

# Член-корреспондент радикального искусства

*Новые Известия — 1999. — 7 авг. — с. 7.*

— Дмитрий Александрович, что в большей мере оказало на вас влияние — литература или изобразительное искусство?

— Литературой в отличие от изобразительного искусства с образовательными целями я специально не занимался, однако в то время, когда я рос и воспитывался, общая литературная аура была невероятно сильна. Я имею в виду престижность литературной деятельности, частоту упоминания имен, бесконечное цитирование — все это было глубоко внедрено в быт, обыденно, как воздух, и оказывало огромное влияние, хотя ты мог его не замечать. Более того, другие искусства для широких кругов оказывались как бы несамодостаточными, поскольку их восприятие требовало вербальных разъяснений. Это относилось и к живописи, и к музыке, ну а театр и кино просто считались переложением литературного текста. Я до четырнадцати лет играл в футбол на первенстве Москвы и был полностью этим делом поглощен. Моим любимым поэтом был Некрасов — строки «Опустилась занавеска линия на мою исхудалую грудь» необычайно трогали меня своей пронзительностью, но это никоим образом не совпадало с моими позывами писать.

В художественные круги я внедрился довольно рано, поэтому отлично знал и русский авангард, и современное западное искусство, знание же литературы, как видите, было куда более архаичным — классика, в том числе и советская, точнее, ее либеральное крыло. Ведь это происходило в конце 50-х — начале 60-х, у меня тогда не было неприятия всего советского, и я считал, что все новое — тоже советское, но только поживее, получше. Помню, каким откровением для меня и моих школьных друзей стал фильм «Карнавальная ночь». Присутствие начальства во всех сферах, даже в литературе был свой начальник — Пушкин, накладывало на эту категорию людей какой-то священный отблеск. А уж критиковать начальство могло только более высокое начальство. И вдруг этот Огурцов, над которым откровенно смеются снизу. Нам хотелось как можно больше знать о Рязанове, имя которого стало созвучным именам тех, кто пользовался уважением в литературе — Паустовскому, Казакову, Ахмадулиной, Евтушенко, Окуджаве, военным писателям.

— Вы склонны к сентиментальности?

— Это не доминирующая моя черта и мало определяющая мое поведение в пределах литературы.

— Но доля сентиментальности в вашей поэзии присутствует, не так ли?

— Есть, конечно, но только в качестве одной из стилистик. Я ведь работаю с майнстримами, а последнее время российский поэтический майнстрим определялся двумя основными типами поведения. С одной стороны, свободолобивый, романтический, словом, лермонтовский тип, с другой — некая выжимка из Блока, но Блока, переведенного на язык Есенина, которая в своей сентиментальной умиленности дошла до полной одномерности у Шипачева. Эти имиджи настолько ясно прочитываются, что с ними легко работать, испытывая один другим. Романтические поэты списывают сентиментальность на счет мешанства, но, как правило, когда начинаешь испытывать их право говорить гордо и победительно, либо простыми человеческими чувствами, либо бытовыми низкими истинами, становится ясно, что в большинстве своем это картонные, вполне сакраментальные, дидактические ламентации. Вместе с тем и сентиментализм не менее ходулен. Весь вопрос в том, адептом чего ты являешься.

— Чему же служите вы?

— Когда-то Британское географическое общество всех любителей географии из разных стран, посылавших ему информацию, поименовало своими членами-корреспондентами (отсюда пошло известное нам научное звание). Если употребить такую метафору, то я — член-корреспондент некоего актуального мирового визуально-вербального процесса, адепт искусства, которое в своей предельной радикальности размыло все жанровые границы. Скажем, в изобразительном искусстве почти исчезли в чистом виде скульптура, рисунок, живопись, а вместо них возникли сложные, порой непонятные жанры — инсталляция, перфо-

манс, видеоарт по своим видовым признакам относящиеся, скорее, к театру, кино. Допустим, есть литературный текст, оформленный в виде картины или помещенный внутри ее. Идентификация происходит по тому, как автор себя определяет: если он называет это картиной, то он художник, если он тот же текст публикует в журнале и требует его дискурсивного прочтения, то он литератор. На этой мерцающей грани вербаль-

как и в политике, и экономике. Этим очень осмысленно и стратегически занимался, например, Бродский, бывший настоящим лоббистом американской профессорской поэзии и принципиально отвергавший все остальное.

У нас же ни один из этих путей выхода литературы в современную культуру не реализовался. В начале перестройки были какие-то иллюзии, но теперь они рассеялись.



**Дмитрий ПРИГОВ** — поэт и художник, одна из центральных фигур русского неформального искусства 70–80-х годов. Сначала работал в основном в рамках идей концептуализма и соцарта, позже перешел на позиции постмодернизма. Первые стихи и поэтические сборники публиковались за рубежом, в России печатаются с 1988 года.

Для Пригова характерно стремление к расширению пределов поэтического творчества, поэтому он выступает как организатор и активный участник своеобразных символических действ и постановок — перфомансов, инсталляций, хеппингов, слушающих, по мнению их авторов, сближению художников и зрителей, которые оказываются как бы вовлеченными в творческий процесс.

ного и визуального пространств работают сейчас многие, в том числе и я. К сожалению, в нашей литературной жизни пока нет описания такого типа работы с текстом, хотя в пределах изобразительного искусства подобная практика уже стала историей и имеет язык внутреннего описания и язык описания внешнего, а также способы музейфикации. Впрочем, и на Западе этот тип литературно-художественного поведения все еще не очень распространен и, в сущности, не вписан в культуру.

— Что, по-вашему, мешает восприятию творческих поисков радикалов?

— Проблема очень сложная, связанная с культурологическими процессами. Тот, кто воспитан на Рембрандте, не может адекватно воспринимать кубизм, равно как воспитанный кубизмом не способен адекватно отнестись к современному искусству. У них разный менталитет и совершенно разное понимание задач искусства. Это прекрасно усвоили на Западе, где между различными направлениями установлены достаточно четкие границы. Там, допустим, невозможен такой монстр, как Третьяковка, стремящаяся поглотить все. И не потому, что нельзя всех разместить в одном помещении, просто у представителей разных культурных направлений разная стратегия.

— Вы оперируете в большей степени примерами из практики изобразительного искусства, нельзя ли поподробнее остановиться на проблемах литературы?

— Западная литература в принципе вписывается в современный актуальный художественный поток, и для всех, работающих на границе с визуальным искусством, перфомансом, музыкой, открыты престижные журналы, выставки, театральные площадки, фестивали. При этом там существует и совершенно иная литература — академическая, сфера ее бытования — университетские кафедры. Здесь рождается лингвистическая поэзия, ориентированная на довольно узкие круги профессионалов и ценителей. Из этой среды обычно выходят нобелевские лауреаты, так как здесь так или иначе действует нормальный способ лоббирования, принятый в культуре, так же

— В чем причины?

— Не возникли необходимые социоэкономические предпосылки, не создался рынок и новые институты, которые могли бы поддержать радикальные поиски. Конечно, рынок, очень слабый, есть, но он сформирован в основном традиционным искусством, и соответственно оно и спонсируется. У тех, кто хочет внедриться в искусство актуальное, практически нет пространства для деятельности. В Москве галерей, серьезно работающих с современным искусством, всего две-три, тогда как в каком-нибудь маленьком немецком городишке с населением в 20–30 тысяч человек их не менее десятка. Культура очень зависима от реальных социоэкономических процессов, она может как-то им потворствовать, подталкивать их, но породить их она не в состоянии. Зато новые социоэкономические отношения порождают новый тип людских отношений, новую этику и эстетику, которые собственно и реализуются современным искусством. Если у нашего общества есть желание включиться в общемировую культурный процесс, оно должно осознать, что без культуры, выстроенной по-современному, ему никогда это не удастся. Сегодня пока я вижу откат назад, вижу общую фундаментализацию сознания, поэтому у своих товарищей, занимающихся традиционной поэзией, я замечаю некоторый ренессанс.

— В 10–20-е годы нашего столетия именно Россия явила всему миру великий авангард, в значительной степени опередив развитие мировой культуры. Что же случилось потом?

— Вообще Россия в своей истории чаще выпадала из мирового культурного потока, чем совпадала с ним. Помимо названного вами авангарда, в XX веке такое совпадение было разве что во времена предвоенного неоклассицизма. После войны начался довольно долгий период отставания, связанный прежде всего с тем, что весь мир понял итоги войны как крах просвещенческой утопии, а мы ровно наоборот — как ее победу. С начала 60-х мы снова начали догонять мир, стремительно проходя все этапы развития западного искусства. И то, что новые направления мы осва-

ивали с опозданием, было весьма чревато для людей творчества.

— Вторичностью?

— Именно. Ты приходишь с чем-то, что считаешь своим открытием, а в ответ слышишь: «Совсем как у...», т.е. явление уже названо другим именем. Это не означает, что ты не умеешь писать, что у тебя не может быть поклонников, но это уже уровень промысла, а не творчества. Если ты хочешь быть радикальным художником, ты должен стараться найти нишу, которая еще не имеет ничего имени. Если ты просто хочешь делать красивые вещи, ты должен понимать, что занимаешься чисто художественным промыслом, так как красота еще с начала века стала факультативной стороной искусства. Не следует в данном случае путать жанры. Раз ты способен строго классифицировать эти вещи, значит, обладаешь культурной вменяемостью, становящейся сейчас доминирующим качеством и эстетическим поведением, и художественного профессионализма. В наше время стремительной сменой стилей культурная ориентация есть уже не нечто рациональное, не результат образования, а следствие художественной интуиции. Она очень важна, когда работаешь, перебегая от одной стилистики к другой: то пишешь текст, то картину, то делаешь перфоманс. Причем каждая из этих вещей непонятна, не может быть идентифицирована, пока ты не узнаешь имени художника, его имиджа и т.д. Это означает, что если раньше автор как бы умирал в тексте, то сегодня текст умирает в авторе. Это чрезвычайно важная перемена вектора, поскольку не художника определяют через его текст, а текст, становящийся частным случаем в сложной системе художественных жестов и поведения, определяется через его создателя. А вообще-то искусство до конца не понимает никто, современное в особенности. Даже западная публика до сих пор не выработала в себе оптику его восприятия. Что же говорить о нас, когда мы любое современное явление начинаем рассматривать сквозь призму классики. Кстати, это удивительная черта русской культуры — отношение к явлениям прошлого не как к чисто историческим феноменам, а как к чему-то актуальному. Только у нас возможно до сих пор проливать слезы над дуэлью Пушкина или над отношениями Блока с Менделеевой и не замечать, не понимать происходящего вокруг. Если человек просто живет и не лезет в культуру, то это его личное дело, но если он занимается культурой, то должен сознавать, чем он занимается. У нас же серьезные люди могут спорить — шарлатан Малевич или нет. Или рассуждать о Мандельштаме, не понимая, что он интересен не какими-то метафорами и сравнениями, а тем, что создал тип художественно-эстетического поведения творческой личности в определенных обстоятельствах.

Слишком велико пока число тех, кто в свое время был рожден без органа восприятия современного искусства, но считает себя специалистом в этой области. От неспособности эстетически осмыслить новое у этих людей возникает раздражение против непонятной художественной практики.

— Скажите, пожалуйста, пришла ли пора, когда можно услышать «как у Пригова»?

— Трудно сказать. Все-таки, скорее, я являю не конкретные тексты, не свою стилистику, а тип художественного поведения, тип игры чужими стилистическими и чужими текстами, т.е. работаю в какой-то мере как режиссер.

— Вы ощущаете зарождение каких-то новых явлений, которые могут стать определяющими в будущем?

— Опознать новое всегда очень сложно, и я боюсь, что вряд ли могу это сделать.

— Но дыхание его вы все-таки чувствуете?

— Скорее, ощущаю не дыхание нового, а истончение собственных возможностей. Разумеется, какие-то соображения об искусстве будущего у меня все же есть. Мне кажется, что если не в следующем поколении, то через одно все будет завязано на двух основных направлениях выхода из нынешней культурной ситуации — виртуальной компьютерной стратегии и стратегии новой антропологии. Обе они значительно изменят и параметры восприятия культуры, и саму ее драматургию.

9