

П
Р
И
Г
О
В
Д
А.

МЫСЛИ

Дмитрий Пригов

Мысли

«НЛО»

Пригов Д. А.

Мысли / Д. А. Пригов — «НЛО»,

ISBN 978-5-4448-1055-2

«Мысли» завершают пятитомное собрание сочинение Д.А. Пригова (1940–2007), в которое вошли «Монады», «Москва», «Монстры» и «Места». Настоящий том составляют манифесты, статьи и интервью, в которых Пригов разворачивает свою концепцию современной культуры и вытекающее из нее понимание роли и задач, стоящих перед современным художником. Размышления о типологии различных направлений искусства и о протекающей на наших глазах антропологической революции встречаются здесь со статьями и выступлениями Пригова о коллегах и друзьях, а также с его комментариями к собственным работам. В книгу также включены описания незавершенных проектов и дневниковые заметки Пригова. Хотя автор ставит серьезные теоретические вопросы и дает на них оригинальные ответы, он остается художником, нередко разыгрывающим перформанс научного дискурса и отчасти пародирующим его. Многие вошедшие сюда тексты публикуются впервые. Том также содержит сводный указатель произведений, включенных в собрание. Некоторые тексты воспроизводятся с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

ISBN 978-5-4448-1055-2

© Пригов Д. А.

© НЛО

Содержание

«Искусство предпоследних истин»	7
АВТОБИОГРАФИЯ	31
Жизнь дается один раз	32
ПРОЕКТ ДЛИНОЙ В ЖИЗНЬ	35
Беседа с Виктором Мизиано	36
Художник. Новая роль в новом искусстве	40
Между именем и имиджем	44
Облачко рая	48
Беседа с Оксаной Натолокой	57
Конец ознакомительного фрагмента.	59

**Дмитрий Александрович Пригов
Мысли избранные манифесты, статьи,
интервью собрание сочинений в пяти томах**



«Искусство предпоследних истин» Эстетика Д.А. Пригова

*Марк Липовецкий
Илья Кукулин*

Этот том собрания сочинений представляет сторону Пригова меньше известную читателю, уже знакомому с приговской поэзией, прозой и драматургией, но неотъемлемо важную для всего корпуса его творчества: это программные и теоретические выступления, в которых он осмысливает свое эстетическое новаторство и в целом ситуацию современного искусства.

Пригов никогда не считал себя теоретиком. Но его художественное мышление было подчинено теоретической логике. Он формулирует свои художественные задачи, исходя из общего состояния культуры – как он его понимает на настоящий момент. Он неустанно и целенаправленно обдумывает современный ему культурный контекст, анализирует его логику в исторической перспективе и формулирует все новые и новые творческие стратегии в соответствии с этой логикой. Поэтому, чтобы адекватно понять смысл того, что сам Пригов называл своим «проектом», необходимо обсуждать его теоретические идеи, изложенные во многих (частично опубликованных) статьях, манифестах и интервью.

Эти идеи начали складываться, насколько можно судить, в 1970-е годы в диалоге с поэтами, художниками, музыкантами – концептуалистами и не-концептуалистами. В этот период в Москве возникают несколько неофициальных дискуссионных пространств, на которых «обкатывались» и разрабатывались важнейшие концепции эстетики русского постмодернизма: домашний семинар, собиравшийся на квартире у врача Александра Чачко; обсуждения *post factum* перформансов группы «Коллективные действия»; обсуждения новых работ в кругу концептуалистов.

Пригов разрабатывал на всех этих площадках характерные методы постановки проблем, касающиеся прежде всего необходимости анализировать художественные языки, их прагматику и присущую им «логику порождения... смыслов»¹. Но сам он разработал собственную целостную эстетическую концепцию – точнее сказать, собственную программу по выработке радикальных художественных идей, которую, насколько сегодня мы можем судить, он реализовывал на протяжении всей жизни.

Пригов принадлежал к нечастому для русской культуры типу рациональных художников. Ситуация неофициальной культуры способствовала обострению рефлексивного начала у большинства авторов-участников, но у Пригова это начало было усилено еще и индивидуальными свойствами характера. Однако склонность к рациональным объяснениям своих и чужих действий ни в коей мере не ограничивает, а, наоборот, обосновывает спонтанность и импровизацию, свойственные его творчеству: Пригов, как мало кто, понимал и чувствовал ограничения современной рациональности и в то же время – необходимость осмысления эстетического действия внутри этих границ.

Читая «академические» тексты Пригова, надо иметь в виду, что он и в своих теоретических работах остается писателем-концептуалистом. Преувеличенно «интеллектуальный» стиль его статей балансирует на грани пародии на научный дискурс, а иногда превращается в его деконструкцию. Поэтому каждая его статья – это теоретическое высказывание (или манифест) и одновременно – перформанс такого высказывания. У Пригова есть и работы, спе-

¹ *Барт Р.* Критика и истина / Пер. с франц. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987.

циально написанные для академических изданий, но и они деконструируют стиль научного письма и мышления.

Часто приговский теоретический нарратив пародирует саму операцию постулирования аксиом. Любимое присловье, которое Пригов вводил при формулировке какой-нибудь особенно провокативной или эпатажной мысли: «А что, нельзя? Можно!...», «А что, неправильно? – Правильно...», «А что, неправда? – Правда...»

По-видимому, Пригов хорошо понимал, что любой манифест чреват утопизмом и ригористическим утверждением норм, обязательных для всех «правильных» художников. Опыт XX века показывает, что манифесты могут стать прекрасными художественными произведениями, но изложенные в них программы очень быстро оказываются исчерпанными². Однако в то же самое время манифесты бывают совершенно необходимы для целеполагания и рефлексии оснований художественного творчества на современном этапе.

В своей «теоретической публицистике» Пригов попытался совместить такое целеполагание с критикой характерного для манифестов утопизма. Поэтому в них он часто показывает саму фигуру теоретика словно бы со стороны, изображая такого теоретика по правилам, напоминающим брехтовский театр, в котором между актером и ролью всегда должен существовать зазор, вносящий критическое отношение к высказыванию. Но в то же время Пригов вполне серьезно высказывает значимые для него идеи. Такое совмещение и является перформансом теории.

Такого рода письмо – как и многие приговские перформансы, относящиеся собственно к сфере искусства – основано на осознанном и подчеркнутым переключением позиций: исследователя, остраненно рационализирующего культурные процессы, и автора, театрально разыгрывающего себя и свое место в культуре на (квази)научном языке. Для окончательного «подвешивания» фигуры повествователя и превращения ее в неуловимую Пригов то и дело вставляет в наукообразные тексты оговорки с отказом от претензии на научность, но и сами эти оговорки пародийны по интонации, например: «Так ведь мы не ученые какие-нибудь». В другом тексте Пригов мог сменить маску на противоположную по смыслу: «Но мы ведь с вами люди науки, мы ведь следим тенденции, отслеживаем процессы, выявляем закономерности, ошибаемся в результатах, меняем направление, не замечаем реальности, погибаем в деталях, обманываемся в причинах, обнаруживаем сокрытое и достигаем результата. Так вот...» («Культу-мульти-глобализм»).

Пригов редко утруждает себя конкретными примерами, предъявляя читателю (или слушателю) выжимку своих наблюдений и размышлений. В его статьях никогда нет сносок, но зато анекдоты (нередко кочующие из одной статьи в другую) выступают в роли своеобразных коанов, с помощью которых автор иллюстрирует ту или иную идею. В сущности, крайне трудно провести границу между манифестами в традиционном смысле слова и приговскими обобщениями в его статьях, докладах или интервью. Кроме того, Пригов никогда не рассчитывал на их «совместную» публикацию, подобную той, что впервые осуществляется в этом томе. Часто, чтобы подойти к новой идее, он пытается обрисовать свои общие представления об истории и типологии культуры, задачах современного искусства, положении художника в российском (советском) и западном обществе и т.п. Отсюда – неизбежные самоповторы, особенно заметные, когда его тексты, созданные в разные годы, помещены под одной обложкой.

Не будучи научными в строгом смысле слова, эти тексты, тем не менее, многое скажут историку русской культуры рубежа XX–XXI веков. В большей степени, чем что бы то ни было, они позволяют понять самосознание художников и писателей эстетического андеграунда их

² Об этом говорил историк Эрик Хобсбаум: *Хобсбаум Э. Разломанное время: Культура и общество в двадцатом веке / Пер. с англ. Н. Охотина. М., 2013.*

интеллектуальную и культурную систему координат, оформляющую их взгляды на состояние и динамику культуры как в России, так и в глобальном масштабе.

САМОСОЗНАНИЕ АНДЕГРАУНДА: ОТ АВАНГАРДА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

Несмотря на то что приговские идеи претерпевали известную эволюцию (о которой пока можно говорить достаточно гипотетически, поскольку многие его тексты не датированы), эта эволюция была непротиворечивой. Новый слой идей «надстраивался» над предыдущим, не отрицая, а наращивая предшествующую рефлексию.

С самого начала Пригов выступал как теоретик концептуализма. Можно обсуждать, насколько его творчество в целом было шире концептуализма, но очевидно, что с конца 1970-х до конца 1990-х Пригов декларировал взгляды, которые считал именно концептуалистскими, и лишь после этого положение несколько изменилось.

Самые ранние из известных нам теоретических высказываний Пригова относятся к концу 1970-х – началу 1980-х годов. Так, в статье о своем ближайшем друге художнике Борисе Орлове, написанной в 1981 году, Пригов четко формирует связь представленного Орловым (и им самим) направления в искусстве с американским поп-артом, обращая внимание на квазикультурный характер тогдашних скульптур Орлова, которые напоминали пародийные советские идолы: «Следует отметить и еще некоторые черты подобного религиозного искусства, хоть и не уподобляющие его традиционному-народному, но дающие основания для утверждения определенного типологического сходства. Это сходство, естественно, не в темах, а в принципе обработки тем, принципе конструирования произведений искусства и способа их бытования – клише, регулярный набор, цитатность, злободневность, открытый игровой момент, антипсихологизм и антиперсонализм, принципиальная эгалитаризация языка. Отбор тем идет по принципу предпочтения наиболее ходульных и фетишизированных, до конца понимаемых не столько в пределах самого произведения, сколько во взаимодействии его с контекстом жизни. Большое значение приобретает жест, указывающий на эти явления жизни» («Об Орлове и кое-что обо всем», 1981). Речь, понятно, идет о соц-арте и даже отчасти о концептуализме, но ни того, ни другого термина Пригов еще не употребляет – притом что оба они были в ходу в московском сообществе неофициального искусства еще с начала 1970-х годов.

Представление о связи между концептуализмом и религиозным искусством чуть раньше, в конце 1970-х, теоретически разрабатывал Б. Гройс, а практически – сам Пригов, Илья Кабаков, Всеволод Некрасов, Андрей Монастырский с его излюбленными указаниями на апофатическое и несказуемое в искусстве, тот же Орлов, а если брать близкий к концептуализму соц-арт – то и Эрик Булатов, Виталий Комар и Александр Меламид. Можно увидеть в этих размышлениях об Орлове и начало приговской концепции «назначающего жеста», которая займет ключевое место в его самоописании и созданной им типологии культуры (см. ниже): «Чем отличается язык художественного произведения, вернее, сам художественный текст от любого другого? – Да ничем. Исключительно жестом назначения. То есть помещением в определенный контекст и считыванием его соответствующей культурной оптикой <...> Автор же в данном случае вычитывается не на языковом, но на манипулятивно-режиссерском уровне, где языки предстают героями данной драматургии» («Взять языка», 2007).

В переписке с Ры Никоновой и Сергеем Сигеем – возможно, самыми последовательными неоавангардистами 1970—1990-х, в прошлом участниками Укусской школы, а в начале 1980-х издателями и редакторами самиздатского журнала «Транспонанс» (Ейск, Краснодарский край) – Пригов отчетливо проводит границу между концептуалистскими экспериментами и наследием авангарда. Он говорит о происходящем «переломе в художественном и культурном сознании»:

Если все до сих пор сменявшие друг друга стили и течения говорили от имени самой последней истины в ее высшей инстанции и отменяли все предыдущие либо как несостоявшиеся, либо как к данному времени девальвированные, то новое культурно-художественное сознание, которое я помянул, все предыдущие и нынешние стили и течения понимает не как начисто отменяющие друг друга истины, оцениваемые по степени их приближения к абсолютной истине по некой объективной шкале, но как языки, достоверные только в пределах своих аксиоматик.

В письмах к Никоновой Пригов интерпретирует различие между авангардом и концептуализмом следующим образом: если в первом созданный художником язык или стиль являются выражением его «абсолютной» точки зрения, то концептуализм от такого подхода отказывается, заменяя его игрой с чужими языками (и их «абсолютными» истинами). Концептуализм, таким образом, деконструирует метафизику «абсолютных истин» путем их взаимной релятивизации.

Иногда он, концептуализм, берет готовые стилевые конструкции, используя их как знаки языка, определяя их границы и возможности, их совмещения и совместимости (это про меня). И если раньше художник был – «Стиль», являлся полностью в пределах созданной им по особым законам изобразительной или текстовой реальности, то теперь художник прочитывается на метауровне как некое пространство, на котором сходятся языки.

Здесь также угадывается широкий спектр эстетических идей, которые Пригов будет разъяснять и разминать на протяжении многих последующих лет. Все они, эти идеи, складывались в кругу московских концептуалистов – отчасти под влиянием американских художников, о которых в СССР узнали в начале 1970-х благодаря попадавшим в страну англоязычным арт-журналам.

Перестройка – время, очень многое изменившее в судьбе Пригова, как и всего литературного и артистического андеграунда. Именно в эти годы Пригов становится известен как поэт и художник за пределами среды неофициального искусства. Его визуальные работы выставляются как в СССР, так и за рубежом – сперва в Западной Германии и США.

Параллельным курсом происходит «легализация» его литературного творчества. В 1988-м в журнале «Юность» в разделе «Испытательный стенд», представлявшем «молодых» – а точнее, экспериментальных с точки зрения официальной культуры – поэтов (под благожелательным кураторством Кирилла Ковальджи) выходит подборка его стихотворений. В том же году стихи Пригова появляются в журналах «Театральная жизнь», «Огонек», «Родник». В 1990-м подборку «Моя Россия» публикует относительно консервативный по своим эстетическим пристрастиям «Новый мир». И тогда же в серии «Анонс» при издательстве «Московский рабочий», серии, созданной специально для публикации неофициальных и полуофициальных поэтов, выходит первая в СССР книга стихов Пригова «Слезы геральдической души».

Начиная с этого времени сборники Пригова будут выходить регулярно в разных издательствах – от экспериментального «АРГО-РИСК» до академического «НЛО» и коммерческого «Эксмо». Без Пригова не обходится ни одно из новых изданий, ориентированных на публикации неподцензурной литературы: его тексты появляются в «Третьей модернизации», «Эпсилон-Салоне», «Соло», «Художественном журнале», «Пасторе», альманахах «Зеркало» и «Черновик». Он начинает выступать как публицист с колонками на радио «Свобода» (программа «Поверх барьеров») и в «Московских новостях», а в 2000-х годах его едкие политические комментарии появляются на сайтах Полит.ру и Грани.ру.

С начала 1990-х Пригов также много публикуется на Западе. В 1994 году в авторитетном славистическом журнале «Wiener Slawistischer Almanach» («Венский славистический альманах») выходит большая подборка его манифестов, а с 1996-го под редакцией Бригитты Обермайер начинает публиковаться собрание его стихов; к настоящему моменту выпущено 8 томов.

Все это время Пригов также выступает как аналитик, пытающийся теоретически осмыслить происходящие на его глазах процессы. Наблюдения за культурными диспозициями, возникающими на руинах прежней дихотомии «официальное / неофициальное искусство», с одной стороны, вызывают у Пригова чувство дезориентации: «Раньше была довольно простенькая, но удивительно эффективно работающая схема: официальное, неофициальное, когда при почти геральдически фиксированной, закреплённой знаковой системе этикетного поведения можно было заранее вычислить модель обоих типов литературных поз с последующими дефинициями: авангардист, традиционалист, пассаист, песенник и т.п. <...> раньше разведенные самым радикальным способом по самому образу жизни в литературе и жизни в жизни, нынче как ни в чем не бывало встречаются на одних эстрадах, в одних сборниках, в одних собраниях, за одним столом (последнее, правда, реже)...» («Минута – и поэты свободно побегут», 1989).

Однако Пригов в то же время был рад этому сдвигу устоявшихся иерархий, поскольку он позволял по-новому описать культурное поле. В поисках нового критерия дифференциации Пригов обращается к категории жеста: «В наше время, когда жест в маркированной зоне культуры квазиматериально значим не меньше, чем его традиционно самодовлеющая материализация...» (там же).

Жест в системе приговских идей – это заметное в публичном пространстве действие, по своей природе одновременно социальное и эстетическое; жест конституирует воображаемую субъективную инстанцию, которое можно назвать литературной личностью. Так, например, в предисловии к публикации в американском журнале «Berkeley Fiction Review» таких разных поэтов, как Елена Шварц, Виктор Кривулин, Ольга Седакова, Лев Рубинштейн, Сергей Гандлевский и сам Пригов, он пишет: «... жест в насыщенном культурном поле обрел значение почти равное тексту, судьба, четкое выстраивание поэтической позы со всей отчетливостью осозналось как важнейший компонент поэтики». Общим для всех этих авторов, по Пригову, были неизвестность, невключенность и непримиримость. «В отличие от культуры общепризнанной, повязанной разного рода внутренними и внешними, субъективными и объективными ограничениями, нормами, правилами этикетного поведения <...> <Шварц, Кривулин, Седакова, Рубинштейн и он сам> не только свободны от всего подобного, но и почитают за основной принцип своего культурного поведения, позы, доведение до предела обнаженности своих культурно-поэтических пристрастий» («Предисловие к поэтической подборке Кривулина, Шварц, Седаковой, Гандлевского, Рубинштейна и Пригова», 1984 или 1985). Жест в такой интерпретации реализует поведенческую стратегию, которая включает в себя и собственно поэзию.

Приговское понимание жеста принципиально отличается от модернистского жизнотворчества, которое предполагало превращение повседневной жизни в объект художественного творчества. Напротив, Пригов предлагает «оплотнение» творческого поведения, складывающегося из «жестов», «текстов» и выбора эстетических ориентиров, до нового «агрегатного состояния» – отрефлексированной личной концепции, последовательно реализуемой на протяжении многих лет. Эти-то персонализированные концепции и дают авторам, о которых он говорит, возможность сопротивляться агрессии советской литературной системы, по сути – безличной³.

С этих позиций Пригов уточняет смысл понятия «авангардизм», которым в те годы, как правило, описывалось все «альтернативное» в недавнем прошлом – то есть неофициальное –

³ О значении эстетического концепта жеста для Пригова одним из первых написал Алексей Парщиков: *Парщиков А. Жест без контекста // Новое литературное обозрение. 2007. № 87.*

искусство⁴. Пригов в нескольких текстах предлагает различать три типа авангардизма: «1) авангард как использование отдельных новых приемов и тем; 2) авангард как стилеобразующее явление...; 3) авангард как тактика и стратегия поведения художника относительно основной культурной тенденции» («Потери в живой силе и технике», конец 1980-х)⁵. Причем из контекста понятно, что себя Пригов считает «авангардистом третьего типа» – целенаправленным создателем стратегий культурного поведения, альтернативного по отношению к мейнстриму.

Развивая эту идею, он приходит к характеристике художников своего круга как противопоставленных другим нонконформистам (а не только официальному искусству). В программной статье «Как вас теперь называть» (конец 1980-х) он пишет о конфликте двух типов творчества в андеграунде. С одной стороны, тип художника «духовно-отрешенного, разрабатывающего темы духовно-экзистенциальные или метафизические, вдали от социальных мотивов. Следы внешней жизни если и объявлялись в произведениях неофициального искусства, то крайне редко и в качестве презентантов антихудожественного, нечеловеческого или небытия». С другой – такие художники, как В. Комар и А. Меламид, Л. Соков, Б. Орлов, Р. Лебедев, Г. Брускин и он сам, которые обратились «...к языку и реалиям местной жизни, вводя их в сферу высокого искусства. То есть явилось осознание того факта, что, только вступив в зону этого языка (а не заклиная его или не замечая его, делая вид, что он не существует), можно понять его в себе, его в нас, нас в нем. И поняв это, отрефлектировав и артикулировав, мы можем обрести метауровень для манипулирования им, что в переводе в сферу социокультурную и экзистенциальную становится новым уровнем понимания и свободы» (там же).

Эта мысль возникла у Пригова еще до перестройки – о чем свидетельствует статья «Нога» (1984), в которой автор, говоря преимущественно о литературе, доказывает, что советский язык – это и есть язык современной русской культуры, ибо другого живого языка просто не существует, а попытки восстановить или «сохранить» язык разрушенных культурных традиций обрекают авторов на слепоту:

Речь идет о феномене, возникающем на пересечении жесткого верхнего идеологического излучения и нижнего встречного, поглощающего и пластифицирующего все это в реальную жизнь, жизнь природную <...>. Только в пределах очерченного нами контекста сможем мы определить истинное звучание современного языка, его претензии, его реальное значение и реальные значения, его пустоты и затвердения, его провалы и воспарения перед лицом простого быта и вечных истин, которые (вечные истины) сами в этой очной ставке должны будут доказать свои претензии, судить и быть судимы во взаимной нелицеприятной строгости.

«Жест» во всех этих эссе понимается широко – как позиция по отношению к «местному», то есть советскому или, по выражению Кривулина, «собачьему» языку, при которой художник одновременно признает этот язык своим собственным и занимает по отношению к нему критическую дистанцию, осуществляя своего рода феноменологическую редукцию «советского» в собственном сознании – и тем самым ставя под вопрос «принадлежность» сознания субъекту: «мое» сознание – никогда не вполне «мое»⁶.

⁴ Характерно, что подцензурная и отчасти пропагандистская по своим целям статья искусствоведа Юрия Нехорошева об одной из первых – и с большим трудом организованных – публичных выставок неофициальных художников называлась «Авангард мешанства» (Вечерняя Москва. 1975. 10 апреля).

⁵ С небольшими изменениями этот текст под названием «Дышит, где хочет и где дышится» был опубликован в журнале «Искусство» (1988. № 10).

⁶ С исторической точки зрения такая постановка вопроса восходит к одному из первых русских последователей феноменологической философии – Густаву Шпету, который в 1916 году написал эссе «Сознание и его собственник». Для Шпета, как позже и для Пригова, умение критически рассмотреть собственное сознание и отделить его от «соборной» совокупности чужих сознаний является начальным условием индивидуальной свободы.

Жест для Пригова предполагает действие, при котором художник вдруг может взглянуть со стороны на коллективные, обобществленные дискурсы, на которых ему/ей приходится говорить или думать, одновременно – доводит эти дискурсы до гротескного или забавного вида и тем самым изобретает заново себя, свое «я». Способность к жесту требует умения – и сознательного стремления – вычленять в своем сознании «общие», безличные клише, изобразительные и словесные. Такое стремление отделяет художников-концептуалистов не только от художников-метафизиков, таких как М. Шварцман, но даже и от более ироничных и абсурдистски настроенных авторов, таких как Владимир Немухин, не склонный, однако, к прямой рефлексии идеологически окрашенного языка. Более того, примерно такая же разница прослеживается и между Приговым и такими, уже упомянутыми неподцензурными авторами, как Елена Шварц, Виктор Кривулин (впрочем, его позиции конца 1990-х стали гораздо ближе к приговским, чем, например, в 1980-х) или Ольга Седакова⁷.

В этом смысле Пригов-постмодернист выступает как последовательный критик модернизма и любых его влияний; чтобы подчеркнуть радикализм своей позиции, он был готов критиковать и канонизированную в русской неофициальной культуре эстетику Мандельштама и Ахматовой, объявляя их поэтики глубоко устаревшими. Они устарели, считает он, потому что в их творчестве явлен образ поэта, давно ставший клише или «народным промыслом», по выражению Пригова. Это образ поэта как носителя сакрального дара высказывать истину.

Позиция аналитика-пересмешника, который трезво понимает, что его деятельность лишена сакрального эффекта и что сакральность литературы есть лишь один из аспектов «местного», то есть советского языкового мира, выдвигается Приговым в качестве альтернативного культурного жеста – начиная с ранних 1980-х и вплоть до поздних 1990-х, когда, как ему кажется, советский язык утрачивает свою актуальность.

Впрочем, с конца 1990-х, последовательно развивая собственные идеи, Пригов уже явно «перерастает» проблематику «классического» концептуализма и все больше обращается к рефлексии «высокого» европейского модернизма и романтизма. В новой ситуации, когда Ахматова и Мандельштам перестали восприниматься как актуальные авторы, модернистские стратегии представляются Пригову достойными не только развенчания, но и диалога. Этот диалог довольно хорошо прослеживается в его романах, где Пригов с явным интересом переосмысливает важнейшие стратегии русской модернистской прозы, от автобиографических романов Андрея Белого до «Детства Люверс» Бориса Пастернака и «Других берегов» Владимира Набокова.

КАК ВАС ТЕПЕРЬ НАЗЫВАТЬ?

Детализируя способы взаимодействия с «местным языком», Пригов формулирует теоретические принципы той эстетики, которая уже фактически сложилась в его текстах 1970—1980-х годов. Осознанные в это время характеристики новой эстетики Пригов развивает и шлифует в статьях 2000-х. Каковы основные положения этой эстетики?

1) «...сведение в пределах одного <...> текста <литературного или изобразительного> нескольких языков (то есть языковых пластов, как бы “логосов” этих языков – высокого государственного языка, высокого языка культуры, религиозно-философского, научного, бытового, низкого), каждый из которых в пределах литературы представляет как менталитеты, так и идеологии. То есть происходит сведение этих языков на одной площади, где они

⁷ Более подробно о соотношении эстетических систем Седаковой и Пригова (между которыми было гораздо больше перекличек, чем кажется на первый взгляд) см.: *Кривулин И.* Стилизация фольклора как воспоминание о Европе: «Старые песни» и «Песни западных славян» // Седакова О.: Стихи, смыслы, прочтения / Под ред. С. Сандлер, М. Криммель, М. Хотимской и О. Новикова. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

разрешают взаимные амбиции, высветляя и ограничивая абсурдность претензий каждого из них на исключительное, тотальное описание мира в своих терминах (иными словами, захват мира), высветляя неожиданные зоны жизни в, казалось бы, невозможных местах. К тому же концептуальное сознание не ставит знак предпочтения или преимуществования ни на одном языке, полагая заранее истинность в пределах их, если можно так выразиться, аксиоматики» («Что надо знать», 1989).

2) «Этика невлипания» (или мерцания), то есть отсутствия идентификации автора с одним из этих дискурсов, техника критики противоположных, казалось бы, позиций: «этика художественного поведения как незадействованность, невлипание ни в один конкретный дискурс, но просто явление его в соседстве с любым другим или другими, то есть актуализируясь в текстовом пространстве в виде швов и границ...» («Мы так близки что слов не нужно», 1993). Важным, если не важнейшим аспектом этой этики становится «проблематичность личного высказывания» («Я знал его лично», 1994) – принцип, понимаемый Приговым как основополагающий для постмодернизма.

3) Персонажность автора, для которого теперь, «в отличие от предыдущих авторских поз, как бы нет пласта, разрешающего авторские амбиции. В данном случае если обычного исповедального поэта (чья поза по разным причинам в нашей культуре и читательском сознании идентифицируется с единственно истинной поэтической позой) в его отношении с текстом можно уподобить актеру, в идеале совпадающему с текстом, то отношение поэтов нового направления к тексту можно сравнить с режиссерским, когда автор видимо отсутствует на сцене между персонажами, но имплицитно присутствует в любой точке сценического пространства. Именно введение героев в действие, способы разрешения конфликтов и выведение персонажей из действия и объявляют особенности авторского лица. Нужно напомнить, что герои этих спектаклей не персонажи (даже типа зощенковских), но языковые пласты как персонажи, однако не отчужденные, а как бы отслаивающиеся пласты языкового сознания самого автора» («Что надо знать»). Отсюда же – «отсутствие в тексте пласта личных авторских амбиций, авторского маркированного языка, совпадающего с центральным положением художника – описателя мира <...> отсутствие утопически проективного пафоса, актуализация операционального уровня и пр.» («Без названия», 1995).

4) И как обобщающее условие одновременной реализации всех этих стратегий выступает перформатизм, или перенос «центра активности художника в сферу манипулятивности и операциональности» («Я его знал лично»); «жест, авторская поза <...> ограничивающий авторскую волю, авторское участие именно этим жестом, обретающим в культурном пространстве (то есть в атмосфере привычного ожидания акта высокого искусства) самостоятельное, хотя и внетекстовое значение» («Что надо знать»).

В итоге складывается эстетика и стратегия «испытания на прочность дискурсов и идеологий», принципиально отказывающиеся от «идеи прекрасного, безобразного или же нищего (по примеру, скажем, арте повера⁸)» («Этика соц-арта», 2000).

В статье о соц-арте, написанной за две недели до смерти, Пригов говорит: «в ходе работы выработывалась некая технология испытания подобного рода тотальных языков, утопий и идеологий, а также и грамматика их прочтения не как абсолютных истин, но просто неких типов говорения, возможно, и истинных в пределах своей аксиоматики. Этот опыт и разработанность подобных художественных технологий в дальнейшем позволяли применять их и к

⁸ «Арте повера», «бедное искусство» движение в итальянском искусстве 1960–1970-х, основанное на использовании «грубых» природных или промышленных материалов вместо холста и красок, инсталляций, часто на природе, вместо картин и на разработке политических и исторических тем. В российской критике 1990-х было принято считать некоторых российских художников близкими к арте повера: см. об этом статью Макса Фрая «Бедное искусство» (<http://azbuka.gif.ru/alfabet/b/bednoe-iskusstvo/>).

испытанию любых других языков и высказываний для обнаружения скрытых тотальных амбиций» («Соц-арт», 2007).

В этом описании теоретической системы Пригова мы нарочно соединили цитаты из его программных статей, написанных в диапазоне от 1989 до 2000-х годов. В разное время Пригов называет эту эстетику то концептуализмом («Что надо знать», 1989), то постмодернизмом («Мы так близки, что слов не нужно», 1993; «Я его знал лично», 1994; «Без названия», 1995), то соц-артом («Как вас теперь называть», конец 1980-х – ранние 1990-е; «Этика соц-арта», 2000; «Соц-арт», 2007). Различия между этими «номинациями» оказываются для Пригова достаточно факультативными. Скажем, говоря о соц-арте, он подчеркивает деконструкцию мифа, воплощенного в «соцзыке», хотя и оговаривается: «При общекритическом отношении к используемому материалу, несомненно, не могли не проглядывать и элементы если и не восхищения и адорации отдельными его пластами и образами, то некоторой все-таки экзистенциальной повязанности с ним, даже привязанности по причине детских и юношеских искренних переживаний» («Соц-арт»). Сравнивая концептуализм и постмодернизм, он обращает внимание на «жестко-конструктивное отстояние автора от текста» в концептуализме в отличие от постмодернистского «мерцательного типа взаимоотношения, когда достаточно трудно определить степень искреннего погружения автора в текст и чистоту и дистанцию отстояния от него. Именно драматургия взаимоотношения автора с текстом, его мерцание между текстом и позицией вовне и становится основным содержанием этого рода поэзии» («Что надо знать»). Обсуждая собственно постмодернизм, подчеркивает «трагедийность проблематичности личного высказывания», поясняя: «Даже в самых интимных сферах человеческого проявления он <постмодернизм> обнаруживает культурную детерминированность нашего поведения. В искусстве это выявляется в тотальной аллюзивности и цитатности, насыщенности шоковыми приемами (именно в силу понимания их “языковости” постмодернизм так легко обращается к эпатажирующим темам и приемам), ироничности и прохладной отрешенности, что в единичных проявлениях вполне может быть свидетельством и совсем иных культурно-эстетических установок» («Я его знал лично»). А в статье «Концептуализм» 2003 года он скажет совсем просто: «...под этим титлом <концептуализм> подразумевалась достаточно большая и разнообразная группа художников и литераторов, многие из которых, строго говоря, в местах более корректных определений и терминологической строгости подобным образом названы быть не могли бы».

Интересно, что с той же методичностью Пригов на протяжении многих лет повторяет тезис о том, что эта эстетика – называемая им то концептуализмом, то постмодернизмом, то соц-артом – уже ушла в прошлое или находится в состоянии кризиса. Например:

1989: «...описанный выше культурный менталитет и поэтика концептуализма в своей чистой и героической форме уже, собственно, стали достоянием истории, кончились или модифицировались в конце 70-х – начале 80-х годов» («Что надо знать»).

1993/1994: «проблематичность <личного высказывания, характерная для постмодернизма,> переводится на уровень промысловой деятельности <...> Сейчас черты кризиса постмодернизма заключаются в том, что он уходит в сферу художественного промысла» («Без названия»); «единообразие горизонтальной динамики и акцидентности вертикальных уколов в наше время уже становится достаточно монотонным, чтобы являть риск и шок, ведомые живому культурному действию» («Я его знал лично»).

2000: «...<Соц-арт> является последним и завершающим стилем явившегося миру во всем своем устрашающем величии и не выдержавшего,

погребенного под собственной неимоверной тяжестью коммунизма» («Этика соц-арта»).

Вся эта риторика кризиса росла из общего дискуссионного поля, сложившегося на московских неофициальных семинарах еще в позднесоветские годы. «О том, что концептуализм умер, доказательно поговаривали уже в начале восьмидесятых, и доказывали это не какие-то сторонние недоброжелатели, но основные действующие лица нового в ту пору художественного движения. К тому времени концептуализм как оформленное, отмеченное специальным термином течение существовал в России всего несколько лет» (Михаил Айзенберг, «Вокруг концептуализма», 1994). Однако Пригов удержал эту риторику дольше всех из всего концептуалистского круга – и, по-видимому, ему идея перманентного кризиса была важнее, чем для всех остальных.

Постоянное «умирание» эстетической системы, к которой Пригов принадлежит и которую одновременно анализирует, думается, свидетельствует об остром чувстве неудовлетворенности существующим эстетическим инструментарием. Пригов постоянно ищет новый язык, но сохраняет в своей работе и прежние средства: он пишет романы, чего раньше не делал, и усложняет романский язык («Ренат и Дракон»), но продолжает развивать и прежние стратегии, от «бестиариев» в изобразительном искусстве до иронических по тону стихотворений. Пригов эволюционировал, но не видел никакой альтернативы концептуализму.

Однако в конце 1990-х годов он переходит к следующему этапу своей теоретической работы. Например, в характерной статье начала 2000-х «Культу-мульти-глобализм» Пригов предлагает новое представление о современном художнике – больше не аналитике «советского языка», а переводчике и медиаторе между различными культурными языками, в том числе – между языками локальными и глобальными.

По его статьям 2000-х годов можно заключить: единственного возможного «Другого» по отношению к тому, что он делает, Пригов видел в массовой культуре и в мире массмедиа: «При нынешней раскройке культурного пространства в пределах явленности публичному вниманию существуют только события, высветленные телевизионным экраном (в меньшей степени уже – газетными страницами)» («И пожрала... но не до конца! Не до конца?», 2005). Он серьезно думает о том, как возможно встроить разработанные им и его кругом культурные стратегии в новые контексты, и по большей части приходит к противоречивым выводам.

С одной стороны, именно в коммерческой культуре гипертрофированное значение приобретает «проблема назначения и легитимации имени» – то есть тот «операционный уровень», о важности которого Пригов писал многие годы.

С другой стороны, поп-успех на рынке, который, как подчеркивает Пригов, является современным эквивалентом власти, доступен только тому искусству, которое Пригов определяет как «художественные промыслы» «то есть все роды деятельности, откуда вынуты стратегический поиск и риск, где заранее известно, что есть художник-писатель, что есть текст, что есть потребитель-читатель-зритель, как кому себя следует вести...» («Счет в гамбургском банке», 1998). Развивая этот тезис, Пригов, однако, никогда не допускает для себя и мысли о необходимости «приспособиться к рынку». Его занимает вопрос о «зонах выживания» близкой ему культурной деятельности.

Для искусства с устойчивой «культурно-критической доминантой», как убеждается Пригов, необходимы иные «рынки сбыта», а именно академическая среда, гражданское общество «и какое-нибудь более-менее влиятельное левоопозиционное движение...». Это позитивный сценарий. А негативный – «резкое ужесточение режима <...> отторгающего в оппозицию большую часть культурной элиты, которая и станет питающей средой и потребителем культуроскритической направленности в искусстве» («Концептуализм», 2003).

Через десять лет после смерти Пригова ясно, что развитие пошло по второму сценарию, и, как он и предсказывал, «культуро-критическое» искусство вновь вызывает интерес⁹. Так что в конечном счете оказывается, что, несмотря на повторяющиеся рассуждения о кризисе соц-арта/концептуализма/постмодернизма, эстетика Пригова, сочетающая перформативность с этикой невлипания, персонажностью автора и дискурсивной глоссолоалией, доказывает свою жизнеспособность и после смерти советской культуры, и в условиях «рыночного» авторитаризма 2000–2010-х.

В сущности, этот вывод совпадает с тем переосмыслением культурной роли постмодернизма, к которому Пригов приходит в конце жизни. В статье 2006 года «Верим ли мы, что мы верим, во что мы верим?» он пишет: «...постмодернизм, постмодернистский тип художника и творчества суть не просто явление некоего стиля (даже большого), но один из глобальных способов артикуляции и схватывания неких основополагающих антропологических констант, в то же время являясь и их реальным, оформленным окончательно только в наше время выходом в культуру. Как тот же реализм, концептуализм неотменяем, и как в чистоте, так и в разных добавочных дозах и сочетаниях он всегда будет существовать в горизонте актуальной культуры и творчества».

Теперь необходимо обсудить, как эти общие эстетические представления Пригова соотносятся с его идеями о месте поэзии в современной культуре.

ОДНА, СЛОВЕСНАЯ, СТОРОНА ДЕЛА

В лекциях и интервью 1990–2000-х Пригов последовательно констатировал: проект Просвещения завершен, проект модернистского искусства завершен, поэзия в ее традиционной форме становится все более архаичной, традиционной фигуры автора более не существует. В этой ситуации «завершения проектов» легко впасть в соблазн декадентского мировоззрения, которое Пригов пародировал в «Сороковой азбуке (конца света)» (1985): «...все, все, все умирают», «Я, Я <...> – Пригов – остался один-одинешенек¹⁰». Такой примитивный эсхатологизм для Пригова был тоже формой идеологии, а любую идеологию он воспринимал как язык, претендующий на власть.

С начала 1990-х он с откровенным сарказмом (см., например, статью «Крепкого вам здоровья, господа литераторы!», написанную в начале 1990-х в соавторстве со Светланой Беляевой-Конеген) говорил о том, что с концом советского режима заканчивается русский литературоцентризм, предполагающий, что «именно писатель овладел универсальным языком выражения некой метафизической духовной сущности этого народа» и что «...ощущение собственного краха, приближающегося исчезновения такой культурно-значимой единицы, как русский писатель, с авансцены культурного процесса интерпретируется нашими литераторами <...> как крах нравственности, культуры и вообще – крах всего святого». В своем спокойном и жестком прощании с «литературоцентризмом» Пригов был наиболее радикальным из тогдашних публицистов, которые предпочитали прощаться только с советской литературой, а не с литературоцентризмом в целом.

На протяжении 1990–2000-х писатель не уставал повторять, что современные читатели мало интересуются поэзией, что позиция культурного героя в медиа узурпирована мифологизированными поп- и рок-звездами, а логоцентрическая цивилизация отступает под натиском визуальных практик. По его убеждению, в постиндустриальной современности поэты утратили роль «магических манипуляторов словом», которую они сохраняли с конца XIX века. Соответ-

⁹ См. об этом: *Leiderman D. Dissensus and «shimmering»: tergiversation as politics// Russia Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist / Ed. by L. Jonson and A. Erofeev. London and New York: Routledge, 2018. P. 165-181.*

¹⁰ Из «Азбук» № 50 и № 40 соответственно.

ственно, в массовом обществе «статус и возможности поэзии включаться в актуальные социокультурные процессы и быть притом услышанной почти трагически уменьшилась и критически сократилась – как, впрочем, и всей серьезной литературы» («И пожрала... но не до конца! Не до конца?»). Особенно же скверной, по его мнению, была ситуация в России, где ностальгия старших поколений интеллигенции по временам «стадионной поэзии» оказалась соединена с отсутствием необходимой социальной и институциональной инфраструктуры:

...«Еще одна зона реальной активности поэзии → специфическая поэзия, ориентированная на университетско-академическую среду, вроде американской «*language school*», имеющая своих читателей в интеллектуальных студенческо-академических кругах. Однако при нынешней неразвитости этой среды у нас, слабом ее влиянии на социокультурные процессы в стране, ее невысокой престижности и финансовой несостоятельности и вообще почти воинствующем антиинтеллектуализме в обществе понятно, что подобная поэзия вряд ли может иметь у нас достаточную аудиторию, существенно разнившуюся бы с аудиторией поэзии традиционной («Утешает ли нас это понимание?», 2003).

Однако, провозглашая столь пессимистическую, иногда даже пародийно-утрированную в своем пессимизме точку зрения, Пригов столь же последовательно намекал на то, что из этой ситуации, которая выглядит катастрофической с социологической точки зрения, может найтись непредусмотренный выход. Эссе об изменении социального статуса поэзии в современном обществе завершается пословицей, которую Пригов цитировал несколько раз по другим, но сходным поводам:

...у поэзии есть мощный аргумент и в ее нынешнем противостоянии массмедиа и поп-культуре и прочим соблазнам слабых человеческих душ – он прекрасно сформулирован в замечательной немецкой поговорке: «Говно не может быть невкусным, миллионы мух не могут ошибиться» (там же).

Эмоциональная диспозиция, которая стояла за этими lamentациями, неожиданно похожа на диспозицию, на которой были основаны столь же пессимистические выступления М.Л. Гаспарова в 1990—2000-х годах. Автор словно бы взывает: докажите мне, что все, может быть, не так плохо, потому что сам я этому доказательств найти не могу. И Гаспаров, и Пригов прилагали усилия к тому, чтобы опровергнуть свои пессимистические выводы. Для Гаспарова таким способом самоопровержения стали «Записи и выписки» и научные работы, в которых он демонстрировал историческую и культурно-психологическую «несводимость» того или иного литературного произведения к современным ожиданиям (следовательно, и сегодняшний пессимизм – по этой логике – может оказаться исторически ограниченным¹¹), а у Пригова – собственное творчество. Он последовательно ставил вопрос о создании новых форм поэзии и, более того, о возможности антропологической утопии, решающей задачу создания такого художника и такого строя художнической души, которые могли бы преодолеть или, точнее, переиграть тупиковую ситуацию в культуре, «кризис нынешнего состояния» (из беседы Пригова с А. Парщиковым).

Надо заметить, что суждения Пригова о состоянии литературы всегда сопряжены с оглядкой на изобразительное искусство, которое представляется Пригову куда более динамичным образцом современной культуры, чем литературная деятельность:

¹¹ См. об этом типе поздних работ Гаспарова раздел «Личность» в статье: Дмитриев А., Кукулин И., Майофис М. Занимательный М.Л. Гаспаров: академик-еретик («Антиюбилейное приношение» редакции «НЛО») // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 170-178.

Если литература, даже самая продвинутая и радикальная, по-прежнему обитает в пределах текста и традиционных жанров, то изобразительное искусство давно преодолело доминанцию текста над культурно-эстетическими жестами художника и стратегией артистического поведения, освоила и разработала способы работы с ними, презентации и музеефикации их <...> В изобразительном искусстве объявилось огромное количество неконвенциональных жанров (объект, инсталляция, инвайронмент, вербальные тексты, хэппенинги, перформансы, акции, мейл-арт, видео, фото, компьютерные инсталляции, проекты), по своим признакам совсем уже не укладывающихся в привычные рамки и прежнее понятие изобразительного искусства, но безоговорочно доминирующих ныне. Все же новации в пределах литературы, типа визуализации, перформансов и акций, до сих пор не абсорбируются ни литературным рынком, ни литературной средой... («Альтернатива» 2005).

Поэзию Пригов постоянно подозревал в том, что весь ее потенциал воздействия в современном мире соответствует не новаторским, а архаическим уровням культуры, – но не отвергал из-за этого поэзию как таковую, а стремился ее революционизировать, словно бы заново изобрести¹².

Свое место в культуре Пригов видит на границе между словесным и визуальным искусством, определяя свою работу как «повышение проходимости этой границы», хотя в то же время, замечает он, «надо следить, чтобы она полностью и не смывалась, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности» («Одна, словесная, сторона дела», 1991). Развивая эту мысль, он говорит об обращениях к тексту как к элементу визуальной выразительности, известных по историческому авангарду, о «миграции А. Монастырского из поэзии в сферу концептуальных акций», о «бытовании Рубинштейна на мерцающей границе текстов как актов литературы и как манипулятивных объектов» – и, наконец, о своих собственных «опытах в сфере визуальных, манипулятивных и сонорно-перформансных (бывают и такие, Господи!) текстов» (там же). Но главное воздействие опыта изобразительного искусства на литературу он видит именно в «работе с имиджами» – то есть в перформатизме:

Именно имиджевый и поведенческий уровень на данный момент является местом объявления и предельным проявлением позы современного художника <...> объемлющим все сферы художественной деятельности, так как нынешнее искусство вообще имеет тенденции к развеществлению границ жанров и видов и порождению новых жанров, не определяемых и не ранжируемых по старым классификациям, – например, инсталляция, инвайронмент, перформанс, акция, боди-арт, лэнд-арт, видео-арт и др. («Интеграл дрожащий», 1994)

Пригов скептически относится и к попыткам найти новое «место» поэзии в интернете, и в «остроумных откликах на актуальные события», то есть в оперативной поэтической сатире: «...проблема не в том, что они шуткуют и задействуют самые нехитрые пласты поэтического арсенала, а в том, что они <...> угадываемы моментально»; «сатирики-юмористы» от поэзии находятся, по его мнению, «в большинстве своем за пределами культурной вменяемости» («И пожрала... но не до конца! Не до конца?»).

¹² Об этом стремлении Пригова одним из первых упомянул поэт и филолог Сергей Завьялов в предисловии к сборнику своих стихотворений «Мелика» (М.: АРГО-Риск, 1998). Завьялов неожиданно – но, на наш взгляд, продуктивно – сравнил в этом предисловии концептуалистов (при этом только Пригова он процитировал персонально) с христианскими реформаторами греческой поэзии в ранней Византии, полностью изменившими не только мировоззренческие основы тогдашней поэзии, но и ее метрическую систему.

Перечисляя функции поэзии – ответ на потребности людей «с неординарным ощущением языка», воплощение любви к языковым играм, отсылка к «атавистическим корням древних магическо-мантрических практик», обеспечивающая «длинную» историко-культурную память, шлифовку языка, – Пригов настаивает: «поэзия – это не только тексты, но специфический способ выстраивания и явления обществу значимых типов культурного, в данном случае – поэтического, поведения» (там же). И если это действительно так, то существование поэзии не зависит от числа ее читателей, а является необходимой составляющей культуры, которая все время ищет и подвергает испытаниям новые субъектности. Служить «лабораторией» и «испытательным» полигоном новых типов личности и личностного самовыражения – это и есть та «неистребимая антропологическая функция, сверхзадача» поэзии, которая если даже и перейдет к «другим сферам и областям культурной человеческой деятельности», то «непривычная, она явится нам и прошепчет магические слова пароля, моментально узнаваемого и моментально по нему узнаваемая». Но это, добавляет Пригов, «уж очень невероятный сценарий. А если и вероятный, то в невероятном временном удалении» (там же).

ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУР

Особенность приговского теоретизирования состоит в том, что с его помощью Пригов артикулирует и (квази)исторически обосновывает логику исповедуемой им эстетики. Как и многие авангардисты, он подчиняет эволюцию мировой культуры тому, что считает ее вершиной, – творчеству тех современников, которые были близки ему самому. Иначе говоря, он проецирует свою теоретическую концепцию (она же – «программа работ», если пользоваться выражением Льва Рубинштейна) на историю, тем самым представляя проповедуемое им искусство, основанное в первую очередь на поведенческих стратегиях, как итог всей культурной эволюции.

Пригов выстраивает свою теорию культуры вокруг того, как в культуре моделируется фигура самого художника.

В центре приговской типологии культуры лежит представление о «больших драматургических взаимоотношениях культуры и творческой личности». При этом творческая личность всегда отвоевывает новые культурные территории и, условно говоря, стоит на границе важнейших для данной культуры (в приговском понимании, конечно) оппозиций. Для Пригова крайне важна «драматургия» как теоретический концепт: под ним понимаются поле конфликта, внутренних напряжений культуры, из которых только и может родиться новизна.

В манифестах конца 1980-х – начала 1990-х Пригов утверждал, что в разные эпохи в искусстве поочередно приобретали то большую, то меньшую значимость разные уровни произведения: «идейно-мировоззренческий, сюжетно-содержательный, образно-метафорический, конструктивно-версификационный, культурно-ассоциативный и экзистенциально-творческий. <...> В разные времена на поверхности вод появлялся какой-нибудь позвонок этого огромного позвоночника». Преобладающее влияние того или иного «позвонка», определяло «большой стиль» эпохи. Современная же эпоха отменяет саму идею подобного сменяющегося доминирования уровней, так как допускает сосуществование разных стилей – «...художник прочитывается на метауровне как некое пространство, на котором сходятся языки» («Переписка Д.А. Пригова и Ры Никоновой»).

В текстах конца 1990-х – начала 2000-х годов Пригов говорит о том, что сегодня происходит завершение четырех крупных социально-культурных «проектов». Первый, возрожденческий, основан на оппозиции «автор – не-автор»: автор заявляет свое право на индивидуальное творчество, отвоевывая его у анонимной традиционалистской парадигмы. Просвещенческий проект прибавляет к возрожденческому образу художника-титана новую составляющую – учителя, просветителя и мудреца. Основным содержанием авторства для этого типа культуры ста-

новятся правда и/или знание, противостоящие лжи властей и невежеству масс. Следующий проект – романтический. В этом проекте художник обретает функцию медиатора между «высоким» и «низким», хотя наполнение этих категорий у каждого автора может быть своим: «Хлебников представлял себя посредником между древними глубинными тайнами языка и повседневностью речи. Маяковский – между высшей энергией социального бунта и банальностью обывденной жизни» («Что делается? Что у нас делается? Что делать-то будем?», 2000)

Наконец, четвертый проект – авангардный. Его основа – преодоление оппозиции «искусство – не искусство»: «основная драматургия авангардного типа поведения... была явлена в постоянном расширении зоны искусства, пока зоны неискусства не осталось. То есть зоной искусства оказались все возможные сферы манифестации художника с доминирующим назначающим жестом» («Вторая сакро-куляризация», 1990).

Внутри этой «драматургии» Пригов выделяет три «возраста» авангарда. Первый – «футуристически-конструктивный», он связан с «вычленением предельных онтологических единиц текста» и вычислением «истинных законов построения истинных вещей». Частью этой стратегии является «переход художников в сферу практической и социальной деятельности». Именно эта стратегия, как считает Пригов, послужила идеологическим и психологическим основанием тоталитарной культуры, которая перевела авангардные принципы на макроуровень, «обнаружив и объявив “большие” онтологические единицы текста, как бы макромолекулы, которыми можно оперировать как ненарушаемыми» (там же), – с той же легкостью, как авангардисты работали с единицами языка, например: «классицистическая традиция, гуманистическая философия, магическая практика». В переводе на более привычный язык это значит, что тоталитарные режимы XX века объявляли себя преемниками прежних культурных эпох, но в своих отсылках к этим эпохам превращали любые определения «больших» идей и стилей в пустые означающие. Здесь Пригов отчасти идет за Борисом Гройсом, который считает авангардистов прямыми предшественниками тоталитарных систем¹³, но сменяет оптику: с политической – на культурно-психологическую.

Второй «возраст» – абсурдистский, выявивший «абсурдность всех уровней языка, не детерминированного никакими общими закономерностями, ни общей памятью, ни общедействующими операциональными законами» (там же). «В сфере социальной рефлексии» абсурдизм стал «отрицательной реакцией на претензии государства» быть рациональным проектировщиком жизни для всех людей.

Наконец, третий возраст идентифицируется как «поп-артистско-концептуальный» и выступает в качестве псевдодialeктического синтеза двух предыдущих возрастов: «Пафосом третьего периода стало утверждение истинности каждого языка в пределах его аксиоматики <...> и объявление его неистинности, тоталитарных амбиций в попытках выйти за пределы и покрыть весь мир собой» (там же). Именно в этот период эволюции авангарда художник «оказывается в метаязыковой зоне операционального уровня», что порождает смешение разных видов искусств, различия между которыми «отменяются на уровне авторской языковой поведенческой модели» (там же). Как Пригов говорит в одном из бесед с С. Шаповалом: «Только с концептуализмом пришел менталитет не текстовый, а операциональный, когда представители литературы не надстраивали новый стилистический слой, а представили динамическую модель. Для них все слои стали персонажами¹⁴».

Именно здесь наступает «конец текстоцентризма» и приходит время перформатизма: литература становится «ресурсом текстового и персонажного цитирования», а «операция, синоним жеста» берет на себя роль «единицы текста». В этой культурной среде актуальные стратегии разворачиваются на границах различных жанров и видов искусств, в результате чего

¹³ См.: Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.

¹⁴ Пригов Д. Шаповал С. Портретная галерея Д.А.П. М.: НЛО, 2003. С. 16.

и формируется произведение искусства нового типа – «как бы эдакий современный гезамкунстверк»¹⁵ («Третье переписывание мира», 2003).

Впрочем, начиная с конца 1990-х годов Пригов обдумывает и более радикальные сценарии культурной эволюции, которые выходят за пределы ее «антропологических» очертаний.

АВАНГАРДНЫЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ: НОВАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Теоретические идеи Пригова, в сочетании с его эстетической практикой, невозможно однозначно вписать ни в авангардную, ни в постмодернистскую парадигму. Перед нами очень своеобразный (хотя и не уникальный) гибрид – не то авангардный постмодернизм, не то постмодерный авангард.

С авангардом Пригова роднит настойчивый поиск новизны, а вернее, новой эстетической драматургии. С конца 1980-х годов Пригов неоднократно писал о том, что во второй половине XX и начале XXI века поколения в культуре сменяют друг друга гораздо быстрее, чем прежде. По мысли Пригова, если в прошлом любой стиль воспроизводился на протяжении жизни нескольких поколений, то в новейшей истории обновление эстетических идей, формирующих новую стилистику, происходит каждые 5–7 лет. Поэтому слово «поколение» в современном искусстве берет свой смысл не из демографического, а скорее из научно-технического, инженерного языка: «поколение» в искусстве ныне отсылает не к представлению о сменяющихся каждые 20–30 лет социальных генерациях, а скорее к метафоре «компьютер (или самолет) нового поколения».

Этот динамизм позволяет Пригову обосновать категорию «художественного промысла»: таким «промыслом» становится любой прежде выработанный стиль в искусстве, который нерелексивно, механически воспроизводится в новых условиях – после очередной эстетической революции. Пригов формулировал в «Словаре терминов московской концептуальной школы»: «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОМЫСЕЛ – практически любая неактуальная художественная практика от матрешек до супрематизма или поп-арта, когда известны способы порождения текстов, типы авторского поведения, социализации и институционализации, а также заранее известны способы зрительской перцепции (считывания текста) и виды реакций, в отличие от так называемых радикальных практик»¹⁶.

Отсюда важнейшей эстетической категорией – во всяком случае, в лексиконе Пригова – становится способность «культурной вменяемости». Художнику необходимо поспевать за сменной «коротких поколений» или по крайней мере осознавать, что художники того демографического поколения, в кругу которых происходило его/ее становление, могли давно уже застыть в эстетической неподвижности и, следовательно, перестать быть актуальными. Впрочем, Пригов полагал, что в литературе, особенно российской, смена парадигм происходит гораздо медленнее: если сравнивать с западноевропейским и американским визуальным искусством, то современная русская литература соответствует его уровню начала 1960-х.

У Пригова был не просто «нюх на новизну» – он целенаправленно и рационально искал зоны, где клубятся культуростроительные конфликты. Он определяет их как

зоны неразличения (вот! вот! они-то и есть самые страшные! интуитивно
чувствуемые как зоны опасности! тьмы, откуда и появится чудище,

¹⁵ Об отношении Пригова к концепции целостного, или тотального, произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*), восходящей к Рихарду Вагнеру, см. подробнее в статье Евгения Добренко: *Dobrenko E. Prigov and the Gesamtkunstwerk // The Russian Review. V. 75. Issue 2 (April 2016). P. 209-219.* См. также: *Кукулин И.* Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д.А. Пригова // *Неканонический классик: Д.А. Пригов (1940–2007)* / Под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: НЛО, 2010. С. 566–611.

¹⁶ *Словарь терминов московской концептуальной школы* / Под ред. А. Монастырского. М.: Ad Marginem, 1999. С. 192.

предназначенное сожрать нас!), непрозрачности, определяемые как чушь и нонсенс, но, по-видимому, именно где-то в их пределах и следует искать, вернее, предполагать прорастание истинно нового (а может, уже частично и проросшего), не имеющего разрешения в пределах конституированной системы и определяемого просто как иное («Расскажи мне, брат, про свое будущее, и я скажу, кто ты, брат», 1994).

С одной из таких «зон неразличения» связаны приговские размышления о «новой антропологии», занимавшие его с середины 1990-х и до конца его жизни. Эффект глобализации, размывающей географические и культурные границы, культ мобильности, одновременно фиксирующий и стимулирующий текучесть идентичностей, развитие генетики и новых технологий – все это, по мысли Пригова, способствует проблематизации границ человека и человеческого. «Вера в уровень общеантропологических оснований в момент нынешней дискредитации всех остальных социальных и культурных утопий и является последней утопией, основой и возможностью нынешнего существования общечеловеческой культуры» («Культу-мульти-глобализм»). Именно ее, эту последнюю утопию, и должно, по логике Пригова, подрывать современное актуальное искусство. В «Завершении четырех проектов» он пишет об этой же утопии: «...нынешнее пафосное, даже драматическое утверждение этой утопии только подтверждает сомнения и предощущение новоантропологического трансгрессивного выхода за ее пределы».

Телесность – тема, подробно разработанная в постмодернистской философии, – поначалу представляется Пригову ключом к новой антропологии: «Представим, что у человека, танцора, к примеру, три ноги. А что нельзя? – можно! Или что он вообще – шар», – пишет он в тексте «Оставьте в покое бедное тело» (1999), и сам этот перенос постмодернистской мобильности на телесность (в духе любимого Приговым фильма Эндрю Никкола «Гаттака» (1997), где у профессионального пианиста обнаруживаются лишние пальцы на руках – продукт генной инженерии) уже является формой подрыва границ. В стихах эта проблематизация границ тела, одновременно пародийная и серьезная, начинается раньше, чем в манифестах – например, в цикле «Внутренние разборки» (1993):

Моя здоровая нога
С утра наевшись творога
Пока я бедный голодаю
Здоровая и молодая
Пошла по улице гулять
Куда же ты, едрена мать!
Я ж не могу без тебя! —
Да куда там
Ей, нынешней молодежи-то, на все наплевать
<...>

*

Потом про кровь, которая часто отлучается на какие-то левые заработки,
и так без нее тошно
<...>

*

Потом что-то вообще на клеточном и даже – молекулярном уровне

Если собственно антропологические трансформации изменяют материальную основу человека, то виртуальность – как альтернативная составляющая новой антропологии – его вовсе дематериализует, превращая в «фантомное тело»: «Тотальная виртуализация предлагает и предполагает редуцирование тела до иных агрегатных состояний <...> Новая антропология предполагает работать с телом способом продуцирования взаимозаменяемых, воспроизводимых и идентичных антропоподобных образований» («Мужайтесь, братья!»). Сама возможность создания таких копий или клонов, по мнению значительной части современных «западных обществ», бросает вызов важнейшим принципам иудео-христианской культуры (что подтверждают политические запреты на эксперименты по клонированию людей). Главным конфликтом наступающей культуры Пригов считал «проблему минимальных телесных жестов и работы с телом <...> то есть драматургию “возможно / невозможно” или же – “«допустимо / недопустимо” (не в смысле нравственности, а в смысле функционально-предельного)» («Мы так близки, что слов не нужно», 1993). Насколько можно понять, в этой сжатой формулировке Пригов соединяет идеи трансформации тела, поиска его предельных возможностей и – одновременно – семиотизации телесных, физиологических проявлений.

В процитированном тексте 1993 года Пригов формулирует новую для себя повестку. «Вечная драматургия <постмодернизма> “свой / чужой” приобретает несколько другую конфигурацию <...> в последнее время <...> способность мобильности и переводимости экстраполируется за пределы антропоморфного существования...». Иначе говоря, человеческое требует соотнесения с нечеловеческим. Такое соотнесение, в свою очередь, предполагает «возможную практику смирения, то есть умаления себя до чего-то, поначалу внешнего, и идентифицирования себя с ним, принятия на себя его мерности...» (там же). Таким образом, центральной для новой эпохи должна стать оппозиция «человеческое – нечеловеческое»; и художнику придется искать себе место в лиминальной зоне между этими категориями. По-видимому, многочисленные и разнообразные приговские монстры, соединяющие черты человеческого и нечеловеческого, как раз и выражают такую «пограничную ситуацию».

Открытие проблематики «нечеловеческого», мутаций, измененной телесности Пригов совершает почти одновременно с европейскими и американскими философами, писателями и арт-критиками: роман Уильяма Гибсона «Нейромант», в котором было впервые изображено физиологическое сращение человека с компьютерными устройствами, вышел в 1984 году, а трактат философа Бруно Латура «Нового Времени не было», в которой «нечеловеки» (например, бактерии) были описаны как значимые участники социальных взаимодействий, – в 1991-м.

«Новая антропология» – радикальная проблематизация гуманизма, не отвергающая гуманистическую традицию напрочь, но исследующая ее основания в современном мире. При этом Пригов оперирует выработанным в гуманистической традиции понятием «человека вообще» (многие критики гуманизма от него отказываются). Он ставит под вопрос центральное положение человека в мире, но очень озабочен этим положением. Тревога, совмещенная с исследовательским интересом, выступает как едва ли не главный мотив его размышлений.

На первый взгляд кажется, что в приговских рассуждениях о «новой антропологии» авангардист побеждает постмодерниста. Пригова явно увлекает модальность проектирования будущего. Однако он в своих проектах будущего, в котором человеческая жизнь и личность, как ему представляется, могут выйти за пределы человеческой телесности – путем клонирования или виртуальным образом, – во-первых, обращает внимание на то, как эти трансформации разру-

шат фундаментальные мифологемы человечества, а во-вторых, его интересуют новые границы внутри новой антропологии, которые он тут же подвергает проблематизации.

Вот почему, несмотря на авангардный пафос радикального нового будущего, сам Пригов описывает «новую антропологию» в категориях постмодернистской эстетики – постмодернизм оказывается достаточно гибким для того, чтобы вобрать в себя и эту проблематику. Недаром в его рассуждениях так много переключек с постмодернистским киберпанком, начавшимся с уже упомянутого «Нейроманта», и голливудскими фантастическими фильмами 1990-х – их эстетика Пригова интересовала специально¹⁷.

ГЕНЕЗИС И КОНТЕКСТ ИДЕЙ ПРИГОВА

В своих манифестах Пригов почти никогда не ссылается на предшественников и редко – на единомышленников. Безусловно, подробное исследование истоков и контекста его теоретического мышления – дело будущего, но некоторые предварительные наблюдения и гипотезы можно высказать уже сейчас.

Пригов, который одновременно пытался реализоваться и как поэт, и как художник, в некоторых ранних стихах стремился отрефлексировать собственный опыт автора визуальных работ¹⁸. В дальнейшем, видимо, это чувство «промежуточности» между разными языками искусства и разными культурными пространствами Пригов смог сделать мощнейшим продуктивным фактором собственной работы, отрефлексировав его и превратив в эстетическую концепцию всеобщей переводимости и «соотносимости»¹⁹.

Если же говорить о современниках, с которыми перекликаются взгляды Пригова, то весьма заметные параллели с ними обнаруживаются в работах Ю.М. Лотмана, на уровне деклараций совершенно чуждого постмодернизму²⁰. О возможности уровневого анализа произведения искусства, о котором говорит Пригов в письме к Ры Никоновой от 21 февраля 1982 года, в СССР проще всего было узнать из книги Лотмана «Анализ поэтического текста» (1972), от которой Пригов, вероятно, и отталкивался (хотя Лотман выделял в поэтическом произведении другие уровни). Однако наибольшее количество переключек с манифестами Пригова обнаруживает статья «О семиосфере»²¹, впервые опубликованная в 1984 году. Близкие к ней идеи Пригов высказывает уже в переписке с Никоновой 1982 года; без дополнительных исследований пока нельзя сказать, знал ли Пригов соответствующие идеи Лотмана до их фиксации в статье²² или просто их мысли развивались параллельно.

Лотман писал:

¹⁷ См. об этом: *Сандлер С., Чепела К.* Тело у Пригова. С. 513-539.

¹⁸ См. об этом: *Дёготь Е.* Пригов и «мясо пространства» // Неканонический классик... С. 617-629.

¹⁹ См.: *Витте Г.* «Чего бы я с чем сравнил»: поэзия тотального обмена Д.А. Пригова // Неканонический классик... С. 96-105.

²⁰ О сложных отношениях Лотмана и постмодернизма писали Наталья Автономова (*Автономова Н.С.* Ю.М. Лотман, переходящий в память // Юрий Михайлович Лотман / Под ред. В.К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2009 («Философия России второй половины XX века»). См. особ. с. 369) и – в отклике на ее разбор – Николай Поселягин (*Поселягин Н.* Лотман как философ (рец. на кн.: Юрий Михайлович Лотман / Под ред. В.К. Кантора) // Новое литературное обозрение. 2009. № 99). Историзм Лотмана и Пригова сопоставила Ольга Чернолицкая в эссе «Бунт против Гегеля» (<http://www.netslova.ru/chernoritskaja/gegel.html>). Утверждение Виктора Куллэ о том, что идеи Пригова были якобы вторичны по отношению к теориям Лотмана, представляется нам неверным по существу и упрощающим взгляды обоих авторов (*Куллэ В.* Перформанс длиною в жизнь: Этика выживания, или Портрет художника в старости // *Ex Libris* НГ. 2001. 1 ноября. № 41 (213)).

²¹ *Лотман Ю.М.* О семиосфере // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1984. Вып. 641 (Труды по знаковым системам. XVII).

²² Известно, что Пригов поддерживал общение с учеными Московско-Тартуской семиотической школы и мог знать о новых идеях Лотмана из его устных выступлений или по пересказам общих знакомых.

Семиосфера отличается неоднородностью. Заполняющие семиотическое пространство языки различны по своей природе и относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной непереводимости. Неоднородность определяется гетерогенностью и гетерофункциональностью языков <...> Но ведь надо учитывать и то, что разные языки имеют разные периоды обращения: мода в одежде меняется со скоростью, несравнимой с периодом смены этапов литературного языка, а романтизм в танцах не синхронен романтизму в архитектуре²³.

Семиосфера Лотмана напоминает модель современной культуры, как Пригов описывал ее в статьях и письмах 1980–1990-х: пространство, в котором сосуществуют разные языки, развивающиеся с различной скоростью, и где доминирование одного из них всегда является временным событием. Аналогично и для Лотмана, и для Пригова большое значение имеют понятия границы (семиосферы – у Лотмана, между искусством и не искусством – у Пригова):

Представление о границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего, дает только первичное, грубое деление. Фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов, причем внутреннее пространство каждой из этих субсемиосфер имеет некоторое свое семиотическое «я», реализуясь к отношению какого-либо языка, группы текстов, отдельного текста <...> к некоторому их описывающему метаструктурному пространству²⁴.

Не это ли «семиотическое “я”» Пригов и называл «имиджем»? Не потому ли его не устраивали и отчетливо раздражали такие термины, как «маска» или «языковая роль», что он стремился перформативно воплотить именно более сложное отношение – то, которое описывает Лотман, говоря о «метаструктурном пространстве»? И если Пригов в своих «перформансах теории» последовательно стремился занять позицию метаописания – то это лишь на первый взгляд противоречит той гиперидентификации с существующими культурными языками, которая происходит в его текстах.

Как поясняет Лотман,

высшей формой структурной организации семиотической системы является стадия самоописания. Сам процесс описания есть доведение структурной организации до конца <...> При этом система выигрывает в степени структурной организованности, но теряет те внутренние запасы неопределенности, с которыми связаны ее гибкость, способность к повышению информационной емкости и резерв динамического развития²⁵.

На основании этой формулировки, кажется, можно описать, в чем приговская поэтическая практика отличается от многочисленных пародий и так называемой «иронической поэзии»: Пригов работает с грамматикой определенного культурного языка, разыгрывая свой перформанс данного дискурса не на уровне конкретных образов и риторических ходов, а на уровне метаописания – и именно таким образом доводя дискурс до застывшей гротескной выразительности. Этим объясняется и значение теоретических построений в логике «проекта Д.А.П.». Пригов нередко описывал свою стратегию в терминологии, напоминающей лотманов-

²³ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования Заметки / Сост. М.Ю. Лотман. СПб.: Искусство-СПб., 2001. С. 252-253.

²⁴ Там же. С. 254-255.

²⁵ Там же.

скую, например: «Меня волнуют не слова сами по себе, а некие культурологические грамматики, большие идеологические блоки...»²⁶.

Впрочем, определение семиосферы по Лотману обнаруживает неожиданное сходство со взглядами не только Пригова, но и американских концептуалистов 1960-х годов. Одна из самых известных инсталляций основателя концептуализма Джозефа Кошута «Один и три стула» («One and Three Chairs», 1965) состоит из реального стула, фотографии этого же стула и написанной на загрунтованном холсте копии словарной статьи «стул». Ключевым для понимания работы является тот факт, что на фотографии изображен именно выставленный стул. Ср. у Лотмана:

Представим себе <...> зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных веков, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленный методистами пояснительный текст к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе это все как единый механизм... Мы получим образ семиосферы²⁷.

По-видимому, несмотря на минимальный интерес к современной ему неподцензурной поэзии и к неофициальному искусству, Лотман развивался в том же культурном пространстве, что и они, и вырабатывая ту же логику.

Более того, идеи Лотмана могут быть сегодня опознаны как объяснение того, почему Пригов и Кошут могут быть объединены в рамках одного направления – концептуализма. Как известно, ряд исследователей считает, что русский концептуализм – не аналог, а омоним американского концептуализма, то есть эстетически совершенно другое течение, случайно вошедшее в историю под тем же названием²⁸. Проводимый нами анализ показывает, что как минимум в случае Пригова это не так.

ПЕРФОРМАТИЗМ: ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

По ходу текста мы несколько раз употребили слово «перформатизм», которое сам Пригов никогда не использовал, предпочитая говорить о поведенческом уровне, операциональности, персонажности, имиджах и т.п. Вероятно, дело в том, что для него перформанс – это лишь частный случай более широкого принципа, о котором идет речь. Мы же полагаем, что именно перформатизм образует стержень всей его системы эстетических идей и практик. Пригов четко различает хэппенинг, акцию, перформанс и проект – но именно проект, то есть мегаперформанс, вбирающий в себя все формы операционной эстетики и в предельном случае развивающийся в течение всей жизни автора²⁹, представляется наиболее адекватным определением главного жанра его собственной деятельности.

Пригов-режиссер выступает и как «драматург», и даже как «сценограф» собственного творчества. Однако перформатизм не сводится лишь к назначающему жесту, разрушающему границу между искусством и не искусством. Он также явно шире театрализации сцены письма, поскольку для Пригова и само письмо не является единственной сферой деятельности, а лишь одним из элементов художественной самореализации через жест, имидж или поведенческую

²⁶ Кузьмин М. Дмитрий Пригов: «Когда не пишется, то пишется еще больше» // Ozon. Гид, ноябрь 2000, <http://www.ozon.ru/context/detail/id/200190/>.

²⁷ Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 253.

²⁸ См. дискуссию по проблеме «двух концептуализмов» применительно к Пригову в кн.: Edmond J. A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature. Fordham University Press, 2012. P. 125-163.

²⁹ См. об этом: Рыклин М. «Проект длиною в жизнь»: Пригов в контексте московского концептуализма // Неканонический классик... С. 81-95.

стратегию. Он не устает повторять, что современная культура характеризуется «преодолением текстового уровня идентификации и реализации художника и перенесением их на уровень жестово-поведенческий и проективно-стратегический» («Культу-мульти-глобализм»).

По мысли Пригова, главное в современной культуре – не что, а кто создал то или иное произведение: именно «кто» определяет модальность читательского отношения к высказыванию. Но само это «кто», то есть «я» художника, существует только в режиме постоянного разыгрывания собственного статуса – то есть ближе всего к широкому пониманию жеста, о котором у нас шла речь выше. Пригов говорит об «акцентированно-знаковом» поведении художника, которое включает в себя и тексты, но не ограничивается ими, и более того, диктует значение и понимание этих текстов: «...только из <...> имиджа и поведения <самого художника>, в пределах его большого проекта можно точно квалифицировать субстанциональную сущность данного произведения, – пишет Пригов в статье «Скажи мне, как ты различаешь своих друзей, и я скажу, кто ты» (2000) и добавляет: «Текст стал частным случаем более общего художественного поведения и стратегии. Этот способ объявления в зоне искусства имеет нематериальный характер – в некоей, скажем так, виртуальной зоне возникает образ-имидж художника» (там же).

В интервью Алене Яхонтовой аналогичным образом Пригов описывает уже собственную деятельность: «...Для меня все <...> виды <моей> деятельности являются частью большого проекта под названием ДАП – Дмитрий Александрович Пригов. Внутри же этого цельного проекта все виды деятельности играют чуть-чуть иную роль. То есть они есть некоторые указатели на ту центральную зону, откуда они все исходят. И в этом смысле они суть простые отходы деятельности этого центрального фантома»³⁰.

Перформативность – в этой интерпретации – пронизывает все без исключения практики художника. «Следами» перформативного поведения становятся тексты, картины, инсталляции, собственно перформансы и любые публичные высказывания (например, интервью). В пределе речь идет о перформативной жизни актуального автора, о «поведении, обнаруживающемся в пределах неигрового вида искусства, где привычный конвенциональный профессиональный язык не предполагает (вернее, до определенного времени не предполагал) появления самого творца, релятивирующего тем самым ценность, прочность, однозначность и самодостаточность языка произведенных им объектов» («Оценки по поведению», 1997).

Эрика Фишер-Лихте в книге «Эстетика перформативности» вводит термин «событийность», который она относит прежде всего к современным – созданным после 1960-х годов – спектаклям и перформансам. По ее мнению, к событийности имеют отношение три «комплекса тем»: 1) «петля обратной связи автопоэзиса» – взаимодействие художника со зрителем и материальным окружением, которые влияют на ход перформанса; 2) разрушение привычных для культуры бинарных оппозиций, таких как «тело и дух» и «искусство и действительность»; 3) создание ситуации лиминальности³¹. По словам Фишер-Лихте, современный художник-перформансист «не создает артефакт, а скорее разрабатывает некую экспериментальную ситуацию, в которую наряду с ним оказываются вовлечены и другие»³².

В приговском творчестве «петля обратной связи автопоэзиса» заметно ослаблена – зритель редко влияет на его перформативный проект. Зато акцентированы вторая и особенно последняя черты. Благодаря перформативности разрушение бинарных оппозиций происходит не только в постмодернистских текстах Пригова, но и в создаваемом им «авторском контексте», который дестабилизирует оппозицию между имиджем и аутентичностью, между «Я» и

³⁰ Пригов Д.А. Яхонтова А. Отходы деятельности центрального фантома // Неканонический классик... С. 74.

³¹ См.: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Под общ. ред. С.В. Трубочкина. М.: Канон-Плюс, 2015. С. 296, 307-310.

³² См.: Там же. С. 297. .

«Другим». Для Пригова очень важно «мерцание» между его персонажами и авторской личностью, и странные самооговорки и самоопровержения в его теоретических текстах (вроде уже упомянутых «А что, нельзя? Можно!») полностью встраиваются в эту стратегию. Дестабилизация порождает у зрителя или читателя кризис восприятия, который чаще всего разрешается смехом. Пограничность, или лиминальность, этой ситуации выражается именно в потере ориентации, выходе за пределы привычных бинарных дихотомий и радости от этой опасной свободы.

Приговская концепция перформативности отчетливо резонирует с теорией перформативной (гендерной) идентичности, созданной Джудит Батлер. Подобно Батлер, хотя и независимо от нее, Пригов исключает всякую возможность «додискурсивного» «я» в структуре идентичности (в его случае – художественной). Как Батлер, так и Пригов видят в идентичности исключительно эффекты языка и языковых практик (а не наоборот), понимая перформативность как род цитирования. У Пригова эта цитатность очень хорошо видна в его многочисленных высказываниях о «новой искренности», которую он понимал как демонстрацию сконструированности любых представлений о «непосредственности» высказывания³³. Оба, и Пригов, и Батлер, обнажают скрытую репрессивность социальных и культурных норм, которые структурируют и ограничивают идентичность как постоянную и ненарушаемую. Приговская перформативность – именно *практика*, избегающая стабилизации и ускользающая от конвенциональности, что совпадает с батлеровской концепцией идентичности как практики³⁴. Не случайно эта перформативность перекликается с феминистическими концепциями квир-идентичности, поскольку и в том, и в другом случае речь идет о формировании децентрированной субъектности, которая манифестирует себя через процесс трансгрессии границ, разделяющих дискурсы и тела, социокультурные идентичности и формации.

Например, известный теоретик феминизма Тереса Де Лауретис понимает идентичность как «локус множественных и вариабельных позиций»³⁵. Ее характеристика «эксцентричного субъекта», кажется сегодня описывающей Пригова и его стратегию: «...он ни целостен, ни расщеплен между позициями <...> скорее, он размещает себя поперек позиций, по многим осям координат и различий, поперек дискурсов и практик, которые могли бы быть и часто действительно являются противоречащими друг другу <...> наконец, что особенно существенно, этот субъект обладает агентностью (а не просто совершает “выбор”), он способен менять свою позицию, самостоятельно определяя свою (дис)локацию, а следовательно, он воплощает социальную ответственность»³⁶.

Именно такую субъектность Пригов считал определяющей для современного художника, называя ее «мерцательным типом поведения». «Мерцающий» субъект аналогичен «эксцентричному субъекту» Де Лауретис.

Главным эффектом этой поведенческой и эстетической стратегии является эффект «невлипания» или «незалипания». Слово «незалипание» – одно из ключевых в кружковом лексиконе московского концептуализма³⁷; вероятно, оно возникло под влиянием философ-

³³ Подробнее см.: Липовецкий М. Практическая «монадология» Пригова // Пригов Д.А. Собр. соч.: В 5 т. Монады. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 27-29.

³⁴ Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York and London: Routledge, 1990. P. 145. Перевод цитат М. Липовецкого.

³⁵ De Lauretis T. Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory / Ed. and with an Introduction by P. White. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007. P. 174. О других перекличках поэтики Пригова с феминистской теорией см: Сандлер С., Чепела К. Тело у Пригова.

³⁶ De Lauretis T. Ibid.

³⁷ Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 62-63. О концепции мерцания как ключевой для визуальной эстетики московского концептуализма см. диссертацию Д. Лейдермана «Moscow Conceptualism and “Shimmering”: Authority, Anarchism, and Space» (Princeton University, Department of Art and Archeology, 2016) и его статью: Leiderman D. The Strategy of Shimmering in Moscow Conceptualism // Russian Literature. 2018. V. 96-98. P. 51-76.

ской концепции «ускользания» и «детерриторизации», предложенной в диалогии Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Капитализм и шизофрения» (ее составляют книги «Анти-Эдип» и «Тысяча плато»). Активным пропагандистом идей Делёза и Гваттари в кругу московских концептуалистов был Михаил Рыклин – возможно, от него Пригов первоначально и узнал о работах французских философов.

Однако важно подчеркнуть, что рецепция идеи «невлипания» у Пригова, как и у других концептуалистов, была вполне инновативной: Делёз и Гваттари призывали творчески настроенных интеллектуалов (к которым они в первую очередь и адресовались) сопротивляться любым дискурсам власти и общественного большинства, но мало говорили о временном режиме этого сопротивления и о том, как можно, сопротивляясь, все же изучать и эстетически осваивать властные языки – «оставаясь на достаточный промежуток времени, чтобы все-таки коснуться <...> и быть <...> в контакте» («Культу-мульти-глобализм»).

Пригов не дал – да, вероятно, и не планировал его давать – систематического описания действий, которые может предпринимать современный художник на границе гегемониальных дискурсов. Однако он неустанно разыгрывал эти действия, организуя композиции своих сборников и «Азбук», а в «предуведомлениях» анализировал многочисленные варианты этих «перформансов неповиновения» – одновременно пародируя такой анализ и ставя под вопрос саму его возможность.

Именно этот аспект – или эффект – приговской перформативности особенно важен, поскольку он непосредственно связан с вопросом власти. Разумеется, само пересечение границ и создание лиминальной «опасной свободы» по определению насыщено политическим смыслом. Перформативность Пригова противостоит советской культурной гегемонии, «цитируя» и насмешничая над ее «кодами».

Вместе с тем в постсоветский период перформативность все чаще становится орудием власти – политической и символической, чему можно найти множество примеров – от перформанса выборов до перформансов олимпиады 2014 года или чемпионата мира по футболу 2018-го, воплощающих политическую и символическую гегемонию, до перформансов групп «Война» и «Pussy Riot» или Петра Павленского и других, эту гегемонию подрывающих³⁸.

Пригов много раз говорил и писал о том, что публичная значимость эстетических фактов определяется интересами власти (понимая рынок как проявление власти) и на протяжении многих лет боролся против этой ситуации. Поэтому он упорно отказывался от прямых политических высказываний, а перед выборами в Государственную думу 1999 года (кажется, единственный раз в жизни) участвовал в телевизионной дискуссии с политиками, отстаивая свое право отказаться от голосования. Его интересовала не десакрализация или смена конкретных политических элит, но «развинчивание» языков власти, инкорпорированных в мышление любого человека – даже критически настроенного.

В 1990-х годах, когда московские акционисты прибегали к сильным жестам (можно вспомнить тогдашнюю деятельность Олега Кулика и Александра Бренера), деятельность Пригова на их фоне выглядела «слишком культурной» или «слишком эстетской».

Сегодня прямой спор с властями средствами арт-активизма обнаруживает свою теневую сторону: в рамках такого спора невозможны – или как минимум затруднены – проблематизация фигуры художника и психологическая рефлексия. Поэтому именно сегодня политический смысл приговской перформативности – и всей его теории современного искусства – раскрывается в полной мере.

³⁸ В теоретическом смысле вопрос о связи между перформансом и властью рассматривается в кн.: *Alexander J.C. Performance and Power*. Cambridge: Polity, 2011. О политическом использовании олимпиады в России см.: *Зенкин С.* Злокачественный мимесис // Новое литературное обозрение. 2015. № 136.

АВТОБИОГРАФИЯ



Жизнь дается один раз³⁹ 2002

Всякое писание биографии – и со стороны заказчика, и со стороны пишущего и берущего писания в свои руки для прочтения – заранее, хотя эксплицитно и не оговоренное, предполагает прослеживание некоего телеологически направленного свершения событий, прослеженных до данного срока их описания. Даже в случае постоянного и настойчивого поминания о случайности всего происходящего глаз, вернее, сознание читающего, упорно, даже более упорно (– вот, видите, как неумолимая рука Провидения возвращает уклоняющегося на путь истины и свершений! Как противится он, как улынивает от предначертаний, но неизбежно возвращается на круги своя! —) вычитывает закономерную последовательность, приведшую к искомому результату. Да, в общем-то, зачем сопротивляться: все попавшее в сферу мировых и частных событий приобретает вид законченности и ограниченности ими. Собственно, это предопределено обстоятельствами космоса и антропологии, так что и мы не будем пытаться преодолеть это.

Так вот. В детстве я достаточно тяжело болел, что, несомненно, проявилось потом как некая невозможность следовать до конца по пути мощного и героического спорта, столь мной обожаемого, и совсем уже позже позволило миновать армейскую службу и спокойно два года дожидаться возможности поступления в институт. В противном случае, естественно, я, покорный и несопротивляющийся, вынужден был бы под давлением родственников и окружающих поспешно выбирать бы институт какой полегче, дабы запечатать бы себя. А по моей тогдашней инерционности мышления и социального поведения я, почти на сто процентов уверен, так и остался бы честным и пытливым пиццевиком или землемером. А что – судьба не хуже и не лучше иных, но она не есть предмет наших настоящих исследований и писаний.

Еще одно везение. Я родился в Москве. А родиться в Москве тогда значило – во дворянстве родиться. И в смысле всякого рода малых недозволенных дозволенностей, и в смысле быта и культуры единственного на тот момент более-менее европеизированного огромного урбанистического образования на территории СССР.

Я родился в точно определенное время. Ну, все, в общем-то, рождаются в точно определенное время, но я про то, что время моего физического рождения совпало с определенной культурно-временной точкой, конкретными социокультурным обиходом и политической атмосферой, обстоявшими ее, весьма споспешествовавшими моему конкретному же появлению и проявлению уже как работника культуры. То есть я застал всем известные и до сих пор повергающие некоторых в ужас (а многих и наоборот – в героическую эйфорию) свирепые, жесткие и пафосные дни сталинизма уже на их излете.

Буде дни моей молодости оказались в самом центре их напряженного цветения, все мои так называемые художественные поиски (оговариваюсь, что еще, к тому же, их вероятность в такой ситуации сводилась бы вообще к мизерному проценту) вряд ли могли не только осуществиться, но и даже возникнуть в правильной и честной голове тогдашнего пионера и комсомольца. Я не говорю, что моя жизнь сложилась бы ужаснее, драматичнее, безумнее. Нет. Она была бы другой, и я не был бы участником данного биографического опроса, но, возможно, был бы участником другого. Например, участником самого примитивного опроса по лагерным номерам или по галочкам в расстрельных списках. Я нисколько не драматизирую ситуацию, я просто привожу реестр тогдашних возможностей.

³⁹ Художественной журнал. 2002. №45.

Очень важно и то, что я родился и не позже. Дни, проведенные в мягкой, вязкой, нудно-утомительной рутине поздней советской атмосферы дедушки-Брежнева-Кутузова, дали мне, моему медлительному и рутинному же душевно-соматическому организму постепенно воспитать себя и войти в культуру, конечно же, достаточно, почти недопустимо поздно, с точки зрения реального физиологического возраста. Но с точки зрения возраста культурного – только так и было возможно для меня, дабы не разрушиться под напором столь возбуждающих многих и придающих им дополнительные силы, но почти не переносимых мною вызовов судьбы, требующих мгновенного и уже неотменяемого ответа, опасностей, необходимости принятия решений и собственных утверждений.

Дело в том, что почти у всего моего поколения были решительно разведены возраста биологические, социальные, культурные и творческие. И если к моменту открытия общества (ну, открытия для таких медлительных и законопослушных, как я) мой физиологический возраст был возрастом стареющего мужчины, если творческий возраст был почти возрастом завершения построения собственного мифа и системы, то культурный был просто ничтожным, а возраст социальный – подростковым. Посему проблема выхода на люди (для меня, во всяком случае) была проблема некоего если не гармоничного, то некатастрофичного появления, когда сумма несгармонизированных возрастов могла как-то в своей общей массе адаптировать меня в открытом мире, посредством компенсации одним другого. Важно было, чтобы нижний возраст все-таки имел какое-то осмысленное значение, а верхний не перевалил бы границы безразличия ко всему и уже полнейшего неразличения. Так что, как мне кажется, я родился именно в тот единственный лично-исторический момент, который и предоставил мне данную возможность.

Затем, естественно, вся сеть моих юношеских неустроенностей и непритыкаемости, по разным причинам, к разным приятельским компаниям и группам, совершенно случайно приведшая меня в скульптурную группу Дома пионеров, глядя ретроспективно, тоже может быть понята как знак и направление судьбы. А действительно, почему бы мне, неглупому, неотвратительному, не лишенному чувства юмора и находчивости юноше не примкнуть бы к некоей группе «интеллектуалов» из нашего класса (с которыми я, кстати, и был достаточно связан до этого), интересующихся литературой (как и все интеллектуальные юноши того времени), в меру искусством и пр. Вместе с ними бы поступал в какой-нибудь технический вуз, так как все это мне давалось легко, а вот как раз к искусству не было никакой склонности, ни особых познаний в нем. Да вот, все случилось как-то не так. Ошибка, сбой какой-то произошел.

После этого, уже, естественно, растеряв все знания и понятия о точных науках, я был поставлен перед неумолимой необходимостью выбрать художественный институт (а без высшего образования приличный и правильный юноша, как и все его родственники, просто не мыслил даже себе тогда жизни – просто ужас, падение человека и унижение человеческого достоинства!). Ну вот, благодаря упомянутой болезни мне были подарены два свободных года (не то чтобы совсем свободных – я работал на заводе, – но свободных от армии), дабы подготовиться к институту, так как я, ступив на художественную стезю, был неучем и абсолютным невеждой. Теперь я отлично понимаю, что, поступи в институт сразу (чего, естественно, чаял сам и чаяли мои родители), оказался бы совершенно и профессионально, и духовно-интеллектуально не подготовлен к тамошнему существованию, куда приходили люди совсем с другим семейно-социальным происхождением, интеллектуальным и культурным багажом и многолетним опытом чего-то там лепления, живописания и рисования. С моим нежным и ранимым характером я был бы реально раздавлен и обращен в раздраженное, озлобленное как бы художественное существо.

Затем (я не очень все это долго) следующее. Я скачу про разрозненным, но запомнившимся событиям своей жизни, выплывающим из памяти при ключевом слове «автобиография». Сразу после окончания института я, в отличие от всех своих сокурсников, быстро определившихся в Художественный фонд, по разным причинам (здесь не описываемым, но тоже

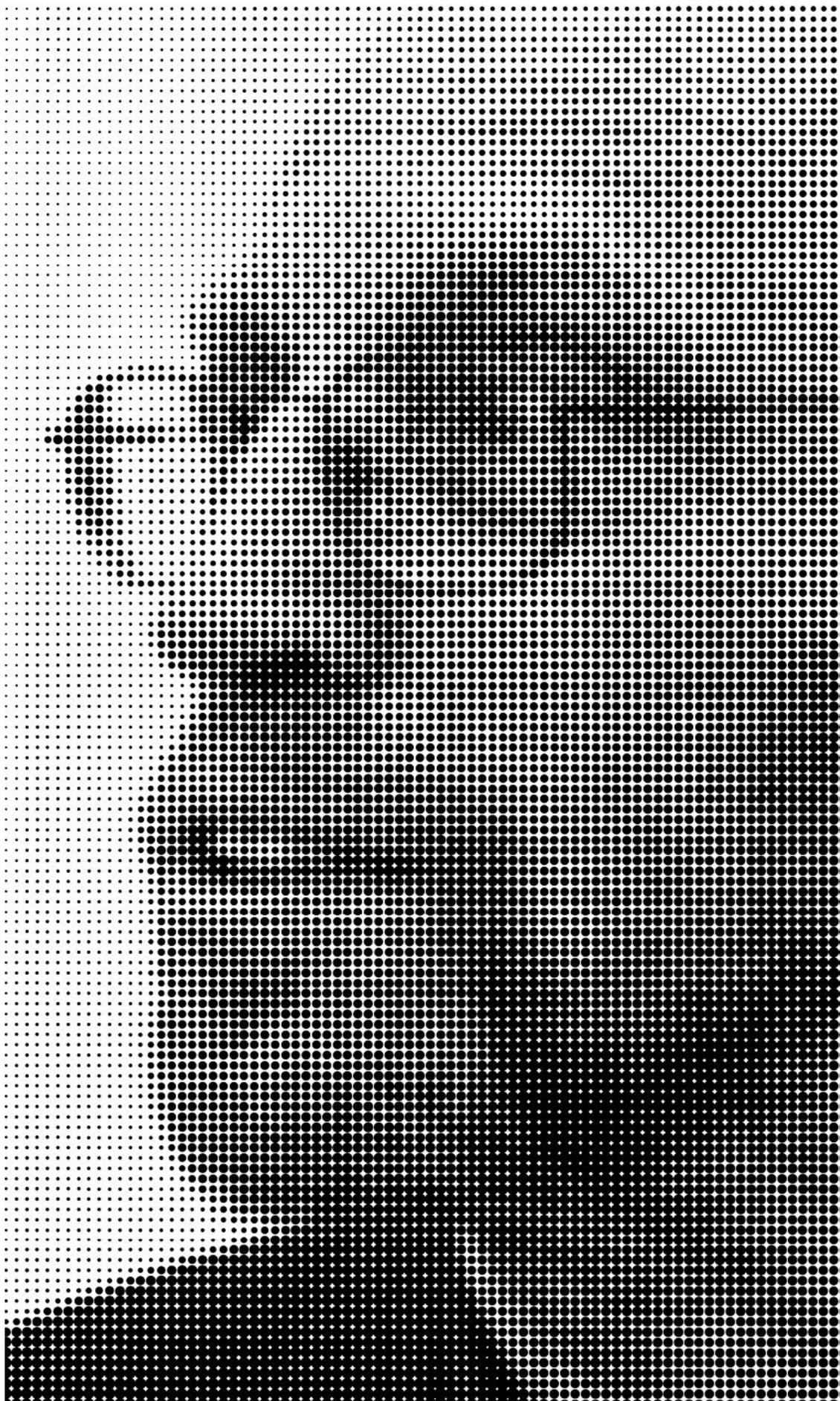
могущим быть вписанными в линию последовательной закономерности событий моей жизни) потеряв интерес, даже в некоторой степени возненавидев изо, пошел на какую-то странную и необременительную ежедневную работу, не связанную с искусством. Что опять-таки, при моей привязанности к рутине и постоянству, предоставило мне ее в ослабленном чиновничье-бюрократическом обличье, но не в виде рутины советского Художественного фонда, попав куда, лишенный еще всякого иммунитета, я погряз бы в разборках со всякими заказами и худсоветами, в разговорах о непризнанности и высоком искусстве. Кстати, вступив в нее гораздо позже и вполне уже осмысленным игроком, я относился ко всему с приятным насмешливым цинизмом. В пределах своей бюрократической рутины и тоже совсем случайно и именно благодаря возможностям, ею предоставляемым, я попал в одну закрытую советскую библиотеку с немислимым для того времени набором книг. Там я и провел безвылазно лет шесть, что, конечно же, придало мне уверенности, осмысленности и некий вид завершенности при вступлении на художественную арену Москвы.

Ну, дальше все просто. Благодаря все тому же, несколько раз благодарно помянутому везению – рождению в определенное время и в определенном месте, в городе Москва, – мне посчастливилось познакомиться с теми людьми, с которыми при других бы обстоятельствах жизни и российско-советской истории я знаком бы не был. Опять-таки, благодаря конкретной социально-политической ситуации именно того времени, связанной с многочисленными отъездами за рубеж, все художественные круги потеряли свои критические массы и вынуждены были искать ее пополнения за пределами себя, что привело к существенной перекомпоновке московской художественной жизни. В ином случае у меня вряд ли была такая возможность обрести знакомцами именно тех людей, с которыми меня ныне связывают весьма долготелная дружба и взаимопонимание.

Ну и, пожалуй, последнее. Мне посчастливилось дожить до благоприятной (во всяком случае, для меня и моего круга) перемены в обществе и явиться этому времени с минимально наработанными имиджем и именем, но, главное, вполне творчески активным и имеющим что предложить российской культуре и обществу.

Вот и все.

ПРОЕКТ ДЛИНОЙ В ЖИЗНЬ



Беседа с Виктором Мизиано Конец 1980-х

—<...> Дмитрий Александрович, вы известны на московской сцене как автор, выступающий в своем творчестве и повседневной жизни от имени созданного Вами персонажа – Дмитрия Александровича. Не расскажете ли вы, как сформировалась эта «персонажная» поэтика и каковы ее принципы?

– Собственно говоря, Дмитрий Александрович возник сравнительно недавно. Еще раньше возник другой персонаж – некий Пригов. До этого же я работал безымянно, как и требовали того литература и искусство всех времен, то есть я полностью растворялся в собственной творческой деятельности, меня нельзя было вычленить из произведения. Это, разумеется, вопрос не качества, а позиции. Однако, как вы знаете, с конца 60-х – начала 70-х возникло движение, получившее наименование московского концептуализма. Именно этому времени и направлению принадлежим я и мое творчество. В пределах этого движения меня заинтересовала проблема повседневного языка и его отсеченности от сферы высокого языка. Мне стало очевидно, что художник классического типа коллапсирует, так как жизнь и искусство все более расходятся. Поэтому мне не оставалось ничего иного, как переступить в зону каждодневной жизни и ее языка и уже оттуда изнутри осмыслить ее и перевести в сферу высокого искусства. В результате вся эта повседневная реальность поделилась на языки, которые начали действовать как персонажи. Я стал своего рода жилплощадью, где сходились все эти языки. Смеховая же реакция на мои произведения вызывается эффектом абсурдности от того, что один из языков начинает претендовать на тотальное описание реальности, то есть на то, что он не в силах охватить.

—Вы имеете в виду ваши «банки»?

—Да, «банки», стихограммы, поэтические произведения. Что же касается «персонажности» моего творчества, то она подразумевает выстраивание внутри себя некоего типа бытового и творческого мышления, от имени которого я и начинаю создавать свои произведения. Например, когда я рисую своих чудовищ, мною имитируется тип средневекового художника, искренне и кропотливо погруженного в язык пластического воплощения. Или, к примеру, в моих поэтических перформансах – так называемых «оральных кантатах», когда я экстатически, часто под музыку, зачитываю некие тексты, я воссоздаю тип синкретического художника мифологической эпохи. Каждому из этих «персонажей» соответствует какая-то подлинная грань моего естества, но как концептуальный художник я не пропадаю в материале, а сохраняю определенную дистанцию. Мои произведения нужно оценивать не самими по себе, а с точки зрения драматургии взаимоотношения произведения и его автора. Должен добавить, что ныне, в эпоху постмодерна и постконцептуализма, предполагается некая нефиксированность местонахождения автора: то он полностью в вещи, то он отстранен. И это не игра – сам автор не может определить, когда он искренен, а когда нет. Я называю этот эффект «мерцанием». Именно таковы мои взаимоотношения с моим персонажем Дмитрием Александровичем: я сам не знаю, когда он мой «персонаж», а когда я его «персонаж». Мое же подлинное творчество существует как сумма всех моих персонажей. Знаете, как во время войны прожекторы высвечивали самолет и «вели» его. Так вот эти прожекторы и есть мои «персонажи», а их точка схода – заверченный образ моего искусства.

—Дмитрий Александрович, ваше творчество строится на постоянном диалоге с реальностью. Расскажите, как осуществляется этот диалог и какова его судьба в условиях обновившейся реальности последнего времени?

—Все мое искусство определяется взаимоотношениями с культурным мейнстримом. Скажем, когда в нашей культуре существовал мейнстрим, окрашенный в высокодуховные тона, то именно тогда я стал осваивать сугубо советскую шаблонную лексику. Так, отстранившись, я диалогизировал с основной культурной тенденцией, которая входила в мое творчество в виде «персонажа». Ныне культурный менталитет сдвинулся в сторону советской темы. Она стала почти коммерческой, она сама стала мейнстримом. В результате я перешел в сферу высокой лексики. В литературе, к примеру, я пишу сейчас лирические стихи от имени женского персонажа. А в изобразительном искусстве стал вдруг создавать чудовищ, работая пластически проработанным, почти академическим языком. Тогда как раньше, когда общая тенденция была пластического толка, я создавал произведения предельно диаметрально – текстовые, радикально концептуальные. Причем моя позиция – это не оппозиция, а именно диалог. Стилистический контраст моих произведений с общей тенденцией необходим для того, чтобы накопить некую критическую массу, способную противостоять гигантской мощи мейнстрима. Ведь только в этом случае я и могу превратить его в «персонажа» своего творчества.

—В последнее время в ваши произведения вошла актуальная политическая лексика. Какова программа этих произведений?

—Для начала важно понять, что мои последние текстовые работы создаются и экспонируются в параллели с моими чудовищами, то есть конечный смысл моей изобразительной деятельности последнего времени пребывает на метауровне. Что же касается самих газет с социальными текстами, то они крайне органичны моему творчеству, находящемуся на грани между литературой и изобразительной деятельностью. Рисование слов – это и есть пограничная зона между двумя видами творчества, это новый пример эффекта «мерцания», который меня крайне интересует. Важно и то, что, помещая слова в самостоятельное пространство, вырывая его из контекста, я совершаю операцию превращения слова в имя. В результате оно прорастает корнями в древние, истинные имена предметов. Мои произведения как бы отвечают требованию древней магии: важно не уметь делать, а знать имя предмета. Ты назовешь его по истинному имени, и он сам за тебя все сделает. Русская же культура вообще склонна к магическому сознанию: это номинационная культура. К примеру, в России достаточно сказать: «Мы строим коммунизм!» – чтобы считать, что этой номинацией мы его уже как бы построили. При этом обратите внимание: в России каждое дважды сказанное слово превращается в заклинание. Нечто подобное происходит сейчас с провозглашенным понятием «гласность»: от постоянного употребления его смысл размывается, оно превращается в магическое заклинание. Моя же задача состоит в том, чтобы отразить этот опасный процесс, я ставлю свои произведения перед культурой как зеркало.

—Дмитрий Александрович, что, по вашему мнению, составляет сокровенно национальную и глубоко самобытную сущность советского авангарда?

—Главная особенность русской культуры в ее номинационности. На Западе каждый социальный страт выработал свой специфический язык, в то время как в России мы не наблюдаем этого языкового плюрализма. Все общество пронизано единым авторитарно спущенным сверху высоким языком. В результате каждый описывал свою деятельность не адекватным ей высоким языком, отчего действие размывалось, теряло смысл, превращалось в нечто несравненно большее, чем оно является. Малевич, к примеру, не рисовал картины, а создавал миры. Московский же концептуализм, в моем понимании, – это первый случай, когда русская культура обратилась к осмыслению этого феномена, к познанию своей собственной природы. Кажется, Авиценна заметил, что в определенном смысле барабан ничем не отличается от слона: и тот и другой обтянуты кожей. Точно так же советский и западный авангардизм – оба обтянуты кожей. Очень легко, отпрявляясь от внешнего сходства, отождествлять некото-

рые явления советского и европейского искусства. Однако важно понять, что скрывается за этим сходством, какая драматургия разыгрывается под кожей. Неудивительно, что часто классификация советского искусства, как и иерархия явлений, которая предлагается западными наблюдателями, оказывается совершенно неверной. Имеют место, разумеется, и типологические аналогии в западном и советском художественном развитии, но они могут быть реконструированы только после того, как станут очевидны различия.

—Как вы оцениваете энергичное внедрение западного мира на московскую художественную сцену? Как вы лично пережили это событие?

—Мне представляется, что в советской культуре последнего тридцатилетия авангардная интеллигенция выполняла функцию хранителей западных ценностей. Подобно дворянству в России XIX века. Однако эти ценности существовали в формах проектантско-мыслительных. Ныне же с внедрением западного рынка нам начинают вменяться западные формы жизни и социальных отношений. А это, как оказалось, процесс болезненный, так как рушатся формы прежнего патриархального существования. Что бы там ни говорили, а авангардные художники, как и диссиденты, жили все эти годы лучше любой другой части населения. Их деятельность сводилась к постепенному завоеванию персональной свободы. Если не перешагивать опасную, роковую грань, то это было вполне сносное существование. Нам было позволено делать то, что не позволялось другим: мы были своего рода номенклатура. Трагедия авангардистов была в том, что они осознавали, что свобода гораздо больше того, чем они располагают, зато они имели гораздо больше того, чем располагали другие. Мы были элитой, а теперь все стали элитой.

—Как вам представляется, какого рода художественные тенденции родились в новом контексте последнего времени и какие из них наиболее перспективны?

—Одна из самых характерных черт искусства последнего времени – это возрождение социального искусства. Ведь в конце 70-х – начале 80-х казалось, что эта тема уже исчерпалась. Именно тогда заявили о себе тенденции трансавангардного, неоэкспрессионистического толка. Ныне же общественные изменения вдохнули новую жизнь в традиции социального искусства 70-х годов. Да и, учитывая интерес Запада, различные советские атрибуты оказались крайне привлекательными. Ленин, Сталин, «гласность», «перестройка» – вы же знаете, на Западе все это обожают. Говоря же серьезно, мне кажется, что процессы последнего времени показали: в 1970-е годы в лоне московского концептуализма с его обостренным интересом к языковой проблематике сформировалась некая парадигма советского авангардного искусства, адекватная как местному менталитету, так и местной жизни. Социальная же тема стала для этого искусства ведущим лейтмотивом, который может входить в него и выходить, как в дверь. Дальнейшее становление этой парадигмы и есть, в моем понимании, наиболее перспективная линия развития советского искусства.

—Дмитрий Александрович, как складываются отношения вышедшего из подполья советского авангардного искусства с общественным контекстом? Не видите ли вы здесь некоторой опасности?

– Опасность, безусловно, есть. Ведь ранее авангард был родом тайной масонской ложи и рекрутировал и воспитывал людей с адекватной психологической структурой. Ныне же, когда требуется социальная активность, общественный темперамент, многие могут оказаться неприспособленными к новым условиям: по соображениям не культурно-эстетическим, а культурно-психологическим. И все же мне кажется, что в нашем обществе умонастроения сдвинулись в сторону авангарда. Если ранее мои стихи не воспринимались моими собственными

соратниками, то теперь на образцах авангардной культуры воспитывается довольно широкий круг людей.

—Таким образом, вы верите в способность нашего общества безболезненно адаптировать авангардную культуру?

– Знаете ли, нет такого общества, где бы все любили только авангардное искусство. Нет. Я думаю, что у нас довольно скоро наберется ровно та масса почитателей, которая нам и отведена в этой жизни. Если же мы выйдем за этот круг, то, следовательно, мы перестали быть авангардом.

—Ну а как официальные структуры? Всегда ли они будут столь терпимыми?

– Как вы сами понимаете, сейчас еще ничего определенного сказать нельзя. Можно предположить три линии развития: что все это завтра кончится, что это надолго или что это навсегда. Что касается первой альтернативы, то если осуществится именно она, то хотелось бы, чтобы она не задерживалась. Потому что если осуществится вторая альтернатива – что все это кончится нескоро, то есть опасность, что деятели авангардного искусства растеряют опыт подпольного существования и придется учиться заново. Наконец, если это навсегда, то участь моего поколения незавидная. Новые условия наверняка воспитают новых людей, у которых нравственность и другие человеческие качества если и останутся, то будут находиться в другом месте. Мы же в этом обществе окажемся чужими и будем существовать на правах политкаторжан. Если сообразоват, то нам построят специальный дом, предоставят льготы. Помните, как цирковая дрессировщица Надежда Дурова⁴⁰ всю жизнь ходила в гусарском костюме. Сначала это было замечательно, затем смешно, затем дико, а затем вновь замечательно. Хотелось бы дожить до того времени, когда будет вновь замечательно.

– Дмитрий Александрович, поскольку это интервью предназначено для зарубежного журнала, то позвольте вам задать в заключение типовой вопрос западного журналиста. Вы верите в перестройку?

– Позвольте, Виктор Александрович, ответить вам притчей Рама Кришны. Надо жить как служанка в этом мире. Она идет с ребенком и говорит: «Это мой ребенок». Входит в дом и говорит: «Это мой дом». Надо жить, веря, что все это полностью осуществится, но со всегдашней готовностью, что это завтра кончится.

⁴⁰ Пригов по ошибке контаминировал «кавалерист-девицу» Надежду Дурову (1783-1866) с цирковой династией Дуровых, которые действительно принадлежали к тому же роду, что и Надежда Андреевна: она была прабабушкой основателя династии Владимира Леонидовича (1863-1934). – *Ред.*

Художник. Новая роль в новом искусстве⁴¹ 1991

—Пять лет назад, давая интервью журналу «А – Я», вы рассуждали о поэтике концептуализма и пришли к очень интересным соображениям по поводу поэты, положения поэта, художника в современном обществе. Насколько изменилось за это время ваше представление о роли художника, и изменилось ли оно?

—То интервью, во всяком случае описание феномена Артист – Художник, было посвящено вполне сложившемуся феномену уже на грани его излета, то есть это уже был взгляд из несколько другой ситуации в предыдущую – в героическую пору не концептуализма, а, я бы сказал, общеконцептуального сознания, характерного для феномена третьего возраста, третьего периода авангардного искусства и типа авангардного художника. Тогда уже были ясны некоторые процессы завершения роли этого имиджа, этого культурного менталитета, и сейчас ясно, что тип авангардного художника (и вообще авангардное искусство как артикулирующее основные проблемы культуры нашего времени) завершен. На смену пришли некие переходные модификации общего концептуального сознания, такие как трансавангард, пост-модерн. Но, очевидно, они являются промежуточными моделями существования искусства. Что за новый тип искусства и новый тип художника возникнет – не берусь судить. Представляется, что решение приходит всегда на каком-то другом уровне, нежели можно представить, исходя из текущего процесса. То есть я полагаю, что если в пределах концептуального сознания художественные стили и поэты были персонажами некоего автора, режиссера, то теперь сам тип художественного творчества станет персонажем в некоем другом виде деятельности, где он, этот тип художественного творчества, будет сопоставлен с другими типами деятельности, осмысленными как эстетическая деятельность. Предполагаю, что это будет уже не в буквальном смысле художественная деятельность (хотя сейчас достаточно распространен тип художника, который делает не картины, даже не художественный объект, не результат, а уже ситуации, в которых он работает как бы указующими жестами) – а новый тип не художника, но деятеля. Этот тип, я полагаю, будет неким медиатором, регулятором в очень широкой зоне культурного проявления человека как такового.

—Так или иначе, разные эпохи вырабатывали разные критерии искусства. В одни эпохи решается вопрос: искусство это или не искусство, другие эпохи спрашивают: истинно или ложно то, что он [художник] совершает. Как вы считаете, какой критерий выберет искусство «постперестроечного» времени для оценки того, что делает художник?

—Здесь разговор не столько о критериях, сколько о некоей драматургии развития каждого периода искусства. Очевидно, истинно—ложно – это основная оппозиция искусства несекулярного, и если не религиозного, то, во всяком случае, искусства геральдического, где можно было сказать, истинно отражена суть или не истинно. Проблема прекрасно—безобразно – это уже искусство романтическое, когда художник стремился расширить границы прекрасного, сведя в результате все, что ни есть на белом свете, в единицу артикулирующую. Культура все время как бы сопротивляется этому, но в результате она соглашается, и когда она заранее в любой деятельности художника-творца видит, что все, пройдя через него, становится прекрас-

⁴¹ Вестник новой литературы. 1991. №3. С. 286-291.

ным, то драматургия искусства исчезает, и на повестку дня становится проблема рождения нового типа как художника, так и искусства.

Я говорю только об одной из сторон, движущих развитие искусства, или, во всяком случае, если не развитие, то некую драматургию его расцвета и умирания. И когда в конце XIX – начале XX века определилось, что все прекрасно, драматургия как бы исчерпала себя, возник тип авангардного искусства и авангардного художника. Основной оппозицией этого искусства была: искусство – не искусство, то есть основная задача каждого следующего поколения художников или даже каждого следующего художника – была опять захватить некую зону «неискусства», чтобы явить вообще сам феномен искусства – делать искусством все, что попадает в зону внимания художника. И до наших дней основная борьба между культурой и живым искусством была в том, что каждый раз искусство являло некие новые зоны действительности, которыми оно овладевало, некие новые приемы, некие новые художественные позы, объявляя, что это тоже искусство. Культура поначалу говорила, что это не искусство, но потом, когда культура согласилась, что все, что художник ни представляет в маркированные зоны выставочного зала, печатной страницы, на эстраде, – все это есть искусство, то этот жест художнического первооткрытия иссяк, потому что все, что ни брал художник, все, что он ни являл перед взором культуры, оказывалось искусством, и культура не сопротивлялась, то есть драматургия, двигавшая развитие авангардного искусства, была исчерпана. Очевидно, возникает некий новый культурный тип; новый тип культуры. Какая драматургия будет для него движущей? Я думаю, что основное, что сейчас будет, это – самоидентификация художественной личности, то есть когда ее деятельность будет настолько разбросана, что культура будет задавать вопрос: и это ты? Это будет некая промежуточная зона между каким-то проектантством, устройством каких-то сельскохозяйственных выставок. Это будет человек, который станет имитировать художественную деятельность некой квазипрактической деятельностью.

—Дмитрий Александрович, согласитесь ли вы с такого рода соображением: русский концептуализм еще в доперестроечное время вступил в своеобразную фазу кризиса, который так или иначе определялся исчерпанностью его метода как двигателя искусства, и в то же самое время процессы, которые сейчас принято называть перестроечными, явно ускорили это продвижение от кризисного состояния к труднореанимируемому. Что вы можете сказать о положении ведущих художников, поэтов, которые, вероятно, точно и полно выразили возможности концептуализма, с одной стороны, и искусства – с другой, в 1970—1980-е годы? Каково положение этих поэтов и художников сейчас, и каково их будущее?

—Это вполне традиционная схема, ситуация, когда некое новое течение культуры, возникнув, является неким мотором, очень интенсивным, в развитии культурного строительства: культурное строительство достигает апогея; естественно, полностью сложив некую суммированную порождающую систему, явив и артикулировав ее в самой культуре, дав возможность любому человеку, пользуясь ею, породить тексты (в любой сфере культурной деятельности). Конечно, эта стилистика культуры себя изживает: она выполнила свою функцию. Другое дело, что если брать субъектом эту культурную ситуацию, то несколько отлична субъектная жизнь самих художников. Мы знаем, что художники, которые открывают стиль, порождают его – на них до конца их деятельности лежит некая печать откровения, помимо культурной деятельности они касаются каких-то личных экзистенциальных, может быть, даже метафизических истин, которые они артикулируют, и эта печать истины лежит на их деятельности в отличие от жизни самого стиля; если стиль может умирать, то деятельность истинных художников, которые действительно коснулись определенной тайны или какой-то сути, – она как их личное достояние продолжает жить вместе с ними. В этом отношении люди, полностью идентифи-

цировавшие себя не с концептуализмом как таковым, а (я все-таки настаиваю на том, чтобы употреблять другой термин) с общеконцептуальным менталитетом (в него входил достаточно широкий круг явлений, концептуализмом не могущий быть описан), – кто себя идентифицировал со стилем определенным, тот продолжал работать, и в описанной мною схеме они – вполне художники, поскольку это их истинный пост в этом мире, это их служение, которое совпало с определенной культурной ситуацией.

—Вы считаете, что эти художники не переживают сейчас личностного кризиса?

—Это уже личная биография: кто-то переживает, кто-то не переживает. Кто-то чуть-чуть модифицирует стиль, а люди, работавшие на диалоге с культурной ситуацией, с контекстом, более чувствительны к изменениям, поскольку их оппонент, референт – культурная ситуация – чуть изменился. Я могу про себя сказать, что я, в общем-то, работал в тесном диалоге именно с контекстом. Но в данном случае у меня несколько другие стратегия и тактика поведения: я себе напоминаю летающую крылатую ракету, которая точно зависит от географии, рельефа, мейнстрима. В данном случае, когда меняется мейнстрим, то логично изменить, скажем, язык и прочее, но в этом отношении стратегема моя практически остается та же. Естественно, я могу менять героев, могу менять язык (жестко государственный на либеральный), но ясное дело, что конструкция моего отношения проглядывает, и я угадываю точно так же. Для меня, в общем, интересны все эти аспекты культуры и искусства, и я сам для себя – некий экспериментальный организм, на котором я, в некоем отдалении, оторвавшись от себя, могу проводить определенные эксперименты. И я это делаю. Описываемая мною модель искусства, конечно, как-то промоделирована и прочувствована внутри, и я пытаюсь даже делать некие определенные шаги, которые возможны в пределах моей устоявшейся конструкции и имиджа и вообще моей жизненной ситуации. Полностью, я думаю, вряд ли я могу уйти из заданного мне времени и уйти от своей миссии.

—Дмитрий Александрович, нет ли у вас ощущения, что в 1970—1980-е годы именно русский художник, русский поэт опять, в очередной раз восприняв идеи своего искусства с Запада, выразил их, может быть, важнее и точнее, взяв на себя роль мирового поэта, и так или иначе в 1970—1980-е годы русское искусство, возможно, оказалось самым точным и самым глубоким по сравнению с развитием искусства на Западе; и согласитесь ли вы с тем, что сейчас это положение изменилось: что сейчас русский художник теряет это свое положение «избранника богов», на него уже не указывает перст, он не освещен уже прожектором какого-то внутреннего и очень напряженного внимания.

—Если смотреть изнутри ситуации, из русской ситуации, то, возможно, ваше определение имеет смысл. Но если смотреть из западной ситуации, то русской советской культуры (не русской, а русской советской) там, в западном менталитете, в западном культурном обиходе, практически не существует.

—Несмотря на всплеск интереса к современной живописи?

—Да. Во-первых, этот всплеск в процентном отношении мизерен. В Нью-Йорке, в Америке тысячи галерей, и если из них три заинтересовались советскими художниками, то...

—...для России это много, а для мира...

—...для мировой культурной ситуации – это вообще ничего. Советское изобразительное искусство имеет шанс только в том случае, если тут разовьются свои культурно-рыночные структуры искусства (если принимать модель западного развития культуры), и эта куль-

тура породит определенную структуру художественной жизни и вольется в общую большую культуру Запада, на которой, в общем-то, конъюнктура весьма плавает: там то приобретают значение немецкие художники, то итальянские... Но, во-первых, это, конечно, значимо по сравнению с русским искусством, потому что, скажем, в немецкое искусство, прежде чем оно появилось на мировых рынках, были вложены миллионы долларов, без этого невозможно, это рынок, в общем-то... Возможно, из русского искусства в мировое искусство войдут единицы. Но если, скажем, в начале XIX века на сотню художников мировой элиты двадцать было из высочайшей элиты русской, это значимо. Но если сейчас на тысячи художников с мировым именем, в которых постоянно вкладывались деньги, которые интенсивно работают, есть несколько десятков советских художников, то это мало что значит. В этом отношении я не питаю никаких иллюзий. Другое дело, что за нами стоит образ огромного культурного региона, в котором надо очень точно, серьезно и осмысленно работать самим художникам. Дело в том, что попытки влиться в западную культурную жизнь всегда напоминали некий род странного болезненного состояния: мы как бы выделяем определенный пласт или слой людей для отживания западного культурного опыта, как некий нарыв, который, когда исполнял свою функцию – нарывал, то тело при всем притом, будучи огромным, сосредоточивалось на этом маленьком нарыве в момент его назревания. Он болел, но когда он исполнял свою функцию оттягивания заразных веществ, то его отрезали, и все начиналось заново.

Теперь, что касается литературы, словесности. Она, конечно, несколько в другом положении по причине того, что имманентные законы развития довлеют ей в гораздо большей степени, чем общемировые, в изобразительном искусстве. Русская культура до сей поры все-таки преимущественно вербальна, и весь монолит изобразительного искусства, музыкального и прочего все равно мыслит предпочтительно вербально, за исключением небольшого числа ориентированных на Запад художников, как в музыке, так и в изобразительном искусстве. В этом отношении литература в России до сих пор имеет преимущественное значение в культурном процессе. Но опять-таки, при переходе границы западной культуры мы обнаруживаем, что значение русской литературы там не может быть отыграно, потому что там уже нет площадки, которая может вместить, скажем, столь огромный хор действующих лиц. Она их впускает, но она их по-другому истолковывает. Западная культура, скажем, может впустить к себе Солженицына, но уже в качестве некой общественной фигуры: он не может быть литературно-общественной фигурой, он – общественно-литературная фигура. Поэтому, говоря о концептуализме или об общеконцептуальном сознании, надо сказать, что в нашей культуре, при нашей заостренности на проблеме количества людей, работающих в этой стилистике, значимость этого культурного сознания в общекультурном и литературном движении на данный момент весьма ограничена. И поскольку это сознание уже прошло свой героический пик, а люди только подключаются, я думаю, что они скорее перескочат в другую культурную ситуацию, не имея опыта концептуального, что, собственно, и происходит, как мне представляется, в Ленинграде, где не было опыта концептуального сознания. Здесь ситуация такова: молодежное движение занимается постмодерновой стилистикой, как бы прыгнув (как африканские страны) из феодального и первобытного строя сразу в социализм. Правда, на этом перескоке порождаются замечательные кентаврические стили и личности, но все-таки, как мне представляется, нынешнее культурное развитие не терпит такого рода способов развития. Если раньше стили доминировали в пределах многих лет и человек мог получить эстетическое образование, вобрав в себя все эти принципы культурного менталитета даже через побочные дошедшие до него сведения – через родителей, газеты, журналы, то сейчас художник не может впитать в себя законы культурного поведения через иные средства, нежели через саму культуру, и серьезно и интенсивно занимаясь этим. Поэтому эти пробелы невосполнимы, и имманентное развитие внутри культуры начинает доминировать над внешними законами и связями.

Между именем и имиджем⁴² Диалог с Сергеем Гандлевским 1993

СЕРГЕЙ ГАНДЛЕВСКИЙ. Дмитрий Александрович, с вашим именем связано представление о чем-то заведомо смешном, веселом, прежде всего о псевдосоветских стихах или стихах о Милицанере. В одном интервью вы сказали, что уже написали полтора десятка тысяч стихотворений, а всего собираетесь сочинить двадцать тысяч произведений. Там же вы говорите, что обилие написанного обрекает вас на превратность толкований, потому что читатель видит только часть из содеянного. Я думаю, безжалостно требовать от людей, чтобы они прочли всего Пригова, – случись такое, нам грозит остановка производства.

ДМИТРИЙ ПРИГОВ. Оно и так остановилось.

С.Г. И все-таки я прошу дать ключ к пониманию вашего творчества.

Д.П. Я не пишу стихов ни исповедального, ни личного плана, и у меня нет личного языка. Я работаю, как режиссер, который выводит на сцену различных героев. Но по тому, как он сводит героев, какие это герои, как разрешены драматургические коллизии, он, режиссер, прочитывается на уровне постановки этого спектакля. В этом смысле вся «советская» часть моей деятельности – один из таких языковых героев, это язык советского мифа. Я с ним работал, пока это было для меня актуально. Но каждый материал имеет критическую массу наработанности, дальше это просто тебе самому неинтересно. Мне кажется, что такой способ игры с советским языком, советскими мифами уже реализовался, стал достоянием истории, в этом смысле его уже ни обойти, ни объехать, ни изничтожить, он уже увековечился и как бы спокойно существует. После этого я работал в имидже экзотического поэта, философского поэта и других. Сумма всех этих стилистик, всех образов и создаст мой, скажем так, режиссерский образ.

С.Г. Из сказанного я могу сделать вывод, что ваша деятельность принципиально вторична. Вам необходим огромный багаж литературных традиций, чтобы уже к ним взывать. Справедливо? Но мне кажется, что сугубо исследовательское, бесстрастное отношение к разным стилям лишает вас каких-то специфических радостей, знакомых исповедальному поэту. Ведь исповедальный поэт, он тоже вполне эстетически вменяем, и когда он пишет о своей любви, страхе, ненависти, он боковым зрением видит близкую ему литературную традицию. А для вас все традиции равны. Гордое и смиренное одновременно чувство литературного родства с какой-нибудь славной традицией – волнующее чувство, его не объяснить просто тщеславием. Потом всякий поэт, по-моему, старается воплотить в творчестве себя не бытового, а лучшего, очищенного, мечту о себе. Я сейчас говорю не о бессмертии в литературе, а о потребности высказать все как есть, без помех. А вас, собственно вас, в вашем творчестве нет, поэтому очень затруднительно общение. Вы – везде и нигде.

Д.П. Дело в том, что режиссерская деятельность или дирижерская деятельность – это художественная деятельность, которая точно так же эмоционально переживается, как и деятельность чисто языковая и пластическая. В этом отношении, мне кажется, я не лишен никаких радостей, вами перечисленных. Они просто сфокусированы в несколько другой сфере. Насчет традиции тоже должен вас если не поправить, то подсказать, что традиции складываются, они не вечны. Та традиция, к которой вы отсылаете, традиция романтическая, в свое время заложенная, кончающаяся или нет, мне трудно судить, – для меня она кончилась. Но и я могу отослать себя к традиции почти вековой, у которой есть читатель и есть последователи.

⁴² Литературная газета. №19.

Я выстраиваюсь одним из последних в этой традиции и апеллирую к этому читателю. Эта традиция начинается от постсимволистов, Хлебникова и Маяковского. Был такой поэт Чичерин, потом обэриуты. После обэриутов стало допустимо существование такого способа писания, появились Николай Глазков, Ян Сатуновский. Но поскольку я художник, я подключен к традиции не только советской, но и мировой, и потому взаимосменяющихся направлений и стилей в авангардном, концептуальном, постмодернистском изобразительном искусстве. Это огромный поток, который трудно представить себе человеку, не причастному изобразительному искусству, и тем более человеку, малознакомому с западным изобразительным искусством, мировым даже, я бы сказал. Поэтому я не чувствую себя ни обделенным в смысле эстетических, эмоциональных и прочих переживаний, ни в смысле исключенности из какой-то традиции.

С.Г. Скажите, а у вас нет такого соблазна, такой иллюзии передового метода, высокомерия по отношению к исповедальному традиционному поэту? Ведь он далеко не невольник жанра. Он сам выбрал себе жанр, видит всю его ограниченность, все, что в этом жанре понарошку. Блок, если не ошибаюсь, писал пародии на себя. И тем не менее исповедальный поэт считает возможным сказать о мире, глядя в бойницу какого-то стиля.

Д.П. Мне кажется, это примерно все то же самое, потому что Блок какое-то время, когда он начинал, был в оппозиции к доминирующему стилю. В это время он чувствовал себя в той же мере новатором, как и любой новатор. Я-то тем более. Стратегия авангардного искусства, его поведение – это разыгрывание основной драматургии: искусство – неискусство. То есть каждый раз художник испытывает искусство на прочность. Каждый раз он отодвигает искусство в ту зону, где это не считалось искусством. Каждый раз ему люди кричат, что это не искусство. Но каждый раз потом они убеждаются, что это искусство. То есть культура так и живет в наше время, она распространяет свои территории все дальше и дальше. Поэтому каждый человек, работающий в пределах авангардного искусства, принимает эту стратегию поведения. В этом отношении, конечно, он всегда чувствует себя новатором, но не в смысле отрицающим предыдущее, а в смысле, что он принимает на себя миссию вот этого рода людей. Чтобы каждый раз быть адекватным своей роли, он вынужден какие-то новые приемы отыскивать. Но принцип его работы в культуре очень традиционный, как ни странно. Он отыскивает новые территории, но поступки его очень традиционны для поведения авангардного художника, как эта традиция установилась.

С.Г. Если я правильно понял, предмет вашего наблюдения – обычаи культуры, правила культуры, то, что отложилось, соль и известь культуры. Вы так, например, можете описать игру в шахматы: есть доска с нанесенными на нее 64 клетками, на клетки ставятся игрушки и по известным правилам передвигаются. Но ведь при таком описании вы рискуете упустить весь тот пафос, который стоит за этой игрой. Ведь эти правила – только предлог для игры ума. Ваше внимание привлечет, скорее, классицизм с его жесткой эстетикой, а не нарушитель правил Шекспир.

Д.П. В этом отношении вы правы. Конечно, я не работаю вообще ни с Шекспиром, ни с кем в отдельности. Я работаю созерцательно, вижу некие кристаллические образы и радуюсь им. Я вычленяю логос этого поведения, и вот эта работа созерцания, моделирования равна моделированию отдельного стихотворения. И если человек может по моим ступеням, даваемым ему в этих стихотворениях, взойти на высоту созерцания этого мифа, для меня это такая же зона восторга и красоты. Я работаю с неким усредненным образом, который существует в культуре, который утверждён не личной волей, а именно общей большой культурой. Я работаю с поп-образами, с поп-имиджами, с поп-представлениями о культуре. Такое искусство, конечно, возможно при большой надышанности культуры, и, естественно, оно отражает определенный возраст культуры, когда создание, все большее нарабатывание каких-то стилей и направлений уже теряет смысл, потому что огромное количество их накоплено и каждое сле-

дующее просто воспроизводит этот способ творчества, когда драматургия рождения личного языка уже исчерпана.

С.Г. Я очень прошу не обидеться на мое сравнение, но сейчас мне пришло в голову, что ваше бытование в культуре сопоставимо с существованием стервятника в природе. Что чем больше в ней мертвечины, тем обильнее ваш пир. Мне очень нравились те ваши стихи, которые посвящены были советскому обряду, потому что он весь был мертв и там было где разгуляться. И недоумение у меня вызывает, когда вы обращаетесь к «Августу» Пастернака или к «Сну» Лермонтова. Дело не в том, что я экзальтированная барышня и хлопнусь в обморок от кощунства. Просто мне не кажется это обращение плодотворным. В случае творений, мягко говоря, талантливых форм мало что объясняет. Что значит сказать про стихи Пастернака, что это типичная исповедальная лирика 50-х годов XX столетия и т.д.? Они ведь замечательны не благодаря всем этим параметрам. Ваш метод не берет в расчет остаток. Но остаток драгоценный – остаток гения.

Д.П. Насчет стервятника – как вам сказать? Для меня это несколько не оскорбительно, но дело в том, что это смотрится как бы в качестве некоего нравственного метафорического укора с точки зрения мышей и крыс. Стервятник существует своей жизнью на том уровне, для которого вообще не существует этих различий. Метафора вообще покрывает весьма узкий феномен описываемой действительности. Поэтому каждой метафоре можно противопоставить другую метафору. Я не вижу никаких принципиальных противоречий между своей деятельностью и вообще культурной деятельностью. Мне представляется, что наша культура поработала над конкретным стихосложением и поэтическими традициями и очень жестко сфокусировала читательское зрение на определенном поле, в котором в луче прожектора должен появиться герой. На самом деле мир полон героев, и можно сфокусироваться на другом пространстве.

С.Г. И все-таки вам для того, чтобы приступить к творчеству, надо, чтобы жизнь остановилась. Если вспомнить слова, что все жанры хороши, кроме скучных, то вот ровно скучные жанры, остановившиеся жанры – предмет вашего исследования.

Д.П. Понимаете, определение «скучные» – это справедливо в пределах определенной эстетики и направления. Для меня это не скучно. Для меня это, наоборот, полно измерений глубинных, вертикальных, каких угодно. Поэтому для меня может быть скучно то, что для вас весело.

С.Г. Хорошо, сменю тему. Мы как-то шли с вами районом новостроек, и я что-то заметил по поводу архитектурного убожества, а вы возразили, что средневековый город, скорее всего, тоже не отличался благообразием. А еще был такой случай. В одном собрании заговорили о рассказе молодой писательницы, напечатанном с напутственным словом Виктора Ерофеева. Рассказ был чрезвычайно натуралистичен и довольно отвратителен. Кто-то сказал, что Виктор Ерофеев может сочинять все, что ему угодно, но зачем он всякое безобразие напутствует и поощряет, и что это растление читателей и самих писателей. Вы приняли это близко к сердцу и спросили: «А розами растлевать, по-вашему, можно?» Я хочу спросить: вам действительно кажется, что советские новостройки и средневековый город, что розы и то, что имела в виду эта писательница, – вещи одного порядка? Именно такие ваши высказывания дают мне основания упрекать вас в релятивизме.

Д.П. Все зависит от того, с какой точки оценивать. В обоих приведенных случаях была как бы явно доминирующая некая нравственная оценка событий. Я возмутился не конкретно данным случаем, а попыткой доминирования нравственных узаконенных ценностей над возможностью свободной эстетической позиции. У математика Кантора есть такая теория: существуют бесконечности, но они разнятся по мощности, бесконечность нельзя сравнивать с бесконечностью. Если бы каждый оценивал какие-то явления, оговаривая мощности, оговаривая огромный пучок измерений, векторов, я бы мог со многим согласиться, но в каждом случае я противлюсь не конкретному примеру, а способу оформления, менталитету.

С.Г. А вы убеждены в том, что искусство не смыкается с реальной жизнью? Это продолжение вопроса о розах...

Д.П. Я думаю, что оно смыкается, но оно не есть прямое продолжение жизни, это все-таки достаточно разные сферы, нужен ключ перевода искусства в действительность. Есть иллюзия, что искусство – прямое продолжение яви, если не жизнеописательной ее части, то, во всяком случае, наших этических переживаний, наших политических и прочих устоев. Поскольку и то, и другое формулируется вербально, то очень легко перескочить от термина, употребляемого в пределах политологии, к этому же слову, но уже в пределах поэзии, где оно имеет другое значение и жизненное пространство. Я это очень живо чувствую, я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую.

С.Г. Раз вы сами признаете опасность смешения смысла и яви, чему виной, скажем так, простодушие людское, риск такого смешения художнику можно и учитывать, нравится ему это или нет. Тем более что мы живем в России, по которой вымысел прошелся, как паровой каток. Наверное, невежественно обвинять Маркса в случившемся в России или Ницше – в случившемся в Германии. И тем не менее какая-то доля участия их есть. Я клоню к ответственности художника.

Д.П. Вы понимаете, конечно, есть ответственность художника, но вообще-то ответственностей масса, и противоположная ответственность не менее серьезная, чем та, о которой вы сказали. Ответственность погубления искусства ради жизни такая же ответственность, как и наоборот.

С.Г. Давайте обратимся к практике. Вы, на мой взгляд, поучаствовали своим искусством в формировании духовного облика советского интеллигента. Ведь советский средний интеллигент был зрелищем достаточно ущербным, достаточно жалким. На него кричали в ЖЭКе, он слышал агрессивную абракадабру по радио и телевидению, а между тем интеллигентское подростковое чтение – это «Три мушкетера», Стивенсон, Купер, где все герои энергичные, готовые к решительному поступку, каждый – личность. Несоответствие воспитания и взрослого ежедневного поведения было у советского интеллигента огромное. Про себя-то он знал, как должен поступать мужчина, но в этом ему жизнь отказывала. Он не имел ни мужества, ни возможности претворить воспитание в жизнь. И вот тут вы со своей стилистической терпимостью дали возможность встать на ноги и выпрямиться, ровным счетом ничего для выпрямления самому не сделав. Вы ему как бы сказали: «Ты же высоколобый, ты посмейся, а не переживай. Телевизор – это один стиль, казенный, державный, а ЖЭК – это другой стиль, казенный, прилатненный, а Дюма – это третий стиль, романтический. Не из-за чего расстраиваться, это только занятная игра стилей». Вы некоторым образом санкционировали интеллигентское прозябание.

Д.П. Поскольку, помимо авангарда, я все-таки в традиции русской литературы, проблема конкретного моего нравственного участия в жизни посредством письма передо мной стояла, и я для себя ее давно сформулировал, и не совсем тем способом, каким вы ее подали. Я так понимал, что вообще у искусства основная задача, его назначение в этом мире – явить некую со всеми опасностями свободу, абсолютную свободу. На примере искусства человек видит, что есть абсолютная свобода, не обязательно могущая быть реализованной в жизни полностью. Я взял советский язык как наиболее тогда функционирующий, наиболее явный и доступный, который был представителем идеологии и выдавал себя за абсолютную истину, спущенную с небес. Человек был задавлен этим языком не снаружи, а внутри себя. Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он – абсолютная истина. Я хотел показать, что есть свобода. Язык – только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу.

Облачко рая⁴³ **Беседу ведет И. Манцов** **1997**

– Дмитрий Александрович, вы работаете одновременно с изображением и словом, каково их соотношение в современной культуре?

– Проблема взаимодействия слова с изображением актуализировалась в пределах изобразительного искусства в начале 60-х годов. Впервые она возникла в поп-арте, который вместо природы взялся изображать городскую жизнь со всем ее специфическим бытом. Оказалось, что весь быт заселен текстами: движущимися, статичными, на стеклах, на машинах и рекламных щитах. Оказалось, что мы живем в мире слов не меньше, чем в мире природы, в мире материальном. Мир заселен странными фантомами, которые производят гораздо большее эмоциональное впечатление, нежели люди и предметы.

В поп-арте они появились как элементы новой культуры: кока-кола и тому подобное. Концептуализм же актуализировал взаимоотношения между предметом и словом, именем. Обнаружилось, что слово весьма условно привязано к предмету и его значение может, что называется, «плавать», заменяться другим словом. Один предмет может быть именем другого предмета и т.д. Дело дошло до того, что стало возможным выставлять тексты вместо картин, в виде картин. Оказалось, что визуальный язык и язык вербальный – взаимопереводимы и взаимозаменяемы. Вместо картин стали выставляться слова, надписи, фразы, выражения. Скажем, Кошут выставлял цитаты из Ницше, написанные на стекле.

Внешне казалось, что произошла подмена и выравнивание визуального и вербального языков, всего-навсего изменилась фактура текста. Но за этим лежала гораздо более серьезная практика, осмысленная позже. Выяснилось, что ключевой проблемой является проблема авторства. Автор как переводчик с одного текста на другой – вот самое интересное в новой культурной ситуации.

Оказалось, что ТЕКСТ – случайная, частная вещь в деятельности АВТОРА. Автор перестал быть видимым. Он стал неразличим – и визуально, и вербально, и поведенчески. Изображение, перформанс ли – это частные случаи общего существования авторства. Кардинальный отрыв автора от текста привел к тому, что автор перестал появляться в тексте, вычитываться из него. Выяснилось, что текст некоторым образом «мешает». Это был существенный перелом. Появился новый образ автора, новый способ взаимодействия с культурной средой. Все это было закамуфлировано посредством каких-то текстовых внедрений в изобразительное искусство.

Подобного уровня отделения автора от текста, абсорбции авторского поведения не произошло ни в кинематографе, ни в литературе. В кино до сих пор автор умирает в тексте, притом, что текст может быть сколь угодно сложным, компилятивным, полистилистическим. Однако, если автор появляется перед экраном, ему говорят: уйди, ты мешаешь смотреть фильм.

В современном изобразительном искусстве, если его можно так назвать, потребитель не станет смотреть картину, пока не поймет, а что за авторское поведение ему предлагают. Если картина является частью большого авторского перформанса, тогда она всего лишь элемент, и потребитель смотрит на автора. Если картина – некий презентруемый автором вымышленный герой, тогда автор тоже стоит рядом. Либо автор полностью «слипается» с текстом, тогда это

⁴³ Киноведческие записки. 1997. №35 С. 59-70. Название интервью – отсылка к фильму режиссера Николая Достала «Облако-рай» (1990).

– частный вариант авторского поведения. В любом случае, авторская фигура, в отличие от текста, очень важна.

Если все же отвлечься от этой основополагающей категории – авторского поведения – и спуститься на уровень текста... Думаю, для кинематографа чрезвычайно важна ситуация заселенности жизненного пространства текстами.

Имею в виду естественное вхождение слов, текстов в «картинку» фильма в качестве среды обитания. Если, скажем, для романтического кинематографа средой обитания, необходимым элементом будут пейзажи и закаты, условно говоря, то любое повествование, посвященное нашему времени или футурологическим утопиям, связано с огромным количеством текста. Эти тексты не являются авторскими. Они являются частью пластики пространства, в котором существует герой, и несут фактурную – не смысловую – нагрузку. Могут маркировать место или психологическую атмосферу. Главное – в них нет специальной идеологической нагрузки.

Мне нравится, когда тексты внедряются в изображение. (*Оживляется.*) Ужасно люблю смотреть титрованные кинокартины. Титры там существуют своей, отдельной жизнью.

– Вы имеете в виду немые фильмы?

– Нет, необязательно. Например, переводные титры очень интересны. Они дают вербальную версию фонограммы. На экране – странное существование выпавших в осадок слов. Они специфически живут, не соприкасаясь ни с глубиной экранного изображения, ни с его движением. Живут поперек всего действия. Автор картины на них не ориентируется. Титры существуют на экране как бы вопреки фильму. Говорят, что они мешают изображению. Пускай, я люблю буквы, предложения, бегущие по изображению. У Августа Бёме есть такой образ: ангел, летящий в аду, пребывает в своем облачке рая. Так и титры: слова, летящие в своем облачке рая в аду изображения.

Еще титры напоминают лозунги, которые висели посреди советской жизни. Как было: идешь среди серых домов, вдруг – лозунг «Вперед к победе коммунизма!». Он – какой-то ангел! Его суггестивное воздействие столь сильно, что он производит гораздо большее эмоциональное впечатление, чем это огромное пространство вокруг, застроенное камнем и бетоном. Причем это повелительное наклонение, текст вмешивается в жизнь, требует, указывает.

Хорошо, когда экранное изображение покрывают компьютерные тексты. Тексты, взятые не в их собственном значении, в отрыве от семантики, когда важна пластика текста, его материальность, форма. Пластика текста – виртуальная пластика. Взаимодействие виртуальной пластики экранного текста и как бы реальной пластики киноизображения мне наиболее интересно. Будто бы текст нанесен на некое переднее стекло, и ты понимаешь, что вот эта материальность текста ближе и реальнее, чем углубленное пространство «за стеклом», где разыгрывается действие. Ты понимаешь, что пространство, где действуют персонажи, конечно же, – выдуманное. А титры, текст, ими образованный, – абсолютно материален и реален, он ничего не имитирует. А в глубине – имитационное, нереальное пространство.

К сожалению, пока кинематограф не задействовал текст. Разве что – немое кино. Но там текст слишком метафоричен, он принимает на себя функцию отсутствующей фонограммы. А полностью отпустить текст на свободу в кино никто не решался. Оговорюсь, впрочем, что я недостаточно знаком с историей кино.

Мне кажется, отделение автора от текста в кино возможно именно на этом пути, через пересмотр существующих взаимоотношений между словом, письменным текстом и изображением. Пока же автор полностью пропадает в тексте, кинематографическом тексте. Мне лично драма отношений слова и собственно кино не менее интересна, чем драматургия, сюжет, взаимодействие персонажей.

– Вот – цитата из книги Ямпольского «Видимый мир», он, в свою очередь, цитирует немецкого теоретика кино 20-х годов Леонарда: «Фильм – это последовательность изображений. Его действие изначально придумано в картинах. Он движется не поступками и не судьбами, но – изображениями... Его динамика пассивна, это динамика анонимной силы...» Далее Ямпольский комментирует: «В театре или романе герой обладает весом своего физического присутствия... В кино же появление и исчезновение героев целиком зависит от прихоти монтажа, от движения склеек и монтажных швов... Кино создает странное ощущение, что в нем первичны не судьбы и не психология человека, но – загадочный порядок движения картин. Своеобразный характер причинно-следственных связей, управляющих движением фильма, резко влияет на статус психологии в кино. Внутренняя психология отходит на второй план, вперед выдвигается некая особая внешняя психология, приобретающая свойства телесности и тем самым приближающаяся к примитивным формам сознания...»

Как вы считаете, насколько самодостаточен в кино «загадочный порядок движения картин»? И потом, «динамика анонимной силы» имеет в кино определенный характер, а вы предлагаете «отделить автора от текста», то есть – посягнуть на анонимную природу кино...

– Конечно, уровень анализа, предложенный Ямпольским, существует. Но я думаю, этот уровень – рафинированный, а не реальный. Вообще говоря, культура определяется своего рода конвенцией. Восприятие вне конвенции дается с большим трудом. Для того чтобы воспринимать фильм как смену картин, требуется профессиональная изощренность. В конце концов, разговор о телесности – тоже конвенция. И когда я говорю об «отделении автора» и тому подобных вещах, я не призываю к деконструкции кино, я говорю: есть еще один тип конвенции, который может быть очень интересен, может помочь открыть в кино нечто новое.

Конечно, профессионал понимает конвенцию массового, наивного зрителя, а зритель этот считает, что его непосредственное отношение к фильму – единственно возможное.

– Недавно заметили Павлу Лунгину, у которого вы, кстати, отметились в фильме «Такси-блюз»: дескать, он – сценарист по первой профессии в кино, а значит, делает все максимально точно – выстраивает сюжет, расставляет манки для зрителя и т.д. На что Лунгин горячо возразил: все не так, я придумываю неправильно, неточно, а фильмы держатся на чистой энергетике. Отсюда – прихотливые, истеричные ритмы и т.д. Как вы можете прокомментировать эти слова? Ведь получается следующее: человек говорит, что он не следует конвенции, но – работает на голом огне, на чистой энергетике; знает законы сюжетосложения, но не выполняет их, чтобы не мешали дышать...

– Конвенция – это культура, которая стоит у тебя за спиной и смотрит твоими глазами. Она зачастую не осознается. Конвенции подвержены даже вовсе ничего не соображающие люди. Лунгин в данном случае говорит о неких профессиональных конструктивных ходах, приемах. Конвенция – более широкое понятие, из него нельзя выйти. Интуиция всякого режиссера, в том числе Лунгина, не имеет другого пространства, кроме конвенции. Человек не может выпрыгнуть за пределы текста, который создает. Это – большая культурная работа не одного человека, а целого поколения или направления.

Кстати, кинематограф даже и не пытается работать с этим, двигаться за пределы текста, расшатывать конвенцию. Лунгин, например, подходит к материалу не рационально, не режет его ножичком на тарелке, а хватает руками. Но конвенционный набор у него, думаю, традиционный.

– А если он или кто-то другой нарушает законы «правильного голливудского сценария»?

– Всякая культурная стратегия, сознательная или нет, имеет свой горизонт. Обычно за его пределы не ступают. Думаю, что «сознательно» работающий с материалом Дыховичный и «бессознательно» работающий Лунгин действуют в пределах одного горизонта. Их деятельность определяется тем кинематографом, который сформировался в данном регионе, со всем набором «классических», канонических картин и т.д. Не думаю, что интуиция дает возможность вырваться за горизонт. Точнее, этот прорыв должен быть осмыслен и подтвержден опытом других. В противном случае эти «прорывы за горизонт» не становятся показательными. Тогда они – просто случай. Их объясняют с точки зрения этой самой стратегии, а случай становится жертвой тех представлений, которые существуют в пределах видимости, а не «за горизонтом».

Для прорыва нужна большая культурная работа. Культура чувствует кризис и движется в новом направлении, рвется за горизонт – вот исходный посыл. В творчестве одного художника, да еще не направленного на такого рода поиски, это всегда случайность, странность, нонсенс. Так все и воспримут: коллеги, зрители.

– Вы употребили слово «реальность». Это тоже конвенциональное понятие?

– Есть несколько уровней конвенции. Реальность, данная нам, которую Гуссерль называл: «реальность в горизонте сознательного взрослого населения». То есть исключаются дети, сумасшедшие и т.п. Имеется в виду окружающее человека нечто, что опытом культуры, науки, человеческой деятельности постигается нами как некая данность. Это тоже конвенция, но это – конвенция первого уровня. Потом следует надстройка: рефлексия по поводу этой первичной конвенции, первичной «реальности». Рефлексия, которая делает «раскрой» этой реальности. Разные виды деятельности по-разному «раскрывают» первичную реальность. Химия берет тот же самый конгломерат, но на уровне молекул, физика – на уровне атомов, антропология – на уровне человека. А социология того же человека берет поперек качеств его поведения... Понятие «реальности», таким образом, расширяется. Хотя большие, идеологические скачки в осмыслении действительности происходят не так часто.

– Принято считать, что кино смотрит на жизнь, что называется, «в упор»...

– А что значит «в упор»? Оно не может смотреть «в упор».

– Имеют в виду, что кино работает с реальными людьми, реальной речевой средой и т.д.

– Хорошо, уберем монтаж, режиссера и оператора, производящих акт определенного выбора: предпочитают конкретную картинку, которая является составной частью огромной действительности. У них нет «бокового зрения». «Боковое зрение» они добавляют свое, в виде монтажа. Далее – время. Они приезжают в какой-то момент и изымают его произвольно из действительности, перенося на пленку, в фильм. Далее – люди. У людей нет «нормального» поведения, но есть – социально-имиджевое. Берут человека, что снимают в нем? То, что он сам предлагает перед камерой в данный момент. Уже акт вмешательства в континуальность нарушает целостность «реальности».

Во время просмотра – еще большая условность. Мы воспринимаем совершенно неведомую картину, выстраивая сложную систему транспонирования фильма в действительность. Конечно, искусство не отражает реальность. Культура имеет некоторые переходные модули, и мы проецируем искусство на тот или иной тип контекста. Если искусство долго функциони-

рует в обществе, эти механизмы проекции хорошо разработаны, встроены в нас, и мы их уже не замечаем.

Когда приходит «другое» искусство, начинаются сложности. Мы говорим, что оно неправильно, так как не понимаем модулей перехода этого искусства в реальность. Потом модули таки находятся, искусство становится понятным.

Вообще, нет «чистой картинки». Вот пришел ко мне человек, показывает стихотворение. Я реагирую: это интересное стихотворение неизвестного мне акмеиста. Человек возражает: это не акмеист, это – мой знакомый. Тогда неинтересно – отвечаю я. Нет, он СПЕЦИАЛЬНО так пишет – возражает гость. Тогда интересно! – соглашаюсь я. То есть у нас нет восприятия чистого текста. Встроен механизм моментальной его квалификации: социальной, исторической, национальной и т.д. Если вынести за скобки всю огромную «нечистоту» культурной деятельности, получим «чистый текст». Но это невозможно.

Племена в Африке не видят черно-белые фотографии, для них это – мелькание пятен. А для нас это очевидное восприятие, конвенция, вошедшая в генофонд. Или – привезли в Японию выставку европейского искусства. Все очень хорошо, говорят японцы, но почему одна сторона замазана черной краской? У японцев не было школы светотени, у них линейное рисование, они не воспринимают картины адекватно. Мы видим тень на человеке через оптику искусства. Иконопись, скажем, видела на лицах совсем другие тени. Не видение формирует текст, а, наоборот, искусство заставляет все это видеть в жизни.

До романтизма не было понятия – «любоваться пейзажем». Все стали находить вокруг картинные красоты, наученные романтиками.

«Классика» или «стиль конструктивизм» – это наши рациональные построения. В реальности такого нет. То есть противопоставление более и менее «реальных» искусств – бессмысленно. Один уровень конвенции, более привычный, мы принимаем как реальный, а менее адаптированный – считаем условным.

– Возвращаясь к цитате из книги Ямпольского: вам не кажется, что в кино и литературе разнятся механизмы сюжетопорождения?

– Существует понятие «пропозиции», излюбленное, скажем, Витгенштейном. Это – некое пред-положение предметов в мире. То есть прежде чем возникнуть сюжету, есть некое расположение всего. Все существует в некоем пред-конкретном языковом состоянии, а потом, в зависимости от профессионализма или рода деятельности, оно оформляется вербально и разрабатывается, в кино – визуально.

В любом случае все описывается словами. Даже когда вы говорите про тела, телесность, вы вынуждены описать это словами. Думаю, первичный творческий акт все равно квазивербальный. Когда режиссер видит какие-то образы, все они для него – полуслова, полубразы, полубъекты, как и для писателя. Знаете, раньше рождался ребенок, его записывали в полк. Он дома сидит, а у него – чины растут. Вступает в полк, становится гусаром, уланом... А сидит дома – он вроде непонятно кто, но, с другой стороны, ясно – гусар, улан и т.д. Так и здесь – сюжет уже предрешен на некоем вербальном уровне.

В литературе доминирует ритмическая драматургия. В искусстве пространственном – это ритмическое изображение фигур в пространстве. В искусстве временном – ритмическое расположение фигур во времени. Скажем, в живописи и скульптуре разная ритмика. То есть и здесь, вроде бы на одной территории, – разные законы.

– Годар говорил когда-то: подобно тому, как психоанализ находится в поиске запрещенного образа, так же кино ищет запрещенное изображение. Скажем, голливудский, «хорошо сделанный» сценарий дает зрителю на выходе то, что зритель желает. То есть – здесь как раз «разрешенный» образ...

– Делая «неконвенциональное», Годар или Сорокин обнажают структуру конвенции. Именно в этом одна из задач искусства – обнажать и критиковать конвенцию. Допустим, через сорок лет посреди сеанса на экране возникнет разорванная пленка, на двадцать минут. Потом сеанс продолжится. И это может стать новой конвенцией.

Сорокин нарушает не нравственно-этические конвенции, а конвенции письма. Была такая конвенция: если письмо ведет, оно должно быть однообразно. Может совершаться все, что угодно, но стилистика должна быть цельной, единой. А Сорокин пишет сначала по соцреалистической конвенции, а потом начинается какая-то другая конвенция. Похожая ситуация в картине «От заката до рассвета». Однако, Сорокин работает в рамках развитой культуры авторского жестового поведения, он меняет коды жестче, быстрее, легче. Плюс ко всему – визуальная природа кино не допускает резкой перемены стилистики.

– Кино – дорогое удовольствие. «Неконвенциональный товар» плохо продается.

– В этом вся проблема. Почему изобразительное искусство опередило литературу и кино? Потому что оно производит единичные продукты, которые могут быть проданы за большую цену двум-трем потребителям. Оно не рассчитывает на миллионы. Рассчитывать на радикальность вкуса миллионов не приходится. А расчет на радикальные вкусы нескольких человек себя оправдывает. Конечно, кино не вырвется из разряда «массискусства», да и не надо, наверное.

А статус режиссеров-экспериментаторов никогда не поднимется до уровня радикальных художников, которые широко известны и почитаемы. Так же и в литературе: все люди, исповедующие радикальный подход, малоизвестны. Их нельзя сравнить со Стивеном Кингом. Зато Раушенберг – может сравниться со Стивеном Кингом по известности. Однако, сравните: что делают Стивен Кинг и Раушенберг, это, мягко говоря, разные вещи.

Есть еще академический литературный истеблишмент, это Нобелевские лауреаты. Но как можно сравнить, скажем, Бродского с Раушенбергом или с Сорокиным? Никак нельзя. Это беда и литературы, и кино, что они вписались в рынок только массовым производством.

Между прочим, художники, которые имели радикальные проекты в пределах изобразительного искусства, реализовались, скажем, в сфере видеоарта, где «разрешены» самые радикальные проекты. Поскольку они идут по разряду изобразительного искусства и покупаются как единичные объекты, то художники видеоарта престижны и успешны в коммерческом отношении. Здесь работают с изображением на том уровне, на каком кинематограф просто не может позволить себе работать.

– Категория смысла в изобразительном искусстве, кино, литературе...

– Смыслы считываются различными способами. Проблема смысла в произведении всегда смыкается с вопросом «что есть художник?». В какой предельной точке есть художник и его жест? Сегодня в изобразительном искусстве смысл связан с поведением автора. Смысл положен не в отдельной картине, он определяется поведением художника как некой креативной личности. Текст закрепляет это поведение.

Предыдущие эпохи являли смысл полностью в виде текста. В литературе, изобразительном искусстве и в кино. В кино, я думаю, смысл вычитывается из некой основополагающей конструкции, которая есть – отражение идеологии или жизнепонимания. А все остальное – случайное наполнение. Конструкция, которая задается режиссером или задается режиссеру. Это тот архетип его деятельности, вычитываемый из всех его фильмов, который можно полагать неким проектом длиной в жизнь.

А далее – возникают подсмыслы. Скажем, можно редуцировать этот смысл в качестве социокультурного поведения человека: как человек ведет себя в обществе, какие переживает трагедии и т.п. Это и есть уровень сюжетосложения. С помощью героев режиссер проигрывает эту основную драму, разыгрывает в лицах в сюжете. Как этот мир предстает режиссеру –

демонстрирует «картинка». Разорванный ли, гармоничный ли; полный тайн или – наоборот – эксплицированный мир. Мир глубоких тайн или же все его загадки лежат на поверхности...

Я думаю, в кино, в конечном счете, смысл считывается с суммы всех фильмов, сделанных режиссером. Появляется в итоге некий сюжетный архетип, от которого режиссеру не уйти. Даже когда он принципиально меняется, ломается, этот слом становится смыслообразующим. Вот где положен основной смысл.

А что касается конкретного фильма, я думаю, смысл там, где его полагает режиссер. Если режиссер озабочен сюжетом, то в сюжете и есть основной смысл. Если он свои амбиции, свою страсть полагает на уровне картинки – смысл там.

У Михалкова смысл – в разработанной классической драматургии: кто кого убил, кто кого предал, кто подлец, а кто – хороший. А Ренуар, напротив, строит фильм так, что совершенно непонятно без картинка, что происходит, что важно. Он полагает важным планы, некое мерцание. У него основное содержание – в этом. Оно поддерживается драматургией, которая здесь менее важна.

– Годар возмущался: раньше актеры прыгали, бегали, лупили друг друга, падали в бассейн и т.д. То есть – реально работали на съемочной площадке. Чем дальше – тем меньше реальной работы, больше симуляции. Годар обижался, утверждая, что это подрывает основы жизнеподобия. Подмена чувств и т.д. – еще одно неизбежное следствие симуляции.

– Я думаю, это преувеличение. Истинность телесного переживания ведет к тому, чтобы фиксировать натурщиков, реальную жизнь. Но поскольку кино – изначально иллюзия, думаю, подобные претензии чрезмерны. Другое дело, если Годар посмотрел и сказал: мне не нравится, значит, автор плохо создал иллюзию. Только и всего.

Сейчас кинематограф индустриализируется. Никогда ранее, скажем, продюсер не играл в кино такой важной роли. Звезды также имеют особый статус. Они не могут играть с максимальной интенсивностью, потому что задействованы в большом количестве фильмов. Откажись от съемок, от количества – потеряешь статус кинозвезды. Если актер будет сегодня бегать и плавать в кадре, что от него останется при свете софитов, под фотоаппаратами репортеров?

Я думаю, претензия Годара – претензия предыдущей эстетики, эстетики переживания. Грубо говоря, претензии системы Станиславского к системе Брехта.

– Некоторые режиссеры, скажем, Брессон, Сокуров максимально...

– ...затемняют...

– ...текст. Другие – напротив – все разжевывают. А каковы ваши личные пристрастия?

– Я люблю абсолютно ясные, прозрачные сюжеты, в кино и литературе. Темный текст сегодня – это атавизм, который выражает представление о демиургическом значении текста. Сегодняшний человек достигает странных состояний не посредством поглощения текстов, а при курении марихуаны, например. Текст в качестве наркотика сегодня не работает, не актуален.

Нынешний кинематограф, который не может отделить текст от автора, весь отваливается в массискусство, где надо действовать чисто и честно. Вот – «Терминатор», честный, чистый фильм, очень глубокий, с нормальными утопиями, высокими идеями, к тому же – хорошо поданными.

– А какой сюжет вы хотели бы увидеть в нынешнем российском кино?

– Ну, населил бы Дыховичный свою «Прорву» странными существами. Скажем, в облике генерала КГБ мог бы действовать какой-нибудь оборотень... Там не хватает чего-то фантастического!

В американские картины в жанре *fantasy* всегда внедрены Большие Утопии, а не только проблема насилия и убийства. Образование мира, борьба с иными цивилизациями и т.п. А истории с маньяками, похоже, уходят. «Вспомнить все», «Терминатор 2», «Водный мир», «День независимости» и т.д. – все эти фильмы живут той или иной Большой Идеей, ради которой все их странное действие и происходит.

Американцы, видимо, могут искренне переживать весь этот комплекс высоких идей, Больших идей. То есть – мало придумать, надо, чтобы зритель откликнулся, внутренне отошел. То же касается и авторов.

– Уточним: только ли в том дело, что наши постановщики профессионально несостоятельны или – главное – в нынешней России нет культурных оснований для того, чтобы делать захватывающее зритель кино?

– Конечно, нет культурных оснований. Большие идеи представляют сегодня старые режиссеры, получившие имя в советский период. К сожалению, они не в силах вписаться в новую действительность стилистически. Фильмы, о которых говорят, типа «Прорвы», «Серпа и молота» или «Особенностей национальной охоты» – все они либо холодные стилизации, либо иронические забавы, не больше того. Недостает одушевляющей идеи! В этом беда, а не вина режиссеров и сценаристов. Ужасы превращаются на экране в холодные упражнения, экзерсисы по поводу ужасов.

Думаю, здесь могут получиться небольшие, четко продуманные фильмы на основе идей, которые вняты авторам и их потенциальным зрителям. Скажем, идея профессиональной идентификации, которой здесь никогда не было, а было, например: «отдать жизнь за Родину!» Мог бы случиться фильм типа «Инженера Гарина»: человек убивает всех ради своей профессиональной идеи...

Или – идея регионализма. Она может быть проиграна на уровне борьбы, скажем, региональной и столичной мафий. История может быть сколько угодно «жесточкой», но главное – должна быть проникнута реальным пафосом регионализма. В основе фильма должна быть именно живая идея. Она может быть «маленькой», но непременно – живой. Скажем, идея спасения: кого-то рядом или себя самого.

Когда-то Ролану Быкову удалось вложить в картину «Чучело» неложный пафос личного достоинства. Сегодняшние фильмы лишены всякого пафоса.

Сегодня на человека в России претендуют все кому не лень: колдуны, гей-культура, националисты претендуют, либералы. Все на тебя претендуют! И все хотят навязать себя в качестве истины. То есть масса вполне реальных мини-дискурсов претендует на человека. На них можно строить сюжет, мне кажется. При советском строе было ясно, что все отношения людей в стране есть иерархическое соподчинение. Сейчас – иное. Основное отношение я обозначил бы как тотальную конвертируемость, всеобщую конвертируемость. Находить модули конвертируемости одного в другое, вот возможная задача для сценариста. Исследовать систему взаимоотношений было бы крайне увлекательно. Скажем, среди ученых твой статус известен, а кто ты среди бандитов? Какова твоя цена?

Но вообще, мне трудно сказать что-то более конкретное: я связан с кинематографом только как зритель и, так сказать, «мелкий актер». И хотел бы дальше участвовать в кино как актер «второго плана». Мне это нравится, но я не хотел бы быть актером главным – слишком большая ответственность. Ответственность перед собой. Кино для меня – «статусное» искусство, здесь не хочется халтурить. В маленькой роли я надеюсь на режиссера – он подскажет. А для главных ролей у меня нет внутренних критериев: плохо или хорошо получается?

– Вы снимались у Алексея Германа. Вам нравятся его картины, скажем, «Мой друг Иван Лапшин»?

– На мой взгляд, это один из самых лучших советских фильмов! Я понимаю так, что этот фильм больше, чем его может объяснить сам режиссер. Он объясняет его в каких-то социопсихологических терминах, а на самом деле картина замечательна тем, что она явила тип советского человека, советский менталитет. Люди сведены на уровень единиц социального быта, каких-то механических предметов. В фильме такое тесное пространство, что людям то и дело приходится перешагивать друг через друга, слова как бы и роли не играют. В кадре – переизбыток предметов. В ядре, например, все электроны на своих орбитах. Однако, при какой-то дикой энергии все электроны сваливаются на одну орбиту. Точно выстроенный мир рушится, оказываясь кашей электронов.

Так же и в «Лапшине». Мощная энергия. Советская власть свалила всех этих людей на один неразличаемый уровень, где они топчутся, перешагивают, как клопы какие-то. Вот эта визуально-двигательная метафора мне в картине важнее всего остального. Герман доводит этот мир до безумия, несмотря на то, что декларирует свою любовь к персонажам. Он хочет социально-психологической, бытовой достоверности, а на самом деле получается достоверность «набитого пространства». Шар от кровати там значит столько же, сколько человек. У Германа, мне кажется, визуально-динамические перемещения гораздо важнее всех разговоров, переживаний, так называемой драматургии. Сценарно-драматургические вещи закономерно отстают здесь от визуальной части.

– Герой в американском кино – это всегда целеустремленный, творящий свою судьбу индивид. Может быть, у нас не возник еще такой культурный тип, отсюда – отсутствие культурных оснований для полноценного сюжета?

– Согласен, и мне нравятся попытки нащупать такого героя. Скажем, телесериал «Русский транзит» любопытен с этой точки зрения. Там все против главного героя, кроме его учителя каратэ, сенсея. В результате два персонажа всех побеждают. Здесь частный человек борется не за идею, а за спасение себя. Но, в отличие от американских фильмов, не хватает скорости, ритма, интенсивность драк не та, все не то. Думаю, эта замедленность точно показывает механизм рождения персонального героя из российской каши. Медленность – здесь не что иное, как метафора медленного рождения нового социального типа.

Конечно, частным образом никто с мафией не борется, здесь вроде бы некоторая неувязка. И все же «Русский транзит» интересен своей попыткой отыскать нового героя, которого до сих пор не родило общество. Фантазмы российского населения, конечно, воспроизводят именно такого персонажа, потому что на власть надежды нет, на милицию – нет. Человека обидели, и тогда, засыпая, он представляет себя частным героем-мстителем. Раньше был другой ответ, другой фантазм: я объединю людей, пойду в милицию, побегу на пограничную заставу... Люди были включены в большую иерархическую систему, было ясно, к кому бежать. И если там, «на заставе» тоже плохой человек, враг, значит, хороший человек выше, над ним. Была такая цель: найти хорошего человека, хорошую организацию, которая тебе поможет.

Сейчас иное: вот бы я накачался, взял в руки оружие и перестрелял обидчиков. Это, кстати, путь либеральной модели общества, которое апеллирует к решительному поступку человека.

Беседа с Оксаной Натолокой Начало 2000-х

– Иногда, взяв в руки поэтический сборник, не читаешь его от буквы до буквы, а сначала пролистываешь книгу, не вчитываясь. Тогда ощущаешь некую дополнительную эмоциональную окраску – то, что невозможно почувствовать, задерживаясь на каждой строчке. Когда я знакомилась с вашим творчеством, разговаривала о нем с литераторами, не будучи еще знакомой с вами лично, то в воображении начинал складываться образ некоего сильного человека. Самодисциплина, целеустремленность...

– Я думаю, что это просто тип интерпретации моего творческого поведения. На фоне традиционного типа поэта, типа, идущего от романтической традиции, – это гуляка, если не пьяница – то выпивоха, работа по вдохновению...

– Есенинщина, по выражению Тимура Кибирова?

– Что-то в этом роде. Поэт дома мог делать переводы, работать регулярно, но на люди являться поэтом именно в образе, которого от него ожидали, таком поп-образе. Некой романтической структуры человек – чуть-чуть нервный, экзальтированный, нерегулярный, так сказать, в своих привязанностях. Это та психофизическая структура, которая дает возможность проявиться лирическому, спонтанному, романтическому началу. Поэтому все, что является противоположно, представляется не просто как другой тип поэзии, а как некий такой жесткий человек, который не может вот себя перебороть, чтобы явиться нормальным романтическим поэтом. А я просто являю собой вообще другой тип именно не поэта и не художника, а деятеля культуры. А чем отмечен деятель культуры, как всякий деятель некой сферы, – промышленности, производства? Регулярностью своей деятельности, предсказуемостью поведения, надежностью, и прочими качествами, скажем, любого человека, задействованного в большие структуры.

– Значит, существовал «байронизм», «есенинщина», если можно так сказать... И уже, кажется, сформировался новый поведенческий тип поэта?

– Вы знаете, мне очень трудно сказать, насколько мой тип поведения внедрен и стал уже ожидаемым таким «поп-поведением».

– Мне кажется, что к поэзии «поп» нынче неприменимо...

– Все правильно, ведь мы находимся во времени, когда само занятие поэта и поэтическое поведение перестало быть центром внимания большого количества людей, оно перестало быть поп-поведением значительным. Это место занял, скажем, шоу-бизнес. Они стали поп-героями, а поэты – люди, во всем мире более ассоциирующиеся сейчас с академической сферой, университетской, сферой небольших каких-то обществ, издательств, у них совсем другое поведение, поскольку им не надо быть жестко замечаемыми. Скажем, вся литературная деятельность американская и западная, особенно поэтическая, связана именно с занятием каких-то профессорских мест... Вообще поэт – это не социальная единица. Там на каких-то парти, приемах к тебе могут подойти и представиться: «Автор», то есть писатель. А поэт не представляется. Обычно говорят: «Профессор такого-то университета», и лишь потом выясняется, что это поэт. Либо издатель, либо редактор журнала, но не как у нас: «Я – Поэт». Это – не социальный статус. Во всем мире это произошло достаточно давно, и, я думаю, у нас так называемое поэтическое поведение уйдет в поведение просто немаркируемого занятия, которое никак не будет связано с каким-то романтическим образом поп-героя... Ну, а то, что говорят, что я, там,

сильный, волевой человек, – это просто проецирование на сферу привычного романтического есенинского поведения моей регулярности, отсутствия аффектированности, и пр.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.