звучании, начертании для Пригова было важно всегда. Трудно представить бытование приговской поэзии либо без исполнения самого Пригова, либо без специфической визуализации приговского текста.



Стихограмма 1975 г.

2.1. Путь к перформансу

Поэт начинает преобразовать слово в пластическую форму в середине 1970-х годов, тогда появляются его

«Стихограммы», в которых поэт придаёт слову динамику. В основе стихограмм – графическая поэзия, к жанру которой активно обращались концептуалисты, и криптограммы – концептуальные головоломки. За счет повторений фраз официальной (советские лозунги, канцелярские фразы) и бытовой (заголовки из газетных материалов общие места в речи) культуры Пригов обыгрывает известные дискурсы на столкновении стихов, их пересечении, наложении друг на друга, визуализации структуры языка. Таким образом, стих «оживает», его уже трудно назвать только поэзией: здесь важен сам процесс чтения текста и восприятия закодированного визуального кода – это одновременно изобразительное искусство и поэзия. Пригов выступает здесь создателем текста, примерившего на себя маску наборщика, который с помощью печатной машинки лишает текст линейности. Мы еще вернемся к нелинейному восприятию текста. Но сейчас важно описать еще один шаг к перформансу – саунд-поэмы.

Опираясь на звуковую поэзию, возникшую во второй половине XX века, Пригов особое внимание обращает на исполнение собственных поэтических текстов. Если в визуальной поэзии Пригов преодолевает грань поэтического текста и живописи, то в саунд-экспериментах поэт стремится разрушить грань между поэзией, музыкальным произведением и (что для нас самое важное) драматическим произведением. Материализуя поэзию в звуках, поэт вновь актуализирует язык, только уже не его структуру, а акт говорения.

Пригов рассматривает саунд-поэзию как интермедийальную форму бытования поэтического высказывания. Композиция здесь создается при помощи ритма поэтических строк, темпа их произношения: смен стихов, преходов, пауз, – звуковых акцентов (крик, визг, бормотание, шепот). Перед нами возникает сложная текстовая структура, организованная музыкальным потенциалом слова.

Ярчайший пример – саунд-поэмы Пригова «Мантра высокой русской культуры». Текст, звучащий из уст Пригова, является одним из важнейших текстов в русской культуре – начало романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений

Онегин». Пригов оставляет пушкинский текст без изменений, но произносит всем известную строфу «Мой дядя самых честных правил...» на манер сакральных текстов в буддийской (мантра), мусульманской (намаз), африканской, китайской и православной традиции (литургическая ритмика). Разыгрывая голосом на священный манер текст русской культуры, Пригов тем самым иронически подчеркивается и сакральность текста «Евгения Онегина» для русской культуры, и иллюзорность подобной сакральности.

2.2. Обзор перформансов

Понимание текстов Пригова как перформативных не означает, что мы идем в след за Джоном Остином, считавшим перформатив высказывание, в котором заключено действие (приказ, обещание, присвоение имени). Но важно понимать, что перформанс – стремление к преодолению текстового уровня языка на уровень «жестово-поведенческий» и «проективно-стратегический» [Липовецкий, Кукулин, 2014, 85].

Автор одной из самых заметных монографий о современной поэзии «Неомодернизм» Александр Житенёв [Житенев, 2012] обратил внимание на то, что акция как вариант саморепрезентации поэта Пригова является случаем, в котором «мерцание»³ поэтического высказывания между полюсами «сонорности, графичности и виртуальной области смысла» позволяет выявить «промысловость», т.е. исчерпанность внутренних резервов традиционного текста⁴.

³ «МЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ – утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения, которая предполагает временное «влипание» его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, и снова «отлетание» от них в мета-точку стратегемы и «невлипание» в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней. Полагание себя в зоне между этой точкой и языком, жестом и поведением и является способом художественной манифестации мерцательности.» - Д. А. Пригов. Предуведомление к одному из сборников начала 1980-х гг. [цит. по WAP, 174].

⁴ «Риск быть нераспознанным культурой в качестве художника» оправдан возможностью зафиксировать ситуацию смыслового «истончения текста», когда «поведение художника, не апеллирующее ни к какой подпирающей визуальности», само становится «основным содержанием»

Внимание к самым различным дискурсам, желание понять, как язык действует в культурном пространстве, как язык сочетается с действительностью приводит Пригова к художественным экспериментам, главным из которых становится перформанс.

«Все, что происходит, или происходило – уж неважно – на сцене. И не надо доказывать, что в жизни. Потому что, что на сцене – это и так ясно, а что в жизни – зачем?» – с этих слов начинается машинописный экземпляр пьесы Дмитрия Пригова «Пьеса в постановке» [Пригов, 2008, 14].

Эта пьеса автором не датируется, однако у исследователей есть доказательство того, что текст был написан в 1977 году с позиции режиссера. И эта роль становится главной во всем дальнейшем творчестве Пригова – режиссер одновременно жизненного и творческого проекта Дмитрий Александрович Пригов (ДАП)⁵,

Перформанс становится попыткой понять, как слово действует в культуре, как эта культура сочетается с действительностью. При этом в перформансе может произойти и крушение культурных иерархий. Не случайным кажется выход Пригова на перформанс к середине 1990-х гг., когда поэт начинает работать в русле «новой антропологии»:

Поэт не давал своим действиям-акциям имя перформанса, а называл их проектами: «ПРОЕКТ – в отличие от любых языковых практик идентификации с ними (включая и перформансно-поведенческий текст) предполагает доминанту временной составляющей и процесса развертывания вдоль временной оси (предел: проект длиной в жизнь), когда любого рода текстовые знаки суть лишь некие отметки, определяющие траекторию, вектор проектного

творческого акта. Очевидно, что текст в этой связи оказывается только материалом для пластических трансформаций» [Житенев, 2013, 441].

⁵ Об этом Пригов рассказал в интервью Алене Якутовой: «Все мои занятия происходят в общепринятых, конвенциональных рамках данного вида деятельности [речь идет о художественных акциях, перформансах – прим.]. Когда я пишу стихи и они попадают к читателям, которым совершенно безразлично, как именно и в сумме с чем они сосуществуют в пределах моей деятельности, то это просто стихи. Если роман попадает в руки к любителю романов, то есть такого вида текстов, ему совершенно необязательно знать, чем я там еще занимаюсь. Но для меня все эти виды деятельности являются частью большого проекта под названием ДАП — Дмитрий Александрович Пригов.»

существования, художественно-эстетического бытования почти фантомным способом» [WAM, 2005, 252]. В работе мы обратимся лишь к поэтическим перформансам Пригова 1990–2000-х гг. Большинство из них сделаны совместно с композитором Ираидой Юсуповой и видеохудожником Александром Долгиным («Россия», «Exegi monumentum», «Египет», «Эпизод из жизни Поэта», «Донжуанский список Дон Жуана», «Всадник без головы», «Путешествие синьора Д. и синьора В.», «Дао или книга?» и др.) Опубликованных текстов этих перформансов сейчас нет. Существует совместный перформанс Пригова с музыкантами Вячеславом Гайворонским и Владимиром Волковым «Пригожие места»

Не раз выступал Пригов и с Натальей Пшеничниковой (одна из первых в 80-е годы работала с аутентичным голосом).

3. Семиотика текста

Остановимся на перформансе «37 алфавитная поэма (погребальная)» [Пригов], документацию которого мы получили от Фонда Дмитрия Пригова.

В перформансе смешиваются различные культурные слои. Это смешение обусловлено обобщенным характером всей поэмы, на что указывает уже сама её форма – азбука.

Заметим, что азбуки у Пригова – большой проект. На официальном сайте поэта можно увидеть 68 азбук. Здесь проявилась страсть Дмитрия Александровича к серийным вещам, документирующим и одновременно задающим систему координат, иерархии.

Вспомним, что алфавит как система букв языка приходит на завершающем этапе формирования письменной культуры – это обобщение фонетики языка в знаках. Кроме того, алфавит – список, упорядоченная система.

«37 азбуку» Пригов пишет в 1985 году и выходит к зрителю с ней не единожды. Спустя десятилетие в Мюнхене Пригов исполняет этот текст с музыкальным сопровождением – поэма превращается в перформанс. В приговском чтении соединяется несколько культурных пластов: от теистических до архаических (языческих), от фольклорных мотивов до оперного исполнения. Дмитрий Александрович Пригов читает поэму на фоне музыкального сопровождения. Соединение в одном художественном произведении разных кодов дает нам возможность говорить, что перед нами перформанс.

Структурно перформанс можно представить как художественное высказывание: поэт перечисляет списки «вымерших» в алфавитном порядке. Список этот – модель культурной истории человечества.

Каждой букве алфавита присвоено здесь культурное значение. Фамилии, упоминаемые профессии, нации в этом списке обладают невероятным объемом культурного смысла, с буквы А и Античности до Я – настоящего момента прочтения поэмы и максимально приближенного к субъекту ипостаси через весь алфавит перечисляя имена, социальные и биологические роли человека, ценности. А – Античность (культурное наследие) и греки вообще: Аристотель, Ахматова и др. – последняя в году тоже не случайна. Фамилия поэта имеет греческие корни, но здесь важно иное – Ахматова как акмеист, поэт возвращающий слову значение, возвращение к поэтическим традициям. Б – величайшие русские умы («Вымерли Бородин, Бурдин, Бодлер, Бехтерев, Брюллов, Бальмонт, Бажов, Баженов, Белинский, Брешко-брешковский, Бернулли, Будённый, Бабель, Бебель, Бандера, Барков»). К - («Вымерли кочегары, кучера, кулины, кровельщики, купцы, капитаны, кондитера, кружевницы, краснодеревщики, красильщики, кирпичники, кузнецы «...» и все прочие вымерли»). Этот список стирает общественные и культурные иерархии.

Особенность текста, выведенного в пространство вне книги, заключается в том, что он может находиться вне рамок времени. Так случается и с перформансом Пригова. Остановку течения времени и, следовательно, истории,

создает повторяемость слов «вымерли, вымерли» «вымерли, вымерли, на я, на я, на я...». Подобные тексты можно называть «матричными». Матричными текстами теоретик литературы Дмитрий Леонидович Спивак называет такую схему построения текста, в которой в каждой строчке говорится об одном и том же. Самым очевидным примером матрицы Спивак называет мантры, способные ввести человека в состояние измененного сознания [Руднев, 1999, 109].

Зафиксированный перформансом момент способен переосмыслить случай из всеобщей истории как случай вообще. Он дает зрителю возможность связать увиденные разнородные явления в одном целом и породить новый смысл.

Совершенно особая роль в перформансе принадлежит голосу исполнителя – Дмитрия Александровича Пригова, который наделяется большим спектром значений. Голос как природная функция человека может служить для разных функций. С точки зрения естественного языка мы можем рассматривать голос через ритм, темп, повышение и понижение тона, изменение интенсивности и т.д. Но голос обладает и другими функциями; если рассматривать перформанс как ритуал, то ее можно было бы назвать магической – это изменение привычного состояния.

С первых слов чтение поэмы ритмом своим отсылает нас к сакральным таинствам: зачитыванию имён на панихиде, к мантрам. Темп речи постоянно возрастает, как возрастает и интенсивность голоса. В момент, когда субъект заканчивает перечислять всех, кто «вымер», звук становится архаическим, практически первобытным, схожим с животным рёвом. Когда художественная речь отрывается от закреплённого на бумаге языка, проявляются естественное существо, поэтому и вырывается крик. Последний отражает страх и ужас оставшегося наедине с самим собой, наедине с одним лишь языком героя перформанса.

Центральные строки перформанса содержат аллитерацию протяжного глухого [x]: «лохмотья... прах», эхом звучат повторяющиеся слова: «женщины, женщины...», «но не вымер дух наш, нет не вымер...» – нагромождение глухих

звуков, кажущимися отдаленными, подчеркивают пустоту в которой оказывается субъект перформанса.

Не менее важной частью перформанса является музыкальный код. В перформанс входит эксперимент с музыкальным материалом, связанный с привнесением случайности (одна из главных музыкальной тенденцией двадцатого столетия), так называемой «эмансипацией шума» или так называемой шумовой музыке. Этот звук (исполненный на барабанной установке) отсылает нас к ритуальным практикам, вводящим человека в особое состояние, при котором он может высвободить себя в танце, в звуках и т.п. То же происходит и с субъектом перформанса. Голос усиливается вместе с темпом игры на барабане.

Заметим, что субъект, от которого идет речь, находится вне времени и вне пространства. Он ощущает смерть всего и вся, и в финале мощный голос превращается в неуверенный писк: «Вымерли все на Я» и одновременно субъект в перформансе предстает маленькой крупницей в мире разных культур: нет крупнейших писателей, нет наций, нет профессий, не осталось и вечных духовных ценностей – остался лишь гул языка, воплощающий в себе все наименования.

Но с ужасом смерти граничит отчаянная саморефлексия. Субъект в середине поэмы спотыкается, задыхается, и это подчеркивается труднопроизносимыми словами, имеющими «легкость» в значении «легковейные, легковерные, легкокрылые, легкоперстые» - Пригов играет с языком, испытывает его.

Кто есть субъект, фиксирующий вымирание цивилизации? Он такой же «фантом», как и все, кто ушел?

Бурчания и бормотания, в которые иногда оборачиваются все слова до невозможности их распознать, подсказывают, что остается лишь язык, который властвует над всем миром. Однако в финале поэмы субъект остается «один-одинёшенек», важно здесь то, что он живой – он может говорить. Здесь возникает вопрос о происхождении этого голоса. Думается, что голос,

находящийся вне временных рамок и географических границ, может находиться только над всем миром, и тогда он имеет теологическую природу. Но это и голос автора. Пригов остается отстраненным от своего героя. Он развивает его, но в тоже время не дает субъекту завладеть им: тело самого поэта во время перформанса спокойно, нет в нём эмотивной жестикуляции. Играет голос. Спокойствие поэта подчеркивает его отстраненность от происходящего процесса. Пригов надевает маску - в данном случае маску вершителя культуры.

Перформанс, анализа которого мы представили, является не единственным в творчестве Дмитрия Александровича, где голос – инструмент автора. Маска, которые приговская «персона» надевает на себя, отсылает нас к сакральным текстам культуры.

Дмитрий Пригов создает в поэзии авторскую «персону» Дмитрия Александровича Пригова. В предуведомлении к сборнику «Одно стихотворение» поэт пишет, что поэтическая поза может принимать разные формы в различные эпохи: «... мот и балагур пушкинского образца, мрачный презиратель байроновско-лермонтовского, духовидец и прозорливец символистического, хулиган и эпатажист футуристического, шут и проказник — обэриутского» [Пригов. Предуведомление, эл.рес.]. При этом Пригов замечает, что поэт проходит три идеальные фазы: «Первая – это духовно-мировоззренческая. Вторая – экзистенциально-воплотительная. Третья – социально-олицетворительная.» [Пригов].

Перформанс 2004 года хорошо иллюстрирует связь трех идеальных фаз художника. «Духовно-мировоззренческая» прочитывается в чувстве пересечения разных точек культуры в одном пространстве языка. Стадия «экзистенциально-воплотительная» раскрывается в пророческом начале субъекта перформанса. Тогда как «социально-олицетворительная» проявляется в контрасте всех вымерших и «я». «Я» находится вне систем, «я» – это индивидуальный жест, что снова нас возвращает к проектной стратегии всего творчестве Дмитрия Александровича Пригова.

4. Роль субъекта

Михаил Ямпольский очень точно замечает, что Пригов «становится частью собственной поэзии». Персона метафора словесного в позу, жест, в телесность», другими словами это «воплощение» и «олицетворение» [Ямпольский, 2008, 15] Этот же исследователь считает, что «телесная связь» поэта с творчеством проистекает от самого понимания характера творчества, который Дмитрий Александрович сформулировал в 70-ые годы: «Поэт – слушатель языка» [Ямпольский, 2008, 23].

Исследователи творчества Д.А. Пригова Марк Липовецкий и Илья Кукулин полагают, что для Пригова важен в современной культуре ответ на вопрос «кто создал то или иное произведение». Это «кто», по мнению исследователей, «определяет модальность читательского отношения к высказыванию» [Липовецкий, Кукулин, 2014, 86]. Они пишут о том, что «кто» или «я» художника может реализоваться лишь «в режиме постоянного разыгрывания собственного статуса». Интересны в этом отношении слова самого Пригова: «Только из имиджа и поведения самого художника, в пределах его большого проекта, можно идентифицировать субстанциональную сущность данного произведения... Способность одного и того же художника оперировать различными языками, не отдавая пальмы первенства ни одному из них, не влипая окончательно, не идентифицируясь ни с одним из них, не полагая ни один из них уровнем разрешения своих творческих амбиций, актуализировала поведение и назначающий жест» [Пригов, 2000].

В исследованиях перформативной грани творчества Дмитрия Александровича Пригова описаны проблема телесности, проблема исчерпанности традиционного текста, проблема поведения. Мы не претендуем на новые слова в описанных проблемах, нас интересует выражение субъекта в перформансах Пригова, и ближе всего для нас проблема «кто», поднятая Липовецким и Кукулиным. Только не в поведенческом ключе, а ментальном.

Во многих текстах Пригов демонстрирует безличность дискурсивных практик. Например в поэтическо-анекдотическом цикле «Лирические портреты литераторов» (1992), где в фарсовой манере изображены писатели и поэты русской литературы от Пушкина А.С. до Рубинштейна Л. С. Каждый из авторов провоцируется автором цикла на порой пугающие поступки: Блок «впивается//зубами красными//В мраморное бедро Париса» [Пригов, 2013, 189].

В перформансах личность героя разыгрывается максимально отстраненной от автора. Пригов «не вживается» в роль, а читает её (всегда слово в слово, по записям). Субъект является рассказчиком событий, происшедших с героем поэмы. И перформанс может начинаться со слов-присказок, например, в перформансе «Боже мой», который позднее переделывается в видеоперформанс «Эпизод из жизни поэта», начинается со строк: «Дело было так, дело было так... так вот, Боже мой» [Пригов, Юсупова, 2007]. Далее текст поэмы Пригов зачитывает от лица рассказчика, а женские партии исполняются Ираидой Юсуповой.

Отметим, что всегда в перформансах Пригова герой текста поэмы называется в третьем лице:

«Маленький мальчик, перебегая дорогу,... обнаруживает, что он совсем не мальчик, а огромный монстр...», «Безумное множество в мире микробов, но один из них внезапно осознает себя существом, исполненным глубокого смысла и содержания...», «Некто теряет вес, истончается до того уровня, что обретает черты чистой геометрической линии» [Пригов, Гайворонский, Волков, 2006].

«Моряк в последнюю войну на крейсере «Герой» наводит пушку в глубину морскую, Боже мой...» [Пригов, Юсупова, 2007].

Роль субъекта в этих перформансах заключается в том, чтобы режиссировать деятельность. Так в совместном перформансе с Гайваановским и Волковым «Пригожие места» субъект дирижирует музыкантами и собственным инструментом – голосом. Режиссерская роль появляется с самого начала появления всех участников перформанса. Субъект Пригова суфлирует и собственное представление: «выразительный, нежный, лирический...» Во всем

здесь проглядывается ирония и, что самое важное жесткое, следование заданной форме.

Пригов не вступает во взаимодействие со зрителем – это не акция, поэту важно донести идею своего высказывания. Пространственно это может достигаться при помощи иконической музыки, как в перформансе «Байконур» звуки описывают звук самолета, бег коня, шум ветра и т.п. Поэт в интервью подчеркивает, что ему важна реакция зрителя. А зрители в свою очередь отмечают «полную отдачу» [Захаров, 2007] Пригова на выступлениях.

В поэтических текста Пригов режиссирует не масками, а дискурсом, в котором маска существует. Приведем в пример циклы, написанные от лица «женского поэта»: «Женская лирика», «Сверхженская лирика», «Женская сверхлирика», «Старая коммунистка» и «Невеста Гитлера».

Пригов создает культурный парадокс, ведь для российской культуры невеста Гитлера – образ неожиданный, новый, непривычный. К нему Пригов добавляет фольклорный дискурс:

«Молодая Кавочр Еве

По полю гуляет

И ребеночка во чреве

Тихо назидает...» [Пригов, 2013, 239].

Или встречаем фольклорные элементы в словах самой героини:

«В чистом поле кто кружит

и от страсти весь дрожит

Я иду во поле чистом

В колыхании огня

Где ты? где ж ты, феникс, мой?...» [Пригов, 2013, 248]

Мы получаем образ возлюбленной Гитлера народного типа. Героиня плачет по возлюбленному, ожидает его, переживает потерю. Пригов играет с

«мейнстримом» в культуре⁶. Мы получаем модифицированный образ невесты (Плач невесты Гитлера соотносится в сознании русского человека с плачем Ярославны, ждущей с поля битвы князя Игоря).

Игра с советским языком субъекта в поэзии Пригова, бесконечное расширение конструкций или их повторении приводит к деконструкции клише и штампов:

«Вот избран новый Президент
Соединенных Штатов
Поруган старый Президент
Соединенных Штатов.
А нам-то что? - ну Президент
Ну Съединенных Штатов
А интересно все ж – Президент
Соединенных Штатов».

На повторах же строится смысл и в перформансах. Отметим, что, работая с языком, Пригов не стремится к исповедальности. Перед нами не лирический герой, но автор-повествователь, режиссер, который проводит эксперимент: помещает дискурс в несвойственный ему контекст и ждет реакции публики.

Перформансы Пригова нуждаются в дальнейшем исследовании. Одним из аспектов такого исследования может стать изучение приговской традиции в творчестве следующих поколений художников. В следующей главе рассматривается дальнейшая жизнь поэтического перформанса – в творчестве Р. Осминкина.

⁶« ... я всегда выстраивал отношения с культурным мейнстримом «...» До перестройки он идентифицировался с властью. Авторы более старшего поколения соотносили свое творчество с властью. А я сжимал это все до культурного мейнстрима в качестве некоего сакрального идеологического языка. Ну и выстраивал определенные отношения между идеологическим, бытовым, высоким культурным, низким культурным и прочими языками» - Дмитрий Пригов . в интервью Андрею Зорину [Подобранный Пригов, 242-243].

Глава 3. Роман Сергеевич Осминкин

1. Культурный контекст

Роман Осминкин с его перформативными практиками встраивается в парадигму поэтического акционизма начала 2010-х годов. Здесь нас будут интересовать несколько арт-групп.

Первая расположившаяся в городе на Неве группа «Что делать» объединила художников, философов, социологов, активистов. Группа была основана в 2003 году в результате проведения акции протеста «Новые основания Петербурга».

Вторая группа - «Лаборатория Поэтических Действий», созданная в 2010 году в Санкт-Петербурге Павлом Арсеньевым, Диной Гатиной и Романом Осминкиным, последние записи были в мае 2015 года. Цель группы – трансформация городской среды, с помощью «разотчуждения повседневности через насыщение городского пространства поэзией» [Лаборатория Поэтического Акционизма]. Отчуждение понимается здесь вслед за Эрихом Фроммом, считавшим, что остранение человека от себя самого становится «всеобъемлющим» [Фромм, 1966, 230] лаборатория устраивает поэтические чтения, которые обязательно документизируются [Что делать].

Роман Осминкин ведет активную работу в социальных сетях. Видеозаписи перформансов Романа Осминкина находятся в общем доступе на порталах интернета: на видеохостингах Youtube и Vimeo регулярно появляются новые видеозаписи [Роман Осминкин, Youtube], [Что делать?, Vimeo] Кроме того, Роман Осминкин ведет активную работу в социальных сетях и добавляет на свою страницу Facebook [Роман Осминкин, Facebook] новые тексты, документализации акций, выступлений, перформанс-лекций, совместные художественные работы с другими авторами, до 2015 года поэт активно использовал LiveJournal («Живой журнал» – сервис онлайн-дневников) [Роман Осминкин, LiveJournal].

Перформансы поэта направлены на преодоление культурных, общественных, политических и иных границ, и потому места проведения акций разнообразны, преимущественно это места публичные: картинная галерея («гречка_сахар_спички_соль» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ, 2016]), железнодорожный вокзал («Что же вы, поэты» [Осминкин, 2013]), вплощадка возле музея («Атлант устал» [Осминкин, 2014]), концертная площадка («Обращение к гражданам» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ, 2016]). Так, осуществляя «поэтические акции», Осминкин расширяет границы искусства.

Для поэта и второго участника группы «ТЕХНО-ПОЭЗИЯ» музыканта Антона Командирова задачи поэтических акций – эстетические: «подрыв устоявшегося культурного кода изнутри» [Осминкин, Командиров] и обнажение скрытых до момента акции смыслов.

В 2015-2016 году стали появляться лекции-перформансы Осминкина, что связано с научными интересами автора в области коллективных перформативных практик.

1. Перформансы Осминкина (обзор)

Начиная разговор о перформансах Романа Осминкина, мы должны сразу указать, что процесс исполнения перформанса у Осминкина подчинен текстам, с которым работает поэт, он работает с языком и поэтическими формулами. Перформанс Осминкина – это конгломерат саунд-поэзии и визуализации, в которой пространство и исполнитель становятся фоном, откликом, отражением заложенной в текст идеи. Рамкой перформансов Романа Осминкина становится поэтическое высказывание, которое обязательно сопровождает записанное видео либо в комментариях, либо в описании перформанса вместе с объяснением задачи акции. Например к одной акций, записанных совместно с группой «ередовое удожество» Роман Осминкин добавляет следующий комментарий:

«ради бесконечности потряси конечностью или конец человеческой исключительности.

долой антропоцентризм - даешь животный имманентизм» - произносимый текст, за которым следует авторское пояснение:

«кооперативы ТЕХНО-ПОЭЗИЯ и ередовое удожество самообъективируют себя в животной регрессии заради будущей эмансипации в универсальных телах покрытых одним лишь божественным светом низменной материи.

бессмертная душа умирает в пользу бессмертия тела и воскресения всех умерших угнетенных для восстановления справедливости всего сущего во веки веков мессианского времени» [Осминкин, 31.07.2015]

В интервью сайту Neva24 поэт утверждает, что удачное произведение или акция могут быть только на границах «художественного и политического, приватного и публичного, эстетического и этического» [Осминкин, 2012]. На этих границах и работает поэт не только в перформансе, но и в поэзии.

Осминкин четко разграничивает акцию (перформанс) и поэзию, это подтверждает цитата поэта из книги «Товарищ-слово»: «На первый взгляд акция и поэзия – понятия антагонистические: акция кратковременна – поэзия устремлена в вечность, акция направлена вовне – поэзия автореферентна, акция ставит конкретные цели – поэзия бежит любого рода инструментализации, акция проблематизирует настоящее – поэзия всё время забегает в будущее» [Осминкин, 2012, 6].

Поэт не называет свои работы акциями, чем подчеркивает важность зрительской рецепции. Не случайно литературные критики называют Осминкина левым поэтом [Корчагин, 2015], [Ильющенко, 2013].

Каждый проект Романа Осминкина начинается с манифеста или концепции проекта. Так, осмысляя работу Лаборатории Поэтического Акционизма (совместный проект с Павлом Арсеньевым) Осминкин делает попытку определить рамки поэтической акции. Приведем одну цитату: «тело поэзии – это бумага, а бумага, как мы знаем, «не краснеет от признаний» – она

индифферентна. Чтобы вывести поэтическое слово из этого индифферентного модуса существования, а поэта из позы отчужденного пророка, необходимо встать в том месте, где в нем больше всего нуждаются, и произнести это слово вслух.

Именно в этом кратковременном акте публичного произнесения поэзия и акция находят друг друга. Их цели на мгновение совпадают, чтобы потом разойтись. Но случится главное: слово будет произнесено, а, значит, мысль не останется лишь прекраснодушным побуждением, а перформатирует саму себя» [Лаборатория поэтического акционима].

Под поэтическим акционизмом мы будем понимать художественное явление, восходящее к перформансу и модернистским литературным практикам – таким, как дадаизм, сюрреализм, шоизм, призванные ослабить рамки обыденности сознания, освободить от привычных вещей. Алексей Цветков (поэт, эссеист, критик) образно характеризует поэтический акционизм, опираясь на его происхождение из модернистских практик. В статье «Художественный авангард и социалистическая программа» Цветков пишет, что акционизм как сохранившаяся авангардная практика является «вторжением радикального художника на не готовую к этому публичную территорию с последующим скандалом, провоцирующим власть реагировать, а зрителя – думать». [Цветков, 2007] Определением Цветкова можно описать и поэтическое творчество Романа Осминкина.

3. Семиотика текста

Вопрос о жанровом своеобразии перформанса сегодня остается открытым, однако ясно, что этот жанр можно отнести к синкретичным. В лекции «Искусство перформанса и новые теории искусства» сербский искусствовед и философ Мишко Шувахович приходит к выводу, что перформанс – это «произведение искусства» [Шувахович], для нас этот вывод важен, поскольку перформанс строится на пересечении различных культурных

кодов: литературного, визуального, акустического, жестового, архитектурного и др., а следовательно сопрягает в себе разные виды искусств. В поэтических акциях Романа Осминкина поэзия соединяется с театром, музыкой (техно), пением, танцем, городской архитектурой.

Рассматривая поэтические перформансы Осминкина, мы увидим, что поэт делает акценты на литературный, акустический, жестовый и пространственный коды.

Поэтические акции Романа Осминкина встраиваются в художественную традицию, частью которой стал и Д.А Пригов. В 2014 – 2016 Р. Осминкин часто обращается к фигуре Дмитрия Александровича Пригова. Можно назвать целый ряд поэтический акций, «Обращение к гражданам» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ, 2016], аудио-визуальный перформанс «Если бы у Пригова был android: новости для распознавателя голоса». Игорь Бондаренко, автор рецензии на книгу Осминкина «Тексты с внеположными задачи», считает, что начало поэзии Осминкина - не в авангардистах Маяковском, Хармсе, а как раз в Пригове. Литературный критик делает такой вывод исходя из смежности письма авторов-концептуалистов с текстами Осминкина.

В текстах Осминкина часто возникает оппозиция двух дискурсов: классической русской литературы и современных поэтических практик, но намного драматичней видится оппозиция двух героев: героя незаурядного, размышляющего о мироздании, социальном устройстве, человека свободного и человека изображенного в быту. Драматичной эту оппозицию можно назвать потому, что все больше между этими героями разрыв. Но для нового героя – это выход к новому языку, не более:

«в глазу бревном а ты не видишь
чьего ты дискурса конструкт
и слово дискурс ненавидишь
постмодернизма дело рук

писать как Фет уже не буду

как Хлебников не сдюжу уж
все гласные поди забуду
Крученных ухватив за гуж

так что мне делать посоветуй
читатель просвещенный мой
то ли прослыть мне новым Фетом
то ль мандельштамовой женой...»

Попытка включить себя в литературный ряд заканчивается тем, что поэтический субъект отправляет писать «ни на кого непохожие // не стихи а готовые трансцендентальные// то есть априорно сверхопытные и внеопытные озарения». Однако финал стихотворения показательный, мы видим основание поэзии Осминкина:

«и тут как тут слышышь
как у Пригова» [Осминкин, 2015, 19].

Перформансы, в которых задействован литературный код, зачастую высвечивают пропасть между художниками официальными и неофициальными (поэт очерчивает поле единомышленников). Самый яркий пример такой работы - мюзикл «Три песни о Совриске», в котором «левые» и «правые», «либеральные» и «аполитичные» художники получают негативную оценку. Да, Осминкин разводит партийных и беспартийных художников, но под этими наименованиями прочитываются прежде всего принятые всеми или знакомые узким кругам. Не случайно «мюзикл» заканчивается частью под названием «песня о настоящем искусстве», в которой Осминкин рассуждает о судьбах настоящих художников и нехудожников: в конечном счете их рассудит история [Осминкин, 2014].

Отметим, что музыка – важная часть любого перформанса Осминкина. В основном поэт использует музыку в стиле техно. Изначально техно как музыкальное явление строится на 8 битной музыке – музыкальном стиле, со

звучанием, напоминающим звуковые чипы, которые используются в игровых приставках. Популярность техно-музыки сегодня действительно велика: существуют большое количество фестивалей электронной музыки.

В 2012 году Осминкин создает группу «ТЕХНО-ПОЭЗИЯ». Из названия понятны составляющие творчества этой группы. Во многом «ТЕХНО-ПОЭЗИЯ» популяризирует поэзию. Осминкин в интервью portalу РИА-Новости в 2013 году говорил, что концерт «ТЕХНО-ПОЭЗИИ» всегда собирает намного больше людей, чем на литературном вечере.

Перформансы Осминкина, группы «ТЕХНО-ПОЭЗИЯ», а также кооператива «ередовое удожество»⁷ – это всегда поиск новых языковых формул. В первом сборнике стихов у Осминкина есть текст со строками:

«Поэт лагерник-барачник-фронтовик
проглотит свой язык
перевари свой язык
что останется
с того станет...» [Осминкин, 2010, 6]

«Перевариванием» занимается поэт и в перформансах. Только касается оно субъекта, как например в перформансе «гречка_сахар_спички_соль» (антикризисная революционно-пессимистичная пьеска-мюзикл в 4-х актах) [Осминкин, 2016]. В акции вещь (гречка, сахар, спички, соль) становятся активными участниками социальных изменений и, по словам Осминкина, наделяются «равными партнерами человека в борьбе за признание, равенство и освобождение» [Там же].

Большинство авторских перформансов Романа Осминкина связано с феноменом коллективного перформанса или общества спектакля, в терминологии Ги Дебора. (Коллективный перформанс, как мы уже замечали, является предметом научного исследования Осминкина). Общество спектакля, по Дебору, является результатом способа производства: «Спектакль, взятый в

⁷ «ередовое удожество» кооператив, который из названия убирает буквы ПХ, основан в 2014 г. Романом Осминкиным, выступают совместно с группой ТЕХНО-ПОЭЗИЯ.

своей тотальности, есть одновременно и результат, и проект существующего способа производства» [Дебор, 1999, 13]. Политика, экономика, искусство становятся представлением, отстраненным от социальной жизни. Если следовать мысли Ги Дебора из эссе «Общество спектакля», то общество само создает себе подмости: СМИ, политика, искусство. Цель спектакля по Дебору – оправдание условий и целей существующих общественных институтов. В этих спектакле общества участники могут либо созерцать, либо потреблять и представлять остальным участникам спектакля возможности в сфере потребления. Главная категория мира общественного спектакля – товар: «каждый товар, обреченный на борьбу за самого себя, не может признать другие товары и претендует на то, чтобы навязывать себя повсюду, словно он – единственный» [Дебор, 1999, 44]. По мысли Ги Дебора, подобные спектакли лишаются осмысленности. Социальные (политические) общества, к которым относятся работы Осминкина, разоблачают спектакль общества, критикуя его.

В случае поэтических акций Осминкина происходит рефлексия актуальных социальных и культурных проблем. Важно здесь отметить, что тексты, в которых Осминкин высмеивает «русский бунт» или такие черты русского менталитета, как коллективизм, или иронизирует над соборностью. Важной частью перформансов Осминкина становится работа с архетипами единства в русской культуре: это идеи монархического устройства, и утопические идеи социализма. Идеология в перформансов Осминкина критикуется. Приведем в пример медиа-перформанс «Люби свою родину, сынок». Из названия очевиден пропагандистский характер перформанса, но это не так. На фоне кадров из советских хроник Осминкин читает поэтический текст:

«Люби свою родину сынок
здесь лермонтов был одинок
некрасов от рака тут слег
набоков отсюда убёг
любви свою родину сынок

здесь белый стрелялся и блок
есенин повеситься смог
шаламов отсиживал срок» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ, 2013].

Текст ломает дискурс песен о прекрасной родине. Видео этот процесс усиливает: на экране кадры из разных советских периодов перемежаются со съемкой протестных шествий в современной России. Патриотизм, таким образом, предстает в перформансе навязанным или фальшивым.

В день солидарности против расизма и фашизма 19 января 2015 года в сети появился перформанс «русская народная антифашистская». В нем Осминкин в шапке-ушанке и с топором на плече поет песню:

«Эй, дубиночка, ухнем,
эй, хорошая, ухнем,
эй да еще ухнем...

Русский бунт, русский бунт
самый русский в мире бунт,
русский бунт, русский бунт,
ты такой неистовый.

Русский бунт, русский бунт
самый русский в мире бунт,
русский бунт, русский бунт,
ты такой бессмысленный». [Осминкин, 2015]

На фоне прекрасных норвежских фьордов как манера исполнения части про русский бунт, так и смысл песни, действительно, ощущаются бессмысленными. А топор, которым размахивает субъект, становится символом этой бессмысленности и безысходности русского бунта.

Еще одна важная тема перформансов Осминкина – искусство и общество. Осминкин чутко реагирует на изменения в социальных настроениях. Так, например, после на шумевшей истории с акцией Pussy Riot в Храме Христа

Спасителя, Осминкин создает медиа-перформанс «Иисус спасает Pussy Riot» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ, 2012] «в знак солидарности с заключенными под стражу и преследуемыми режимом девушками из феминистской панк-группы Pussy Riot» [Там же] в перформансе выражено недовольство реакцией патриарха Московского и Всея Руси Кирилла на акцию феминистской арт-группы: «Если для того, чтобы говорить правду в сегодняшней России, нужно принять обличье дьявола, то тогда мы все - бесы! Мы проникнем в каждый смердящий угол вашего затхлого господствующего порядка, лицемерно именуемого благопристойность» [Там же].

Строение поэтических акций Осминкина зависит от жанра, который поэт выбирает для исполнения. Особенность поэтических акций заключается в том, что поэт берет лишь устоявшиеся в массовой культуре жанры и - без деконструкции формы - меняет содержание. Форма с содержанием в новом единстве приносят и новые смыслы в проблемы, затрагиваемые в перформансах.

Остановимся на совместном перформансе с Школой Вовлеченного искусства⁸ «Атлант устал» [Осминкин, Школа Вовлеченного искусства, 2014].

Перформанс начинается с коллективного голоса: молодые художники выходят к колоннам здания Эрмитажа, всматриваются в скульптуры Атлантов, и, приняв позу могучих титанов, произносят тексты:

«где ты, большой Другой?

...я не могу выбраться из своей [клетки – прим.] в одиночку

могу переползать из одиночки в одиночку» - перед публикой те, кто остался ущемлен в своих правах, или те, кто не согласен с политическим и социальным устройством общества.

⁸ Школа Вовлеченного Искусства создана группой «Что делать». Каждый год группа проводит образовательную программу для художников, желающих работать с акциональным искусством. «Особенность нашей Школы в том, что она открыто, декларирует верность левой традиции модернистского искусства и, в то же время стремиться избежать догматического подхода к политике. Мы хотим экспериментировать с подлинными практиками равенства и освобождения, которые живы, не смотря на все ловушки реальной политической ситуации,» - пишут создатели школы на портале группы [Что делать].

Центральная часть перформанса – появления Романа Осминкина, левого поэта, который читает центральную часть:

«Как тяжело в мире без гения,
как тяжело без произведения
... как тяжело и грустно,
нести на себе всё искусство»;
«и тогда... тогда...
руки мои типа поднимут знамя труда
творческого
свободного
для духа подъема
народного».

А дальше художники подхватывают голос Осминкина и называют те стороны социальной жизни, что их волнуют:

«меня угнетают: женская консультация, роль феминистических настроений общества, Сбербанк России, отсутствие взаимопомощи «...» убогость официальной культуры, «...» страх в людских умах, извлечение свободномыслящих людей из общества,» - все реплики угнетенных сливаются в волчьем воем, в этот момент зритель слышит коллективный голос, который резонирует, заставляет задуматься.

В финале перформанса вся масса объединяется и выстраивается с надписью «Атлант устал». Таким образом Роман Осминкин в перформансе определяет направленность участников, оставаясь в центре хронотопа перформанса. Примечательно, что в таком перформансе слышится голос народа, хора, а не одного художника.

Возможно, именно стремлением к воспроизведению коллективного голоса и сознания объясняется использование песенных жанров в акциях проекта «ТЕХНО-ПОЭЗИЯ»: это русский романс, рэп, бардовская песня. В этих случаях поэтическая акция будет следовать законам жанра: куплеты, рефрены.

Перевод смысла перформансов на доступный широкой публике язык происходит за счет музыкального кода: техно подкупает своей незамысловатостью. Это вполне сознательный ход для расширения аудитории, следовательно, и для популяризации поэтических акций, которые превращаются в критику общества. Можно сказать, что проекты «ТЕХНО-ПОЭЗИЯ», и «ередовое удожество» помогают Осминкину заработать «символический капитал» (Бурдые), который «есть не что иное, как экономический или культурный капитал, признанный субъектами в соответствии с утверждаемыми ими категориями восприятия» [Бурдые, 2006]. Такой капитал наделяет носителя символической властью: по Бурдые, это «власть учреждать данность через высказывание, власть заставлять видеть и верить, утверждать или изменять видение мира и, тем самым, воздействие на мир». [Бурдые, 2007, 95] Воздействовать на мир, изменить его настоящие состояния в политической и культурной среде – видится одной из основных интенций Осминкина к созданию поэтических акций и распространению на общедоступных порталах (YouTube, Vimeo, Facebook, Вконтакте, в пору популярности сайта – LiveJournal).

Соратник и соавтор Осминкина поэт Павел Арсеньев видит в политически направленном перформансе возможность просвещения сообщества без дидактизма, а кроме этого происходит, по мнению поэта и критика, эстетизация профанной речи [Арсеньев, 2013].

Перформанс – процесс живой, происходящий здесь и сейчас, Роману Осминкину удастся в мгновение ока реагировать на политические изменения в стране. Его перформанс – это критика тех спектаклей общества, что ему чужды: игры политических деятелей, противостояние художников и нехудожников, свобода высказывания и т.д.

4. Роль субъекта

4.1. Осминкин-поэт

Если применять к поэтическому перформансу (по аналогии с понятием лирического героя в поэзии) понятие лирического субъекта, в поэзии Романа Осминкина этот субъект будет ролевой. В нем нет исповедальности, присущей авторам «новой искренности» (термин Д. А. Пригова)⁹. Этого поэтического субъекта можно назвать Романом Сергеевичем Осминкиным (именно так представляется поэт на публике), невольно возникает ассоциация с проектом Пригова – ДАП (Дмитрий Александрович Пригов), но он не равен биографическому Осминкину.

Автор вводной статьи к книге Осминкина «Тексты с внеположными задачами» Кирилл Корчагин [Корчагин, 2015, С. 5–10] озаглавил ее «Подозрительный субъект». Критик видит в поэзии Осминкина то, что в российской поэзии еще не встречалось, потому субъект и кажется «подозрительным» - читайте – новым: «Сценическое» пространство стихов Осминкина не столько театрализует рутинную повседневность, сколько выступает площадкой для специфического эксперимента, направленного на выработку новой субъективности – нового способа говорить и действовать. Слово и дело здесь всегда идут рядом <...> , преобразуя слово и вещь в действие <...>, что совершается новым поэтическим и политическим субъектом, изобретаемым тут же *avant la lettre*¹⁰». Подозрительность лирического субъекта Осминкина видится Корчагину в его неясной (можно сказать, мерцающей) роли.

Действительно, поэт как будто пишет личный дневник: хронотоп поэтических текстов соотносится с реальными местами из жизни автора. Совпадают биографические черты: субъект-либерал, наполовину русский, на

⁹Марк Липовецкий объясняя термин «новая искренность» пишет: «во-первых, [новая искренность] основывается на самоироничном и, в сущности, решительно не сентиментальном понимании того грустного обстоятельства, что всё кажущееся личным и интимным вписано в те же самые контексты, что и безличное и ненавистное, а потому интимное и стереотипное навсегда сплавлены в одно. Во-вторых, «новая искренность» преодолевает (пытается преодолеть) это понимание противоположным жестом: да, это мертвые клише, но для меня они обладают личным экзистенциальным смыслом, проживая их, я создаю свой собственный контекст, связывая чужие и чуждые знаки с маркерами только моего опыта» [Липовецкий, 2008].

¹⁰ *Avant la letter* (франц.) – раньше времени.

половину украинец. И поэтический субъект Осминкина менее склонен менять маски, чем субъект, существующий в границах перформансов поэта.

4.2. Осминкин-режиссер

Проекты ТЕХНО-ПОЭЗИИ в описании группы Осминкин определяет как «де-субъективирующие рече-музыкальные практики» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ]. Осминкину важно показать не героя, а высветить явление. В этом случае субъект перформанса – транслятор вещи.

В одном из недавних перформансов 4-актной «пьеске-мюзикле» «гречка_сахар_спички_соль» вещь олицетворяется: «вышла Гречка погулять...» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ, 2016], т.е. происходит своего рода подмена субъекта и объекта, правда, к концу первого акта субъект все же появляется «разбуди во мне лихо».

Совпадение в перформере автора и исполнителя лишает возможности создать бессубъектный перформанс. Поэтому у Осминкина появляются маски: рабочий, репер, интеллектуал, творец, маргинал, бунтарь-революционер, хипстер, мальчик в шапке ушанке как символ народной культуры, «гопник». Все эти маски, срежиссированные Осминкиным, транслируют идеи критического отношения к обществу.

Субъект перформансов Осминкина – провокатор, он играет с речевыми формулами, меняет регистры исполнения, маски. Поэт называет такого субъекта «сингулярным», т.е. способным действовать «ситуативно и множественно» [ТЕХНО-ПОЭЗИЯ. страница соц. Сети Вконтакте].

Потому реальность понимается Осминкиным подобно культурному акту творения, совершаемому не кем иным, как субъектом перформанса. Авторский текст же становится «текущим пространством культурного (вербального и невербального) сообщения» [Штайн, Петренко, 2011, 84].

Питер Сноу, исследуя границы «перформанса общества» говорит о том, что перформанс является событием, в рамках которого открываются культурные смыслы, воплощенные в значимые элементы: система коллективных представлений, средства символического производства и символическая власть. Улавливая эти значения, Осминкин в своих художественских перформансах выступает с критикой социального мира.

Заключение

В работе мы предприняли попытку осмысления понятия «поэтический перформанс», а также рассмотрели природу субъекта повествования в перформансе (как оказалось, в перформансе не работает категория «лирический герой»). Поскольку материалом исследования стали перформансы Дмитрия Пригова и Романа Осминкина, настоящее исследование было направлено также на выявление специфических особенностей их поэтики.

Сопоставляя работы двух поэтов в жанре перформанса, можно проследить эволюцию поэтического перформанса как жанра. Дмитрий Пригов занимался художественной практикой перформанса в экспериментальных целях: поэт исследовал язык в различных дискурсах и принципы взаимодействия разных культурных кодов (видов искусства и медиа). Назовем приговский перформанс *эстетическим*. Совсем не случайно за редким исключением перформансы Пригова исполнялись в художественных галереях и музеях: «37 азбука похоронная», «Боже мой».

Язык интересует и Романа Осминкина, но к 2010-м годам выход текста за рамки книжного листа не кажется новаторским жестом. Его поэзия идет на площади — это поиск зрителя, отсюда «карнавальность» осминкиных перформансов: переодевания, частые смены ролей.

Изменяется со временем и способ документирования и репрезентации: перформанс больше не воспроизводится раз за разом, как это было у Пригова, он документируется и размещается в видео-формате на общедоступных порталах, видеохостингах, в социальных сетях, то есть продолжает жить в социальных пространствах. В поэтических акциях Роман Осминкин не столько экспериментирует с художественными явлениями, сколько акцентирует *социальную природу перформанса*. С критикой общества и власти связано большинство перформансов автора.

Главной проблемой работы стала попытка осмысления сходств и различий субъекта в поэтическом перформансе и лирического героя в поэзии.

Мы выяснили, что субъективно-лирическая сторона поэзии и Пригова, и Осминкина сведена к минимуму. Если у Пригова в поэзии были маски, то в поэзии Осминкина преобладает «сингулярный субъект», способный мгновенно изменяться. Т.е. «режиссерский» аспект перформанса имеет тенденцию к росту.

Выясняя природу субъекта в перформансах, мы приходим к выводу, что субъект Пригова – маска, выдуманный персонаж, от лица которой говорит автор текста. У Осминкина субъект – режиссер, который руководит другими поэтическими субъектами, дает высказаться множеству голосов: хипстеру, рабочему, интеллектуалу, рэперу и т.д. Потому так важно для Осминкина исполнять перформансы в городской среде: на концертных площадках, парках, вокзалах и т.д.

Итак, в эпоху концептуализма субъект перформанса не говорит от первого лица. Но с кем он говорит? Приговым двигала идея эстетическая: эксперимент с языком. Его маски – это возможность использовать различные дискурсы. И в этом художественном эксперименте нет места для участия публики, потому Пригов отстранен от зрителя. Отчужденность от зрителя говорит о том, что перформанс Пригова ближе к театру – исполнению роли, актерской игры (play).

Совсем иначе обстоит в акционизме 2000-х. перформанс становится игрой с публикой (game). Осминкин вовлечен в критику общества спектакля, в критику властных дискурсов, идеологии. Акционизм предполагает реакцию публики, вовлечение зрителя в изменение общества.

Таким образом, мы видим, что субъект перформанса отличен от поэтического субъекта. Субъект поэтического перформанса не является поэтической темой, как субъект поэзии. Он лишь средство достижения отклика у публики. Можно сказать, что роль субъекта в перформансе – формирование зрительской рецепции.

Специфика поэтического перформанса в общем контексте художественных перформансов и связана с природой субъекта. Художник в перформансе использует тело в качестве инструмента и объекта перформанса. Поэт к подобному не стремится: он будет использовать голос, новые технологии, чтобы слово начало действовать без активного участия самого поэта, потому Пригов и Осминкин уделяют большое внимание в перформансах акустическим эффектам (в случае Пригова – это голос, Осминкина – работа с деконструкцией песенных жанров, когда новый смысл возникает на несовпадении формы и содержания). То есть поэтический перформанс существует на границах с драматическим искусством.

Список литературы

Произведения авторов:

Документализации перформансов:

1. Арт-группа «Что делать». Страница видеохостинга Vimeo. URL: <https://vimeo.com/chtodelat> (дата обращения 23.05.2016).
2. Кооператив «ередовое удожество». Страница группы в социальной сети Facebook. URL: <https://facebook.com/eredovoe.udogestvo/> (дата обращения 5.04.2016).
3. Осминкин Р. Мюзикл «Три песни о Совриске». 2014. [Видео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3xFEY0qGuHg> (дата обращения 30.05.2016).
4. Осминкин Р. Роман Сергеевич в магазине Пиотровский. 15.06.2015. [Видео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CUdSHCAcGHw> (дата обращения 30.05.2016).
5. Осминкин Р. Русская народная антифашистская. 19.01.2015. [Видео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dZFqsN4G8oI> (дата обращения 30.05.2016).
6. Осминкин Р., Школа Вовлеченного Искусства. Атлант устал. 27.06.2014. [Видео] URL: <https://vimeo.com/114489193> (дата обращения 30.05.2016).
7. Пригов Д. 37-я азбука похоронная. [Видео] Архив Фонда Дмитрия Александровича Пригова.
8. Пригов Д. Боже мой. [Видео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=264ZCGhvDKA> (дата обращения 10.04.2016).
9. Пригов Д. Граждане! [Видео] URL: https://vk.com/video-27444504_160563715 (дата обращения 25.02.2016).
10. Пригов Д. Граждане! Не забывайте, пожалуйста! Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация. Каталог выставки / Сост. Е. Деготь. М: Новое литературное обозрение. 2008. 272 с.

11. Пригов Д., Юсупова Ю. Эпизод из жизни поэта. 2007. [Видео] URL: https://vk.com/video-27444504_160563714 (дата обращения 18. 04.2016).
12. Пригов Д., Гайворонский В., Волков В. Пригожие места. 2006 [Видео]. URL: (дата обращения 15.04.2016).
13. Пригов Д., Пшеничникова Н. Виноградов Г. Байконур. [Видео] URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1083> (дата обращения 23.04.2016).
14. Роман Осминкин. Страница на видеохостинге Youtube. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC7yzjj2vxPrkLwO1facCD9g> (дата обращения 20.05.2016).
15. ТЕХНО-ПОЭЗИЯ. гречка_сахар_спички_соль. 12.03.2016. [Видео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fSHk1YB3ulA> (дата обращения 30.05.2016).
16. ТЕХНО-ПОЭЗИЯ. Иисус спасает Pussy Riot. 25.03.2012. [Видео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v07LZWRPrwg> (дата обращения 30.05.2016).
17. ТЕХНО-ПОЭЗИЯ. Обращения к гражданам. 7.01.2016. [Видео] URL: https://www.youtube.com/watch?v=qtW_9BjKytU (дата обращения: 30.05.2016).
18. ТЕХНО-ПОЭЗИЯ. Люби свою родину, сынок. 26.01.2013. [Видео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n74IJ3sLNzs> (дата обращения 30.05.2016).

Художественная литература:

19. Монады / Пригов Д.А. Собрание сочинений в 5-ти т. Т.1. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 780с: ил.
20. Осминкин Р. Тексты с внеположными задачами. М: новое литературное обозрение. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 144с.
21. Осминкин Р. Товарищ-вещь. М.: Свободное марксистское издательство, 2010. 64с.

22. Осминкин Р. Товарищ-слово. М.: Свободное марксистское издательство, 2012. 72с.

23. Подобранный Пригов. Стихи 1978—1993 гг. / Пригов Д. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 260 с.

24. Пригов Д. Предупреждение к сборнику «Одно стихотворение» // Сборник предупреждений к различным вещам – URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/153853p6.html> (дата обращения: 20.05.2015).

25. Пригов Д. Скажи мне, как ты различаешь своих друзей, и я скажу, кто ты. 2000, URL: http://glukhomania.nccakaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=29 (дата обращения 16.05.2015).

Интервью и мемуары:

26. Абрамович М. Интервью. URL: www.kommersant.ru/doc/1786600 (дата обращения 12.12.2015).

27. Арт-группа «Что делать». URL: <https://chtodelat.org/?lang=ru> (дата обращения 24.04.2016).

28. Захаров В. Думая о настоящем // Новое литературное обозрение, 2007. URL: <http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/672/694/index.html> (дата обращения 12.05.2016).

29. Осминкин Р., Командиров А. Страница кооператива «ТЕХНО-ПОЭЗИЯ» в социальной сети Вконтакте. URL: <https://vk.com/technopoezia> (дата обращения 30.05.2016).

30. Осминкин Р., Райдер Д. Роман Осминкин: «Хипстеры могут стать арт-пролетариатом» // РСД. 17.02.2013. URL: http://anticapitalist.ru/analiz/tovarishhi/xipsteryi_mogut_stat_art-proletariatom.html (дата обращения 30.05.2016).

31. Пригов Д. О победе рынка над милиционером [Интервью]. URL: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/p/prigovDmitri.htm> (дата обращения 12.04.2016).

32. Роман Осминкин. Страница онлайн-дневника LiveJournal. URL: <https://osminkin.livejournal.com> (дата обращения 30.05.2016).

33. Роман Осминкин. Страница социальной сети Facebook. URL: (дата обращения 27.05.2016).

34. Роман Осминкин: нужно по капле выдавливать из себя вековое холуйство // Neva24. URL: http://www.dp.ru/a/2012/10/24/Roman_Osminkin_Nuzhno_po/ (дата обращения 22.05.2016).

35. ТЕХНО-ПОЭЗИЯ. Страница социальной сети Вконтакте. URL: <https://vk.com/technopoezia> (дата обращения 30.05.2016).

36. WAM: Московский концептуализм. 2005. №15/16. 417с.

Теоретические работы, рецензии:

37. Арсеньев П. «Выходит современный русский поэт и кагбэ нам намекает»: К ПРАГМАТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ // НЛО. 2013. №124 (6). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/4185> (дата обращения 8.04.2016).

38. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/ah/baht_01.html (дата обращения 31.01.2016).

39. Бехметьева Л. К вопросу о генезисе творческой стратегии современного акционизма. 2014 URL: <https://poetryactionism.wordpress.com/2014/06/30/к-вопросу-о-генезисе-творческой-страт/> (дата обращения 26.05.2016).

40. Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.

41. Бондаренко И. Товарищ, верь! URL: (дата обращения)

42. Бредихина Л. Гендерный анализ российского перформанса (1990-е – 2010). URL: <http://livestream.com/accounts/2555336/events/3578133> (дата обращения 01.02.2016).
43. Булычёва Д. Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ. Астрахань, 2012. [Автореферат кандидатской диссертации] URL: <http://www.docme.ru/doc/215838/performans-i-he-ppening-kak-postmodernistskie-fenomeny-pos> (дата обращения 30.05. 2016).
44. Бурдые П. Социальное пространство и символическая власть. Лекция. 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/883> (дата обращения: 14.12.2016).
45. Бурдые П. Социология социального пространства. М., СПб, 2007. 288 с.
46. Веселовский А. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405с.
47. Веселовский А. Старинный театр в Европе, М.: Типография П. Бахметева на Сретенке, 1870. 410 с.
48. Выговский Я. Товарищ-слово // Воздух, 2013, №1-2. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2013-1-2/hronika/> (дата обращения 14.05.2016).
49. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first (дата обращения 15.05.2015).
50. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem, 2013. 320 с.
51. Гофман Э. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. 752 с.
52. Гофман Э. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. 304 с.

53. Григорьев И. Панк-поэма и ТЕХНО-ПОЭЗИЯ: в поисках понимающей публики // РИА-Новости. Спб, 2013. URL: <http://ria.ru/spb/20130816/956790336.html> (дата обращения 26.05.2016)
54. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // Московский концептуализм / Сост. Деготь Е., Захаров В. М.: WAM, 2005. С. 343.
55. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Издательство “Логос”, 1999. 224с.
56. Дёготь Е. Московский коммунистический концептуализм // WAM: Московский концептуализм, 2005. №15/16. С. 11–15.
57. Девятко И. Методы социологического исследования. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. 208с.
58. Евреинов. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
59. Житенёв А. Поэзия неомодернизма. Спб.: Инапресс, 2012. 480 с.
60. Ильющенко Ю. О поэтических «тусовках». Зачем «транслитовцы» изображают «левых». Поэзия левых и левая поэзия / ПОЭЗИЮ – В КЛАСС! (манифест классовой поэзии), 2013. URL: <http://rezistent.info/main/855-yulij-ilyushhenko-o-poyeticheskix-tusovkax.html> (дата обращения 26.05.2016)
61. Каткова М. Искусство действия: Перформанс - художественное явление второй половины XX века [Автореферат кандидатской диссертации] М., 2000. 27с.
62. Киташова О. История практик перформанса и бахтинский карнавал // Артикульт. 2012. 6(2). С. 11–24.
63. Козлов В. Здание лирики: Архитектоника мира лирического произведения: монография. Ростов-на-Дону: Издательство ЮФУ, 2009. 240 с.
64. Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвузовский сборник статей. Куйбышев, 1981. С. 45–46.

65. Корчагин К. «Маска сдирается вместе с кожей»: Способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // Новое литературное обозрение, 2013 №124 (6). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/4183> (дата обращения 24.05.2016).
66. Корчагин К. Товарищ-вещь // Транслит. URL: <http://www.translit.info/knigi/kraft/roman-osminkin-tovarishh-veshh> (дата обращения 14.05.2016).
67. Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник, 2009 №4 (61). С. 188–191.
68. Кривцова Ю.В. Перформанс в современной культуре [Кандидатская диссертация]. Ярославль, 2006. 189с.
69. Липовецкий М. Как честный человек // Знамя. 1999, №3. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/3/lipoveck.html> (дата обращения 17.03.2015).
70. Липовецкий М. Паралогии. М: Новое литературное обозрение, 2008. 248с.
71. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 371с.
72. Липовецкий М., Кукулин И. Теоретические идеи Д.А. Пригова // Пригов и концептуализм: Сборник статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С.81–103.
73. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. 272с.
74. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: «Искусство – СПб», 2000. 704 с.
75. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400.

76. Лотман Ю.Н. Текст в тексте // Лотман М.Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. Сост. Р.Г. Григорьева. Спб.: Академический проект, 2002. С. 58–59.
77. Лотман Ю.М. Монтаж//Семиотика кино и проблемы киноэстетики. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/120971/print/> (дата обращения: 10.12.2015).
78. Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. М.: Наука, 1977. С. 23–41.
79. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
80. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015. 330 с.
81. Мишко Шувахович. Искусство перформанса и новые теории искусства. [лекция]. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/> (дата обращения 29.01.2016).
82. Мифологический словарь / Гл.ред. Е.М. Мелетинский М.: «Советская энциклопедия», 1990. 672с.
83. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940 – 2007): Сб. научных статей и материалов / Под ред. Добренко Е., Липовецкого М., Кукулина И., Майофис М. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 784с.
84. Оборин Л. Товарищ-слово // Воздух, 2013, №1-2. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2013-1-2/hronika/> (дата обращения 14.05.2016).
85. Осминкин Р. Действие искусства // Colta, 6.03. 2013. URL: <http://archives.colta.ru/docs/15541> (дата обращения 30.05.2016).
86. Осминкин Р. Перформанс и акция: две стороны одной политики // aroundart, 5.05.2015 URL: <http://aroundart.ru/2015/05/05/performans-aktsiya-kjartansson-pavlensky/> (дата обращения 30.05.2016).

87. Осминкин Р. От артефакта к арте-акту: реди-мейд как агент социального действия // Артикульт. 2015. №4 (20). С. 6–11.
88. Остин Дж.Л. Перформативы – констативы // Философия языка / Ред.-сост. Дж.Серл. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 23–34.
89. Остин Дж.Л. Слово как действие [Электронный ресурс]. URL: <http://www.twirpx.com/file/91578/> (дата обращения 01.07.2015).
90. Пави П. Словарь театра. М: Издательство: Прогресс, 1991.с.
91. Петров В.О. Хеппенинг в искусстве XX века // Вестник КГУ им.Н.А. Некрасова. 2010. № 1. С. 212–215.
92. Руднев. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
93. Савчук В.В. О перформансе и театре. URL: <http://goo.gl/VdRxd2> (дата обращения: 18.05.2015).
94. Савчук В.В. Что исполняет перформанс? // Феномен артистизма в современном искусстве. / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: «Индрик», 2008. С. 497–517.
95. Скиперских А.В., Гарбуз А.А. Концепт «перформанс»: появление субъекта // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2013. №3–1. С. 173–181.
96. Словарь русского концептуализма // Московский концептуализм / Сост. Деготь Е., Захаров В. М.: WAM, 2005. С.252.
97. Сноу П. Перформансы общества // Социологическое обозрение Т. 10. №1–2, 2011. С. 75–79.
98. Тюпа В. Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. №4. С.8–31.
99. Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118–123.
100. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.

101. Фромм Э. Человек одинок // Иностранная литература. 1966. №1. С.230-233.
102. Фуко М. Археология знания [Электронный ресурс]. URL: http://www.krotov.info/libr_min/21_f/uk/o_08.htm (дата обращения 20.05.2015).
103. Штайн К., Петренко Д. Семиотический анализ исторического текста // Филология: История. Методология. Современные проблемы. Ставрополь: СГУ, 2011. 916 с.
104. Шувахович М. Искусство перформанса и новые теории искусства [Текст лекции]. URL: <http://artaktivist.org/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/> (дата обращения 12.01.2016).
105. Цветков А. Художественный авангард и социалистическая реклама. 2007. URL: <http://rksmb.org/articles/culture/hudozhestvennyiy-avangard-i-sotsialisticheskaya-programma-chast-1-do-vtoroy-mirovoy/> (дата обращения 28.05.2016)
106. Юнг К. Архетип и символ [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/yung_karl/arhetip_i_simvol.html (дата обращения 12.06.2015).
107. Юрчак А. Критическая эстетика в период распада империи: «Метод Пригова» и «Метод Курехина» // Транслит [Электронный ресурс]. URL: <http://syg.ma/@daria-pasichnik/alieksiei-iurchak-kritichieskaia-estietika-v-pierod-raspada-impierii-mietod-prighova-i-mietod-kuriekhina> (дата обращения 03.12.2015).
108. Ямпольский М. Высокий пародизм: философия и поэтика романа Дмитрия Александровича Пригова «Живите в Москве» // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов под ред. Добренко Е., Кукулина И., Липовецкого М., Майофис М. URL: <http://libs.net/download/338403/html> (дата обращения 18.05.2015).
109. Ямпольский М. Пригов: Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 296с.

110. Alexander J. *Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy* // *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* / eds. J. Alexander, B. Giesen, and J. Mast. Cambridge University Press, 2006. P. 29–90.
111. Frith S. *Performing rites : on the value of popular music*. First Harvard University Press paperback edition, 1998. 352p.
112. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2013. 351p.
113. Wheeler L. *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*. Cornell University Press, 2008. 237p.