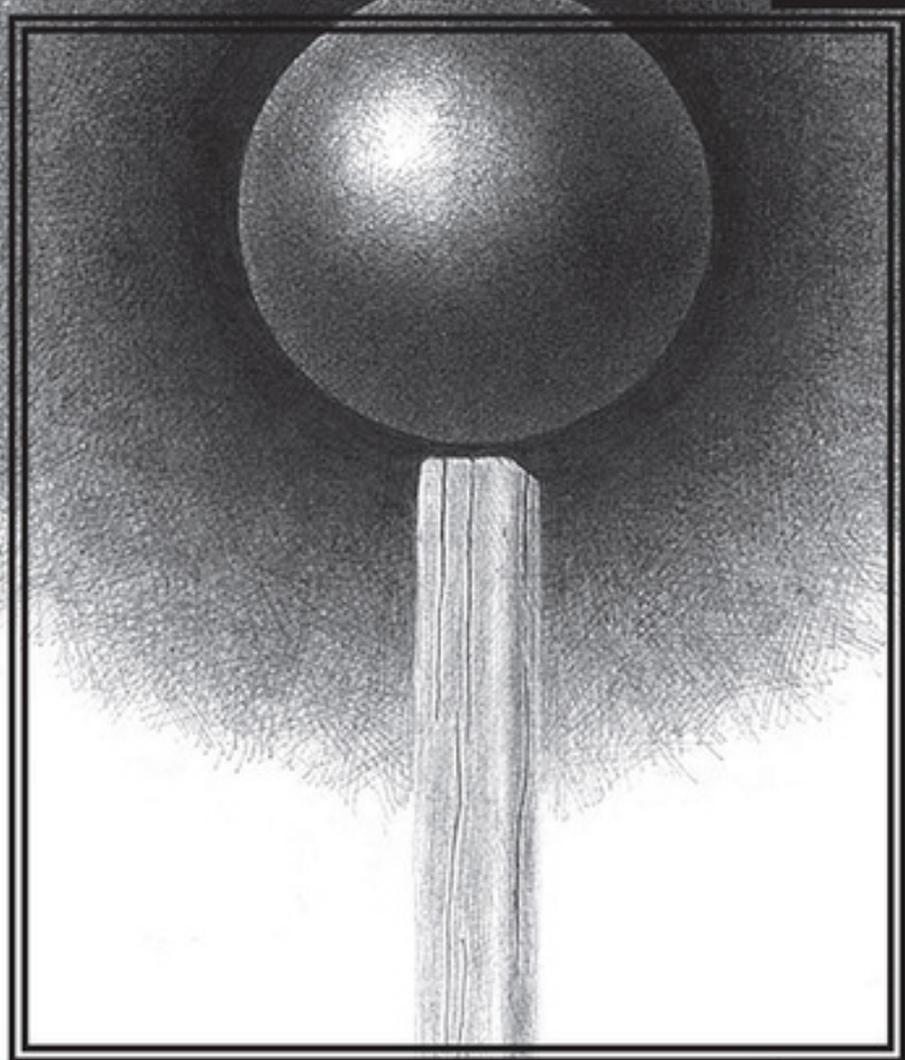


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

МИХАИЛ
ЯМПОЛЬСКИЙ



— ПРИГОВ

Очерки художественного номинализма

Михаил Ямпольский

**Пригов. Очерки
художественного номинализма**

«НЛО»

2016

Ямпольский М.

Пригов. Очерки художественного номинализма /
М. Ямпольский — «НЛО», 2016

Книга Михаила Ямпольского предлагает необычный взгляд на творчество одного из лидеров современного российского авангарда Дмитрия Александровича Пригова. Обычно Пригов интерпретируется как один из главных представителей отечественного концептуализма. Такой подход акцентирует значение художественного жеста и саморефлексии. Ямпольский пытается показать, что за концептуальным фасадом скрывается полноценный художественный мир, совершенно не сводимый к концептам и игре идей. Отсюда критика самого понятия концептуализма и пристальный интерес к поэтике приговских текстов, например, к предложенной им поэтике транзитности знака, проходящего сквозь медиум, несущий текст, и создающего особую темпоральность. Ямпольский рассматривает поэтику метаформозы, использование Приговым аристотелевского и лейбницевского принципа энтелехии в генезисе текстов, установку на понимание аффекта как формального компонента творчества и многое другое. В результате перед читателем возникает совсем иная, непривычная фигура Пригова – открывателя новых поэтик, лежащих далеко за пределами концептуализма.

© Ямпольский М., 2016

© НЛО, 2016

Содержание

Глава 1	5
Глава 2	22
Конец ознакомительного фрагмента.	24

Михаил Ямпольский

Пригов. Очерки художественного номинализма

Глава 1 Направление и поколение

Дмитрий Александрович Пригов – явление в нашей культуре уникальное. Мой интерес к его творчеству помимо разнообразия, качества и оригинальности подогревается одним теоретическим обстоятельством. Много лет я исповедую принцип художественного номинализма. Речь в сущности идет о моем глубоком недоверии к любым определениям искусства в категориях направлений, трендов, всевозможных «измов». Я, конечно, понимаю, что ярлык направления, навешенный на художников и произведения искусства, имеет существенную эвристическую ценность. Никому не придет в голову отрицать продуктивность такого термина, как *импрессионизм*. Но уже понятие постимпрессионизма кажется мне мало-содержательным. Еще в меньшей степени – термины *модернизма* или *постмодернизма*. Обозначения направлений, несомненно, очень важны для функционирования рынка или коллекционирования искусства. Участие в том или ином направлении может придать художнику дополнительную ценность. К сожалению, однако, искусствоведение и литературоведение часто склонны принимать ярлыки направлений как некую автономную реальность, а не удобный терминологический протез. Начинаются серьезные разборы особенностей постмодернизма или иного направления, как если бы это не был выдуманный нами термин, но некая автономная художественная реальность. Концепт принимается за действительность, как это происходило в средневековом «реализме». Боровшийся с ним «номинализм» утверждал чистое умозрительное бытие родов и видов, в то время как подлинным бытием наделены лишь физические индивиды.

Эта проблематика связана с творчеством Пригова гораздо более глубоко, чем это может показаться. Во-первых, Пригов постоянно говорит о самом себе как о представителе некоего направления, который воплощает принципы этого направления в своей работе. Практически в любой статье о Пригове нам объясняют, что Пригов – виднейший представитель российского *концептуализма*. Вот, например, как начинается статья о нем в Википедии:

Дмитрий Александрович Пригов (5 ноября 1940, Москва, СССР – 16 июля 2007, Москва, Россия) – русский поэт, художник, скульптор. Один из основоположников московского концептуализма в искусстве и литературном жанре...

Пригов, таким образом, обозначается не просто как концептуалист, а как специфический *московский концептуалист*.

Быть концептуалистом совершенно не равнозначно существованию в качестве импрессиониста или социалистического реалиста. Дело в том, что концептуализм существует сам по себе на едва уловимой грани между реализмом и номинализмом. Ведь именно в концептуализме индивидуальные и материальные вещи исчезают, а их место занимают понятия, идеи, концепты.

Начну по порядку. Одним из основополагающих текстов западного концептуализма была нашумевшая статья 1968 года «Дематериализация искусства» Люси Липпард и Джона Чендлера. Авторы этого эссе опираются на работу Джозефа Шиллинджера, американского

композитора, которого они по ошибке называют «американским кубистом второго ряда»¹. Шиллинджер завершил в год своей смерти в 1943 году амбициозный труд «Математическое основание искусств», в котором делил эволюцию искусств на пять «морфологических зон», сменяющих друг друга в нарастающем темпе: 1) доэстетическая зона, биологический этап мимикрии; 2) традиционно эстетическая, основанная на магии и религиозном ритуале; 3) эмоционально-эстетическая, опирающаяся на эмоции и экспрессию; 4) рационально-эстетическая, основанная на эмпиризме, экспериментах и поисках нового; 5) научная, постэстетическая зона². В этой системе мы находимся в промежутке между четвертой и пятой зонами. На этом этапе творчество ориентируется на сами принципы порождения искусства, игнорируя необходимость в репродуктивной реальности. Это период абстракции, освобождения идеи и постепенной дезинтеграции искусства³. Отмечу, между прочим, что Пригов неоднократно говорил о конце, например, литературы. По мнению Липпард и Чендлера, дематериализация искусства в настоящее время выражается прежде всего в переносе акцента на не-визуальное, в том числе на перформативность художественного жеста.

Через 11 лет после появления «Дематериализации искусства» Борис Гройс опубликовал в ленинградском рукописном журнале «37», а потом в парижском журнале «А-Я» ставшую позже знаменитой статью «Московский романтический концептуализм», которая сыграла основополагающую роль в становлении самосознания российских концептуалистов. Общее представление о смысле концептуализма у Гройса в принципе не отличается от тех, что постулировали Липпард и Чендлер. Речь идет о той же дематериализации:

При широком понимании «концептуализм» будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т. д.⁴

Выявление различия искусства от иных предметов предполагает экспликацию процедуры создания и чтения этих «предметов»:

Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия⁵.

На Западе такая установка в принципе приводит к позитивистско-научной концептуализации, совершенно в духе того, о чем говорил Шиллинджер. В России, однако, по мнению Гройса, такой сциентизм невозможен. Вот как он это объясняет:

В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность – это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности.

¹ Иосиф Моисеевич Шиллинджер родился в Харькове в 1895 году и создал совершенно оригинальную систему музыкальной композиции, основанную на приложении математики. Шиллинджер среди прочего был учителем и наставником Гершвина, работал с Львом Терменом, для которого он написал «First Airphonic Suite» и т. д. Его эстетика чрезвычайно оригинальна.

² *Joseph Shillinger. The Mathematical Basis of the Arts.* N. Y.: Philosophical Library, 1948. P. 17.

³ *Lucy R. Lippard and John Chandler. The Dematerialization of Art // Conceptual Art: A Critical Anthology / Ed. by Alexander Albergo & Blake Stimpson.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999. P. 47.

⁴ *Борис Гройс. Московский романтический концептуализм // Московский концептуализм / Сост. Е. Деготь и В. Захаров.* М.: WAM, 2005. С. 343.

⁵ Там же. С. 344.

В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной. И это даже верно по существу, поскольку, если некоторый уровень понимания есть, его надо пройти. С мистической религиозностью связан и некоторый специфический «лиризм» и «человечность» искусства, на которые претендуют даже те, кто на деле давно и счастливо от всего этого отделался. Вот это единство общемосковской «лирической» и «романтической» эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма...⁶

Эта длинная цитата содержит в себе основное положение статьи Гройса и определение особого характера московского концептуализма. Речь идет о дематериализации объектов в сторону мистики, которая, конечно, никогда не может дать нам никакого артикулированного концепта. Разумеется, русская культура не может быть вся сведена к мистицизму; в 1920#е годы, например, она была по преимуществу ориентирована на вещь и строение вещей. Но дело не в этом. «Фаворский свет» – теологическое, мистическое понятие, которое, в сущности, ничего не объясняет, никак не раскрывает эксплицитных механизмов, лежащих за предметами искусства. В каком#то смысле можно сказать, что «фаворский свет» сам нуждается в концептуалистской деконструкции.

Гройс объясняет, как функционирует московский концептуализм, на примере трех авторов – Рубинштейна, Чуйкова и Инфанте. Так, например, тексты Рубинштейна кажутся построенными в рамках определенных машинных алгоритмов, они даже записаны на «перфокартах»⁷. Кроме того, они обладают внешними чертами перформативов. Но эти представления мнимы. В действительности никакого концептуального аппарата позитивистского толка для этих текстов подобрать нельзя:

Описание дается внутри того пространства языка, которое образовано как бы его (языка) собственными возможностями и которому не соответствует никакой опыт.

«Это всё – лавина предчувствий, обрушившихся ни с того, ни с сего... – голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами», и т. д.

Когда мы читаем подобного рода дефиниции, то настолько же легко понимаем «то, что в них говорится», насколько оказываемся в полной растерянности при попытке соотнести с ними собственный «внелитературный» опыт. Эти описания возможны только в мире, где есть литература, как автономная сфера развития и функционирования языка⁸.

Романтизм такого концептуализма не позволяет выйти в метапространство описания, поскольку там эти «вещи» теряют всякий смысл. Перформативность в таком мире совершенно невозможна, алгоритмов тут нет, а есть чистая литературщина. Концептуалист оказывается замкнутым в рамках того самого языка, который он хотел бы описать. Этот язык, литература, улавливает его, как липучка муху. В таком концептуализме нет вещей, которые дематериализуются в концептах и моделях, но нет и дистанции между языком описа-

⁶ Борис Гройс. Указ. соч. С. 344.

⁷ Это утверждение не совсем точно, они записаны скорее на библиографических, каталожных картах.

⁸ Борис Гройс. Указ. соч. С. 345–346.

ния и его объектом. Гройс пишет об одном из текстов Рубинштейна, что он «очерчивает ту пустоту, в которой находит себе место чистая спонтанность, т. е. романтическая субъективность как таковая»⁹. И соответственно:

Собственно здесь отождествляются два императива: читать и писать. Литература обладает бытием, собственной реальностью и «реализацией» тогда, когда иная реализация «фактически невозможна» – иными словами, всегда. Текст Л. Рубинштейна – это синтаксис и практика романтического, данные в их единстве¹⁰.

Но если тексты Рубинштейна лишь описывают пустоту, в которой реализуется спонтанность, а чтение и писание не отделены друг от друга рефлексивной дистанцией, можно ли вообще говорить о московском концептуализме как о концептуализме в классическом понимании?

Пригов пытается теоретизировать концептуализм в рамках того описания, которое предложил для него Гройс, но быстро выходит за эти рамки в смысловое пространство, которое и вызывает мой особый интерес. Вот как он описывает ситуацию с концептуализмом в русской культуре:

Собственно же концептуализм, возникнув как реакция на поп-арт с его фетишизацией предмета и массмедиа, основным содержанием, пафосом своей деятельности объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии.

Объявившись у нас, концептуализм не обнаружил основного действующего лица своих мистерий, так как в нашей культуре уровень предмета традиционно занимала номинация, название. И оказалось, что в западном смысле вся наша культура является как бы квазиконцептуальной. Тотальная же вербализация изобразительного пространства, нарастание числа объяснительных и мистификационных текстов, сопровождающих изобразительные объекты, очень легко легло на традиционное превалирование литературы в русской культуре, ее принципиальную предпосланность проявлению в любой другой сфере искусства¹¹.

Особенность русского концептуализма заключается в том, что вся русская культура по существу своему концептуальна, потому что не знает предметности. Конечно, в русской традиции существовало заметное философское направление, восходящее к исихазму, сосредоточенное на теологии и онтологии имени, так называемое «имяславие» (П. Флоренский, С. Булгаков, А. Лосев и др.). Но не думаю, что оно было актуальным для Пригова. Мне представляется, что, при всем интересе Пригова к негативной теологии, он не особенно интересуется православным исихазмом и фаворским светом, который упоминал Гройс. Речь скорее идет именно о своеобразном номинализме. Русская культура занимается номинацией. При этом она насквозь концептуальна. Но концептуальна она вовсе не потому, что имена связаны с понятиями, концептами, отражающими реальный порядок мира. Номинация обращает культуру не в сторону вещей, а в сторону литературы. За именами в русской культуре, в сущности, нет предметов.

⁹ Там же. С. 346.

¹⁰ Там же.

¹¹ Дмитрий Пригов. Что надо знать. – <http://modernpoetry.ru/main/dmitriy-prigov-cto-nado-znat>.

Философ, которого считают канонизатором номинализма, но который, как справедливо заметил Этьен Жильсон, скорее является «концептуалистом» в схоластическом смысле этого слова, Уильям Оккам различал условные и естественные знаки. Жильсон прямо указывает на то, что именно естественные знаки являются концептами¹², так как прямо связаны с вещами, которые они обозначают. Оккам говорит о «явлениях души, являющихся естественными знаками»¹³. Обсуждая онтологический статус универсалий, Оккам утверждает, что универсалии существуют только в умах людей (как явления души). Доказывается это тем, что одни и те же реалии, вещи на разных языках называются по-разному, и тем не менее люди всех рас и культур имеют общие для них представления об этих реалиях – например, человеку, собаке, животному и т. д. А это значит, что реалии мира производят в душе понятия, которые необходимо с ними связаны, как стон связан с болью или дым с огнем. Естественный знак – это именно концепт, абстрактная универсалия, производимая в душе самими вещами. Алан де Либера объясняет:

Общие умственные имена, относятся к тому, что Оккам называет «концептуальным дискурсом» (*Summa logicae*, I, I), то есть ментальным языком, предшествующим всем тем языкам, которые люди создали и которыми они пользуются для коммуникации. Ментальный язык состоит из слов, которые являются концептами, естественными знаками в противоположность письменным или устным словам, чье значение – это продукт конвенции¹⁴.

Художественный концептуализм западного типа как раз и работает с ментальными концептами, связанными с вещами. Идея такой естественной связи между знаком и вещью восходит еще к Аристотелю, который говорил об аффектах как ментальных концептах, так как «ноэмы», эмоции, аффекты отражают в нашем уме прямое воздействие вещей.

Наряду с интенциями души, естественными знаками, Оккам выделял и особый класс «имен вторичной импозиции» («*nomen secundae impositionis*»), которые относятся не к вещам, но к знакам, которыми эти вещи обозначаются:

При широком понимании именем вторичной импозиции является все то, что обозначает произвольно установленные слова, но лишь пока те являются произвольно установленными, вне зависимости от того, будет ли это имя распространяться также и на интенции души, которые являются естественными знаками, или нет. Таковы имена «имя», «местоимение», «глагол», «союз», «падеж», «число», «наклонение», «время» и т. п., если понимать их так, как понимает грамматик. И эти имена называются именами имен, поскольку они налагаются для обозначения исключительно частей речи и лишь до тех пор, пока эти части являются обозначающими¹⁵.

Когда Пригов говорит о номинации как основе русской культуры, он имеет в виду именно оккамовские «имена вторичной импозиции». А объектом такого рода «номинации» оказывается литература – главный культурный объект, в котором материалом являются слова, то есть знаки. Не следует, конечно, забывать, что Пригов мыслил под сильным воздействием тогда чрезвычайно влиятельной в России семиотики, усматривавшей повсюду иерархию знаковых систем. Сам принятый в московско-тартуской семиотической школе термин «вторичные знаковые системы» очень напоминает оккамовскую «вторичную импозицию».

¹² *Etienne Gilson. History of Christian Philosophy in the Middle Ages. N. Y.: Random House, 1955. P. 491.*

¹³ *Уильям Оккам. Избранное. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 21.*

¹⁴ *Alain de Libera. La Querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Age. Paris, Seuil, 1996. P. 352.*

¹⁵ *Уильям Оккам. Избранное. С. 19.*

Из этого Пригов делает важные теоретические выводы:

Соответственно в наших условиях уровень предметный замещен номинационным, и концептуализм акцентировал свое внимание на слежении иерархически выстроенных уровней языка описания, в их истощении (по мере возгонки, нарастания идеологической напряженности языка и последовательного изнашивания) и тенденции нижнего уровня языка описания занимать со временем уровень номинации и надстраивания вверху нового верхнего уровня описания. Интересно, что в этом смысле концептуализм, помимо явной авангардности своих устремлений (например, определение новой границы между жизнью и искусством), является прямым наследником традиционно русского культурного мышления (но не в его внешнем, фактурном слое, а в структурно-порождающем). <...> Концептуализм в определенном смысле является неким зеркалом, поставленным перед лицом русской культуры, в котором она впервые увидела себя как образ в целом¹⁶.

Здесь Пригов конструирует объект концептуализма. Поскольку предмета нет, а есть только серии знаков, единственная возможность провести различие между текстом и языком концептуалиста и языком русской культуры – это постулировать существование внутренних иерархий, осуществить сложную дифференциацию слоев. Иначе концептуальный объект не может быть сконструирован как отличный от объекта описания. Без иерархии и слоев неизбежно то, что Гройс видел в текстах Рубинштейна: неразличение и пустота, генерирующая спонтанность.

И все же, о каких иерархиях тут идет речь? Пригов как будто считает, что культурные образования состоят из иерархии языков описания. Можно в связи с этим вспомнить тыняновскую теорию пародии. Например, некие реалии описываются в языковой системе, которую можно условно назвать, скажем, реалистической. Проходит время, такой язык описания устаревает и сам становится объектом описания внутри пародийного текста в рамках новой культурной парадигмы. Иерархия тут упоминается потому, что мы привыкли считать первичный язык описания иерархически более низким, чем язык, описывающий сам этот язык. И вся эволюция культуры движется таким образом через механизм иерархического перемещения языка описания с более высокого уровня на более низкий.

Если я прав, понятие иерархии у Пригова носит подчеркнуто эволюционный характер, через него описывается эволюция культуры. И сам тип эволюции может пониматься как вариант биологической эволюции, называемый биологами вслед за математиками «вложенным множеством» (nested set), когда одна иерархия затем включается в другую за счет прибавления в ней более высокого интеграционного уровня¹⁷.

Одним из иерархических образований является язык, о котором замечательный лингвист Дерек Бикертон писал:

Язык – это внутренне и неотвратимо иерархическая структура, и все ее значимые структурные отношения иерархичны и вертикальны,

¹⁶ *Дмитрий Пригов*. Что надо знать. Идея концептуализма как зеркала русской культуры была подхвачена и теоретиками. Например, Михаил Эпштейн писал: «Концептуализм, одно из многих течений западного авангарда в 70#е годы, получил особое значение в нашей стране благодаря некоторой «конгениальности» с господствующим здесь типом художественного сознания. Поучительная, идеологически насыщенная, или, как у нас принято говорить, “идейная” словесность легко переводится на язык антихудожественных схем-концептов, выставляющих себя в качестве концепций отсутствующих и, по сути, уже ненужных произведений» (*Михаил Эпштейн*. Зеркало-цит: О концептуальной поэзии. – <http://www.aptechka.holm.ru/statyi/teoriya/manifest/conceptualism1.html>).

¹⁷ *Niles Eldredge*. Unfinished synthesis. Biological Hierarchies and Modern Evolutionary Thought. N. Y.: Oxford University Press, 1985. Pp. 140–141.

а не линейны и горизонтальны. Для мозга это не проблема, потому что мозг создан, чтобы строить и творить иерархии и превращать их в линейные структуры. Насколько известно, мозг не специализируется на превращении возникающих линейных структур обратно в иерархические¹⁸.

Концептуализм, по мнению Пригова, отчасти призван совершать эти несвойственные мозгу операции. Но эта иерархичность структуры прямо связана с эволюцией, вписанной в структуру языка. Сам Бикертон – крупнейший специалист в области связи эволюции языка с биологической эволюцией. Другой авторитет в этой области Клод Ажеж пишет о языках как о своего рода геологических или биологических формациях:

Из-за того, что в языках последовательно запечатлеваются разные системы репрезентаций, разные этапы познавательной деятельности, они легко впадают в противоречия, когда системы, возникшие в разные эпохи, оказываются несовместимыми друг с другом. <...>

Языки представляют собой нечто вроде музеев Гревена, музеев человеческого познания, и при условии, что они отвечают потребностям своих пользователей, они не нуждаются ни в какой научной модернизации. Если же и кажется, что последняя все же происходит, то лишь потому, что языки по-прежнему регистрируют последовательные этапы познания и впитывают в себя последние достижения прогресса¹⁹.

Языки проходят эволюционные стадии, похожие на те, которые проходят в процессе эволюции живые организмы. Какие-то популяции выживают и становятся доминирующими, какие-то вымирают. Языки точно так же адаптируются к природной и социальной среде, как и организмы, и сами являются средством адаптации культур. Маршалл Салинс и Эльман Сервис когда-то убедительно показали, что в широком смысле культуры подчиняются законам, сходным с биологическими эволюционными законами²⁰.

Я делаю это отступление о иерархиях в языке и эволюции, потому что убежден: объектом приговской концептуальной деконструкции являются не предметы, не концепты, даже не имена, а именно исторические культурно-языковые формации. Нетрудно заметить, что Пригов с завидным постоянством все время пишет о культурных формациях, каждая из которых морфологически отражает этап своего становления, актуальности, а затем увядания или умирания. При этом концептуализм – это именно зеркало, в котором отражается иерархическое строение культурных эпох, а попросту их морфология. В этом смысле Пригов на удивление близок «морфологическим зонам» Шиллинджера. Вообще говоря, концептуализм у него – это отражатель эволюции, времени, современности и неактуальности в отношении с современностью. А главный объект концептуализма – это морфология исторических формаций, или, если сформулировать это более общо – это морфология времени, пространственная структурная организация времени, процессов.

При этом морфологическое строение эпох предполагает определенный антропологический тип, который максимально полно эволюционно адаптирован к этой актуальной морфологии. Пригов так описывает взаимодействие человека и «иерархий»:

...при наличии в любом творце всех уровней прохождения идеи от смутного предчувствия, синкретического образа, видового и жанрового обличия, конкретных языковых воплощений, важно, какой

¹⁸ *Derek Bickerton*. More than nature needs: language, mind, and evolution. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2014. Pp. 162–163.

¹⁹ *Клод Ажеж*. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 137.

²⁰ *Evolution and Culture* / Ed. by Marshall D. Sahlins & Elman R. Service. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1970.

уровень объявляется художником как основной уровень разрешения общекультурных и собственно авторских проблем и амбиций и, соответственно, понимается автором как основной, наиболее адекватный уровень разрешения главных проблем времени²¹.

Настоящий момент, актуальность отражается в интуитивном выборе художником «адекватного уровня» как основного и, соответственно, дезактуализации иных уровней.

Пригов неоднократно подчеркивал, что, с его точки зрения, существуют три основные культурные конфигурации: возрожденческая, просвещенческая и авангардная, к которым он иногда добавлял четвертую – постмодернистскую:

Мы, несомненно, существуем в эпоху окончания четырех больших европейских социокультурных проектов. Возрожденческого – с его пафосом титанизма и образом автора-героя. Просвещенческого – с утопией высокого, всеобщего и преображающего искусства и образа автора – учителя и воспитателя. Романтического с его демиургическими амбициями и образом автора – пророка и духовидца, посредника-медиатора между небом и землей. И, наконец, проекта Авангардного с идеей перекраивания мира и автором – постоянным и неизменным новатором. Доминирующий же ныне и пока не обретший себе преемника и сменщика тип постмодернистской культуры и постмодернистского автора вполне удачно эксплуатирует энергию умирания всех этих проектов посредством смешения их стилистических и поведенческих черт, объявляя свободу – мобильность манипулирования основным способом существования современного художника²².

Постмодернизм – не совсем полноценная формация просто в силу того, что она есть возможность бесконечной перегруппировки уровней других основополагающих формаций. И в этом смысле постмодернизм похож на концептуализм как поиск новых конфигураций культуры. Концептуализм в таком понимании вообще перестает быть направлением, но становится способом считывания актуального и переформатирования того, что вышло из зоны актуального. Это способ существования в культурном процессе, способ считывания морфологии времени:

надо заметить, 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 не отменяем, и как в чистоте, так и в разных добавочных дозах и сочетаниях он всегда будет существовать в горизонте актуальной культуры и творчества²³.

Это утверждение Пригова особенно интересно на фоне его многочисленных деклараций, что концептуализм как направление имел начало и конец и перестал быть актуальным за рамками 1970#х годов. Этот утративший актуальность концептуализм и есть «направление». В 2003 году Пригов констатировал:

²¹ Д. А. Пригов. Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим! (Архив Д. А. Пригова.)

²² Д. А. Пригов. Где начало того конца, которым оканчивается начало, или Преодоление преодолевающего // «Звезда». 2002. № 4.

²³ Дмитрий А. Пригов. Верим ли мы, что мы верим, во что мы верим? // Художественный журнал. Август 2006. № 63.

...в Москве можно обрисовать определенную картину местной художественной жизни, в которой заметно явное исчезновение из экспозиций и с актуального горизонта обсуждений практики и имен наиболее чистых и последовательных представителей отечественного концептуализма. В принципе, конечно, вообще в мировом контексте тоже вполне наблюдаем естественный отход в тень радикальных концептуальных практик в плане вышеобозначенной нами невозможности рекрутирования новых сторонников под свои знамена²⁴.

Но и это узкое определение концептуализма, как направления, включающего определенный набор имен, Пригов склонен интерпретировать в контексте разворачивания, времени и процесса морфогенеза культурных конфигураций. В отличие от больших эпох – «эонов» – направление живет 5–7 лет, и оказывается ничем иным, как названием «поколения». «Поколение» тут истинный термин, а «направление» – вторичный ярлык. Говоря об исчезающих с культурной арены концептуалистах, Пригов замечает, что

в пределах ныне сократившихся до 5–7 лет культурных возрастов (почти трагически разошедшихся возрастами биологическими и неимоверно удлинившимся сроком жизни) почти неизбежна ситуация для достаточно молодых художников реального переживания своих стилей и направлений и существования в пределах чужих либо кочевания по ним²⁵.

Поколение – сложное культурное образование. Оно отсчитывается от точки современности и соответствует той конфигурации культуры, которая интуитивно воспринимается как актуальная. Но актуальность поколения задается не просто внешней точкой зрения на современность. Поколение само является морфологической составляющей современности. Дело в том, что современность, по мысли Пригова, соткана из нескольких временных слоев (уровней), каждый из которых обладает разным временным строением, своего рода разным «хроносом». Он пишет, например, о наличии трех горизонтов современности:

У нее, у современности, будь она неладна (или, наоборот – благословенна), три видимых горизонта. Первый – горизонт годичного существования. Ну, в смысле, от дня рождения до дня рождения. Затем следует горизонт культурного поколения, которое в наше время резко разошлось с поколением биологическим, достигнув 7–10 лет. (Соответственно, в предыдущие времена – начало XX века? – когда культурное поколение совпало с поколением биологическим, и в архаические времена, когда культурное поколение могло покрывать три поколения биологические, понятие второго горизонта современности достаточно разнилось с нынешними.) Понятно, что с отсчетом поколений, при рутинности процесса постоянного рождения, дело обстоит не так#то и просто. Обычно они отсчитываются от какого#то исторического или просто значимого события для данного рода деятельности.

И третий – горизонт реального просматривания событий прошлого, которым можно приписать значение актуальных и в наше время (под нашим временем имеется в виду время повествователя). Этот горизонт весьма зависим от социокультурных манипуляций и политических установок²⁶.

²⁴ Дмитрий А. Пригов. Концептуализм // Художественный журнал. 2008. № 70.

²⁵ Дмитрий А. Пригов. Концептуализм // Художественный журнал. 2008. № 70.

²⁶ Дмитрий А. Пригов. Где ты, где ты, матушка-современность! // Художественный журнал. 2007. № 646.

Таким образом, современность как конфигурация сплетена из разных длительностей. Первая – это механический короткий период – один год. Вторая длительность – это поколение, и третья – это перспектива на прошлое, в которую и входят большие культурные эпохи. Точка зрения современности просто меняет набор «текстов», актуализируемых в этой длинной перспективе. Наиболее интересный компонент этой триады – «поколение». Год остается годом всегда, перспектива прошлого не имеет измерения, она как бы ничем не ограничена и позволяет актуализировать фольклор или античность. Единственная длительность, которая постоянно меняется, то есть укорачивается, это длительность поколений. Именно их укорачивание и создает эффект убыстряющейся эволюции культуры.

В одном из своих текстов Пригов на собственном примере пояснял, каким образом складывается морфология культуры, если понимать ее как комбинацию слоев с разными длительностями. Он писал о том, что именно его рождение в точно обозначенный момент времени полностью предопределило его развитие как художника и его вписанность в современность:

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 некатастрофического 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 возможность²⁷.

Поколение, таким образом, позволяет человеку вписаться в актуальность, войти в нее, ввести свою биографию в изменение больших культурных образований. В этом смысле поколение совершенно противоположно идее направления как волевого и целевого объединения людей, которые мыслят себя как единомышленники.

Постоянно возвращаясь к категории поколения, Пригов вписывается в довольно почтенную культурную традицию, на которой я хотел бы хотя бы коротко остановиться. Сама проблематика поколения была актуализирована в период Первой мировой войны, неожиданно очень четко отделивший молодежь, принимавшую в ней участие, от более старшего поколения²⁸. Возникло отчетливое ощущение резкого культурного слома, связанного с военным опытом. Молодой Вальтер Бенджамин писал в эссе «Метафизика молодости», создание которого совпало с началом войны:

Никогда мы раньше не наблюдали места молчаливой войны, объявленной «Я» отцам²⁹.

²⁷ Дмитрий А. Пригов. Жизнь дается один раз // Художественный журнал. 2002. № 45.

²⁸ Robert Wohl. The Generation of 1914. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

²⁹ Walter Benjamin. Early Writings, 1910–1917. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2011. P. 144.

Беньяминовские тексты этого периода пронизаны резким негативизмом по отношению к людям «с опытом», к старшему поколению. В это время, особенно в Германии, распространилось мнение, что в обществе подлинный конфликт разворачивается не между классами, а между поколениями.

Карел Чапек писал, что довоенное поколение жило в мире, где все было перемешано, а дух эпохи выражался в эклектизме *fin de siècle*³⁰. И это расплывчатое существование между множеством культурных пластов кончается с Первой мировой войной, когда происходит, как пишет Чапек, «окаменение во времени войны». Происходит неуничтожимая поколенческая фиксация, потому что время вписывается в экзистенциальный опыт:

Национальные и социальные идеалы и идеалы мира военных лет не родились в уютных дискуссиях и спекуляциях, но возникли из личного и персонального *de profundis*. Их можно предать. Но невозможно избавиться от них как от бессмысленных³¹.

Первым социологическим трудом на эту тему был трактат Франсуа Мантре «Социальные поколения» (1920), задуманный до войны, но вызревший в годы войны. Эта довольно наивная книга утверждала, что изменения в обществе, прогресс следует связывать со сменой поколений, которая по не очень понятной причине принимала форму борьбы детей с ценностями отцов. Смена поколений по Мантре имеет циклический, ритмический характер и происходит примерно три раза за столетие³².

Гораздо более интересной была попытка осмыслить поколения, предпринятая немецким искусствоведом Вильгельмом Пиндером, опубликовавшим в 1926 году книгу «Проблема поколений в истории искусства Европы»³³. В истории искусствознания Пиндер – довольно одиозная фигура. Антисемит, близкий к нацистам, которых он консультировал в вопросах вывоза награбленных культурных ценностей, фанатичный националист, он оказал сильное влияние на развитие немецкой истории искусства. Один из главных тезисов Пиндера заключался в утверждении несуществования единого времени для современников. Разные люди сосуществуют в разных исторических временах, которые как оси пронизывают собой различные поколенческие группы. Каждая из этих групп подчинена своей собственной энтелехии – направлению развития, ориентированному на различные морфологические конфигурации. Энтелехии понимались им как некий биологический принцип, детерминирующий развитие видов, которым в какой-то мере уподоблялись поколения. Карл Манхейм считал, что энтелехия у Пиндера – это иное название художественной воли (*Kunstwollen*) Алоиса Ригля³⁴, хотя она прямо и без обиняков восходит к Аристотелю, который писал:

Материя есть возможность, форма же – энтелехия, и именно в двояком смысле – в таком, как знание, и в таком, как деятельность созерцания³⁵.

Материя – это потенция, которая принимает определенность в форме. Энтелехия – это завершенность и абсолютная определенность формы, которая получает завершение в знании, в глубоком ее постижении, но и во взаимодействии созерцания с деятельностью, потому что именно через деятельность материя достигает полной завершенности формы. Манхейм так формулирует существо энтелехии у Пиндера:

³⁰ Karel Čapek. About the Čapek Generation // Believe in People. The Essential Karel Čapek: Previously Untranslated Journalism and Letters. London: Faber and Faber, 2010. P. 32.

³¹ Karel Čapek. About the Čapek Generation during and after the War // Ibid. P. 39.

³² François Mentré. Les Générations sociales. Paris: Editions Bossard, 1920.

³³ Wilhelm Pinder. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin: Frankfurter Verlaganstalt, 1926.

³⁴ Karl Mannheim. Essays on the Sociology of Knowledge. London: Routledge & Kegan Paul, 1952. P. 283.

³⁵ Аристотель. О душе, 412а9–11 // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 394.

По его мнению, энтелехия поколения – это выражение единства его «внутренней цели» – его врожденной способности испытывать жизнь и мир³⁶.

Исторический процесс складывался из взаимосвязи и взаимодействия энтелехий. Таким образом, история через поколения являла себя как сложная многоуровневая вязь разворачивающихся форм. Эти формы, в конце концов, всегда имели пространственный или квазипространственный характер. И именно они, а не то, что называлось *Zeitgeist*, или стиль, определяли современность. С точки зрения Пиндера, понятие эпохи или направления не имеет смысла. В следующей главе речь пойдет о понимании энтелехии у Пригова, который, скорее всего, взял это понятие у Лейбница.

Идеи Пиндера развил и скорректировал Карл Манхейм, который постарался избавиться от чистого биологизма Пиндера и хотел посмотреть на поколения через социологическую призму. Смена поколений для Манхейма – один из главных механизмов социальной динамики. Он утверждал, что успех США связан с установкой на быструю и решительную смену поколений, которые меняются гораздо реже, например, в Европе или Китае:

статичные общества, которые развиваются постепенно при медленном темпе изменений, – писал он, – опираются главным образом на опыт старших поколений. Они сопротивляются реализации скрытых возможностей молодежи. Образование в таких обществах сосредоточено на передаче традиции, а методами обучения являются воспроизведение и повторение³⁷.

Молодежь – это жизненный ресурс, который общество может мобилизовать. Явление нового поколения, обладающего внутренней связностью, позволяет синхронизировать «ахронические» потоки и превратить их в функцию:

Мобилизация этого жизненного ресурса во многом напоминает процессы, происходящие в человеческом организме. Согласно современной биологии, самый важный физиологический процесс состоит в преобразовании действия в функцию. Так, ребенок делает огромное количество беспорядочных движений, которые представляют собой не что иное, как проявление энергии. В процессе роста, накопления опыта, тренировки и обучения эти бессистемные движения путем интеграции и координации преобразуются в функциональную деятельность. То же самое происходит и в обществе³⁸.

Чтобы понять структуры внутренней связности поколений, Манхейм ввел принципиальное для него понятие поколенческого местоположения, локализации – *Generationslagerung*. Локализация поколения

определяется тем, каким образом определенные модели опыта обретают существование в процессе в *естественной фактуре* передачи от одного поколения к другому³⁹.

Он также различал актуальные комплексы поколения (*Generationszusammenhang*) и поколенческие единицы (*Generationseinheit*).

Манхейм рекомендовал описывать энтелехию поколения через три типа локализаций: локализация внутри биологического цикла от рождения до смерти, пространственная

³⁶ *Karl Mannheim*. P. 283.

³⁷ *Карл Манхейм*. Диагноз нашего времени. М.: Говорящая книга, 2010. С. 572.

³⁸ Там же. С. 573.

³⁹ *Karl Mannheim*. *Essays on the Sociology of Knowledge*. P. 292.

локализация и локализация во времени, на оси истории и исторических событий. Такая специфика локализации исключала предположение о поколении китайцев и европейцев как о современниках. Р. Браунгарт придавал большое значение опыту значительного события, такого как война, революция или кризис. Поколение, не испытавшее события, вписывается в континуум со старшим поколением на основании рутины наследования ценностей. Поэтому для Браунгарта поколения не сменяют друга с равными биологическими промежутокками⁴⁰.

Идею локализации можно представить себе, например, исходя из многочисленных попыток вписать поколение в экономические циклы Кондратьева, которые, кстати, впервые описаны им вскоре после Первой мировой войны и революции, а именно в 1922 году. Кондратьев обратил внимание на то, что мировая экономика подвержена не только средним и коротким циклам развития (что было замечено до него), но и длинным циклам, или волнам. Внутри этих длинных волн Кондратьев выделил две фазы, которые он назвал «повышательной» и «понижательной» волнами. Из этих волн складывается весь длинный цикл длиной в 50–60 лет⁴¹. Во время повышательной волны экономика быстро расширяется и требует изменений, которые отстающее от экономики общество не в состоянии осуществить. В результате начинается понижательная волна с рецессиями и кризисами, которые вынуждают на сей раз трансформировать не только экономику, но и само общество.

Понятно, что длительность этих волн позволяет вписать в них поколения, как в определенный локус, локализовать поколение в конфигурацию некой энтелехии. Кирл и Хермес показали, что в связи с длительностью волн поколения входят в длинный цикл в разных его фазах, то есть в совершенно разных ситуациях – подъема или спада, – а потому приобретают разные энтелехии, несходные модели поведения. При этом разнесенные между собой поколения (внуки и деды) формируются в сходные периоды, а потому между их ценностями больше сходства, чем между ценностями родителей и детей⁴². В широком смысле это означает, что развитие происходит в результате несовпадения энтелехий, связанного с принципиальным различием в мангеймовских локализациях. Эта ситуация хорошо показывает взаимную зависимость участников процесса от условий, которые их формируют. К тому же, поскольку каждое поколение локализовано до того времени, когда оно становится социально активным, оно всегда отстает от текущих обстоятельств (локализация, как импринтинг у некоторых животных, происходит в возрасте от 17 до 25 лет). Всякая конфигурация современности поэтому выражает асинхронность запечатленных в ней локализаций и временных импринтов.

В знаменитых тезисах «О понятии истории» Вальтер Беньямин писал о некоем тайном знаке, которым отмечены нереализованные потенции ушедшего поколения, ждущего мистического спасения и возрождения:

Прошлое несет в себе потайной указатель [führt einen heimlichen Index mit], отсылающий ее к избавлению [Erlösung]. Разве не касается нас самих дуновение воздуха, который овеял наших предшественников? разве не отзывается в голосах, к которым мы склоняем наше ухо, эхо голосов ныне умолкших? разве у женщин, которых мы домогаемся, нет сестер, которых им не довелось узнать? А если это так, то между нашими поколениями и поколениями прошлого существует тайный уговор. Значит,

⁴⁰ R. Braungart. Historical Generations and Youth Movements: A Theoretical Perspective // Research in Social Movements. 1984. Vol. 6. Pp. 115–116.

⁴¹ Н. Д. Кондратьев. Большие циклы, конъюнктуры и теория предвидения: Избранные труды. М.: Экономика, 2002. С. 351.

⁴² M. Kearl and M. Hermes. Grandparents, Grandchildren, and the Kondratieff: Thoughts on «Period Effects» in Intergenerational Analysis // International Journal of Aging and Human Development. Vol. 19. № 4. 1984. Pp. 257–265.

нашего поколения на земле ожидали. Значит нам, так же как и всякому предшествующему роду, сообщена с л а б а я мессианская сила [schwache messianische Kraft] на которую притязает прошлое⁴³.

Теологическое по существу понятие Erlösung – избавление, спасение – по мнению Вернера Хамахера, надо понимать совершенно прямо, как Einlösung – погашение чека, возвращение кредита⁴⁴. Тайный «указатель» – это подпись на чеке, ожидающем погашения. Исторический знак вписанности во времени позволяет ушедшему поколению неожиданно явить себя совсем в иное время. Понятие поколения в такой перспективе всегда анахронистично.

В 1932 году Эрнст Блох (кстати, под влиянием все того же Пиндера⁴⁵) напечатал эссе «Несинхронизм и обязательства перед его диалектикой», в котором постулировал конфигурацию современности как отсутствие временной синхронности. Блох пытался в этой работе объяснить успех немецкого нацизма неравномерностью социально-экономического развития, так сказать, многоукладностью немецкого общества. Но в данном случае меня интересуют не социологические выводы Блоха и не его попытка переформулировать в рамках «несинхронизма» подход к диалектике, но именно сама идея несовременности современников:

Не все люди живут в одном и том же Теперь. Они делают это только внешне, только потому, что всех их можно увидеть сегодня. Но это не значит, что они живут в одно и то же время с другими. Они скорее несут в себе вещи прошлого, которые сложно участвуют [в их жизни]⁴⁶.

Блох описывает, каким образом человек может нести в себе время прошлого, скажем, в форме представлений о сословных привилегиях. И это время минувшего вплетается в настоящее время и т. д.

Я вспомнил о Блохе, но этим он, как и Манхейм, в сущности обязан Пиндеру, потому что у него хорошо видно, что само по себе понятие поколения детерминировано временем его «локализации», никогда не совпадающим с настоящим. Но если это так, то для «реализма», определяющего тренды и направления, совершенно не остается никакого места. И хотя разные группы людей могут быть сходным образом локализованы во времени и пространстве, они никогда не отражают никакой сугубо концептуальной общности. Речь идет не об общности понятий, например концептуализме как направлении, а об общности структурно-иерархической конфигурации, энтелехии.

Пригов буквально воспроизводит утверждения Манхейма или Блоха, хотя, вполне вероятно, он и не был с ними знаком. Он писал, например, о «несинхронизме» как фундаментальном качестве культурной и социально-политической эпохи, в разных своих слоях по#разному ориентированной к различным локализациям в прошлом:

Всякий раз, пускаясь в рассуждение, нужно отдавать себе отчет, в пределах какого горизонта мы ведем разговор. И, соответственно, надо иметь в виду, из какой временной точки делается заявление, так как граждане по всему свету (а у нас тем более), проживая даже в одном, условно фиксируемом, историческом времени, разведены в культурном времени,

⁴³ Вальтер Беньямин. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 87. Я использую тут перевод С. Ромашко. Перевод этого текста Н. М. Берновской, опубликованный в сборнике Беньямина «Озарения» (М., 2000), к сожалению, неточен. В нем выпущена принципиальная для смысла текста характеристика мессианской силы как «слабой». Эта сила названа почему#то «некой».

⁴⁴ Werner Hamacher. 'Now': Walter Benjamin and Historical Time // Walter Benjamin and History / Ed. Andrew Benjamin. London: Continuum, 2005. Pp. 40–41.

⁴⁵ См. Frederic J. Schwarz. Ernst Bloch and Wilhelm Pinder: Out of Sync // Grey Room. Spring 2001. Vol. 3. Pp. 54–89.

⁴⁶ Ernst Bloch. Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics // New German Critique. Spring 1977. № 11. P. 22.

бывает, на столетия. Соответственно, пересечение помянутых горизонтов и социокультурных времен обитания дает весьма спутанную картину суждений и высказываний на большом пространстве большой культуры⁴⁷.

Переход от «реализма» трендовых номинаций к радикальному «номинализму» у Пригова иногда принимает очертания рефлексии над взаимоотношением концептуализма и постмодернизма. Концептуализм в его узком смысле (не как зеркала вообще всей русской культуры) как «определенная стилистическая или интеллектуальная тенденция» описывается Приговым в 2000#х годах как неактуальная, он пишет об «усугублении и последующем развале жесткого концептуального стратегийного мышления»⁴⁸. Постмодернизм же для него это сложная многослойная энтелехия, выходящая за рамки всяких логических определений:

...мы находимся в ситуации, с широкой, не специфической точки зрения, нетвердости, неопределенности, разнородности и разномысленности, во всяком случае в пределах нашего региона называния и названного, остановленного, но столь размытого пониманием и идентифицированием, что описание теряет всякую критериальность (ну, теряет – и теряет! – согласен, согласен!), определяя этот постмодернизм как некое общегуманитарное состояние потерянности, потери центричности позиции восприятия и описания мира...⁴⁹

Разнородность и разномысленность – это в сущности множественность локализаций.

Пытаясь описать абсолютно неопределимую конфигурацию постмодернизма, Пригов предлагает мыслить ее как некое гравитационное поле, наиболее близко подходя к тому, что я понимаю под энтелехией, то есть как сложную конфигурацию пространства, определяемую некими центрами тяготения, которые собственно и есть точки пространственно-временных локализаций. Вот как он пишет:

То есть для простоты и красоты логического построения и его пространственно-графического условного уподобления можно представить себе это в виде условно вычлняемого центра тяготения, но практически определяемого и вычленимого лишь зоной, очерчиваемой первым горизонтом (принимаемой нами за постмодернизм собственно, без рассмотрения топологии и точек различных модификаций, для простоты опускаемых, – полагаем здесь чистое поле сильного тяготения). Затем, по мере удаления, все новые и новые концентрические круги со все ослабевающим квантором тяготения и искривлением силовых линий, так что обнаруживающиеся в их пределах феномены могут иметь даже противоположно направленные векторы и аксиологии, и на самых отдаленных маргинальных краях степень насильственности исчезает окончательно⁵⁰.

Речь здесь буквально идет о понимании культуры в терминах искривления пространства. Но что значат эти искривления и что они дают нам для понимания культуры? Я думаю, удачную модель может предложить теория биологического эпигенеза, которая вообще может пониматься как теория любого эволюционного процесса. Теория эпигенеза возникла в противовес синтезу дарвинизма и генетики, который долгое время господствовал в биологии.

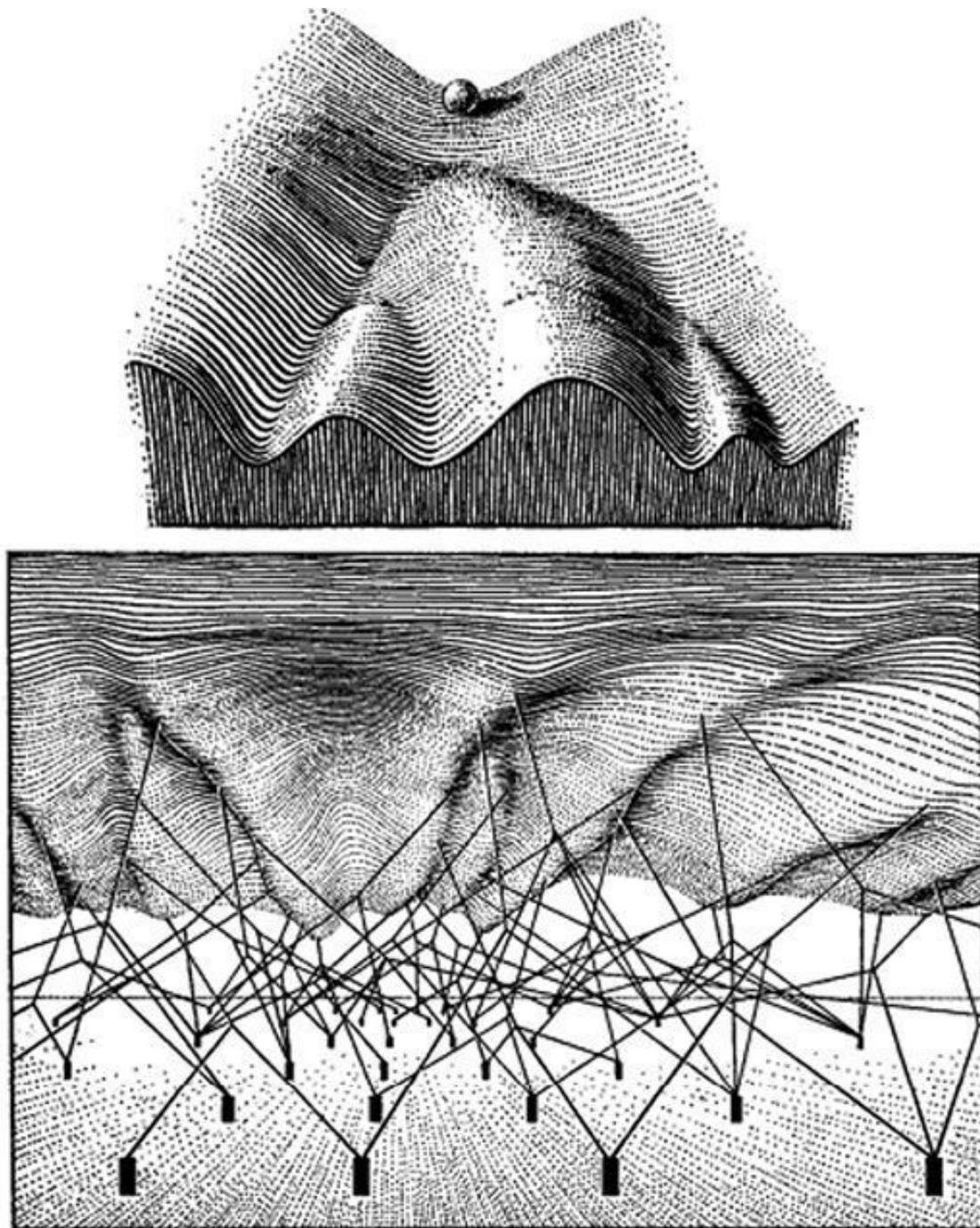
⁴⁷ Дмитрий А. Пригов. Где ты, где ты, матушка-современность! // Художественный журнал. 2007. № 646.

⁴⁸ Дмитрий А. Пригов. Мы так близки, что слов не нужно // Художественный журнал. Б. г. № 6.

⁴⁹ Дмитрий А. Пригов. Мы так близки...

⁵⁰ Дмитрий А. Пригов. Мы так близки...

С точки зрения такого синтеза, в генах происходят мутации, которые закрепляются затем естественным отбором. Но эта модель оказалась беспомощной в объяснении морфогенеза, то есть развития форм. Теория эпигенеза утверждала, что эволюция не может быть объяснена только причинно-следственным воздействием генетической программы, но воздействием иных, не программных факторов.



Ил. 1

Английский биолог Конрад Хол Уоддингтон предложил в качестве модели придуманный им эпигенетический ландшафт (Ил. 1), который метафорически предопределял направление процесса. Например, шарик в этом ландшафте имеет лишь несколько возможных маршрутов, предопределенных его конфигурацией. Устойчивость этих маршрутов обеспе-

чивала стабильность структур, форм и их разворачивания во времени. Уоддингтон снабдил свою схему изображением ландшафта, увиденного из#под него. Здесь была представлена роль генов, которые натягивали пространственное поле, создавая форму ландшафта. Уоддингтон объяснял:

Важно понимать, что относительно простая упорядоченность эпигенетического ландшафта – ограниченность количества долин с точкой их разветвления и характерными контурами – это порождение более высокого порядка, зависящего от поддерживающей его сети гораздо более сложных взаимодействий⁵¹.

Сложная система взаимодействий порождает некое поле, матрицу, которую я бы сравнил с энтелехией, предопределяющей антропологию своего времени и модели поведения человека, в том числе и художника.

Я, как и Пригов, считаю, что искусство – это антропологический феномен, связанный с энтелехией своего времени, которая предопределяет стратегии и аффекты. Но такая точка зрения делает идею направления (концептуализма, например) нерелевантной, хотя и эвристически в некоторых случаях полезной.

В последующих главах этой книги я не собираюсь описывать творчество Пригова как систему, но именно как разветвленную сеть художественных стратегий. Я, впрочем, и не верю в возможность описать чье#либо творчество как целостность. Некоторые из упомянутых мной тем получают в дальнейшем более углубленное рассмотрение. Глава вторая говорит об энтелехии у Пригова; глава третья – о динамике конфигураций, глава четвертая – о темпоральности у Пригова, о конструировании знаков в горизонте их разворачивания; глава пятая – о конструировании аффектов и манипулировании ими; глава шестая касается приговской антропологии и биологии. В длинной седьмой главе делается попытка рассмотреть совокупность стратегий в одном из романов Пригова.

⁵¹ C. H. Waddington. The strategy of the genes. London: Allens & Unwin, 1957. P. 34.

Глава 2

Между невидимым и видимым: энтелехия и морфогенез у Пригова

1

В короткой автобиографии 2003 года Пригов пишет, что художественные влияния на него «сменялись последовательно – от Микеланджело до Бойса», литературных же влияний на себя он не обнаруживает, «так как всю свою жизнь старался транспонировать визуальные идеи во все время отстававшую сферу вербальности»⁵². Иными словами, литературные тексты Пригова могут пониматься как эквиваленты визуальных конструкций, перенесенных в словесную сферу. Но что означает «транспонирование», о котором говорит художник?

Пригов неоднократно намекал на сущность такого транспонирования. Прежде всего речь шла о понимании словесного текста как некоей пространственной конфигурации. Так он декларировал: «Я пишу не отдельные стихи. Я пишу поэтическое пространство»⁵³. В некоторых текстах Пригова словесное творчество описывается как погружение некоей словесной массы в пространство, которое начинает организовывать слова в ряды в соответствии с понижающимися его силовыми линиями. При этом вербальное пространство у Пригова имеет «реалистический» характер. Это не просто умозрительная конструкция, это именно силовое поле, организующее смыслы так же, как окружающий нас мир организует своим силовым полем смыслы, которые мы в нем читаем. Когда#то Ницше описывал мир как ограниченную плоскость, силовое поле, способное менять свою конфигурацию и принимать конечное число форм:

Знаете ли вы, что для меня «мир»? Показать ли его вам в моем зеркале? Этот мир – чудовищная сила без начала и конца, твердая и прочная, как железо, сила, которая не становится ни больше, ни меньше, не растрчивает, а только превращает себя, в целом оставаясь неизменной величиной, хозяйством без трат и расходов, но и без прибыли, без доходов; границами ей служит окружающее «Ничто», она не расплывчата и растрчена, не растянута до бесконечности: эта вполне определенная сила занимает вполне определенное пространство, но не такое, в котором что#нибудь было бы «пустым», – скорее эта сила присутствует везде как игра сил и силовых волн, одновременно единство и «многое», в одном месте она накапливается, в другом убывает, это море бушующих сил и их потоков, вечно меняющееся, вечно возвращающееся, возвращающееся через огромное число лет приливом и отливом своих образов, перетекающее из самого простого в самое многообразное, из самого спокойного, застывшего, холодного – в самое раскаленное, дикое, противоречащее самому себе, а потом снова возвращающееся от полноты к простоте, от игры противоречий к наслаждению гармонией, утверждающее себя в этом

⁵² Дмитрий Александрович Пригов. Монады. Как-бы-искренность. М.: НЛО, 2013. С. 47. Далее ссылки на это издание даются прямо в тексте и отмечаются буквой М.

⁵³ Пригов Дмитрий Александрович. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Ad Marginem, 1996. С. 46–47. (Далее – СПКРВ.)

подобии своих путей и лет, благословляющее себя как то, что должно вечно возвращаться, как становление, не ведающее насыщения, пресыщения, усталости...⁵⁴

Поскольку количество форм, которые может принять пространство мира, конечно (и это для Ницше доказательство возможности вечногo возвращения), но конечна и совокупность всех конфигураций словесного и художественного пространства вообще, в какой-то момент формы эти встречаются, накладываются друг на друга и становятся неразличимо изоморфными. У Пригова, вполне в духе Ницше, в этот момент происходит совпадение персонажей с реальными людьми, высказываний с событиями физического мира. Пригов писал:

...поэзия условно топологически (в пределе нисходящихся и неидентифицируемых бесконечностей) равномошна жизни и соотносится с ней корреляционным способом взаимообразных и взаимонаправленных влияний, отражений, запечатлений и постулирований... (СПКРВ, с. 257).

В ином месте он так формулировал ту же мысль:

...к великому моему счастью (а может быть, это только всегдашняя иллюзия), обнаружил я впоследствии, что любому способу соединения слов что-нибудь в жизни да соответствует (СПКРВ, с. 115).

Возможная изоморфность пространств создает основание для «реалистического» (в смысле оппозиции номинализму) взгляда на «мир» как форму, конфигурацию, насыщенную смыслом. Именно способность мира и текста организовываться в формы и позволяет вписываться в них поколениям. Совершенно созвучно приведенному фрагменту Ницше Пригов писал:

Представьте, что вокруг одни лишь энергии и монады, лишь условные обозначения остановки пристального внимания чьего-то взгляда: сможете ли вы доказать, что этот останавливающий взгляд обладает навязывающей энтелехиовидной мощью, или просто есть доказательство существования некой внешней ему монаидальности (М, с. 52)⁵⁵.

Пригов тут полагает, что невозможно полностью отделить умопостигаемый мир, проектируемый взглядом вовне, от некой внешней и объективной конфигурации. Неслучайно, конечно, он использует аристотелевский термин «энтелехия», обозначающий некую нематериальную форму, придающую видимую конфигурацию материальному миру. Энтелехия может пониматься именно как поле, в котором распределены интенсивности, очаги силы, совершенно в духе Ницше, формирующие сложную топологию пространства. Известный немецкий биолог Ганс Дриш когда-то применил понятие энтелехии к морфогенезу, разворачиванию в пространстве форм жизни и так писал о ней:

⁵⁴ Фридрих Ницше. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 11. М.: Культурная революция, 2012. С. 548–549.

⁵⁵ Энтелехия обсуждается Лейбницем в его «Монадологии».

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.