

Михаил Павловец

«Поэзия — это я»:

ПЕРФОРМАНСЫ БОНИФАЦИЯ /
ГЕРМАНА ЛУКОМНИКОВА

Mikhail Pavlovets

“Poetry Is Me”: Performances of Bonifacius / German Lukomnikov

Михаил Павловец (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), доцент; доктор филологических наук) mpavlovets@hse.ru.

Mikhail Pavlovets (Dr. habil.; Associate Professor, HSE University (Moscow)) mpavlovets@hse.ru.

Ключевые слова: акустическая поэзия, акционизм, визуальная поэзия, концептуализм, минимализм, перформативная поэзия, поэтический неоавангард, творческий имидж

Key words: acoustic poetry, actionism, visual poetry, conceptualism, minimalism, performative poetry, poetic neo-avant-garde, artistic image

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_204

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_204

Основной корпус произведений Германа Лукомникова (Бонифация) вполне может быть отнесен к области собственно вербальной поэзии, однако в большинстве произведений при их письменной фиксации актуализирована визуальная форма, а при чтении вслух — акустическая, так что векторы визуализации и аудиализации выводят ряд текстов за границы «собственно поэзии» в область поэзии перформативной. Отдельные свои тексты поэт прямо определяет как «стихотворения-перформансы», подчеркивая при этом их поэтическую, а не сугубо акционную основу. При этом его поэтические перформансы являются пересборкой традиционных представлений об «авторстве», обеспечивая реципиенту встречу с реальным автором во всех его ипостасях — как в творческих проекциях, так и в буквальных, в том числе телесных проявлениях.

The main corpus of German Lukomnikov's (Bonifacius') works may well be attributed to the field of verbal poetry proper, however, in most works, when they are recorded in writing, the visual form is actualized, and when read aloud, the acoustic form, so that the vectors of visualization and audialization take a number of texts beyond the boundaries of “poetry proper” into the field of performative poetry. The poet directly defines some of his texts as “performance poems”, while emphasizing their poetic, rather than purely actionist basis. At the same time, his poetic performances are a reassembly of traditional ideas about “authorship”, providing the recipient with a meeting with the real author in all his hypostases — both in creative projections and in literal, including physical manifestations.

Герман Лукомников (род. 1962) — поэт, уникальный не только своим творческим имиджем, но и самим набором авторских идентичностей и голосов. Почти в равной степени Лукомников известен под своим настоящим именем — и псевдонимом Бонифаций, с которым, вопреки отказу от него, поэт до сих пор ассоциируется у многих поклонников его творчества¹. Одно время он входил

1 В газете «Гуманитарный фонд» № 1(8) за 1994 год было помещено сообщение в рубрике «Новости» под заголовком «Вот и Бонифация не стало...»: «Герман Лукомников сообщает, что в ночь с 8 на 9 января 1994 года поэт Бонифаций таинственно исчез» (цит. по размещенному на сайте «Вавилон» электронному собранию произведений

в Товарищество Мастеров Искусств «Осумасшедшие Безумцы», но всегда сохранял творческую автономность; о нем говорят как о поэте-минималисте, концептуалисте (но и здесь с важными оговорками), «примитивисте», представителе поэзии формальных ограничений; авторе поэзии визуальной, аудиальной, перформативной; наконец, он считается одним из ведущих детских поэтов. Лукомников не ограничивается поэтическим творчеством, что, впрочем, характерно для целого ряда авторов послевоенного времени, чье творчество принадлежит неофициальному, неподцензурному сегменту русскоязычной словесности и при этом наследует традиции скорее исторического авангарда, нежели «(нео)классической» поэзии. Он известен как организатор ряда поэтических мероприятий (например, Фестиваля русского палиндрома), как составитель поэтических антологий², стихотворных подборок и сборников близких ему авторов, а также множеством выступлений не только с чтениями своих произведений, но и лекциями, а также актерской работой в театре (например, роли Юродивого в спектакле Дмитрия Крымова «Борис», где он исполняет песню на свои слова).

Характеризуя центральную установку творчества Бонифация/Лукомникова, Массимо Маурицио фактически говорит о ее неоавангардном³ характере, хотя и не использует это понятие, когда утверждает:

...главным стержнем этой поэзии является формальный аспект, вытесняющий референтно-содержательный; последний чаще всего служит «поводом» для показа самодовлеющего поэтического мастерства (стихотворного фокуса или умения). <...> В большинстве своих произведений автор генерирует некое пространство, в основу которого положены законы автономного поэтического языка [Маурицио 2019: 152].

О неоавангардных истоках творчества Лукомникова свидетельствует и специфическая трансгрессивность его поэзии. Притом что основной корпус произведений поэта, будучи расположен между полюсами предельной минимализации и предельного комбинаторного усложнения формы, вполне может быть отнесен к области собственно вербальной поэзии, в большинстве произведений при их письменной фиксации актуализирована визуальная форма (отсюда, в частности, внимание поэта к равноширинности шрифтов), а при чтении вслух — акустическая, вплоть до того, что векторы визуализации и аудиализации выводят ряд текстов Лукомникова за границы «собственно поэзии» в область поэзии визуальной или аудиальной. То же можно сказать и о перформативной их составляющей: поэзия Лукомникова в основном ориентирована на исполнение вслух, будучи построена на говорной речи и интонации (как и у важных для него В. Маяковского, Вс. Некрасова или И. Ахметьева) — и ряд его текстов прямо определяются им как «стихотворения-перформансы» (так! — *М.П.*), существуя преимущественно или исключительно в перформативном воплощении: далеко не все из них могут быть записаны — только описаны. Как сообщает о себе сам Лукомников: «Есть у меня стихотворения-перформан-

Бонифация / Германа Лукомникова «Собрание сочинений, или Избранное и Забранное, или Under Construction и другие слова» (далее: «Собрание сочинений...») <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluki.html> (дата обращения: 15.01.2023).

2 Самые известные: [Антология 2002; Русские стихи 2010].
3 О нашем понимании неоавангарда см.: [Павловец 2023].

сы. Некоторые из них вообще не имеют текстовой записи и существуют только в моём исполнении — это стихи без слов, молчанки, наподобие «Поэмы конца» Василиска Гнедова» [Лукомников 2018].

В последнем случае речь идет о перформансе, когда Лукомников изображает чтение некоего не имеющего названия стихотворения, объем которого, по его собственному свидетельству, составляет, как ему представляется, где-то семь-девять строф; или же попросту молчит, не обозначая ничем рамки своего безмолвного и лишённого названия опуса⁴, так что возникает вопрос, можно ли считать его поэтическим. Такого рода произведения с особенной наглядностью являют связь произведений Лукомникова с имиджем их автора: будучи редуцированы до полной аннигиляции словесной формы (сонорной или визуальной), они остаются таковыми, держась на одной харизме их автора-исполнителя, его репутации в литературных и читательских кругах, обозначены начальными и финальными жестами их исполнения — и получают осмысление в контексте всего творчества поэта.

Целый ряд поэтических текстов Бонифация/Лукомникова, включая акционные, построены на взаимодействии как с публикой, так и с другими авторами, которых он тем или иным способом «окликает» в этих произведениях. Так, программным для лукомниковского понимания взаимоотношений автора, созданного им текста с его поэтическим субъектом, и читателя, можно назвать стихотворение «Но вы же не визуальный поэт...»:

* * *

«Но вы же не визуальный поэт», —
между прочим

и как нечто само собой разумеющееся
сказала мне Ры.

[(по телефону (!))]

А по-моему, я визуальный поэт.

По-моему, я очень даже визуальный поэт.

Хотя бы потому, что меня можно увидеть.

Многие даже говорят, что меня нужно видеть.

Следовательно, я уж точно визуальный поэт.

Говорят также, что меня нужно слышать.

Во всяком случае, можно.

Так что поэт я ещё и
сонорный.

Вы видите меня?

Вы слышите мой голос?

Поэзия — это я.

Я — поэт,

я — стихотворение,

я — собственный прилежный читатель.

А как я хорош на ощупь!

Господи, кто бы знал, как я хорош на ощупь!

Я — тактильный поэт,

4 Таким, к примеру, было его выступление 29 июля 2008 года на Большой Заключительной Вечеринке Марата Гельмана, Мирослава Немирова, Константина Крылова и товарищества «Опять Осумаспешедшие Безумцы» в галерее «М&Ю Гельман на Винзаводе».

и это самая элитарная из моих творческих
ипостасей.
Кто хочет меня потрогать? Пожалуйста!
Правда, трогательные стихи?
А можно я теперь сам кого-нибудь потрогаю?
[Яркий поэтический эффект
производят
прикосновения, —
органам

(Поэт и публика долго и с удовольствием трогают друг друга.)
1997 —⁵.

[[Я уж не говорю о запахе
и вкусе, —
конечно, кто понимает...]]

оральные
~~в особенности к половым~~
~~и анусу читателя...]~~

Здесь характерна полемика с Ры Никоновой — поэтессой, которая в своем творчестве реактуализирует утопическую программу авангарда по созданию собственной универсальной художественной «Системы», выходящей за границы отдельного вида искусства или даже сферы эстетического. Смысл упрека Ры Никоновой поэту, по-видимому, в том, что он не может считаться «визуальным» по причине отсутствия у него последовательно системных опытов визуализации.

Стихотворный ответ Лукомникова Ры Никоновой является отличным образцом того, что поэт называет «стихотворением-перформансом»: в игровой форме он не просто говорит о визуальности, аудиальности и даже тактильности собственного поэтического имиджа, но и разыгрывает свой ответ как перформативное действие, в процессе которого в него вовлекается публика. В частности, текст «Но вы же не визуальный поэт...» действительно был исполнен в виде акции буквально «с чистого листа» на вечере Ры Никоновой в Георгиевском клубе 27 февраля 1998 года: согласно отчету в хронике «Литературная жизнь Москвы» на сайте vavilon.ru,

вечер закончился акцией Германа Лукомникова, прочитавшего по девственно белому листу, позаимствованному у Никоновой, стихотворный текст, декларирующий статус Лукомникова как визуального, сонорного, тактильного и т.п. поэта на том основании, что его можно увидеть, услышать, пощупать и т.п. (каковые ощущения и были навязаны публике в самой радикальной форме)⁶.

За шутильной формой этой поэтической акции прячется, как нам кажется, весьма важная авторская декларация: «Вы видите меня? / Вы слышите мой голос? / Поэзия — это я. / Я — поэт, / я — стихотворение⁷, / я — собственный прилежный читатель». Здесь не только игра с расхожими цитатами (приписываемое

5 Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluki.html> (дата обращения: 15.01.2023).

6 Литературная жизнь Москвы. Февраль 1998 // <http://www.vavilon.ru/lit/feb98-2.html> (дата обращения: 15.01.2023). См. также: [Моссендз 2004].

7 Любопытно, что на вечере бук-арта «Живая книга», который 19 февраля 1997 года в Крымском клубе проводил Клуб перформанса Николая Байтова и Светы Литвак, Лукомников предстал в качестве «живой книги», согласно отчету о мероприятии, «облаченный в подобие книжного переплета из грубого картона» (Литературная жизнь Москвы. Февраль 1997 // <http://www.vavilon.ru/lit/feb97.html> (дата обращения: 15.01.2023)), тем самым реализовав и подразумеваемую метафору «Я — книга».

Людovicу XIV «Государство — это я»; знаменитое начало авторского манифеста «Я сам» Владимира Маяковского «Я — поэт. Этим и интересен» [Маяковский 1955: 9]; «Мадам Бовари — это я» Гюстава Флобера и др.), здесь декларируется прямая связь между формируемым имиджем автора-поэта — и его творчеством. Не случайно два сверхкратких стихотворения Германа Лукомникова представляют собой его авторские имя и его творческий псевдоним как его собственные творения (что по-своему справедливо: первое он придумал, второе — принял, сменив изначальный псевдоним, и тем самым присвоил):

* * *

Бонифаций

* * *

Герман Лукомников⁸.

В этом смысле Лукомников пошел дальше Владимира Маяковского — автора одноименной трагедии, в которой тот исполнил роль самого себя: само имя автора — не только псевдоним, но и данное ему при рождении родителями — превращается в стихотворение (ср. «Я — стихотворение»). По-видимому, ближайший аналог ее — «Дмитрий Александрович Пригов» как поэтическая маска поэта Дмитрия Александровича Пригова, на что уже указывали некоторые исследователи (см.: [Кулаков 2001: 96]). Но заметна и существенная разница: поэтический субъект Д.А. Пригова лишь отчасти вбирает в себя черты реального автора — скорее как строительный материал для образа персонажа (о внезапных нотках автобиографического лиризма в стихах Пригова нередко упоминают знавшие его мемуаристы (см.: [Айзенберг 2008]), в целом же совокупность обнаруживающихся у него свойств заведомо превышает возможности любой психологической или творческой целостности, тем самым подвергая деконструкции категорию «целостности субъекта». С другой же стороны, в сознании реципиента этот образ цепко склеивается со сценическим — и жизненным образом реального поэта, как правило избегавшего использовать специальный грим или костюмы (редкое исключение — милицейская фуражка)⁹.

Случай Лукомникова — несколько иной: можно говорить о довольно цельной, похожей на «жизнестроительную» маске поэта. Присущие этой маске ипостаси антитетичны — и потому вполне комплементарны: ленивец-сибарит — и трудяга-стихотворец, известный своим педантизмом, эротоман — и «вечный ребенок», скоморох с густой бородой и в свитере грубой шерсти, выступающий с чтением своих произведений перед любой аудиторией — от детской до рафинированной клубной, от книжного фестиваля на Красной площади или международного поэтического слэма в Париже, — и серьезный, почти академичный лектор или комментатор чужих произведений. Строку Лукомникова «Я — собственный прилежный читатель» в таком случае следует понимать не только как констатацию, что автор — первый адресат и читатель своих произведений, но и то, что в случае Лукомникова — он основной и главный их чтец-исполнитель, неотъемлемый от этих текстов (как и они — от него). Поэтому столь велика

8 Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluki.html> (дата обращения: 15.01.2023).

9 См. об этом: [Зубова 2010: 197; Кукулин 2001].

роль перформативных акций в творчестве Лукомникова — его участие в поэтических чтениях и победы на российских и международных слэмах поэзии, выступлениях на своих и чужих авторских вечерах, всегда превращающихся в запоминающиеся шоу, а также и собственно перформансов Лукомникова.

Характерная черта целого ряда из них — то, что они происходили как бы на полях чужих выступлений — поэтических чтений или акций, нередко завершая мероприятие, — как, в общем-то, и было на упомянутом выше вечере Ры Никоновой в Георгиевском клубе. Чужой текст — даже строчка, декларация или акция — может стать инспирацией для собственного текста или акции Лукомникова: его акции в ряде случаев — ре-акции, как и ряд собственно литературных произведений.

В «стихотворении-перфомансе» «Но вы же не визуальный поэт...» Лукомников прибегнул к одному из любимых своих методов — методу буквализации, когда реализовал последовательно два метонимических переноса: один — который уподобляет поэта его стихотворению («я — стихотворение»), второй — когда качество визуальности (а также аудиальности, тактильности и даже ольфакторности и органолептической) переносится со стихотворения на самого автора. В итоге рецепция стихотворения Лукомникова одновременно оборачивается буквальным контактом публики с поэтом-перформером (что и зафиксировал хроникер)¹⁰.

Другим характерным примером такой полемической ре-акции на высказывание поэта, близкого по некоторым установкам, стала известная акция Лукомникова в завершении вечера Д.А. Пригова 29 ноября 1999 года в клубе «Премьера», следующим образом описанная в хронике:

Финал вечера ознаменовался неожиданным шоу: Герман Лукомников обратился к Пригову с рядом вопросов, предложив ему в конечном счете предъявить слушателям свои последние стихи, написанные нынче же или накануне (поскольку известный проект Пригова, подрядившегося создать к 2000 году 24 000 стихотворений, подразумевает практически каждодневные занятия сочинительством); Пригов уклонился от предложенного, ответив, что написанные в минувшие сутки тексты еще подлежат доработке, на что Лукомников попросил прочесть тексты, прошедшие в минувшие сутки доработку; длительные окольные маневры обоих участников разговора не привели к ощутительному результату, что, безусловно, само по себе результат¹¹.

-
- 10 Возможно, этот плотный контакт публики с поэтом отсылает к известному перформансу Марины Абрамович «Ритм 0» (1974), когда акционистка была на шесть часов заперта в комнате с толпой людей, в распоряжении которых был набор как довольно безопасных, так и колюще-режущих и т.п. предметов, и каждый желающий мог совершать, используя их, любые действия с художницей (см.: [Абрамович 2019: 67–70]). В случае с Лукомниковым контакт поэта с публикой не носит деструктивного и насильственного характера и не предполагает использования предметов.
- 11 Литературная жизнь Москвы. Ноябрь 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/nov99.html> (дата обращения: 15.01.2023). Отчасти Лукомников своим вторжением в выступление Д.А. Пригова повторяет акцию Александра Бренера, который на вечере Пригова в Московском доме актеров в июне 1995 года прервал чтение им поэмы «Торжество бытия» криками «Жжет!», из-за чего автор вынужден был сперва вступить с ним в препириательства, а затем и вовсе завершить выступление (видео этой акции доступно на сайте кинохроники «Net-film.ru» по адресу: <https://www.net-film.ru/film-55504/> (дата обращения: 15.01.2023)).

Из этой пикировки в результате вышла целая история: предложение Лукомникова очевидно задело Пригова — и он на очередном своем поэтическом вечере 18 декабря 1999 года в Музее Сидура посвятил разъяснению собственной позиции отдельное выступление:

Вечер Дмитрия Александровича Пригова начался с полемического высказывания задним числом в адрес Германа Лукомникова, допытывавшегося у Пригова относительно его стихов...: стихи, заявил Пригов со всей определенностью, не главное — они лишь средство поэтического имиджа, показателем которого Пригов считает бытовую распространенность соответствующих сравнений («как у такого-то»). <...> Пригов <в заключение своего выступления> вновь сформулировал ряд принципиальных положений — прежде всего о том, что позиция художника складывается из трех элементов: культурной вменяемости (т.е. способности ориентироваться в современной ему культурной ситуации), понимания специфики своего вида искусства и понимания своей индивидуальной внутренней «синдроматики» (т.е. личных проблем, побуждающих к творчеству и обуславливающих его характер), — и о том, что работа современного поэта аналогична работе режиссера, который не присутствует на сцене (в стихотворении), выпуская туда актеров, но чья личность определяет структуру происходящего¹².

Понятно, что поэтический имидж, выстраиваемый Приговым, не предполагает обязательного написания к 2000 году 24 000 стихотворений: эти стихотворения существуют как проект, степень фактического воплощения которого может стать известна только после того, как будут открыты все архивы автора (что обычно происходит уже после его смерти). Сам этот проект принадлежит не реальному автору, но одной из его поэтических масок, с которой и следует спрашивать результат, однако в таком случае реципиент вступает во взаимоотношения не с живым субъектом, а с его творческим «аватаром», конструктом. Лукомников же переводит декларацию в модус реального: для него как раз стихи — не средство имиджа, а его ключевая составляющая, вокруг которой строится и сценический образ поэта, и его перформансы, так или иначе работающие со словом / его значимым отсутствием. Если «24 000 стихотворений» Д.А. Пригова существуют прежде всего как проект — в виде его описания, декларации, то Лукомников требует предъявить материальный результат данного проекта, в свою очередь давая образец этому: так, уже на следующий день, 30 ноября 1999 года, на презентации сетевого литературного журнала «TextOnly» в клубе «Авторник»

в заключение вечера вне программы попросил слова Герман Лукомников, представивший два проекта: один гипотетический (сетевую ежедневную газету «Поэзия сегодня», в которой размещались бы стихи, написанные разными авторами за минувшие сутки), а другой — начинающий немедленно действовать (всем желающим было предложено в любое время обращаться к Лукомникову с вопросом: «Что ты написал сегодня?» — особенно в связи с отказом Дмитрия А. Пригова отвечать на аналогичный вопрос)¹³.

И действительно, некоторое время практика такого вопрошания продолжалась: так, уже 4 января 2000 года в том же клубе «Авторник» проходил вечер

12 Литературная жизнь Москвы. Декабрь 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/dec99.html> (дата обращения: 15.01.2023).

13 Там же.

«Текущие тексты» и в завершение вечера выступил «Герман Лукомников, спрошенный, в соответствии с заявленным 30.11.99 проектом, о написанных за истекшие сутки произведениях»¹⁴. В дальнейшем же состоялось несколько авторских вечеров поэта, на которых Лукомников в алфавитном порядке читал написанные «за отчетный период» тексты — под рубрикою «Стихи сезона» (например, 29 февраля 2000 года в «Авторнике» им было прочитано около двухсот текстов, написанных за зиму 1999—2000 года). Не был оставлен и замысел «ежедневной газеты»: 10 июля 2000 года в клубе «Проект О.Г.И.» на втором коллективном вечере цикла «Новые стихи» Герман Лукомников, «напомнив, что 30.11.99 он объявил себя живым выпуском газеты “Поэзия вчера и сегодня”, представил расширенный выпуск этого виртуального издания, прочитав по дням все стихи, написанные за последние 10 дней»¹⁵.

Таким образом, концептуалистскому проекту Д.А. Пригова, подменяющему текст его декларацией, планом или описанием, Лукомников противопоставил свой проект, представляющий жизнь поэта как непрерывный процесс генерирования стихотворных (и не только) текстов, по-своему изоморфный другим его проявлениям, как то: записям в социальных сетях, участию в различных мероприятиях, ведению быта — вплоть до телесных проявлений, документируемых в некоторых текстах — или даже разыгрываемых в виде перформанса.

Одна из наиболее радикальных в этом духе акций Лукомникова состоялась 20 декабря 1999 года в клубе «Премьера» на вечере Клуба литературного перформанса: заявленный среди прочих перформанс Германа Лукомникова в свой черед не состоялся, но — дадим слово хроникеру:

Объявленный в качестве следующего выступающего, Герман Лукомников молча покинул зал; <Светлана> Литвак объяснила, что первоначально Лукомников намеревался попросить всех присутствующих покинуть зал, затем — попросить никого не покидать зал, и лишь потом решил покинуть зал сам. Смысл сказанного стал ясен позже, когда часть публики обнаружила, что перформанс Лукомникова состоял в открытой к лицецерению всеми желающими мастурбации в туалете¹⁶. <Николай> Байтов, Литвак и Павел Митюшев продемонстрировали известный перформанс «Голоса» (исполнители почти все время находились за занавесом, слышны были только их диалоги); во время этого «номера» раздался громкий крик, означающий удачное завершение перформанса Лукомникова¹⁷.

По сути, Лукомников и здесь построил свой перформанс на полях чужого выступления, организовав его по принципу зеркальности: Байтова и Литвак не было видно — они сами спрятались от публики за занавес, но были слышны их голоса, тогда как первая часть акции Лукомникова была дана в описании ведущих. При этом перформер искал приватного уединения — но, поскольку удалить зрителей было бы проблематично, сперва попытался смириться с невоз-

14 Литературная жизнь Москвы. Январь 2000 // <http://www.vavilon.ru/lit/jano0.html> (дата обращения: 15.01.2023).

15 Литературная жизнь Москвы. Лето 2000 // <http://www.vavilon.ru/lit/letoo0.html> (дата обращения: 15.01.2023).

16 Как уточнил нам Герман Лукомников, на закрытой, но не запертой изнутри двери туалета скотчем было наклеено объявление, «отпугивающее слабонервных», которое сообщало, что в туалете происходит перформанс.

17 Литературная жизнь Москвы. Декабрь 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/dec99.html> (дата обращения: 15.01.2023).

возможностью уединиться, а затем — удалился сам в специально предназначенное для уединения помещение. Однако вторая часть его перформанса оказалась доступна тем, кто последовал в туалетную комнату за поэтом и стал очевидцем его плотских утех, которые, таким образом, стали метафорой акта творчества.

Как и прочие перформансы поэта, этот имел свои источники: помимо публичного поведения киника Диогена Синопского¹⁸, он отсылал прежде всего к коллективной акции венских акционистов «Искусство и революция», состоявшейся в Венском университете 7 июня 1968 года, в рамках которой художник-акционист Гюнтер Брус, распевая государственный гимн, онанировал под австрийским флагом (см.: [Dreher 2001: 276]), а также к коллективной акции 27 мая 1994 года «Вышка», когда Александр Бренер мастурбировал (или имитировал мастурбацию) с вышки на демонтируемый столичный бассейн «Москва» (см.: [Российский акционизм 2007: 148]). Но, в отличие от упомянутых акций, перформанс Лукомникова, согласно названию всего мероприятия, помещался в интерпретационную рамку именно литературного перформанса, и акт публичной мастурбации в качестве своего «объекта» имел не власть и ее эманации (государственная символика, замена спортивного сооружения на религиозное), но само эротическое / творческое воображение акциониста. Причем публичность его акта была относительной: о происходящем большинство должно было узнать из рассказа случайных свидетелей, покинувших место основного представления (и тем самым оказавшихся как бы за рамками пространства, маркированного как художественное, — можно сказать, «заглянувшими за кулисы» или «в мастерскую художника»), а также из финального вопля перформера. Такое открытое демонстрирование собственных телесных проявлений поэтом коррелирует с его прозаическими циклами, например дневниковыми «стихотворениями в прозе» «Заметки сердца»¹⁹ или предельно откровенной автобиографической прозой «Меня зовут Герман...»²⁰, которую он неоднократно читал на различных мероприятиях, порой еще и изображая раздевание в процессе чтения: «обнаженность души» поэта обрачивается его буквальным обнажением и демонстрацией самых интимных проявлений не только его душевной жизни, но и физиологии, будучи неотъемлемо от авторской субъектности.

Своего рода комментарием к данному обнажению стала другая акция Лукомникова, которую он исполнил 11 июля 2002 года в Музее Маяковского на вечере «Поэт-экспериментатор», который, по словам хроникера, «собрал авторов, так или иначе развивающих традицию футуристического эксперимента, преимущественно словесного»:

Особняком стояло выступление-акция Германа Лукомникова, который заявил о своей усталости от разнообразной словесной игры и о принципиальной приверженности прямому лирическому высказыванию в духе, по его словам, Александра Бренера, Ярослава Могутина и Кирилла Медведева, — однако, продолжил Лукомников, на подобное саморазоблачение ему не хватает духу, а потому он бы пред-

18 Петер Слотердаик назвал мастурбацию Диогена на публике «первым хепенингом в истории нашей цивилизации» [Слотердаик 2021: 209].

19 Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/bon1.html> (дата обращения: 15.01.2023).

20 Там же. Сам автор, как он нам сообщил, предполагал, что этот фрагмент однажды превратится в автобиографический роман.

почел обнажиться физически, нежели духовно, если, конечно, в этом заинтересована публика; после того, как публика проголосовала против раздевания Лукомникова, он закончил свое выступление незатейливой мелодией, сыгранной на стоящем в Музее фортепиано²¹.

В этой акции также характерна активная роль зрителей, буквально направляющих акцию поэта, который исполняет ее с учетом пожеланий собравшихся. Однако речь идет скорее об интересубъектности во взаимоотношениях публики и поэта, который, со своей стороны, требует глубокого вовлечения в происходящее: Лукомников известен своей требовательностью по отношению к публике во время своих (а иногда и чужих) выступлений, довольно резко относясь к посторонним шумам или демонстрации публикой невнимания (звонки телефонов, разговоры, хождение по залу и т.п.). Поэт не столько придерживается «архаической» (в действительности — модернистской, идущей в России от МХТ) традиции иерархических отношений автора с публикой, сколько настаивает на полном со-участии публики в его выступлении, иногда требующем ее пассивности, иногда, напротив, активного вовлечения в происходящее, давая поэту те или иные реакции на то, что он делает.

Так, 18 июня 1997 в салоне «Летний сад» Герман Лукомников провел литературную акцию «Приходите вовремя»²²: чтение прозаических миниатюр Бонифация «Заметы сердца» он начал «ровно в 18 часов (объявленное время начала вечера), т.е. до появления какой бы то ни было публики. Закончив чтение, Лукомников покинул помещение через окно»²³. Этот перформанс показателен и тем, что проходит по сути в отсутствии публики (за исключением его свидетеля-хроникера), бросая вызов устоявшейся традиции приходить на литературные мероприятия позже назначенного времени, из-за чего их начало обычно откладывается. Перформанс, таким образом, не только ставит вопрос о смысле акции в отсутствии реципиентов: в концептуалистском смысле она все-таки состоялась, так как была зафиксирована в хронике, однако для Лукомникова этого недостаточно — и он обычно не документирует свои акции, предоставляя это другим (и в лучшем случае — давая ссылки в социальных сетях). Поэт своей требовательностью возвращает читателя в поле довольно жестких литературных конвенций: выступление Лукомникова почти всегда — это представление с заранее продуманным, но, к огорчению поэта, далеко не всегда выдерживаемым в процессе исполнения порядком следования текстов и их перформативным оформлением, и его литературно-перформативные акции не что иное, как буквализация тезиса «Я — стихотворение»: синкретизм текста и его автора оборачивается тем, что невнимание к исполняемым им произведениям воспринимается автором как невнимание к нему самому, разрушение общего поля со-творчества, что приводит к неизбежному ответному обрыву коммуникации со стороны самого автора.

При этом он ожидает от публики и эмпатии — на психологическом уровне, и действий — на уровне перформативном, однако действий конвенциональ-

21 Литературная жизнь Москвы. Лето 2002 // <http://www.vavilon.ru/lit/let02.html> (дата обращения: 15.01.2023).

22 По предположению Германа Лукомникова, это название было дано Дмитрием Кузьминым — чуть не единственным зрителем акции.

23 Литературная жизнь Москвы. Июнь 1997 // <http://www.vavilon.ru/lit/jun97.html> (дата обращения: 15.01.2023).

ных, в целом контролируемых автором. На подобных реакциях и контактах держится целый ряд перформансов Лукомникова, которые правильнее было бы называть в таком случае хепшенингами, так как они обыгрывают взаимоотношения поэта и его читателя через полуимпровизационное вовлечение публики в авторскую акцию. Так, 22 февраля 1999 года в клубе «Премьера» состоялась презентация 23-го, будущего номера журнала «Соло», и ряд, судя по отчету в хронике, вполне традиционных выступлений завершился чтением Лукомникова, который «на словах “поэты // без намордников”... дико заревел и заметался по обширному помещению Зверевского Центра современного искусства, наскაკивая на присутствовавших»²⁴, из-за чего, возможно, вечер завершился без объявления победителей. Агрессия акциониста, направленная на зрителей, травестирует известный романтический конфликт между «поэтом и толпой», а из ближайших к ней контекстов — отсылает к перформансам «человека-собаки» Олега Кулика, например к акции 1997 года «Я кусаю Америку, она кусает меня» (см.: [Российский акционизм 2007: 266]). Но в данном случае этот конфликт был буквализирован в агрессивном поведении не толпы, но самого поэта, разыгравшего один из расхожих мифов — о поэте — «безумце», существе, близком природе, возможно даже «обличителе толпы» (само же поведение поэта невольно обыгрывало этимологию фамилии Зверев, давшую название Зверевскому центру).

Другой подобный и менее конфликтный способ взаимодействия с публикой был зафиксирован 3 апреля 1999 года в интернет-кафе «Screen», когда в рамках акции клуба литературного перформанса «Бред и фигня» Герман Лукомников исполнил свой хепшенинг из цикла «Человеческие поэмы», который «состоял в том, что автор обменивался дыханием (рот в рот) со всеми зрителями, согласившимися в этом участвовать, и обошелся, таким образом, без слов»²⁵. Контакт «без слов» опозитизирован в романтической традиции, например в фетовском стихотворении «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» («Как мошки зарёю...») [Фет 1959: 177]; с другой стороны, перформанс Лукомникова отсылал к акции итальянского художника Пьеро Мандзони «Дыхание художника» («Fiato d'artista», 1960), в рамках которой он надувал шарики и продавал их публике (о нем см.: [Tentler 2016]), как и в другой своей акции, «Дерьмо художника» («Merda d'artista», 1961)²⁶, острая (и, как счита-

24 Литературная жизнь Москвы. Февраль 1998 // <http://www.vavilon.ru/lit/let002.html> (дата обращения: 15.01.2023). Этот перформанс Лукомников повторил, например, в Клубе Алексея Козлова 10 июня 2019 года. Полный текст вербальной части перформанса: «под руководством / выдающихся мастеров дрессуры / ПОЭТЫ БЕЗ НАМОРДНИКОВ» (Собрание сочинений... // <http://www.vavilon.ru/bgl/gluk3.html> (дата обращения: 15.01.2023)).

25 Литературная жизнь Москвы. Апрель 1999 // <http://www.vavilon.ru/lit/apr99.html> (дата обращения: 15.01.2023). Сам поэт так описывал этот перформанс: «В одном из перформансов цикла “Человеческие поэмы” я вдыхал выдохи всех желающих и, наоборот, сам предлагал желающим вдохнуть мой выдох» [Лукомников 2018].

26 См.: [Miller 2007]. Инсталляцию-перформанс Пьеро Мандзони «Дерьмо художника» можно рассматривать как прототип типологически близкой к ней акции Германа Лукомникова «Девятый том собрания сочинений»: как неоднократно рассказывал сам поэт (про Мандзони тогда не слышавший), еще в начале 1990-х он задумал написать 120-томное собрание своих сочинений, однако после написания первых шести томов в какой-то момент отказался от замысла. Пять томов из шести были им сожжены, а пепел помещен в трехлитровую банку, подписанную «Восьмой том»

ется, высмеивая) механизмы современного искусства, превращающего в товар все, что признанный художник готов определить как свое творение. Однако Лукомников уклоняется от критики арт-рынка и механизмов эстетизации: отношения между художником и публикой у него интерсубъектные, и они превращаются в буквальный телесный контакт, предполагающий куда более высокую степень интимности — интимности физиологической даже без непосредственного прикосновения партнеров друг к другу (так как актуализируют вопрос о свежести и незаработанности дыхания обоих, тем самым разрушая границы и иерархичность в отношениях между поэтом и реципиентом). Ведь дыхание — одновременно метонимия жизни и метафора души, обладает множественностью других коннотаций, которые актуализируются в акте восприятия его хешпенинга.

Лучшим же из своих перформансов Лукомников считает тот, что был исполнен на презентации Академии литературного перформанса 24 января 1998 года в интернет-кафе «Screen». Перформанс представлял собой серию подразумеваемых пародий на некоторых значимых для Лукомникова поэтов и акционистов: в нем было задействованы в качестве реквизита две пустых библиотечных карточки, перебирая которые в духе Льва Рубинштейна, поэт изображал характерные для этого автора «технические паузы» между карточками с текстом; затем технические отверстия для штыря на них читал на разные лады как восклицательное междометие «о», подавая его как «ваккумный» опус Ры Никоновой (своего рода реди-мэйд); затем переворачивал — и «читал» вверх ногами как «листовертень» Авалиани (а также под разными углами и с изнанки — как «зазеркал» [Антология 2002: 262]. и т.п. В финале своего выступления Лукомников попытался съесть одну из карточек, однако его вытошнило бумагой на пол (что, по его словам, стало пародией на Александра Бренера или же Петра Мамонова, про которого рассказывают, что того подчас рвало прямо на сцене во время исполнения собственных песен), а затем всерьез вывернуло — уже в туалете, куда удалился поэт (характерный звук, раздавшийся из туалета, знаменовал окончание акции). По-видимому, этот акт изображал естественную реакцию организма на противоестественный акт поглощения листка (со стихами) как реализованной метафоры восприятия лирической поэзии с ее пафосом (минималистической экспликацией которой стало однобуквенное «О!»), а заодно выводил зрителей из «зоны комфорта», делая их очевидцами еще одного физиологического акта автора.

Таким образом, Лукомников — поэт, который на уровень одной из ведущих установок своего творчества возвел проблематизацию устоявшихся конвенций и границ, разделяющих эстетическое и внеэстетическое пространства, реального автора и его лирического/сценического аватара, художника и его аудитории и мн.др. Его перформансы есть органическое продолжение этой

и переданную в редакцию газеты «Гуманитарный фонд», где она, по-видимому, пропала. При этом «седьмой том» представлял собой инсталляцию: это была подписанная, как и прочие тома, обложка, но назывался он «Том седьмой / ШАР ЗЕМНОЙ», обложка была заламинирована — и автор собирался ее закопать, но до сих пор не реализовал это намерение. Наконец, «девятый том» представлял из себя такую же трехлитровую банку, но с экскрементами, которая хранилась на балконе, пока в ней не завелся опарыш («книжный червь» — по словам поэта [Лукомников 1992: 52]) и она не была отправлена на помойку.

установки, которая приводит, однако, не к деконструкции поэзии и самой категории «авторства» как форм «художественного промысла»²⁷ (Д.А. Пригов), но их пересборки, которая обеспечивает реципиенту встречу с реальным автором во всех его ипостасях — как в творческих проекциях, так и в буквальных, в том числе телесных проявлениях.

Библиография / References

- [Абрамович 2019] — *Абрамович М.* Пройти сквозь стены. Автобиография / Пер. с англ. К. Ганюшиной. М.: Издательство АСТ, 2019.
- (*Abramović M.* Walk Through Walls [Autobiography]. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Айзенберг 2008] — *Айзенберг М.* Слышите Вы — Пригов! // OpenSpace.ru. 2008. 6 августа.
- (*Eisenberg M.* Slyshite Vy — Prigov! // OpenSpace.ru. 2008. August 6.)
- [Антология 2002] — Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии / Сост. и коммент. Г. Лукомникова и С. Федина. М.: Гелиос АРВ, 2002.
- (Antologiya russkogo palindroma, kombinatornoy i rukopisnoy poezii / Comp. and comment. by G. Lukomnikov and S. Fedin. Moscow, 2002.)
- [Зубова 2010] — *Зубова Л.* Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Zubova L.* Yazyki sovremennoy poezii. Moscow, 2010.)
- [Кукулин 2001] — *Кукулин И.* От перестроечного карнавала к новой акционности. Текст II // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 248—262.
- (*Kukulin I.* Ot perestroechnogo karnavala k novoy aktsionnosti. Tekst II // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. No. 51. P. 248—262.)
- [Кулаков 2001] — *Кулаков В.* Пауза скажет вам больше. Минимализм в современной русской поэзии // Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 51. Wien, 2001. S. 79—100.
- (*Kulakov V.* Pauza skazhet vam bol'she. Minimalizm v sovremennoy russkoy poezii // Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 51. Wien, 2001. S. 79—100.)
- [Лукомников 1992] — *Лукомников Г.* Интервью // Столица. 1992. № 11. С. 52—53.
- (*Lukomnikov G.* Interv'yu // Stolitsa. 1992. No. 11. P. 52—53.)
- [Лукомников 2018] — *Лукомников Г.* Проза 2018 года // Живой журнал. 2020. 22 июля (<https://lukomnikov-1.livejournal.com/1057272.html> (дата обращения: 10.02.2023)).
- (*Lukomnikov G.* Proza 2018 goda // Zhivoy zhurnal. 2020. July 22 (<https://lukomnikov-1.livejournal.com/1057272.html> (accessed: 10.02.2023)).)
- [Маурицио 2019] — *Маурицио М.* «Ну до встречи / в русской речи»: Проблема субъекта в поэзии Г. Лукомникова-Бонифация 1990—2000-х годов // Russian Literature. 2019. № 109—110. С. 151—164.
- (*Maurizio M.* "Nu do vstrechi / v russkoy rechi": Problema sub"ekta v poezii G. Lukomnikova-Bonifatsiya 1990—2000-kh godov // Russian Literature. 2019. No. 109—110. P. 151—164.)
- [Маяковский 1955] — *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912—1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955.
- (*Majakovskij V.V.* Polnoe sobranie sochineniy: In 13 vols. Vol. 1. Stikhotvoreniya, tragediya, poemy i stat'i 1912—1917 godov / Prep. and comment. by V.A. Katanyan. Moscow, 1955.)

27 Понятие Д.А. Пригова, которым обозначается «практически любая неактуальная художественная практика... когда известны способы порождения текстов, типы авторского поведения, социализации и институализации, а также заранее известны способы зрительской перцепции (считывания текста) и виды реакций» [Словарь терминов 1999: 193].

- [Моссендз 2004] — Моссендз О. Вавилонские строители обретают язык жестов: Коммуникационный кризис московскими литературными клубами пройден. Что дальше? // Со-Общение. 2004. № 1 (<http://liter-net.1gb.ru/=Mosendz/index.htm> (дата обращения: 10.02.2023)).
- (*Mosendz O. Vavilonskie stroiteli obretayut yazyk zhestov: Kommunikatsionnyy krizis moskovskimi literaturnymi klubami proyden. Chto dal'she? // So-Obshhenie. 2004. No. 1 (<http://liter-net.1gb.ru/=Mosendz/index.htm> (accessed: 10.02.2023)).*)
- [Павловец 2023] — Павловец М. Русскоязычный поэтический неоавангард второй половины XX века: к вопросу о границах применимости понятия // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8. № 2. С. 10—31.
- (*Pavlovets M. Russkoyazychnyy poeticheskiy neoavangard vtoroy poloviny XX veka: k voprosu o granitsakh primenimosti ponyatiya // Studia Litterarum. 2023. Vol. 8. No. 2. P. 10—31.*)
- [Российский акционизм 2007] — Российский акционизм, 1990—2000 / Авт.-сост. А. Ковалёв // *World art музей*. 2007. № 28—29.
- (*Rossijskij akcionizm, 1990—2000 / Comp. by A. Koval'ov // World art muzey. 2007. No. 28—29.*)
- [Русские стихи 2010] — Русские стихи 1950—2000 годов. Антология (первое приближение): В 2 т. / Сост. И. Ахметьев, Г. Лукомников, В. Орлов, А. Урицкий. М.: Летний сад, 2010.
- (*Russkie stikhi 1950—2000 godov. Antologiya (pervye priblizhenie): In 2 vols. / Comp. by I. Ahmet'ev, G. Lukomnikov, V. Orlov, A. Uritskij. Moscow, 2010.*)
- [Словарь терминов 1999] — Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.
- (*Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly / Comp. and forew. by A. Monastyrskij. Moscow, 1999.*)
- [Слотердаjk 2021] — Слотердаjk П. Критика цинического разума / Пер. с нем. А.В. Перцева. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021.
- (*Sloterdajk P. Kritik der zynischen Vernunft. Saint Petersburg, 2021. — In Russ.*)
- [Фет 1959] — Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1959.
- (*Fet A.A. Polnoe sobranie stikhotvoreny. Leningrad, 1959.*)
- [Dreher 2001] — *Dreher Th. Performance art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.*
- [Miller 2007] — *Miller J. Excremental value Piero Manzoni's Merda d'artista // TATE ETC. 2007. May 1 (<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-10-summer-2007/excremental-value> (accessed: 10.02.2023)).*
- [Tentler 2016] — *Tentler G. Best Most Sensational Balloons: Piero Manzoni's Corpo d'aria/Fiato d'artista // California Italian Studies. 2016. Vol. 6. No. 2. P. 1—27.*