

# «Шостакович наш Максим...», или Еще раз про графоманство как прием

10.53953/08696365\_2025\_191\_1\_325

С тех пор как почти сорок лет назад я узнал этот приговский стишок, мне всегда хотелось разобрать его. Но всегда было страшно понять в нем не все, и потому, сообразив хотя бы кое-что, я каждый раз отделялся короткими замечаниями. Сейчас я, кажется, понял в нем, наконец, что-то главное, но браться за полноценную статью, в которой как следует это изложить, все равно страшно: а вдруг и оно окажется не самым главным (не говоря уже — не «всем»), и над изящным маленьким шедевром останется нависать мой громоздкий опус.

В общем, хочется и честь соблюсти, и капитал приобрести, и выход видится в том, чтобы написать не статью, а что-то необязательное — виньетку или, на худой конец, эссе. Тем более что вдобавок к академическим соображениям обнаруживаются забавные анекдотические обстоятельства.

Что касается академической стороны вопроса, то соответствующей проблематикой я впервые занялся в давней статье «Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)»<sup>1</sup>. Репутация у нее неоднозначная. Один былой друг вот уже тридцать лет никак не может дочитать до конца ее заглавие: от слова «графоманство» — применительно к Хлебникову — кровь бросается ему в голову, и слов «как прием» он уже в упор не видит.

При изучении литературы как знаковой системы, то есть системы означающих и означаемых, в связи с графоманством встает вопрос о границах между намеренной плохописью — очевидным приемом, и плохописью невольной, но вошедшей в литературный канон и потому все равно подлежащей семиотическому анализу, выявляющему приемы, пусть ненамеренные.

«Шинель» и «Записки сумасшедшего», тексты Козьмы Прутков и обэриутов — случаи первого типа, а «Выбранные места из переписки с друзьями» скорее второго<sup>2</sup>. Хлебников был уверен, что знает, что делает, производя свою плохопись, но не очень понимал, что у него получается; этот забавный когнитивный диссонанс передался хлебниковедам.

Плохопись — особый случай риффатерровской *ungrammaticality*, — а именно тот, когда она преобладает в тексте. Это не отменяет задачи установления

---

1 См.: Жолковский А.К. Блуждающие сны. Статьи разных лет. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. С. 205–220; первая публикация — в томе докладов международной конференции в Амстердаме, посвященной столетию со дня рождения Хлебникова, см.: Vellimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality / Ed. by Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi, 1986. P. 573–590.

2 См. мой разбор Письма XXI к калужской губернаторше в статье «Перечитывая избранные описки Гоголя» (Жолковский А.К. Блуждающие сны. С. 33–50); первая публикация — англоязычная: Zholkovsky A. Rereading Gogol's Miswritten Book: Notes on Selected Passages from Correspondence with Friends // Essays on Gogol: Logos and the Russian Word / Ed. by S. Fusso and P. Meyer. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992. P. 172–184.

ее означаемых. Так, тема/меседж бессознательной плохописи Хлебникова и «Выбранных мест» Гоголя — это «абсурдно тотальный контроль нескладного слова Поэта-Царя над миром».

Но стишок Пригова — это, конечно, вполне сознательная плохопись: «построение и игра» (формула Эйхенбаума) налицо. Горький говорил Эрдману: «Вы думаете, Толстому легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он по девять раз перемарывал — и на десятый получалось наконец коряво»<sup>3</sup>. «Шостакович наш Максим...» — несомненный шедевр тщательно отделанной корявости.

А что до анекдотической стороны дела, то с Дмитрием Александровичем я был знаком и однажды набрался наглости — попросил его написать рекламный *blurb* для моей книги виньеток. Он написал:

Какая милая виньетка  
Но присмотришь построже — нет-ка  
Ли  
В ней подвоха?<sup>4</sup>

Это было и вообще лестно, и по сути здорово (ибо в точку), и, на радость любителю инвариантов, — типично по-приговски, с дежурным настоянием на «строгости», ср.:

Внимательно коль приглядеться сегодня  
Увидишь, что Пушкин, который певец  
Пожалуй, скорее что бог плодородья  
И стад охранитель, и народа отец  
Во всех деревнях, уголках бы ничтожных  
Я бюсты везде бы поставил его  
А вот бы стихи я его уничтожил —  
Ведь образ они принижают его<sup>5</sup>.

*Присмотришь построже*, как и *Внимательно коль приглядеться*, — сигнатурный росчерк Пригова. И, как и в классическом тексте о Пушкине, в блёрбе обо мне игра в интеллектуальную строгость сопровождается/подрывается нарочитой глупостью, или, выражаясь по-риффатерровски, «неграмматичностью»:

— в блёрбе — тем, что частица *-ка* (знаменующая бодрый императивный напор) приставлена не к тому слову, к какому надо (вместо к *присмотришь* — к *нет*), и тем, что рифмовка под конец исчезает;

— в стишке о Пушкине — тем, что во втором, резолютивном четверостишии рифмовка сбивается на тавтологию: *ничтожных/уничтожил; его/его*.

И то и другое налицо и в стихах о Максиме:

3 См.: *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 11–12.

4 См.: *Жолковский А.К.* Эросипед и другие виньетки. М.: Водолей Publishers, 2003; задняя сторона обложки; *Он же.* Звезды и немного нервно. Мемуарные виньетки. М.: Время, 2008. С. 309–310.

5 См.: *Пригов Д.А.* Написанное с 1975 по 1989. М.: Новое литературное обозрение, 1997 (<http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-3.html>).

Шостакович наш Максим  
Убежал в страну Германию  
Господи, ну что за мания  
Убегать не к нам а к ним  
И тем более в Германию!  
И подумать если правильно  
То симфония отца  
Ленинградская направлена  
Против сына-подлеца  
Теперь выходит что<sup>6</sup>.

Действительно, *И подумать если правильно... то... выходит что...* — это почти в точности то же, что: *Внимательно коль приглядеться... Увидишь, что...*

А с неграмматичностью и вообще полный шик — по мере развертывания текста все больше нарушается правильный порядок слов:

— сначала проскальзывает скромная, принятая, почти обязательная инверсия: *Шостакович наш Максим* — вместо *наш Максим Шостакович*;

— потом она становится более заметной: *И подумать если правильно* — вместо *И если правильно подумать* (или: *И если подумать правильно*);

— затем — двойной: *симфония отца Ленинградская* — вместо *Ленинградская симфония отца*;

— что приводит к формированию семантически проблемной строки, состоящей из двух синтаксически не связанных слов: *Ленинградская направлена?*;

— а кончается все это полной нескладицей (естественно, ставшей мемом): фрагмент ***Теперь выходит что*** помещается не после слов *И подумать если правильно*, *то* в середине текста, а в самом его конце, где он не только стоит логически не там, где надо, но и обрывает текст буквально на полуслове — союзе *что*, являющемся к тому же единственной холостой клаузулой.

Из двух предыдущих случаев это отчасти сходно с блёрбом про виньетку, где тоже нарушены порядок слов и рифмовка. Но в целом структура здесь иная. И в блёрбе, и во «Внимательно коль приглядеться...» повествование — медитативно-итоговое, а в «Шостаковиче» — фабульное, драматично развивающееся во времени, пространстве и моральной плоскости:

— оно начинается *in medias res* с формы совершенного вида прошедшего времени динамичного глагола движения (*Убежал*);

— за этим следует мгновенная, привязанная к моменту речи эмоциональная реакция рассказчика (*Господи, ну что за...*);

— далее в дело вступает медитация (*если подумать*), но не панхронная, а опять-таки актуальная, приуроченная к текущим событиям;

— и внимание полностью сосредотачивается на хромотопической и морально-политической «направленности» действий персонажей.

6 Там же.

7 В других работах я рассматриваю подобные «бессвязные» строчки — результаты работы с инверсией, например, у Пушкина: *И Ленский пешкою ладью* в «Онегине» (см.: Жолковский А.К. ЕО, 4, XXVI, 13–14: к поэтике концовок онегинской строфы // Звезда. 2022. № 5. С. 259–275) и у Пастернака: *С полустанком. Снявши шапку и Время он, нарвав охапку* (см.: Жолковский А.К. «Гроза, моментальная навек...»: цайт-луна и другие эффекты // Жолковский А.К. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 59–78).

В рамках такого повествования, чуткого к ходу времени, организации пространства и моральным ориентирам, нарушение порядка слов обретает иконический смысл. Присмотримся к тому, как это сделано.

На пространственном уровне речь идет о бегстве в Германию, причем сначала этот маршрут подается как вроде бы чисто топографический (*куда? — в страну Германию*), хотя глагол *убежал* сразу придает ему политические коннотации, каковые зазвучат во весь голос в последующих строках (*что за мания; не к нам, а к ним; и тем более в*).

Так постепенно прорисовывается лейтмотивная идея «направления», которая будет впрямую проговорена ближе к концу (*направлена против*), но каламбурно готовится уже наречием *правильно* при медитативном *подумать*.

Наконец, благодаря такой «правильной» ориентировке думания обнаруживается совокупная темпоральная, морально-политическая и географическая нацеленность знаменитой симфонии отца нашего Максима — Дмитрия Шостаковича:

- из прошлого, когда она была написана, — в настоящее;
- из Ленинграда — против Германии, в которую теперь «убежал» Максим;
- и от нас — к ним, то есть против них, а с ними и против Максима.

Моральный пафос, нараставший постепенно (*убежал — мания — не к нам, а к ним — тем более*), достигает наконец апогея в последней рифмованной клаузуле текста, прямо обличающей *сына-подлеца*. Но надо сказать, что некоторая тревожная нотка слышалась уже и в первом, казалось бы совершенно идиллическом, упоминании о нем: *Шостакович наш Максим*, поскольку обороты такого типа несут целый спектр сем: от покровительственной свойскости до снисходительного, а то и унижительного похлопывания по плечу<sup>8</sup>.

Этой многослойной системе разнонаправленных векторов и аккомпанирует серия все более вызывающих инверсий, венчаемая нелепой постпозицией, вообще говоря, вполне логичного вывода: *Теперь выходит что*. Грамматически и стилистически правильным был бы синонимичный оборот: *Что и требовалось доказать*. Аккомпанирует, — но не по сходству, а по контрасту: на уровне смысла настойчиво провозглашается «правильность», а на уровне языка то и дело предьявляется тот или иной «непорядок». И реальной интригой стихотворения становится борьба этих двух начал: **обнаружив, что некоторый элемент текста расположен не там, где надо, лирическое «я» со свойственной ему «строгостью» жаждет восстановить правильный порядок и мысленно переставить каждый проблемный элемент на надлежащее место.**

Этот воображаемый, интеллектуальный, голосовой, повелительный жест повторяется по мере развертывания композиции с неуклонным нарастанием, и, читая стихотворение, я буквально ощущаю, что мне внушаются движения — воображаемые, но воображаемые очень явственно — указательного пальца правой руки, последовательно намечающего необходимые перестановки. Такое ощущение можно, конечно, списать на субъективность моего восприятия, но не забудем, что указательность («остенсивность») составляет важнейший

8 Об оборотах с инвертированным *наш* я писал в связи со знаменитой репликой из фильма «Берегись автомобиля!» (1966) — вероятным прототипом приговоской строчки (см.: Жолковский А.К. Как это сделано. Темы, приемы, лабиринты сцеплений. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 461—462).

компонент всякого языкового высказывания, обеспечивая его привязку к ситуации речи и ориентацию в ней. Тем более это верно для столь эмфатического текста, как «Шостакович наш Максим...».

Впрочем, должен признаться, что некоторый субъективный фактор имел место и мог сыграть роль в моем восприятии, а там и анализе текста. Любопытным образом дело касалось опять-таки Шостаковича, но не сына-подлеца, а самого Дмитрия Дмитриевича.

Среди моих виньеток есть несколько основанных на рассказах моего отца Л.А. Мазеля о Шостаковиче, с которым он был знаком. Кратко перескажу и процитирую две из них, относящиеся к нашей теме<sup>9</sup>.

### «Это не я пишу»

В 1950-е годы один музыковед-графоман, бывший работник милиции (!), стал печатать огромные тома своих сочинений, нагло требовал признания своего величия и не постеснялся обратиться за отзывом к Шостаковичу (со слов которого папа пересказывал и изображал в лицах эту историю). Шостакович, не способный никому отказать прямо, стал, **нервно наигрывая что-то пальцами на щеке** (папа всегда показывал его так), отнекиваться — он не читал его книг, он не музыковед, научных отзывов не пишет, это отняло бы слишком много сил...

— Не нужно ни о чем беспокоиться, — **надвигаясь на Шостаковича**, с угрожающей членораздельностью объявил посетитель. — Я все подготовил. **Вот отзыв.** — Он раскрыл портфель и **протянул Шостаковичу отпечатанный текст с зияющим местом для подписи.**

Шостакович стал читать: «Гениальные работы выдающегося музыковеда... открывают новую страницу в истории советского и мирового музыкознания. Их историческое значение...»

— Как же вы можете так о себе писать? — спросил пораженный Шостакович.

— **Это не я пишу, — левой рукой папа описал большую дугу и уперся указательным пальцем себе в грудь. — Это вы пишете!!! — Правый перст он устремил на воображаемого Шостаковича.**

Шостаковичу отчаянно хотелось только одного, — чтобы этот ужасный человек как можно скорее **ушел** и оставил его в покое. **Он оторвал руку от щеки, схватил ручку и подписал отзыв.**

### Уравнение с тремя неизвестными

В лицах передавал папа и рассказ Шостаковича о том, как весной 1957 года, вскоре после так называемых венгерских событий, он принимал экзамен по марксизму-ленинизму. Собственно, принимал его преподаватель марксизма, но председательствовал — в качестве главы государственной экзаменационной комиссии Московской консерватории — Шостакович.

— Подходит очередь отвечать молоденькой девушке. Она симпатичная такая, думает О ЧЕМ-ТО, ну о том, о чем все девушки думают. На билет она ответила, но марксисту этого мало, он спрашивает: **«Забвением ЧЕГО, — Шостакович поднимает палец левой руки, — вызваны события... ГДЕ?» — указательным пальцем правой руки он пригвозждает загадочное нечто к столу.**

9 См.: Жолковский А.К. Звезды и немного нервно. С. 39—42.

Девушка <...> думает О ТОМ, о чем думают девушки, и совершенно теряется. А марксист-зануда уставился на нее и ждет. А она молчит. Ну, тут марксист, он тоже человек, тоже человек, — Шостакович оживает и **отбивает на щеке привычное стаккато пальцами**, — тоже человек, в сортир побежал, **в сортир побежал**. А председатель комиссии — я (**палец Шостаковича упирается в его собственную грудь**), я председатель комиссии, я председатель (**жест повторяется**). Он **в сортир побежал**, а я ей пять поставил, пять поставил, пять поставил — **Шостакович торжествующе набрасывает в воздухе три пятерки**. — Я председатель комиссии! (**тот же жест пальцем в грудь**)<sup>10</sup>.

Переключка обоих казусов с приговским стихотворением не слабая — для наглядности я жирным шрифтом выделил в обоих текстах всю указательную распальцовку и сопряженные с ней телесные маневры. В обоих случаях налицо откровенно «милищанерский» статус партнеров Шостаковича (музыковеда и марксиста) и их командные жесты. Но есть интересные различия.

В финале второго эпизода сам Шостакович неожиданным образом включается в «упорядочивающую» жестикуляцию, мстительно переходя к ней от привычно интровертного стаккато пальцами по щеке, — в отличие от первого эпизода, где движения его руки сводятся к покорному подписанию отзыва. В стихотворении о Максиме к такой контратаке есть некоторая параллель — это бегство Максима в Германию, правда, не в развязке, а в завязке — и без распальцовки.

Важной общей чертой всех трех сюжетов является крайняя и очень условная ограниченность того событийного и идейного репертуара, в рамках которого разворачивается операция по «наведению порядка». Эта ограниченность работает как на «строгую логичность» наводимого порядка, так и на иронический подрыв наивной самоуверенности «милищанера» — излюбленной сказовой маски Пригова.

Прежде всего, примечательно мал набор объектов, вовлекаемых в действие в истории с музыковедом: вместо книг графомана предьявляется — вынимается из портфеля, типичного атрибута ученого, — готовый отзыв, и Шостаковичу остается только пустить в ход типичную письменную принадлежность — ручку.

Минимален и список действующих лиц, в пределах которого держится «упорядочивающее» разъяснение, что автором отзыва мыслится не написавший его музыковед, а имеющий его подписать Шостакович.

Готовым стереотипом поведения является также подписание советским человеком навязываемого ему текста.

И все действия сопровождаются типовыми указательными жестами персонажей.

Весь этот стандартный минимализм, начиная с заготовленности фиктивного отзыва, — свидетельство условности, то есть ложности, такой практики, обнажение которой и приводит к ее подрыву.

10 Некоторые современные читатели, возможно, нуждаются в реальном комментарии. *События ГДЕ* — это подавленный советскими танками антикоммунистический мятеж в Венгрии; *О ЧЕМ думают все девушки* — см. у Фрейда; а вот *забвением ЧЕГО* — полвека спустя не помню точно, хотя в свое время это прочитывалось с листа, — чего-то вроде «классовой бдительности».

В истории с марксистом весь набор тоже мал и предсказуем, во всяком случае предполагается таковым, — настолько, что задать всего один вопрос, ответ на который, по его мнению, запрашивается, кажется ему недостаточным, и он задает сразу два, полностью обесмысливая свою роль экзаменатора. Контрапунктом к этой минималистской фиксации на условных аксиомах советского марксизма и актуальных политических лозунгах проходит тоже минималистское внимание к опять-таки типовым и элементарным, но совершенно безусловным реалиям: сексу (*о чем все девушки думают*), еде/дефекации (*тоже человек, в сортир побежал*) и власти (*Я председатель комиссии!*).

В связи с ритуальной ограниченностью советского идейного репертуара, обесмысливающей самый формат экзаменационных игр, вспоминается характерный образец интеллигентского фольклора эпохи застоя:

Это что за большевик  
Лезет там на броневик?  
Он простую кепку носит,  
Букву «р» не произносит,  
Сам великий (варианты: Очень добрый / Человечный. — А.Ж.) и простой —  
Догадайся, кто такой.

Текст притворяется загадкой (то есть своего рода экзаменом для самых маленьких), но на самом деле вываливает чуть ли не весь стандартный набор черт житийного образа Ильича; собственно, разгадка запрашивается уже после второй строчки. Тем легче в стихике находится место для еще одного избыточного определения (*Сам великий и простой*), которое вообще представляет собой не внешний признак, подсказывающий, как водится, в загадках, решение, а просто постоянный эпитет, восхваляющий дедушку Ленина.

Как же со всем этим обстоит дело в стихотворении о Максиме?

Налицо опять набор условных советских очевидностей:

- «мы» лучше, чем «они», тем более чем Германия, как бы вечно — анахронистически — фашистская;
- Ленинградская блокада — героический символ нашего патриотизма;
- Шостакович — наш классик как автор единственного произведения — Ленинградской симфонии;
- Максим — его сын.

Особенно оригинально этот минимальный набор истин обыгран в строках: *То симфония отца / Ленинградская...* Ни композитор, отец Максима, ни его произведения до этого в тексте не упоминались, а тут выпаливаются одним духом, с поспешным нарушением порядка слов! Мотивировано же это тем, что, говоря о Максиме Шостаковиче, мы, предполагается, можем думать только о его знаменитом отце (что обнажено постановкой *отца* под рифму), говоря о котором мы опять-таки обязаны думать только о его знаменитой Седьмой симфонии и, далее, о Ленинградской блокаде... Логика элементарная и потому как бы железная, но совершенно условная и потому смехотворная.

В самом общем риторическом плане эта «упорядочивающая» воля приговского рассказчика разбивается о многочисленные проявления «беспорядка» в тексте, и в первую очередь о беспомощно неправильный порядок слов, виновником которого является не кто иной, как сам этот инквизиторствующий «милиционер».

Общая логическая несообразность его рассуждений утрируется серией локальных промахов.

Так, сначала бегство Максима представляется — благодаря совершенному виду глагола (*Убежал*) — единичным актом «неправильной направленности»; но вскоре рассказчик проговаривается, употребив слово *мания*, означающее повторность неверных поступков, и несовершенный вид глагола со значением многократности (*убегать*).

Попытка держаться — в рассуждении о сравнительных достоинствах «нас» и «них» — некой геополитической объективности разбивается о грамматически неправильное сочетание глагола *убегать* (подразумевающего в данном случае «движение отсюда») с предложной группой *к нам* (означающей «движение сюда, к месту, где совершается акт речи»).

Характерное проявление «умствования с негодными средствами» — оборот *страна Германия* (теперь тоже уже мем), отдающий плеонастическим мышлением на уровне буквара и, возможно, восходящий к раннему Заболоцкому, ср. игру с подобным словоупотреблением в «Меркнут знаки Зодиака...»: *Спит животное Собака, Дремлет птица Воробей*<sup>11</sup>. Впрочем, непосредственным адресатом приговской иронии могла быть аналогичная фразеология популярной советской песни «Под звездами балканскими» (слова М. Исаковско-го, музыка М. Блантера, 1944), с ее настоянием на преимуществах *родины* перед другими *странами*:

*Где ж вы, где ж вы, очи карие? / Где ж ты, мой родимый край? / Впереди — страна Болгария, / Позади — река Дунай. // Много верст в походах пройдено / По земле и по воде, / Но советской нашей родины / Не забыли мы нигде. // И под звездами балканскими / Вспоминаем неспроста / Ярославские, рязанские / Да смоленские места. // Вспоминаем очи карие, / Тихий говор, звонкий смех... / Хороша страна Болгария, / А Россия лучше всех*<sup>12</sup>.

А на уровне версификации сказовая ненадежность лирического «я» проявляется, например, в нескладном стыке дактилических женских рифм на границе двух половин стихотворения (*И тем более в Германию! / И подумать если правильно*), нарушающем метрический принцип альтернанса. Эта шероховатость сначала смазывается возможностью осмыслить пару *Германия/правильно* как не совсем точную рифму, продолжающую серию точных (*Германию/мания/Германию*), но дальнейшая рифмовка (*правильно/направлена*), вроде бы отменяет такое осмысление и в любом случае оглушает всю эту серию рифмованных клаузул.

Кстати, 5-я строка кончается не просто точной, а полностью тавтологической рифмой (*Германию/Германию*), чем подчеркивается структурная избыточность этой строчки, не укладывающейся в четкую катренную форму. Во второй половине стихотворения аналогичный эффект примет уже катстрофические масштабы: 10-я строка (*Теперь выходит что*) и не на месте, и ямбична — в отличие от всех предыдущих, хорейческих, и вообще не зарифмована.

11 У меня есть разбор этого стихотворения (Жолковский А.К. Загадки «Знаков Зодиака» // Жолковский А.К. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 388—411), но до приговской параллели я тогда не додумался.

12 Исаковский М.В. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1965. С. 272—273.



...Вот такая плохопись, но от имени не Короля Времени и Председателя Земного Шара, а как-никак начальственного «милицанера» — кухарки, взявшейся управлять государством.

И это, кажется, уже всё. И кажется, опять получилось не то, что хотелось, а, как в анекдоте, — автомат Калашникова.

**P.S.:** Впрочем, о каком «всём» — или хотя бы «главном» — может идти речь, когда достаточно одного метаповорота винта, и внимательному постмодернистскому взору предстанет совсем иная картина.

В трех приговских стихотворениях Художники (Пушкин; Шостаковичи — Отец и Сын; виньетист, он же Автор настоящей статьи) подвергаются строгой (пере)оценке со стороны Критика-Милицанера.

В двух виньетках Художник (Д.Д. Шостакович) с переменным успехом пытается противостоять своего рода Соавторству, навязываемому ему Критиком-Милицанером (музыковедом; преподавателем марксизма). Но он добровольно Соавторствует со знакомым Дружественным Критиком (Мазелем, тоже музыковедом), делаясь с ним рассказом о своих столкновениях с Критиком-Милицанером, а Дружественный Критик, в свою очередь, делится этим со своим приемным Сыном (Автором статьи).

Автор статьи получает от знакомого Художника (Пригова), выступающего в роли Дружественного Критика, добровольную и до некоторой степени Соавторскую оценку своего выступления в роли Художника (виньетиста).

В результате Автор статьи успешно (*Я знаю, я!*) совмещает роли Дружественного Критика стихов Художника (Пригова) и своих собственных текстов — Соавторских с приемным Отцом-Критиком и с обоими Художниками, так что вопрос только в том, не замахнуться ли ему еще и на Вильяма, понимаете ли, нашего Шекспира, теперь выходит что.