**Дмитрий А. Пригов из Художественного журнала № 28-29**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ N°28-29** **Дмитрий А. Пригов** **Конец 90-х - конец четырех проектов** Х. Ж.: Как-то - как раз в самом начале 90-х годов - вы обронили фразу: “В тот момент, когда я, столкнувшись с новым художественным явлением, скажу, что это - не искусство, в этот момент я пойму, что я - стар”. С этого можно и начать наш разговор. Есть ли сегодня, в конце 90-х годов, такое явление, посмотрев на которое вы хотите сказать, что это - не факт искусства, не факт культуры? Д. А. Пригов: Пока все действующие в пределах России художники мне, честно говоря, понятны. И это свидетельство того, что мы, по всей видимости, живем в пространстве некоего, как черная дыра сужающегося эона, за пределы которого привычными методами, привычной рефлексией вырваться невозможно. Мне представляется, что сейчас мы являемся свидетелями конца нескольких больших проектов. Во-первых, это проект Возрожденческого искусства, т. е. проект искусства авторского, развивавшегося во времени, где автор последовательно ассоциировался то со школой, то с направлением, то со стилем, жанром, колоритом и т. п. В наше время все свелось просто к подписи, к тавтологии: автор - это автор. Так авторский проект оказался прижатым к последней антропологической утопии. Точно так же кончился и Просвещенческий проект, устремленный к обретению неких всеобщих позитивных типов художественного языка. Оказалось, что единственное, что есть всеобщее - это автор с его антропологическими признаками. В-третьих, кончился и большой проект Авангардного искусства, который предполагал, что автор и каждое новое поколение выходят в мир и в культуру с некими новыми открытиями. Культура, естественно, поначалу говорила: “Нет”. Потом, попривыкнув, соглашалась и говорила: “Да”. Сейчас же, кто бы ни выходил на авансцену, культура его спрашивает: “Ты художник?” - “Художник”. - “Тогда - говорят, - все нормально. Даже смотреть не будем - искусство”. Именно поэтому, не имея в наличии всевозможных квалифицирующих и ранжирующих способов определения художников, нынешняя культура породила такое множество мощных легитимирующих институций, которые, собственно, и назначают художников, наделяя их правом значимой подписи. Интересно, что возрастание их количества вполне совпадает с возрастанием числа всевозможных сервисных и медиационных служб и институций в обществе и экономике, резко меняя привычную пропорцию их соотношения с прямым производством материальных ценностей. Наконец, в-четвертых, исчерпал себя и проект Романтического искусства и Романтического художника - медиатора между земным и небесным, медиатора между каким-то внутренним, таинственным существованием языка и языком профаническим (типа Хлебникова) или между некой скрытой социальной силой и, скажем, толпой (типа Маяковского). Сейчас ясно, что автор просто медиатор между всем и всем. Оказалось, что не важны полюса, между которыми он медиирует, потому что он быстро меняет свои векторы. Оказалось, что медиаторность тоже прижата к институализированному художнику в его антропологической наготе. Причем все эти четыре проекта пребывают сегодня в состоянии постоянного сжатия. Если мы и видим ныне что-то новое, то это (может, это мои старческие домыслы) есть не что иное, как некое отражение нашего сужающегося, экранированного мира. Новое, если сказать иначе, это монструозное переплетение отраженного старого. В этом отношении Бренер (а он более чем кто-либо другой претендует в России на то, чтобы быть новым) для меня – новый просто потому, что до сегодняшнего дня такого монструозного переплетения старого не существовало. На самом же деле у Бренера нет принципиально новой стратегии. Выход же за пределы этой сужающейся черной дыры лежит отнюдь не на пути вложения больших энергетических усилий. Выйти, очевидно, можно трансгрессивно на каком-то ином, минимальном энергетическом уровне - уровне совершенной незадействованности: как какое-нибудь нейтрино, совершенно невалентное к общей ситуации. Однако пока я подобных явлений не вижу, хотя то, что я не вижу, не означает, что их нет. Возможно, они уже существует, но мы их не видим. Потому что нынешние институции основаны как раз на улавливании лишь высокоэнергетийных людей, работающих в пределах уже готовой системы проявления и манифестирования. Институции эти сами высокоэнергетийны, она сами все мощны, они сами мощнее художников. Выход же таится где-то вне институциональности и в совсем другой энергетике. Он пребывает в мире совершенно не привычных нам институций, художественной деятельности и т. п. Х. Ж.: Однако одной из характерных и совершенно проявленных тенденций в 90-е годы стал выход художников за пределы официальных инстиуций! Они начинают создавать самостоятельные внеинституциональные сообщества, а социальное и межличностное взаимодействие понимать как форму художественной деятельности. Кстати, на страницах номера “ХЖ”, для которого предназначена наша беседа, тенденция эта будет активно обсуждаться. Д. А. П.: На протяжении последних десятилетий в сфере искусства мы стали свидетелями разрушения сначала установившихся жанров, а потом и видов. Исчезли картина, скульптура; появились объекты, инсталляции и т. п. Появились роды занятий, которые, как бы по половым признакам, никогда не были занятием собственно визуального искусства - перформанс, хэппенинг, акция, видео, компьютер. И когда я пытался понять, что же это может значить, то понял, что это есть процесс негации любого типа текста. Процесс приводит к тому, что единственной устойчивой и медиативной точкой остается художник. При этом не важно, что он делает, что он сводит между собой. Важно, что это медиирует художник. Различные языки разоблачают в результате свою онтологическую неукрепленность, они обладают субстанциональностью только через художника и через его жест. А это значит, что художник сам выстраивается не на уровне текста, а на уровне манипулятивно-операциональном. Художник оказывается прижат к самой последней утопии нашего времени - утопии общеантропологических оснований (при исчерпании утопий социальной, культурной и пр.). Собственно говоря, единственное, что держит всю его деятельность и дает ему возможность быть прочитанным в пределах этой антропологической культуры, это единосущность данной антропологии. Это единственная утопия, на которой, собственно, и держится сейчас человечество. Этот антропологический проект распадается собственно на два подпроекта. Первый из них укоренен в телесности. Ведь телесность вся насквозь метафоризирована и поэтому в данном качестве и может существовать в этой культуре. Как только она перейдет границу, где какой-то орган, чувство и прочее не задействованы в предыдущей культуре, не метафоризированы, - начнется новое. Другой же укоренен во времени. Ведь никакой конкретный проект ныне не постижим в процессе своего становления: он считывается только по его завершении, то есть по смерти художника. В этом отношении тотальный проект - это проект длиною в жизнь. Он может быть предъявленным обществу после смерти художника. То есть основное содержание его и есть его длительность, время. Эти два подпроекта и есть, как мне кажется, достижение 90-х годов. Более того, они уже полностью эксплицированы и проявлены, они уже стали своего рода художественным промыслом. Х. Ж.: Не кажется ли вам симптоматичным, что одно из резюме 90-х годов - это не столько конфликт между художником и институциями, сколько конфликт между художником, художественными институциями, с одной стороны, и обществом - с другой. В самом деле, если на периферии современного мира еще продолжают по инерции создаваться институции современного искусства, то в его эпицентре они закрываются или лишаются финансирования. “ХЖ” писал уже о “кельнском скандале”1, ныне же все обсуждают “нью-йоркский скандал”. Как известно, несколько месяцев тому назад мэр Нью-Йорка Джулиани сократил финансирование Бруклинскому художественному музею, так как ему не понравилось одно из произведений на выставке английских художников “Сенсейшн”. Представить себе подобную ситуацию еще в начале 90-х - просто невозможно. Есть ли у вас объяснение подобному феномену? Д. А. П.: Я могу предложить два объяснения. Во-первых, это свидетельство того, что институции современного искусства потеряли свою энергию, а также властные амбиции и властные возможности. Они уже никому не нужны: ни публике, ни властям. Конечно, огромные деньги, вложенные в произведения искусства и институции, рассосутся не сразу. Раньше они были тесно связаны с индустрией туризма и развлечений. Сейчас же Интернет в огромной мере снимает эту остроту проблематики для заинтересованных, а Джулиани сделал ставку на художественный промысел, на реальный entertainment, который нужен людям по месту их жительства. Во-вторых же, кризис институций современного искусства связан с концом противостояния коммунизма и капитализма. Ведь все западное искусство, начиная с Джексона Поллока, выросло из противостояния советскому тоталитарному типу искусства. Считалось, что модернизм воплощает западные ценности свободной личности и т. п. Мне довелось видеть целую передачу, в которой старый сотрудник ЦРУ рассказывал, как они, собственно говоря, способствовали успеху абстрактного экспрессионизма. Сразу после войны, когда началось идеологическое противостояние cистем, встала проблема, какую идеологему выдвинуть против очень популярной тогда советской идеи социализма и его ценностей массового сознания. Тут они и поняли, что единственное, что можно противопоставить, - это индивидуалистические ценности, личность. И они, действительно, сделали ставку на школу персонализма в искусстве - школу Джексона Поллока - и организовали несколько фондов, среди которых был рокфеллеровский и львиную долю которого составляли деньги в общем-то ЦРУ. На эти средства это искусство стали вывозить за границу, в Европу, им обеспечивался успех и известность. Причем делалось все так скрытно, что об этом не знали даже сами художники, которых ФБР в те же годы преследовало за коммунистическую деятельность. Ну, может быть, все не так примитивно и одноуровнево, но эта история весьма характерна и показательна. В наше же время, когда в глобальном смысле проблема идеологического противостояния снята, ничто не может идеологически поддержать персонализм современного художника. Никто не может этого Джулиани упрекнуть, что он… Х. Ж.: …льет воду на мельницу… Д. А. П.: Поэтому вся эта история с мэром Джулиани просто свидетельство конца утопий - социальных, культурных и всех проектов, которые вот этими утопиями питались. Х. Ж.: Вы настаиваете на антропологии как на последнем барьере, к которому приперта современная культура. Однако в последнее десятилетие мы стали свидетелями процесса десимволизации тела. Даже сексологи констатируют, что легализация порнобизнеса и сексуальное раскрепощение оказались чреватыми потерей желания. Ничто так не возгоняло желание, как запреты, ничто так не валоризировало тело, как его закрытость. Д. А. П.: На самом деле эти синдромы - часть более длительного процесса. Например, появление противозачаточных средств освободило любовь от функции деторождения. Теперь же, в 90-е годы, с появлением клонирования, - а на это, кстати, никто не обратил внимания! - деторождение вообще осовободилось от сексуальности, от репродуктивной способности человека. Это как бы ответ детопроизводства на сексуальную революцию. Человек с его репродуктивными органами оказался не нужен. Следовательно, для дальнейшего воспроизводства человечества оказался не нужен ресурс эротической культуры. Сексуальность теперь стала чем-то вроде аномалии человеческой природы, своего рода атавизмом: она пока еще существует, но в принципе для человеческой культуры она уже не нужна. В сущности, речь идет о становлении новой антропологии. Ведь если традиционная антропологическая культура строилась на драматическом напряжении между тремя экзистенциемами, основополагающими экзистенциальными событиями любой человеческой жизни, апроприируемые, снимаемыми и используемыми в культурных и социальных целях - рождение, созревание и смерть, - то в новой антропологии категории эти подвергаются снятию. Рождения у созданного из клонированных органов человека, вернее, назовем его так - существа, практически уже как бы и нет. Притом что в пределах нынешних все более разрастающихся мегаполисов со все более унифицирующейся средой обитания проблемы воспитания и социальных различий на пределе короткого существования становятся весьма слабым фактором различения. Тем более, что, помимо последовательно воспроизводящейся линии клонирования, существует линия параллельного воспроизведения однотипных существ. Как, впрочем, снимаются факторы и созревания, и смерти. Отсюда и снятие многих положений христианской этики, типа: не убий! Сегодня уместнее оказывается одна апокрифическая средневековая идея. Почему можно убить животное в отличие от принципиального запрета на убийство человека? У животного нет персональной погубляемой души, но только коллективная душа. У коров есть одна общая коровья душа, а потому убить одну корову грехом не является. Так и тут, у этого рожденного способом клонирования многоагрегатного организма есть некая общая душа: убить клон, в принципе, не проблема. Не переступается табу на святость человеческой жизни. Эта ситуация оказывается чреватой и тотальной изолированностью индивида от общества. Ведь он оказывается в большей мере связан с бесконечным рядом своих последовательно или параллельно клонированных воспроизводств, чем со своим соседом. Потому что его душа как бы растянута на огромное количество физиологических осуществлений, в то время как душа соседа связана со своими. Отсюда и новая проблема одиночества, отчуждения. Трудно предвидеть, как на эту новую культуру будет транспонирована наша старая антропологическая культура. Ведь она должна быть как-то переведена, она ведь не может сохраниться в неизменности. Несомненно, что, когда она будет перекодирована, то окажется, что что-то для нас принципиальное и важное - наше специфическое переживание смерти, к примеру, и многое другое - перестанет быть актуальным. А что-то - что нам вообще кажется побочным элементом - вылезет в своей актуальности. Ведь когда иконы перенесли в выставочный зал, то и тогда точно так же в своей актуальности выступали элементы, которые вообще-то для сакральной культуры отнюдь не были определяющими: из сакрального объекта она превратилась в объект эстетический. Или, скажем, аксессуары шамана могут быть в этнографическом музее разнесены по разным разделам. Бубенцы, например, в раздел музыкальных инструментов, а одежда - в раздел быта. Только теперь перекодировка будет, я думаю, помощнее. Х. Ж.: Вы описываете современную ситуацию как припертость к антропологичесим пределам: половые различия уже не существенны, деторождение как бы необязательно и т. д. Но вот есть один предел, который, видимо, пока невозможно уничтожить. Эта институция - деньги. Д. А. П.: Конечно, деньги и поныне являют нам некий генеральный медиатор всего во все… Х. Ж.: Значит, этот проект никогда не кончится? Д. А. П.: Нет, проблема тут вот в чем. Деньги - это высшая степень вуртуализации. Это такой паровоз, за которым тянутся все остальные рода деятельности: они хотят имитировать тип, модус денежного поведения. Им просто это не удается пока. А поскольку деньги - это зона власти, то именно здесь и производятся властные утопии. Все высокие утопии нынче производятся в поп-зоне и в Голливуде. Зона власти оказалась одновременно и зоной поп. Именно здесь проигрываются самые важные ныне для человечества утопии - утопии человеческого/нечеловеческого. Если раньше высокие, научные утопии были разведены с низкими, фантасмагорическими, то сейчас в голливудских фильмах фолк-утопии и утопии научные как бы объединились. Там лаборатории, компьютеры, колбы и реторты, а тут - монстры с ушами, хвостами: все они вместе нынче, в одной утопии бегают. Интересно проследить, как человечество проигрывало эту утопию нечеловеческого, особенно на примере фильма “Allien” (“Чужой”). Четыре его серии снимались на протяжении двенадцати лет. Причем, если в старых фильмах основной мифологемой нечеловеческого было некое порождение человека, которое оказывалось в конечном счете человеку же враждебным и лишенным способности к существованию старая парадигма, идущая от “Франкенштейна”), то в последней серии появилась совсем другая тенденция. Так, в этом фильме на Землю, после жестокого противостояния чудищам, в качестве представителей победившего антропологического летит кто - Веевер(?), которая сама полумонстр, кроме нее - биоробот, который как бы не человек, еще какой-то безногий обрубок, который даже сам не в состоянии передвигаться. И единственный из четверых представитель чисто антропологического начала - это страшного вида огромный негр. Мир в этом фильме делится уже не на Allien’ов (Чужих) и людей, а на хороших эллиенов и хороших людей, с одной стороны, и на плохих эллиенов и плохих людей - с другой. Все это очень симптоматично. В принципе, что такое утопия? Это подготовка человечества к неким глобальным изменениям. Так Голливуд постепенно подготавливает нас к новому цивилизационному шагу. А то, что называлось раньше высоким искусством, свелось нынче к экспертным функциям: оно, собственно, испытывает все другие языки и утопии на их истинность, само же утопии не порождая. Последним утопическим искусством был, конечно, концептуализм, особенно в европейском, бойсовском изводе. Это была последняя утопия, стремившаяся как бы превзойти разобщенность людей какими-то общими формулами, действиями. Все, что после концептуализма, - это уже постутопическое искусство. Как только серьезный художник начинает высказывать что-то высокое, он моментально выпадает в зону поп или Голливуда. Голливуд - вот наиболее чистое явление, близкое к функции денег. Потому что деньги являют высшую форму медиальности, а Голливуд, как бы немножко более отягченно, через деньги, проигрывает тотальные, властные утопии и приучает, собственно, людей, подготавливает их к катастрофам или, наоборот, к счастью. То, чем раньше (скажем, в греческие времена) занимались и проигрывали философы, потом проигрывали какие-нибудь гуманисты, а сегодня все это - в зоне власти и поп-искусства. Х. Ж.: Значит, мы изнутри серьезной культуры констатируем ее поражение, а изнутри 90-х - ее конец? Д. А. П.: Во всяком случае на данный момент - да. На данный момент это рабочая гипотеза. Возможно, завтра окажется, что 90-е годы все-таки имеют некие потенции чуть расшириться, еще дожаться куда-то. Но пока, мне кажется… Х. Ж.: …что мы уже видим их как бы со стороны… Д. А. П.: Ну, всегда кажется, что ты живешь в последние дни… Однако представляется, что это действительно так. Ведь мы же не просто сказали, что это конец, ведь мы же описали это как процесс. Мы описали как бы некую начальную точку этого процесса и предположили ее определенную исчерпанность. В беседе участвовали В. Мизиано, Л. Невлер, И. Разовская, Е. Яхонтова. Материал подготовила Елена Яхонтова Дмитрий А. Пригов Один из крупнейших современных русских литераторов и художников. Автор нескольких книг, участник многочисленных персональных и коллективных выставок. Живет в Москве. © 1999 - Художественный журнал N°28-29