



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 3. С. 326–334

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2025, vol. 25, iss. 3, pp. 326–334

<https://bonjour.sgu.ru>

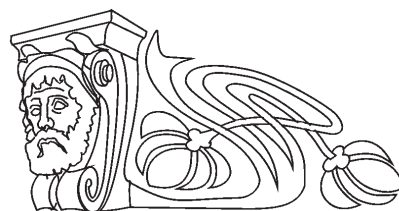
<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-3-326-334>, EDN: MVZJWL

Научная статья

УДК 821.161.1-1.09+929 Некрасов

Прагматика экологии: поэзия Вс. Н. Некрасова и концептуализм

М. Е. Сапрыкин



Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1

Сапрыкин Михаил Евгеньевич, аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, mikhail2909@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0002-0030-113X>

Аннотация. В статье анализируется положение поэта Всеволода Некрасова в неподцензурной литературе второй половины XX в. Многие исследователи обоснованно и закономерно относят Некрасова к кругу концептуалистов: как и другие авторы этого круга, поэт активно использовал шаблоны советского языка в своем творчестве. Однако анализ поэзии Некрасова с позиций литературной прагматики позволяет определить специфические черты его поэтики. В отличие от большинства концептуалистов, Некрасов уделяет внимание перлокутивному эффекту художественного акта, поскольку, с точки зрения поэта, именно реакция читателя определяет состоятельность произведения искусства. Тем самым между автором и читателем выстраивается диалог, который для поэта является залогом новой системы искусства, существующей за рамками партийного диктата. Кроме того, диалогичность была важным принципом для Некрасова не только на внешнем, но и на внутреннем уровне, т. е. на уровне работы с художественным словом, в чем также видится различие между творческими практиками концептуалистов и Некрасова. Если концептуалисты стремятся к подрыву авторитетных дискурсов, то Некрасов реализует иной перформативный жест, заключающийся в стремлении избавиться потенциально всякое слово от идеологических коннотаций. Поэт стремится не только остранить художественное слово, но и вернуть ему потенциальную творческую силу. Анализ этого перформативного жеста обнаруживает ряд пересечений с идеями философов-экологов либертарного направления, главной идеей которых было выстраивание новых взаимоотношений с природой, построенных на принципах взаимосвязанности и многообразия. На основе этого сходства предлагается определять прагматику художественных произведений Некрасова как прагматику экологии.

Ключевые слова: Всеволод Некрасов, литературная прагматика, концептуализм, неконформистская поэзия

Для цитирования: Сапрыкин М. Е. Прагматика экологии: поэзия Вс. Н. Некрасова и концептуализм // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 3. С. 326–334. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-3-326-334>, EDN: MVZJWL

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Pragmatics of ecology: Poetry by Vs. N. Nekrasov and conceptualism

M. E. Saprykin

Lomonosov Moscow State University, GSP-1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia

Mikhail E. Saprykin, mikhail2909@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0002-0030-113X>

Abstract. This paper investigates the position of the poet Vsevolod Nekrasov in the nonconformist literature of the second half of the 20th century. Many researchers legitimately and consistently class Nekrasov with the conceptualists: like other conceptualists, Nekrasov actively used the patterns of the Soviet language in his work. However, the analysis of Nekrasov's poetry from the standpoint of literary pragmatics allows to identify the specific features of his poetics. Unlike most conceptualists, Nekrasov pays great attention to the perlocutionary effect of an artistic act, since from the poet's point of view it is the reader's reaction that determines the viability of artwork. Thus, a dialogue is built between the author and the reader, which for Nekrasov is the key to a new art system that exists beyond the limits of party dictation. In addition, a pursuit of dialogue was an important principle for Nekrasov not only on the external, but also on the internal level, that is, at the level of handling the word in a piece of art, which also shows the difference between the conceptualists' and Nekrasov's oeuvre. If conceptualists seek to undermine authoritative discourses, Nekrasov implements a different performative gesture, which consists in trying to potentially remove ideological connotations from every word. Nekrasov seeks not only to distance the artistic word, but also to restore its potential creative power. An analysis of this performative gesture reveals several intersections with the ideas of libertarian environmental philosophers, whose main idea was to build a new relationship with nature based on the principles of interdependence and diversity. Based on this similarity, it is proposed to define the pragmatics of Nekrasov's poetry as the pragmatics of ecology.

Keywords: Vsevolod Nekrasov, literary pragmatics, conceptualism, nonconformist poetry

For citation: Saprykin M. E. Pragmatics of ecology: Poetry by Vs. N. Nekrasov and conceptualism. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2025, vol. 25, iss. 3, pp. 326–334 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-3-326-334>, EDN: MVZJWL

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)



Поэт Всеволод Некрасов (1934–2009) занимает пограничное место на карте русской неподцензурной литературы. С одной стороны, исследователи единогласно относят Некрасова к поэтам Лианозовской группы [1, с. 16–30], с которой Некрасов был связан с осени 1959 г. до середины 1960-х гг., когда творческие и социальные связи между ее участниками ослабли. С другой стороны, в 1970–1980-е гг. Некрасов играл важную социальную роль в кругу московских концептуалистов. Например, он в те годы часто знакомил между собой неподцензурных поэтов и художников (Лев Рубинштейн вспоминал, что именно Некрасов познакомил его с Дмитрием Приговым в 1979 г. [2, с. 274]); кроме того, поэт принимал участие в семинаре М. Шейнкера и А. Чачко и играл в нем одну из главных ролей [3, с. 153–154]. Творчески Некрасов также был близок с концептуалистами: на рубеже 1970–1980-х гг. его поэзия опознавалась другими авторами этого круга как родственная, о чем свидетельствуют и посвященные поэту статьи конца 1970-х гг. [4, с. 110–114], и включение поэзии и прозы Некрасова в московский архив нонконформистского искусства. Однако более поздние оценки принадлежности поэта к концептуализму уже не столь однозначны. Так, Юрий Альберт в интервью 2010 г. с Андреем Монастырским рассматривает поэта как предшественника, с чем Монастырский не соглашается и утверждает, что Некрасов – «чистый концептуалист» [5, с. 127].

По-разному оценивают отношения Некрасова к описываемому литературному течению и исследователи. Михаил Эпштейн в «Тезисах о концептуализме и метареализме», датированных 1983 г., называет поэта одним из самых ярких представителей концептуализма [6, с. 196], и эта оценка сохраняется в более поздних работах литературоведа [7, с. 162]. В том же ключе рассуждает и Кирилл Корчагин, однако к «ядру концептуалистского круга» все же в первую очередь относит Пригова и Рубинштейна [8, с. 384]. Марк Липовецкий хоть и называет поэзию Некрасова ранней версией концептуализма, однако не анализирует его поэтику [9, с. 244]. Наиболее радикальную оценку дает Борис Гройс в статье «О пользе теории для искусства» [10]. Философ вообще отказывает поэту в новаторстве, называя его лишь эпигоном авангардистов. Подобная оценка явно противоречит высказываниям Гройса десятилетней давности и, судя по все-

му, продиктована личными неприязненными отношениями, сложившимися между ним и Некрасовым к началу 1990-х гг.

Так или иначе, но некоторая неуверенность как самих концептуалистов, так и позднейших исследователей в определении той меры, в которой поэт относится к этому кругу, определяет необходимость более пристального взгляда на эту проблему. Представляется, что творческая практика Некрасова является концептуалистской по своей природе. Для его поэзии характерны выделение и критика элементов властного дискурса в индивидуальном сознании и/или речевой практике как общества в целом, так и художника в частности; критическое отношение к соцреалистическим и – шире – общекультурным метанарративам; свойственные Некрасову и другие черты концептуалистской поэтики, как, например, серийность, связь с визуальным искусством, активное и критическое использование элементов чужой речи в оригинальном авторском тексте и т.п. Однако все перечисленное не позволяет выявить специфические особенности творчества Некрасова, которые определяют своеобразие его творчества. Выявить отличие творческой стратегии Некрасова от концептуалистской представляется возможным на уровне прагматики.

Литературная прагматика как литературоведческая парадигма складывается в 1980–1990-х гг. в рамках общего перформативного поворота в гуманитарных науках [11, с. 122–170]. Подробное описание как истории возникновения, так и основных положений литературной прагматики было препринято в работе Татьяной Венедиктовой [12], поэтому здесь мы лишь ограничимся коротким описанием основных методологических позиций, с которых проводится данное исследование. Литературная прагматика предлагает взглянуть на литературу как на коммуникативную систему, в которой литературный текст сопоставим с актом высказывания. Опираясь на теорию речевого акта Дж. Остина, литературная прагматика особое внимание уделяет иллюкциям, анализируя одновременно как внутренние, так и внешние условия производства художественного произведения, если понимать его как речевой акт. Это позволяет литературной прагматике, как отмечали пионеры этого подхода [13; 14, р. xi–xxiii], быть открытой к изучению как внешних контекстов (исторических, социаль-



ных, индивидуально-творческих и т.д.), опосредующих акт литературного высказывания, так и к анализу внутренних дискурсивных структур, по моделям которых и происходит высказывание. Именно через две описанные перспективы – внешнетекстовую и внутритекстовую – будет проведено различие между поэзией Некрасова и общей концептуалистской творческой практикой. Представляется, что Некрасов иначе, чем концептуалисты, понимает сами условия функционирования произведений искусства, поскольку придает значение не только иллокутивному, но и перлокутивному акту высказывания. Это, в свою очередь, определяет и различие на внутритекстовом уровне, а именно характер обращения к чужеродным дискурсивным элементам при создании индивидуального произведения.

Итак, в чем заключалась прагматика концептуализма, если несколько механически обобщить художественные практики различных художников этого круга? Как известно, концептуализм как течение начинает формироваться в начале 1970-х гг. после чехословацких событий 1968 г., которые были восприняты большинством творческой интеллигенции в СССР как крушение связанных с оттепелью надежд. На рубеже 1960–1970-х гг. возникло несколько путей, по которым могло идти сопротивление складывающемуся политическому и культурному режиму. Одним из них стало диссидентское движение, с самого начала своего существования находившееся в однозначном противостоянии с советской властью. Однако борьба с более сильным противником в лице партийного аппарата, обладавшим большим административным и силовым ресурсом, была обречена на поражение, что и произошло к середине 1980-х гг., когда большинство диссидентов были либо выдвинуты из страны, либо находились в заключении. Во-вторых, (что было более важным для концептуалистов) диссиденты противостояли советской коммунистической утопии такую же утопию, по сути, ведя борьбу на том же языке, который и создавался советской системой. Вариант эстетического сопротивления, складывавшийся параллельно в творчестве различных концептуалистов с начала 1970-х гг., был принципиально иным, поскольку заключался не в оппозиционном восприятии советской действительности, но в (порой) экстремальном сближении с ней.

Концептуализм пользовался советским визуальным или вербальным языком, однако сохранял критическую дистанцию с ним и одновременно стремился подорвать саму грамматику советского дискурса [6, с. 195; 9, с. 221–266; 15, с. 62]. Делалось это либо при помощи гротескно-абсурдного использования образов и мотивов советских произведений (цикл «Героические песни» Дмитрия Пригова), либо за счет определения партийных, бюрократических, газетных и речевых советских формул как симулякров, не отсылающих ни к какому означаемому (стихотворения Льва Рубинштейна середины 1970-х гг.), либо путем материализации метафор советского языка (рассказы и романы Владимира Сорокина 1970–1980-х гг.). Таким образом, иллокутивный акт концептуалистского художественного произведения заключался в десакрализации сначала советских, а с 1980–1990-х гг. и общекультурных архетипов, а также в указании на конвенциональный характер всяких ценностей, которые пытаются быть представленными как абсолютные. Однако примечательно, что концептуалисты не всегда уделяли внимание перлокутивному эффекту своих художественных актов (за очевидным исключением перформансов группы «Коллективные действия», в которых зрители принимали непосредственное участие). Например, анализируя перформативный характер творчества Пригова, Липовецкий и Кукулин пишут: «Эрика Фишер-Лихте в своей “Эстетике перформативности” выделяет три главных эффекта этого феномена: (1) автопоэзис – обратная связь со зрителем и материальным окружением, которые влияют на ход перформанса, (2) разрушение бинарных оппозиций и (3) создание ситуации лиминальности. <...> В приговском творчестве первая черта заметно ослаблена – зритель редко влияет на его перформативный проект, зато акцентированы вторая и особенно последняя черты» [15, с. 60].

Именно во внимании к перлокутивному акту видится своеобразие некрасовского творчества. Как и Пригов, Некрасов активно работает с элементами массового сознания, вербализованного в устоявшихся языковых формулах бюрократического или обывательского характера. Однако если поэтические тексты Пригова и рассчитаны на какой-либо перлокутивный эффект (в первую очередь на смех), то все же сам поэт не придавал ему значимой роли. Некрасов же



представляет прагматику своих текстов иначе и не просто уделяет внимание перлокутивному акту, но усматривает в нем конституирующую роль, поскольку именно зритель, по мнению Некрасова, фиксирует факт успешности или неуспешности художественного произведения как такового.

Так, в своей статье-манифесте «Концепт как авангард авангарда» Некрасов упоминает перформансы группы «Коллективные действия», чьи акции, как отмечалось выше, строились на активном участии приглашенных в происходящем. Поэт рассуждает о некоторых неудачных, с его точки зрения, перформансах и указывает на неестественность и, судя по всему, надуманность объяснений, которые были предложены участникам со стороны организаторов: «Затруднения (а они были, помнится) ощущались постольку, поскольку устроители проявили тенденцию буквально донести до участников, растолковать им достаточно сложную и неудобоваримую систему объяснений и обоснований проведенной акции. Вразумить: что именно, оказывается, они – участники – делали. Не очень настойчиво, но, помнится, вполне положительно вразумить все же попытались. Естественно, стало раздаваться поскрипывание» [16, с. 288–289]. При этом Некрасов не отрицает саму необходимость комментария и рефлексии, которая составляет важную часть не только русского, но и западного концептуализма, например, в классической работе Джозефа Кошута «Один и три стула». По мнению поэта, рефлексия необходима, поскольку она «мешает импульсу стать идолом, мешает взбеситься эмоции – это несомненно. Это, собственно, и есть ее, рефлексии, задача» [16, с. 290]. Однако аналитическая составляющая не должна вступать в противоречие с ходом акции и, по мнению Некрасова, должна естественно вытекать из самих действий ее участников. Ту же надуманность Некрасов видит и в описании акции «На лестнице» группы ТОТАРТ, во время которой участники должны были перекачиваться друг через друга по ступенькам лестницы: «Если это был веселый экспромт, если главное тут – непосредственность, то эту непосредственность и веселье, по-моему, на сей раз в описании передать не удалось» [16, с. 290].

Как видно из этих примеров, именно перлокутивный эффект, по Некрасову, определяет, насколько успешен был иллокутивный акт

концептуалистского художественного произведения. Некрасов требовал как от других художников, так и от самого себя естественности и очевидности концепта, которые, с его точки зрения, определялись качеством художественного произведения: «И кажется, что качество естественности и обиходная интонация еще и от этого, хоть оно, очевидно, и пристало концепту по самой его природе. Казалось бы, пафос этого нематериального, внеязыкового искусства именно в его универсальности – какой язык, зачем, какие там переводы? Акция – протокол, документ – автоматически переводима и воспроизводима и одинакова на любой почве, где угодно. Думаю, что так, да не так» [16, с. 297]. Иначе говоря, согласно Некрасову, положительная реакция зрителя, т. е. признание текста (или акции, картины и т.д.) фактом искусства, должна закономерно и естественно вытекать из самого текста, а не из дополнительных пояснений художника, критика или исследователя, а эта естественность, в свою очередь, возможна только в том случае, если автор сумел качественно «изжить материал», т. е. представить его в такой форме, что сомнения в том, является ли тот или иной акт произведением искусства, оказываются априори несостоятельными. Здесь можно отметить парадоксальное смешение концептуалистского и романтического понимания художественного акта: с одной стороны, Некрасов считает аналитическое начало одной из главных составляющих концептуалистского искусства, а с другой стороны, стремится к созданию текста, который своим качеством говорил бы сам за себя и тем самым делал дополнительные комментарии излишними.

Однако следует вернуться к главному пункту: как было показано, для Некрасова именно перлокутивный акт играет важную роль в признании произведения искусства как такового, а значит, и вся речевая (творческая) деятельность поэта строится иначе, чем творчество Пригова.

Расчет Некрасова на перлокутивный эффект своего художественного высказывания влияет и на сам характер осуществляемого перформативного жеста. Как было указано выше, концептуалистская практика зачастую работает на подрыв грамматики всякого дискурса, претендующего на универсальность, а значит, несущего в себе потенциальную опасность обретения авторитарной направленности. В основе же иллокутивного акта, осуществ-



вляемого Некрасовым, лежит несколько иной перформативный жест. Описывая характер осуществляемых им действий, Некрасов писал в статье «Объяснительная записка»: «Вообще избегаю форсировать метод, избегаю нажима. Лучше понимаю усилие, нераздельное с ослаблением – такое уж воспитание. Ловить живое по молекуле – чуткость требовалась: тоже усилие, но не то, когда в ушах звон» [16, с. 302]. Так, на месте подрыва дискурсивных моделей и деконструкции в духе Пригова и Сорокина в поэзии Некрасова можно видеть стремление излечить, связать и объединить. В этом смысле прагматику Некрасова и хотелось бы назвать прагматикой экологии.

Впервые метафора экологичности по отношению к творчеству Некрасова была предложена И. Кукулиным в статье «Д. А. Пригов и Всеволод Некрасов: два варианта эстетической утопии»¹. В финале этой статьи Кукулин отмечает, что «Пригов и Некрасов реализуют две интенции постмодернистской культуры, которые можно метафорически назвать “экологической” и “киберпанковской”. Напомню, что один из манифестов Некрасова назывался “Экология искусства”» [15, с. 338]. Нам бы хотелось воспользоваться столь удачной метафорой и попытаться углубить сделанные исследователем ценные наблюдения. Кукулин, указывая на «экологическую» и «киберпанковскую» версии постмодернистской культуры, имеет в виду в первую очередь разницу между пониманием Приговым и Некрасовым категории авторства. Однако нам кажется, что метафора экологичности может быть применена и на уровне прагматики художественного акта.

Кукулин в сноске к процитированному выше фрагменту указывает, что ему не удалось установить сведения о публикации статьи «Экология искусства». С большой долей вероятности речь идет о статье «Экология искусства», которая была написана Некрасовым совместно с его женой, профессором МГУ, филологом Анной Журавлевой, и которая вошла в их общий сборник статей «Пакет». В статье авторы, которые по заданию Всероссийского театрального общества посещали спектакли по пьесам А. Н. Островского в различных театрах

на территории СССР, сравнивают столичный и «периферийный» (как авторы называют провинциальный) театр. Главный пафос статьи на первый взгляд сводится к публицистическому утверждению, что провинциальный театр не хуже столичного, однако за этим справедливым суждением кроется более глубокая концепция, в которой заметны часто повторяемые Некрасовым суждения. Во-первых, в статье речь идет о сходстве между прагматической составляющей театра и прагматикой всякого литературного текста: «Театр, и то норовит иногда перехлестнуться в зал через сцену, стихия же словесности вообще может не знать никаких рам, никаких рамок» [16, с. 121]. Эта мысль входила в ядро основных рассуждений Некрасова о природе искусства и звучала как в его ранних (статья о Хармсе «Что это было»), так и поздних (статья «Постмодернизм и третья реальность») теоретических работах.

В целом этот интерес к прагматической составляющей был характерен для всех московских концептуалистов (пьесы Пригова, упомянутые акции группы «Коллективные действия» и т.д.), но, как было показано, для Некрасова ситуация диалога автора и читателя, возникающая за рамками текстовой реальности, была отличительной особенностью концептуального произведения искусства.

Во-вторых, авторы отмечают второстепенную роль критики по отношению к художественному произведению: «И стало заметно, что теория – верней, словесность о театре – в театре все-таки норовит прихватить лишку» [16, с. 118]. В этой реплике также можно увидеть знакомые оценки тех ролей, которые Некрасов отводит теоретику (критику, исследователю, etc.) и читателю в ситуации коммуникации: очевидно, что более важное значение поэт придает именно читателю или зрителю: «И всегда задачей зрителя или читателя было сотворчество, встречное участие, а не просто получение информации как таковой» [16, с. 123].

В-третьих, Журавлева и Некрасов снимают оппозицию между столицей и периферией и подчеркивают децентрализованный характер социального поля искусства: «Приближаясь к своей природе, искусство театра вспоминает, что оно не централизовано, а естественно полицентрично» [16, с. 120]. Именно таким и представлял себе единственно правильное устройство искусства Некрасов: как сообще-

¹ Первая публикация [17, с. 262], позже статья с дополнениями вошла в написанную совместно с Марком Липовецким книгу «Партизанский логос» [15, с. 316–339]. Цитируем именно вторую версию статьи.



ство единомышленников, существующее поверх любых социальных барьеров. В отличие от множества своих современников, он считал, что история литературы существует без каких-либо кардинальных разрывов, о чем говорила профессор филологического факультета МГУ и одна из наследниц архива поэта Г. В. Зыкова: «Насколько я понимаю, мысль о том, что русская литература, развиваясь и меняясь, тем не менее имеет цельную историю без грамматических разрывов или без сбрасывания всерьез кого бы то ни было с корабля современности, – эта мысль у Некрасова все-таки более ярко представлена, чем у многих его современников»². Этим же представлением объясняется и больший, чем у его современников-концептуалистов, интерес к классическим авторам XIX–XX вв., и положительные характеристики по отношению к некоторым официальным советским авторам (что было невозможно, например, для Сапгира, Холина или Рубинштейна в 1970-е гг.). И особого внимания заслуживает пассаж, завершающий эту статью: «Искусство – та же природа, и необходимо нам не как забава и даже не как отдых, а как насущнейшая часть нас самих. <...> Вместе с этим искусство – конечно, и возделывание природы. Вопрос в том, чтобы возделывание было искусное, но не искусственное» [16, с. 128]. В этом фрагменте прослеживаются упомянутое выше стремление Некрасова к естественности при формальной изоппростоте и одновременная с этим попытка избежать чистой умозрительности.

Идея полицентричности, как представляется, имела для Некрасова смысл не только на внешнем, но и на внутреннем уровне: как должно быть децентрализовано социальное пространство искусства, так, согласно поэту, должно быть децентрализовано и возделано (а не уничтожено) пространство речи. В цитированной выше статье «Концепт как авангард авангарда» Некрасов говорил об этом весьма прямо: «Язык наш – и враг, и друг наш, и вырвать его – нам не выход в любом случае. Он нас доводит до жизни такой, ему же теперь и вытягивать нас помаленьку, иных способов не видно. И речь, как и всякий организм, куда живет, не только несет болезни, но и вырабатывает антитела против них, защитные силы. И в конце концов, это едва ли не единственная реальная надежда. И не вижу способа, серьез-

но говоря, как лечить речь чем-то еще, кроме речи. Помогать ей изживать ее беды ею же» [16, с. 296–297]. Таким образом, согласно Некрасову, единственное, чем можно излечить речь, – это сама речь. Такая программа действительно напоминает экологию, однако важно уточнить, что экологизм Некрасова резко отличается от наивного экологизма 1970–1980-х гг. в творчестве писателей-деревенщиков. В первую очередь, следует отметить, что в прозе и поэзии Некрасова никогда не звучит экологическая тематика, если понимать экологию как предотвращение загрязнения окружающей среды (хотя тексты о природе Некрасов, в отличие от многих концептуалистов, писал на протяжении всего своего творческого пути). Не были свойственны Некрасову и политические взгляды деревенщиков, в которых сочетался национализм правого толка с православной религиозностью. Некрасов был крайне далек от этого круга и в социолитературном плане: как известно, в 1970–1980-х гг. деревенщики играли роль легальной оппозиции, что позволяло советской власти публично заявлять о якобы существующем плюрализме художественных методов и политических взглядов (при безусловном руководстве Коммунистической партии) в СССР.

Экологизм Некрасова напоминает, скорее, взгляды американского эколога либертарного толка Мюррея Букчина, которые были изложены в его книге 1982 г. «Экология свободы». Согласно Букчину, в основе авторитарных систем, разделяющих людей на угнетателей и угнетенных, лежат иерархии, границы которых могут проходить между гендерными, возрастными, расовыми, культурными и прочими идентичностями. Современным обществам, построенным на иерархиях, Букчин противопоставляет природу, которая, с точки зрения эколога, строится не на иерархиях, но на единстве многообразия («unity of diversity»). По мнению исследователя, первобытные сообщества были построены по такому же принципу: например, в доисторических племенах разница в поле и возрасте виделась не как основа для иерархического деления, но как естественное единство многообразных индивидов, взаимодополняющих друг друга. При этом Букчин противопоставляет экологию банальной охране окружающей среды. Если последняя сводится лишь к механическим устраненияам самых заметных и опасных следов воздействия человека на природу, то экология представляет собой

² Из частной беседы с Г. В. Зыковой.



целую философскую систему: «Экологи редко осознают, что их наука представляет собой прочную философскую основу для неиерархичного взгляда на реальность» [18, р. 25]³. Именно поэтому Букчин видит выход из социальных тупиков, в которых человечество оказалось во второй половине XX в., в изменении отношения к природе: уйдя от дуалистического противопоставления человека и природы и осознав их связность, человечество должно предпринять попытку перенести неиерархическое устройство природы на саму структуру общества. Тем самым будут подорваны те бинарные структуры, которые разделяют людей на эксплуататоров и эксплуатируемых, поскольку в природе, по мысли Букчина, баланс достигается естественным путем: «Экологическая целостность – это не незыблемая однородность, а, скорее, прямо противоположное – динамичное единство многообразия. В природе баланс и гармония достигаются за счет постоянно меняющихся различий, за счет постоянно расширяющегося многообразия» [18, р. 24]. Наконец, стоит зафиксировать и ту оценку, которую Букчин дает языку. С точки зрения философа, именно язык сыграл одну из главных ролей в закреплении человеческой природы: «Это предательство языка сугубо идеологично по своей сути, и оно сослужило хорошую службу власти. За неразрывной паутиной истории, которая так часто мешает нам взглянуть на длительное развитие с самих истоков и которая затуманивает нас идеологией “ретроспективного взгляда”, скрывается еще более запутанная символика языка, который подпитывается обманом» [18, р. 55].

В своих теоретических рассуждениях Некрасов редко выходит за рамки проблематики искусства, однако его концептуалистская практика схожа с попыткой выстроить гармоничные отношения между природой и человеком, о котором пишет Букчин. Увидеть в слове не только идеологически опосредованные смыслы, но «излечить» речь и разглядеть за каждым словом его творческий потенциал – вот как можно было бы охарактеризовать перформативный жест Некрасова. В качестве примера можно привести его известное стихотворение:

Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
И правда весна [19, с. 107].

³ Здесь и далее перевод автора.

Слово «весна» множество раз встречалось в стихотворениях русских поэтов, и его многократный повтор призван передать клишированность как самого слова, так и темы наступления нового времени года. Однако в четвертом стихе неожиданно появляется слово «правда», которое в этом предложении является частицей, выражающей уверенность. Слово «правда» оказывается дейктическим элементом, придающим строчке характер живой устной речи, которая контрастирует с размеренным и монотонным звучанием слова «весна». Неожиданный сдвиг в звучании и восприятии, созданный при помощи четвертого стиха, позволяет по-новому взглянуть как на само слово «весна», так, возможно, и на описываемое пробуждение природы.

Аналогичное стремление разрушить клишированность речи и пробиться к поэтическому потенциалу слова можно увидеть и в других текстах Некрасова: «Ночь / Нынче ночью ночь» [19, с. 112]; «сосны / и ничего» [19, с. 183]; «глядя / на весну» [19, с. 284] и т.д. Интересно, что Некрасов предлагает читателю не саму очищенную речь (в чем можно увидеть отличие прагматики его творчества от прагматики авангарда), но практику ее эстетического переосмысления и поиска связности в фонемах, морфемах и лексемах при помощи паронимической аттракции. Именно этот прием является одним из самых частых в арсенале Некрасова, поскольку он позволяет обнаружить неочевидные связи между словами, образами или понятиями и тем самым акцентирует внимание на творческом потенциале языка. Язык в понимании Некрасова – это не только пространство директив и определений, но и поле, на котором каждый может попытаться творчески реализовать себя. Примечательно, что Некрасов зачастую успешно добивался этого перлокутивного эффекта, о чем свидетельствуют высказывания его современников [20, с. 345; 4, с. 110].

Продемонстрированный поиск естественного слова сближает творческие практики Некрасова и Пригова. Как писали Липовецкий и Кукулин, «дальней стратегической целью для него [Пригова] является культурная нормализация явленной им свободы как практики» [15, с. 90]. Отказываясь от определения метафизического смысла свободы как абсолюта, что таит в себе риск создания очередной тоталитарной идеологии, Пригов утверждает свободу как поиск моделей свободного пове-



дения. Аналогичное представление о свободе можно увидеть в стихотворении «Свобода есть», ставшем визитной карточкой Некрасова [19, с. 45]. В основе этого стихотворения лежит синтаксическая конструкция, характерная для определений. Лексически же первые строки стихотворения отсылают к философскому утверждению «Свобода есть познанная необходимость», которое было взято на вооружение системой советской пропаганды и благодаря девальвации изначального философского значения использовалось как лозунг, утверждавший связь свободы и власти Коммунистической партии. От потенциального адресата лозунга требовалось осознать историческую предопределенность коммунизма, что по логике лозунга приводило, в свою очередь, к легитимации советской власти. Многократный повтор первой части высказывания напоминает бормотание человека, не согласного с этой директивой и ищущего правильные слова для определения столь важного понятия. Однако после нескольких повторов лирический субъект отказывается от того, чтобы дать определение, приравнивая свободу лишь к самой свободе, поскольку всякое определение свободы парадоксально ограничивает ее и превращает в несвободу. Таким образом, как позднее концептуалисты (стихотворение «Свобода есть» датируется 1964 г.), Некрасов формулирует, по сути, постмодернистское понимание свободы, лишая ее метафизического смысла и трактуя ее как практику поиска свободы.

Итак, в творчестве Некрасова формируется особый извод концептуализма. Как и другие концептуалисты, Некрасов зачастую пользуется дискурсивными элементами советского языка, сохраняя при этом критическую дистанцию с ним и острая его. Однако прагматика художественного акта Некрасова направлена не только (и не столько) на деконструкцию советских речевых формул или советских типов сознания, но на переработку речи и на ее возвращение всякому участнику коммуникации в качестве потенциального поля для творчества. Прагматика экологии Некрасова заключается в выстраивании децентрализованного поля искусства как социальной системы: по мнению поэта, по-настоящему свободное искусство возможно только при снятии жестких социальных границ, разделяющих единый литературный процесс на оппозиции русское / западное,

официальное / неофициальное, концептуалистское / традиционное и т.д. Вместе с тем экологизм Некрасова можно увидеть и на внутреннем уровне: путь к свободному искусству лежит не только через подрыв авторитетных интенций внутри художественного слова, но в практике его переработки, заключающейся в открытии творческого потенциала каждого из них. Именно эти особенности некрасовского творчества и хотелось бы определить как прагматику экологии.

Список литературы

1. «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М. : Новое литературное обозрение, 2021. 840 с.
2. Кизевальтер В. Г. Репортажи из-под-валов. Альтернативная история неофициальной культуры в 1970-х и 1980-х годах в СССР глазами иностранных журналистов, дополненная интервью с ее героями. М. : Новое литературное обозрение, 2022. 344 с.
3. Белугина А. Семинар М. Шейнкера и А. Чачко и институт эстетических дискуссий в неофициальной советской культуре 1970–1980-х годов // Новое литературное обозрение. 2022. № 1 (173). С. 152–172. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_173_1_152, EDN: VUZNMY
4. Гройс Б. Е. Поэзия, культура и смерть в городе Москва // Гройс Б. Е. Ранние тексты. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 107–125.
5. Московский концептуализм. Начало / каталог выставки, куратор и ред.-сост. Юрий Альберт. Нижний Новгород : Приволжский фил. Гос. центра современного искусства, 2014. 271 с.
6. Эпштейн М. Н. Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии // Октябрь. 1988. № 4. С. 194–203
7. Эпштейн М. Н. Поэзия и сверхпоэзия: о многообразии творческих миров. СПб. : Азбука, 2016. 477 с. (Культурный код).
8. Корчагин К. М. Возвращение «мерцающего» субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000–2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Berlin : Peter Lang, 2018. С. 383–396.
9. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
10. Гройс Б. Е. О пользе теории для искусства // Литературная газета. 1990. № 44. С. 5.
11. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / пер. с нем. С. Ташкенова. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.



12. Венедиктова Т. Д. Литературная прагматика: конструкция одного проекта (Обзор исследований литературы как коммуникации) // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). С. 326–345. EDN: VEJKJB
13. Ван-Дейк Т. Прагматика литературной коммуникации. 2020 // Транслит. URL: <http://www.trans-lit.info/bez-rubriki-en/t-van-dejk-pragmatika-literaturnoj-kommunikatsii> (дата обращения: 28.12.2024).
14. Literary Pragmatics / ed. by R. D. Sell. 2nd ed. London ; New York : Taylor&Francis, 2016. 292 p. (Routledge revivals).
15. Липовецкий М. Н., Кукулин И. В. Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова. М. : Новое литературное обозрение, 2022. 704 с.
16. Журавлева А. И., Некрасов Вс. Н. Пакет. М. : Меридиан, 1996. 629 с.
17. Кукулин И. В. Д. А. Пригов и Всеволод Некрасов: два варианта эстетической утопии // Пригов и концептуализм: Сборник статей и материалов / сост. Ж. Галиева. М. : Новое литературное обозрение, 2014. С. 243–262. (Научная библиотека) (Научное приложение. Вып. 133).
18. Bookchin M. The ecology of freedom: The emergence a. dissolution of hierarchy. Palo Alto (Calif.) : Cheshire books, 1982. 385 p.
19. Некрасов Вс. Н. Стихи 1956–1983. Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. 590 с.
20. «Живем словом»: Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях / сост. и отв. ред. Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. 639 с.

Поступила в редакцию 30.12.2024; одобрена после рецензирования 28.02.2025;
принята к публикации 30.04.2025; опубликована 29.08.2025
The article was submitted 30.12.2024; approved after reviewing 28.02.2025;
accepted for publication 30.04.2025; published 29.08.2025