ИНСТИТУТ ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
НОВАЯ АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
ПЕТЕРБУРГСКИЙ АРХИВ И БИБЛИОТЕКА НЕЗАВИСИМОГО ИСКУССТВА

Андрей Хлобыстин

ШИЗОРЕВОЛЮЦИЯ

ОЧЕРКИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

BOREY ART CENTER
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2017

ББК 85
Х57

Хлобыстин А.
Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. – СПб: Борей Арт, 2017. – 504 с.

ISBN 978-5-7187-0970-4

Знак информационной продукции **18+**

Книга петербургского искусствоведа и художника Андрея Хлобыстина посвящена малоисследованным сторонам петербургской культуры и искусства конца XX века. Издание снабжено иллюстрациями и адресовано искусствоведам, художникам, студентам художественных вузов и всем, кто интересуется искусством.

ISBN 978-5-7187-0970-4

© Хлобыстин А. Л., 2017.
© Издательство Борей Арт, 2017
© Оформление LIS-design

От автора

Французы, еще одно усилие, и вы станете республиканцами!

Маркиз де Сад

Эта книга — сборник эссе о расцвете независимого ленинградского-петербургского искусства[1] во второй половине XX века. Рассматриваемый феномен, зародившись на рубеже 1940-х — 1950-х годов, был сопряжен с новым, послевоенным чувством жизни, определившимся после смерти Сталина, и закончил свое бодрое существование где-то на рубеже нового тысячелетия. Несмотря на свою разнородность, это искусство обладало сквозными представлениями об этике и принципах творчества и было связано в своем «бессознательном» звучащими струнами с эпохой основания Санкт-Петербурга и национальными традициями творчества. Создатели этой культуры стали участниками удивительных событий, свидетелями того, как во второй половине 1980-х — начале 1990-х годов миропорядок, казавшийся незыблемым и вечным, распался на множество разнородных частей, и наступил семиотический хаос — произошла «шизореволюция», преобразившая облик страны и всей планеты.

Суть петербургской традиции обозначенного периода в том, что искусство было насущной потребностью, им занимались для себя и вопреки обстоятельствам: люди через искусство решали свои жизненные проблемы, а иногда оно было путем выживания, способом стать и остаться собой в самых жестких жизненных обстоятельствах. Эту уникальную в нынешнем мире ситуацию можно описать как «наивную» и в то же время идеальную. То есть, в своем основании петербургское искусство имеет сокровенный, нерепрезентативный характер, оно вплетено в повседневное проживание. Поэтому я стремился в общих чертах обозначить местную традицию искусства и понимания смысла творчества в их связи с жизненной философией, историей быта, моды и нравов. Где-то это делается на примере отдельных персонажей, в других случаях — групп, движений или самых разноплановых явлений, типа сквотов или рейва. Со многими из описанных здесь героев я был знаком, некоторые здравствуют до сих пор, об ушедших я стремился получить представление через людей, хорошо их знавших (везде, где можно, намеренно сохранялась прямая речь персонажей со всем ее колоритом и с возможными ошибками). Одна из целей этой книги — привлечение на территорию искусствознания выдающихся, но недооцененных групп и творцов, трупами которых удобрена история нашего искусства. Я взял на себя смелость создавать новые иерархии, выдвигать на передний план неизвестные или забытые имена, но, к сожалению, многие подлинные герои, яркие явления и события в книгу не вошли.

1 В дальнейшем, если речь будет заходить, например, о «петербургской традиции», это будет подразумевать и ее ленинградскую составляющую.

Очевидно, что в Судный День за современное русское искусство будут предстательствовать не торговцы национальной экзотикой, не спекулирующие на бренде нонконформизма «борцы за свободу» или «борцы за традицию», утверждающие, что они хорошие художники потому, что занимали правильную политическую позицию, а искусство непосредственного опыта — минималистично точного в своих жестах, которого в изобилии было создано в Петербурге. Оно существует в диапазоне от обычной живописи до различных форм самого радикального проживания и экспериментов, не попадающих в рамки принятых в искусствоведении определений.

В петербургском искусстве в силу многих причин и, в том числе, избыточно роскошного наследия, в конце XX столетия саморефлексия была мало развита и даже встречала сопротивление. Еще одна цель этой книги — провокативно ввести упругий петербургский дискурс в дряблое, пассивное самосознание художественной общественности. Специалистов в этой области мало: изучение идет усилиями нескольких подвижников. В наших образовательных заведениях студенты знают, что такое парижская школа, венский акционизм, московский концептуализм и тому подобное, но история петербургского искусства планомерно не изучается и систематически не преподается, а как феномен обычно вовсе не рассматривается, ввиду его неисследованности, и главное — якобы заведомой провинциальности. На последнем настаивает зловещая корпорация арт-администраторов, сросшаяся с музеями, учебными заведениями и фондами зарубежного культурного влияния. Свою некомпетентность и безделье[2] они прячут за снобизмом: в Петербурге якобы не было, нет и не будет современного искусства, так как оно может существовать только в условиях цивилизованного рынка и развитых институций, у нас отсутствующих, а научить всему этому нас должны различные «варяги» из Москвы, а еще лучше — из «центра цивилизации». «Манифеста X» в Петербурге продемонстрировала и неоколониальный характер идеологии этих господ, не желающих вникать ни в местную традицию, ни в ее современные реалии[3]. В результате художественная молодежь теряет связь со своей почвой: выросло уже несколько поколений специалистов, которые лучше знают, что происходило 20–30 лет назад в искусстве Нью-Йорка, Лондона или Москвы, чем в их родном городе. Они «изобретают велосипед» или ищут откровений за тридевять земель, занимаясь чужими проблемами, попадая в положение учеников, и незнакомы с необычайными вещами, которые недавно происходили в тех же декорациях с их сверстниками, «но не видит ничего, что под носом у него», как писал Даниил Хармс. Проявить «заботу о себе», кроме нас самих, не сможет никто.

В основу этой книги легли мои тексты, написанные за последние 30 лет, и кое-где их пафос устарел. Уже нет необходимости кого-то убеждать, что комплекс провинциализма —

---

2 Истина «нет пророка в своем отечестве» находит у нас самое банальное подтверждение. Исторические выставки главных наших художественных движений ждут своего часа десятилетиями. Первая выставка «Новых художников» — выдающегося явления 1980-х годов — открылась в Русском музее только в 2008 году, почти двадцать лет спустя после того, как это движение прекратило существование. Причем данный проект не был бы воплощен без поддержки московского коллекционера Владимира Добровольского. Первая крупная отечественная выставка главного петербургского художественного движения 1990-х годов — неоакадемизма — с качественным каталогом открылась только в 2012 году в Москве в фонде культуры «Екатерина», 10 лет спустя после смерти создателя неоклассического движения Тимура Новикова. Последующие серьезные экспозиции этих художественных движений, опять же, происходят в столице или за рубежом. Золотой фонд ленинградского искусства — объединения художников «Орден нищенствующих живописцев» и «Стерлиговцы» — продолжает ждать своих научно подготовленных выставок на высшем уровне. О каких-нибудь учебных программах или учебниках речи пока не идет.

3 Так, Йоанна Варша, куратор публичной программы «Манифесты X», говорит буквально следующее: «Петербург гордится тем, что он полный культуры город. Это миф. Искусство — это практика. И в вашем городе 99 % культуры — это мертвая культура. Здесь нет искусства, которое отражало бы действительность». Цит. по: http://paperpaper.ru/look-at-manifesta/.

это глупо. Теперь этот комплекс вывернулся изнанкой ура-патриотизма. Еще недавно теория этногенеза Л. Н. Гумилева считалась маргинальной. Нынче, как пишут в социальных сетях коллеги-преподаватели, философы сдают ее на «федеральном интернет-экзамене» вместо Платона и Канта. Мы привыкли жить будущим. Сегодня будущее иссякло, и никого им не обманешь: no future стало былью. Для того чтобы двигаться вперед, надо разобраться с тем, что произошло. Если раньше делили будущее, то теперь идет «бой над телом Патрокла», делят прошлое, что также придает актуальность этому сочинению. Тем не менее, я не стал подгонять старые тексты под современный формат, а лишь снабдил их сносками на свежие труды и идеи.

Итак, в путь, друзья, туда, где пересекаются меридиан приключений и параллель любознательности!

Андрей Хлобыстин

I. ШИЗОРЕВОЛЮЦИЯ. СУБКУЛЬТУРЫ



Герои «Звездных войн» на бутылках воды «Святой источник». 2017

РУССКАЯ ШИЗОРЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОРОТ В СССР 1980-х – 1990-х

Нам нужно было сойти с лестницы, а мы выскочили в окно.

Пьер-Жан де Беранже

ШИЗОРЕВОЛЮЦИЯ

Они должны снова изобрести каждый жест. Но такой человек производит себя в качестве свободного, одинокого и веселящегося человека, способного в конце концов сказать и сделать что-то простое от своего собственного имени, не выпрашивая позволения, — это желание, которое ни в чем не испытывает нехватки, поток, который преодолевает преграды и коды, имя, которое отныне не обозначает никакое Эго. Он просто перестал бояться, что станет безумным.

Жиль Делёз, Феликс Гваттари.
«Анти-Эдип»

В конце XX века в России произошла еще одна революция, не похожая на социальные, промышленные, сексуальные и прочие революции начала столетия, ставшая судьбоносным событием для всего мира, которое по значимости сравнивают с Великой французской и Октябрьской революциями. Перестройку советского «организма», занявшую примерно десятилетие — 1986–1996 годы[4], можно охарактеризовать в духе терминологии Жиля Делёза и Феликса Гваттари (двухтомник «Капитализм и шизофрения», 1972–1980) — как «шизореволюцию». Сам термин «шизореволюция» отсутствует в трудах французских философов, но вся их философия так или иначе посвящена антикапиталистической революции, которую провозгласил созданный ими «шизоанализ». Тогда гремучая смесь политики и психиатрии носилась в воздухе: в 1969 году завоевала популярность песня «Шизоид 21 века» группы «King Crimson». Валерий Лейбин пишет: «В конечном счете, как полагали Ф. Гваттари и Ж. Делёз, шизофрения — это форма политического протеста, посредством которого человек пытается устранить осуществляемое над ним насилие. Шизофрения — не болезнь отдельного человека, а особый способ расширения социального поля в условиях западной цивилизации.

4 Собственно, «перестройкой» (первоначально сформулированной как «ускорение»), провозглашенной Горбачевым на пленуме ЦК КПСС 20 марта 1985 года как курс, взятый КПСС, считается период с 1985 по 1991 год. В итоге лозунг реформ звучал как «перестройка — гласность — ускорение». В положительном смысле она интерпретируется как «демократические перемены», в негативном — именуется «временем упущенных возможностей» и «поражением СССР в холодной войне».

Шизофреник — политический диссидент, который может стать учителем для тех, кто не в состоянии постичь истину распада, изначально присущую каждому индивиду. Поэтому шизоанализ является не новым психологическим или психосоциальным средством, предназначенным для исцеления человека, а “микрополитической практикой”, способствующей обретению им подлинного смысла своего существования, основанного на его собственных желаниях, но не на требованиях общества»[5].



Т. Пудовочкина-Драгомощенко. Феликс Гваттари и Аркадий Драгомощенко. 1987. Собрание автора

Непосредственная передача шизореволюционной энергии произошла в мае 1987 года, когда поэт Аркадий Драгомощенко познакомил Аллу Митрофанову и меня с «великим», но совершенно не известным нам тогда французским философом Феликсом Гваттари на углу Невского проспекта и улицы Рубинштейна у кафе «Автомат», в народе — «Гастрит». Я помню, что мы спросили у его молодых спутниц: как там поживает Жан-Мишель Баскиа? О, приезжайте, у него самые классные вечеринки! — ответили они. Знакомство с трудами французских философов произошло в 1989 году в Париже, когда мы увидели в процессе перемен в СССР то, о чем говорил шизоанализ, и что мы стали именовать «шизореволюцией». Термин «шизореволюция» стихийно возникает и мерцает в сетях в опусах молодых философов, писателей, политиков, музыкантов.[6]

В СССР мир, казавшийся непоколебимым и жестко структурированным, рассыпался на бесчисленные фрагменты. Помимо глобальных «внешних» перемен, достигших характера геополитических сдвигов, происходит грандиозная семиотическая катастрофа — вещи теряют свои названия[7], уходят идеология, текст, нарратив; у советских граждан быстро менялись лица — шел глобальный кризис так называемой самоидентификации: разверзлась извечная «дзеновская» пустота. Жизнь начала вращается с бешеной скоростью танца Шивы, круша все старые формы и тут же взрывая всё вновь возникающее.

Разноформатные шизоидные процессы можно было наблюдать и в западном мире[8], уже подготовленном «Звездными войнами» Джорджа Лукаса[9] к крайним формам мультикультурализма, но нигде метаморфозы не достигли такой радикализации, как в России.

---

5 *Лейбин В.* Шизоанализ // Словарь-справочник по психоанализу. М.: АСТ, 2010.

6 Например: Музыкальное объединение «Шизореволюция» (г. Котовск) — (http://vk.com/video18528849_168667541); «Максимум обкололи психотропными препаратами, но таким как она никакое лечение не поможет, у них шизореволюция в голове...» (Евромайдан [Архив]. Страница 5 // Форум А. Лихницкого. 30.12.2013, 02:32 (http://shabad.ru/forumaml/archive/index.php/t-2876-p-5.html)).

7 По радио можно было услышать: «талоны на сигареты действительны на мыло».

8 Их признаками в культуре были такие явления, как симуляционизм и мультикультурализм. На Западе шизореволюционные процессы в большей степени были связаны с падением «железного занавеса» и распадом двухполярного мира, что остро ощущалось в таких пограничных точках, как Берлин. Примерно в то же время молодые жители севера Италии также испытывали самоидентификационный кризис — они решительно отказывались считать себя итальянцами, то есть мафиози и бездельниками, живущими южнее Рима: «Мы не итальянцы, мы — кельты!» — заявляли они.

9 Лукас признается, что идея фильма родилась под влиянием книги Джозефа Кэмпбелла по сравнительной мифологии «Тысячеликий герой».



В 1997-м авиакомпания British Airways начала менять, как казалось, уже не актуальную «имперскую» окраску фюзеляжей своих лайнеров на интернациональные «образы со всего мира». Вскоре компания по ребрендингу, обошедшаяся в $ 100 млн., потерпела полный крах



В. Сологуб — солист знаменитой группы 1980-х «Странные игры» — опубликовал на Facebook фотографию своего брата Гриши (игравшего в той же группе) в пионерском лагере «Сокол» первой половины 1970-х. Чтобы поздравить девочек, Гриша с товарищами переоделись в платья, что, при всем советском «пуританизме», не воспринималось как что-то предосудительное

Вслед за советскими преподавателями, которые любили подчеркнуть ошибку Маркса, предсказывавшего социалистическую революцию, прежде всего, в развитых капиталистических странах, можно сказать, что и шизореволюция парадоксальным образом произошла «в отдельно взятой» некапиталистической стране, в сердце «социалистического лагеря». Важной ее чертой была практическая бескровность, как и смена власти в большинстве стран «восточного блока», что отразилось в термине «бархатная революция». Русская шизореволюция отличалась от революций «просвещенческого» типа, боровшихся за установление прямого и справедливого отношения человека к миру, за свободу его индивидуальности, путем механической ломки старого порядка вещей (скажем, путем устранения мешающих эволюции человечества экономических отношений, классов, национальностей, традиций и т. д.)[10]. Шизореволюция — своего рода «апгрейд» перманентной революции Льва Троцкого, но в понимании Делёза и Гваттари она не имеет определимой цели и фиксируемого результата, а главным героем ее является не индивидуальность, а текучий — «прогуливающийся» шизоид, не сводящийся к параноидальной субъективности и ее сознанию. Для французских философов это, прежде всего, человек искусства, которое, правда, понимается в ключе абстракционизма.

В этих процессах необычайно важна и интересна роль культурного переворота, произошедшего в Ленинграде во второй половине 1980-х — начале 1990-х; это тема, которая только начинает изучаться. Культурный переворот 1980–1990-х совершают дети поколения хрущевской «оттепели» — первой послесталинской «перестройки». В Ленинграде независимая культура становится молодежной. Эта молодежь уже была лишена «генетического страха» своих отцов и дедов.

Сначала это был совсем небольшой круг людей, но вскоре их локальная субкультура и стиль жизни — через глухие магнитофонные записи, невысокого качества кинематограф (фильмы «Асса», «Рок» и др.), «слепой» самиздат и слухи очаровывают молодежь всего СССР, которая почувствовала вокруг всего этого ауру подлинной свободы, веселья и достоинства. Одновременно Ленинград выполнял свою архетипическую роль «окна в Европу»: здесь заявляют о себе рок, сквотерство, параллельное кино, клубно-танцевальное движение, затем распространяющиеся по всей стране. Ленинград той эпохи стал будто бы хрестоматийной иллюстрацией шизореволюции. В философском смысле молодые русские творцы тогда почувствовали (вполне в духе Альтюссера), что истина не конечна, она не в будущем или прошлом, а всегда находится в становлении, в прочищении желания. В отличие от западного поколения «no future», придававшего этому девизу социально-протестный смысл, их свер-

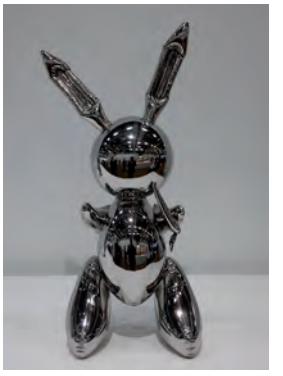
10 «Индивидуальность начинается для Просвещения тогда, когда человек отбрасывает традицию, религию, опеку власти и обретает непосредственное отношение к действительности, заданное ему «от природы». Этот акт отречения от прошлого понимается как однократный героический жест, после которого наступает освобождение. Таково универсальное сомнение Декарта, таков миф о Революции» (*Гройс Б.* Об индивидуальности // Беседа. Религиозно-философский журнал. Л. — Париж. 1988. № 7. С. 43–44).

стники в СССР интерпретировали то же чувство жизни иначе: «будущего нет» потому, что все происходит сейчас, «все находится в нас» (В. Цой). Это чувство исчезновения целеполагания в то время вышло на бытовой, массовый уровень мироощущения, соответствовавший общему и фатальному энергетическому спаду среди людей, ранее живших обещаниями «светлого будущего»: «Нет, нет, нет, нет, мы хотим сегодня, // Нет, нет, нет, нет, мы хотим сейчас!» — пелось в популярной тогда песенке «Программа телепередач».

Русская шизореволюция сопровождалась традиционными признаками «последних времен» — катастрофами (Чернобыль, «Адмирал Нахимов», пожар в Библиотеке Академии наук, резонансные крушения поездов), природными катаклизмами (землетрясение в Спитаке), межнациональными распрями, явлением монстров (Чикатило) и т. п. кошмарами встревоженного глобальным шизореволюционным «плывуном» общественного сознания. Гласность вызывала эйфорию, но в то же время обостряла смятение и депрессивные переживания.

Опишем некоторые характерные черты шизореволюции, проявлявшиеся в художественных процессах того времени. Это отмирание гипертрофированной прежде роли идеологии, текста и сюжета (конструкции), что соответствовало смене понимания «власти». Вместо переставшей работать репрессивной, подавляющей власти, пришла реально работающая соблазняющая власть, осуществляемая массовой культурой и массмедиа. Искусство XX века закончилось торжеством имитационных и манипулятивных технологий, что можно условно обозначить как «симуляционизм» и «пиарт». В искусстве того времени «внутреннее содержание» произведения сдает свои позиции. Американской версией абсолютного произведения той эпохи можно считать стальную скульптуру Джефа Кунса «Кролик» (1986) с зеркальной поверхностью, имитирующую надувную игрушку. Пустой внутри дутыш — художественный товар — рождается лишь в отражении направленных на него интенций, когда в образе мыслей имеется место для фетишистского объекта. Именно в этом смысле можно говорить о победе Запада: победил искушающий и очаровывающий дизайн поверхности.

У русской шизореволюции была своя художественная традиция, четко обозначенная лидером и теоретиком ленинградского искусства Тимуром Новиковым как «всечество» Ильи Зданевича и Михаила Ларионова, что на протяжении XX века интерпретировалось от «все люди — художники» до «всё есть искусство» и «искусство делается из всего, что угодно». Это относилось и к человеку: я не кто-то — я всякий, человек-волна, в постоянном формировании, во всех смыслах номад. Подвижный, оборотнический, «мягкий» мир шизореволюции был пластичным: новым было ощущение, что изменить можно не только себя, но и мир вокруг. Новиков, опираясь на теорию монтажа Кулешова, Пудовкина и Эйзенштейна, в которой шла внутренняя дискуссия: коллаж — это «столкновение» или «сцепление» (?), заявляет: «Перестройка — это *перекомпозиция*». Пытливый Юрис Лесник создает выворачивающиеся поролоновые скульптуры, где всё превращается во всё (например, собака превращается в цветок). По этому же принципу перетекания образов и форм построена великолепная по своей простоте анимация «Новых художников» — Инала Савченкова, Олега Котельникова, Ивана Сотникова и др., в 1990-е развитая Борисом Казаковым[11]. Культовым персонажем становится диджей — посредник-медиум, «сводящий» музыку и звуки, прежде казавшиеся несовместимыми. Этот эффект выразительно демонстрирует



Д. Кунс. Кролик. Нержавеющая сталь. 1986



Поролоновый «морфер» Ю. Лесника в процессе трансформации из «шара» в «дракончика»

11 http://www.boriskazakov.net/film.html

оркестр «Поп-механика», объединявший в мистериальном действе все возможные оркестры, исполнителей, художников и животных. «Поп-механика», подобно всепоглощающей орде с поклажей из «декораций», бывших заодно потенциальными выставками новейшего ленинградского искусства, первой совершила в 1987 году массовый прорыв местной культуры за границы СССР — на Запад.

ПОВЕРХНОСТЬ, ВНЕШНЕЕ, ФАКТУРА

Еще в 1975 году Тимур Новиков покидает техникум химической промышленности «ради сохранения своего внешнего вида» — из-за нежелания подстригать длинные волосы по требованию военной кафедры[12]. Внешность и внешнее к 1990-м становятся определяющими факторами искусства. В условиях «поплывшей реальности» русской шизореволюции естественным было стремление нащупать собственные пределы там, где ты кончаешься и соприкасаешься с чем-то иным. В моду вошли маргинальность, девиантное поведение, понятие «здесь и сейчас», дискурс тела, его границ, пограничных состояний и ситуаций. Живое искусство в условиях, когда идеология и «форма», выполнявшие роль «несущих конструкций», перестают работать, сосредотачивается не на фундаментальных основаниях миропорядка или каком-либо другом «содержании», а на своей «поверхности», «границе», фактурах, аурах, внешних эффектах[13], психоделических завитках декоративных элементов и текучих состояниях: интонациях, новом «чувстве жизни», еще не затвердевших в сюжетах и идеологии. Именно на это обращают свое внимание в 1980-е – 1990-е «Новые художники» и неоакадемисты, снимавшие оппозицию внешнее — внутреннее[14]. Это было искусство, сконцентрированное на поверхности произведения, и занимались им люди, уделяющие огромное внимание своей внешности. Новиков смеялся над поиском глубинного смысла в своих работах, уверяя, что все в них находится «на поверхности». Самым «глубоким» из «Новых художников» был, наверное, Вадим Овчинников, но и он был мастером многозначных внешних эффектов. Все это почувствовал американский писатель Эндрю Соломон, который написал о конце 1980-х: «Ленинград — это город фасадов, искусственный город (…). И знаменательно, что ленинградское искусство тоже занимается фасадами, внешностью, тем, чтобы превратить фасад в реальность»[15].

Роль производимых искусством внешних эффектов со времен поп-арта необычайно возрастает. Здесь можно вспомнить о «фактурах» Волдемарса Матвейса (Владимира Маркова)[16], а также об «аурах» Вальтера Беньямина, писавшего, что «задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные эпохи, вообще не могут быть решены на пути (…) созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие (…). Развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность реше-

12 Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Андреева Е. СПб.: Амфора, 2007. С. 494.

13 В это же время, например, в журналах и дизайне возникает стремление к эффекту глянцевости: скольжения, дистанцирования, «кондомности», ослепления/отражения: пускать того же «зайчика» в глаза.

14 Сравните с исихастской традицией в изложении Давида Зильбермана: «…на самом деле нет разделения на внешнее и внутреннее: всё есть единое действие. В этом плане критерий достижения Царства Божия у Симеона разительно отличается от идей Мейстера Экхарта, восклицавшего: “Царство Божие близко”, “Царство Божие внутри нас”. “Не только близко, — мог бы возразить Симеон, — оно реально: его значение — в его активном творении, независимо от противопоставления внутреннего и внешнего”. Так Симеон Новый Богослов думает, что значением Христа полагается деятельность субъекта как беззнаковая и безобразная, выходящая за рамки внутреннего/внешнего…» (Зильберман Д. Православная этика и материя коммунизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. С. 130).

15 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. М.: Ad Marginem, 2013. С. 222.

16 *Марков В.* Принципы творчества в пластических искусствах: Фактура. СПб.: Союз молодежи, 1914.

ния новых задач восприятия»[17]. Идеи Беньямина о массовом искусстве, воспринимаемом в «расслабленном состоянии» и «походя», созвучны своеобразному поп-артизму Новикова, который определял свое искусство как «очень демократичное», «прикроватное искусство, то есть максимально близкое к человеку в минуты его интимных переживаний». Понятие ауры принадлежит классическому искусству, а фактуры — понятие искусства современной эпохи. Возможно описать фактуру камня или светящегося дигитального экрана, иконы или абстрактной картины: здесь не будет дистанции между зрителем и объектом. По мнению Аллы Митрофановой, понятие ауры более консервативно и связано с беньяминовским пониманием классического художника как терапевта-наблюдателя, в противоположность современному художнику-хирургу. Это различие позволяет Беньямину убрать дистанцию между художником, конструирующим мир, и объектом. Классическое же произведение и видение предполагают дистанцию между художником и пространственной коробкой с расположенными в ее среде онтологически заданными объектами.

«ПРАВДА ОБ ИСТИНЕ»[18]

> Вы можете сказать о природе: «Я люблю природу. Вот этот кедр, он так красив. Под этим деревом может стоять рыцарь, а по этой горе может гулять монах». Такие ощущения закрыты для меня. Для меня что стол, что шкап, что дом, что луг, что роща, что бабочка, что кузнечик — все едино.
>
> *Даниил Хармс*

Поколение 1980-х отличалось новым отношением к жизненным истинам и смыслам. Новиков, понимая смысловую перегруженность концептуального текста, выступал за простоту, употребляя старую ленинградскую присказку «не умничай!». В разговорах о суждениях, утверждающих ту или иную картину мира, Тимур предлагал ставить после любой фразы вопрос: «а так ли это?», «обнуляя» произнесенное. Он ощущал относительность любой ситуации, говоря, что «наш консерватор стоит на леворадикальных взглядах нью-йоркца» или «консервативное африканское правительство должно быть по взглядам на эстетику очень близко к Бойсу»[19]. Такое отношение к словам соответствовало идеям ноль-философии движения «нулевиков», созданного Новиковым с друзьями в самом начале 1980-х годов. Эта позиция перекликается с идеями Делёза, высказанными в «Логике смысла» (1969). Смысл, по Делёзу, — это «всего лишь мимолетный, исчезающий двойник предложения, вроде кэрролловской улыбки без кота»[20]. Смысл не принадлежит ни речи, ни вещам, «у него нет ни физического, ни ментального существования»[21]. На эфемерной границе фраз и вещей, которая их одновременно объединяет и разъединяет (представим себе на чем-то написанный текст, смысл которого никогда не соприкоснется со смыслом предмета, на котором он написан), возникает «поверхность», не имеющая толщины, а лишь лицевую сторону и изнанку: «Смысл есть то, что формируется и разверты-

17 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 61.

18 Так называлось выдуманное нами с Аллой Митрофановой программное произведение художника Б.Н.Кошелохова.

19 *Хлобыстин А.* Интервью с Тимуром Новиковым // Художественная Воля. № 6. Консервирование. 1994. С. 45

20 *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академия, 1995. С. 49.

21 Там же. С. 35.



И. Сотников. Acid House. 1990. Собрание семьи Г. Гурьянова

вается на поверхности»[22]. Сравним у Новикова: «В моих работах нет тайн и глубинных смыслов; все, что в них содержится, находится на поверхности»[23]. Здесь совпадение не только внешнее: за словами Тимура, произнесенными (в год смерти Делёза) с целью показать открытость собственного искусства, скрывается не просто совпадение понятий, но и совпадение чувства жизни, дух времени. Философия Делёза — это критика любого объяснения мира по иерархическому принципу. Мир как текст децентрализуется. «Абсолютизм Главной Фигуры сменяется неофеодализмом полисемантического поля, нейтральной, мертвой поверхностью с разбросанными на ней мерцающими очажками одомашненности и вешками ортодоксии», — писал журнал «Художественная Воля» в 1993 году[24]. Поколение Новикова и Курёхина в начале 1980-х годов начало следовать в художественной практике тому, что отечественная философия в лице Александра Зиновьева сформулировала как «многозначную логику» — «совокупность логических исчислений (…), в которых высказываниям может приписываться более двух истинных значений… так, что традиционные “истинно” и “ложно” оказываются лишь частными случаями таких значений»[25]. Алла Митрофанова, подчеркивающая роль поворота к «неклассической» философии Зиновьева, Мамардашвили, Щедровицкого, Зильбермана и др. еще в 1950-е годы, пишет: «Предметом философии становится не “натуральный объект”, а построение высказываний, формирование деятельности, способы установления объектов и их отношений, различие логических построений и их (аксиоматических) оснований»[26]. В своем многоголосии, как на концерте курёхинской «Поп-механики», все смыслы и сущности находятся не в дуальных оппозициях «истинный — ложный», «плохой — хороший», «умный — глупый», а равны между собой в силу их самости и смачной выразительности. Речь идет о том, что мы не обладаем какой-либо конечной идентичностью, как не обладает конечным смыслом все происходящее и произошедшее.

МНОГООБРАЗИЕ, АВАТАРЫ, ТЕЛЕСНОСТЬ

Есть два цвета — черный и белый,
А есть оттенки, которых больше,
И нам нет никакого дела
До тех, кто черный, кто белый,
Мы, дети проходных дворов,
Найдем сами свой цвет.

Виктор Цой. «Дети проходных дворов»

Здесь мы подходим к еще одной характерной черте художественных процессов шизореволюции, проявляющейся в распаде того, что прежде ощущалось как целое, а также новой организации мира, художника и его тела. В конце 1980-х тело повсеместно стало модным дискурсом. «Рост значения “человека” и “тела” в дискурсе (…) дает нам картину культур-

22 Там же. С. 157.

23 *Новиков Т.* Мое раскаяние Малевича // Тимур Петрович Новиков. Лекции. СПб.: НАИИ; Галерея Д-137, 2003. С. 121.

24 *Хлобыстин А.* Всюду жизнь // Художественная Воля. 1993. № 7.

25 *Зиновьев А.* Философские проблемы многозначной логики. М.: ЛКИ, 2010. С. 11.

26 *Митрофанова А.* Модальная философия и теория коммунизма Давида Зильбермана // Зильберман Д. Православная этика и материя коммунизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. С. 188–189.

ной ситуации, смело интерпретируемую мною как Возрождение», — говорил Тимур Новиков в 1996 году. В Ленинграде телесность была не просто темой дискуссии, но насущным предметом опыта и практики, уводящей в глубь веков.

В 1980-е появляется, а в 1990-е становится доминирующим новый тип художника и человека, несводимого к конечному определению, «переливающегося» в калейдоскопе постоянных метаморфоз. Появляется персонаж, который, числясь художником, рок-музыкантом, актером, ученым, политиком, в действительности никем из них не являлся. Параллельно существует творческая личность, которая, наоборот, не манифестируя свои разнообразные роли, все их выполняет. В СССР поколение, чья юность пришлась на 1970-е, спокойно относилось к «плавающей» идентификации. В 1991 году режиссер параллельного кино Андрюс Венцлова снимает 1-минутный фильм «50 лиц», поместив перед камерой зеркало так, что экран делится на две половины, в одной из которых появляются лица известных деятелей культуры, а второй — моментально их передразнивающая физиономия другого гения андеграундного кинематографа — Дебила (Евгения Кондратьева)[27]. В это же время расцветает лицедейский жанр Владика Мамышева-Монро, очаровывавший обе российские столицы. «Философия постмодерна предлагает осмыслить вслед за трансверсальным разумом и особой субъективностью В. Вельша идентичность современного человека как трансверсальную идентичность (тысячи поверхностей, имеющих общее пересечение — трансверсаль), — пишет О. Н. Павлова. — В качестве трансверсали рассеянной, номадической, ризоматической идентичности (так терминологически современные философы пытаются определить сущность организации ментальности современного человека) предлагается обозначить нарциссические структуры идентичности. Здесь есть некоторая параллель и аналогия с множественной расщепленной личностью, но уже не в понимании патологии, а в рамках нормы»[28]. Плавающая идентификация, блуждание масок — характерная черта эпохи перемен[29]. Здесь возникают ассоциации с романом Роберта Музиля «Человек без свойств» (писался с 1921-го по 1942 год) — параллели с переживаниями персонажа эпохи крушения империи очевидны.



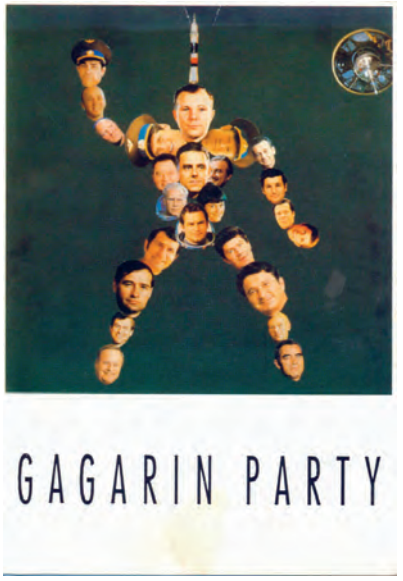
Проездные билеты на электричку А. Митрофановой, работавшей хранителем парковых павильонов и скульптур в Павловске, подписанные вымышленными именами. 1986–1989

В Ленинграде, бывшем центром нарциссизма и модничества, люди создавали и лелеяли собственные «аватары», как произведения искусства, посредством них творили и общались. Тимур Новиков в разговоре с председателем Союза художников СССР — азербайджанцем Таиром Салаховым был Тэймуром, в православной обстановке — Тимофеем Петровичем; Но-

27 Лента получила гран-при на фестивале одноминутных фильмов в Бразилии.

28 *Павлова О.* Цивилизационный феномен нарциссизма: векторы объективации в парадигме психоанализа // Вопросы философии. 27.07.2010 (http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=158&Itemid=52).

29 Сравните: «Дано мне тело. Что мне делать с ним, // Таким единым и таким моим?“ — Эти строки Мандельштама, — пишет в своем блоге психиатр Борис Херсонский, — передают растерянность человека, воспринимающего тело как нечто внешнее по отношению к нему самому» (http://borkhers.livejournal.com/1336443.html).



Д. Егельский. Плакат «Gagarin Party». 1990



Самодельное ID Т. Новикова, изготовленное в Нью-Йорке (1990), где он омолаживает себя на 4 года. Собрание ПАиБНИ.

виков-западник проповедовал идеи почвенника и патриота Михаила Ларионова; гей-активист в нем соседствовал с консерватором-реакционером, а седобородый старец мог внезапно преобразиться в модного молодого человека.

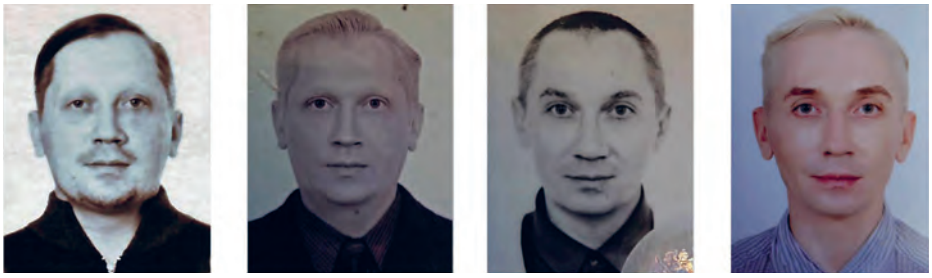
Одно из самых ранних упоминаний об аватарах содержится в «Бхагавад-гите», где Кришна описывает основные функции аватар — восстановление принципов дхармы, поддержание социального и космического порядка. То, что я называю «аватарами» петербуржцев, — идеальные или камуфляжные образы себя, и эти «маски» могли меняться с калейдоскопической скоростью. Здесь термин «аватара» устраивает нас и в современном обиходно-компьютерном значении «иконки» — изображения, представляющего пользователя, и в значении индийской философии, обозначающей нисхождение Святого Духа, воплощения божества в земное существо. Аватара в ленинградской-петербургской традиции не была просто маской, личиной, но прежде всего была связана с практикой, архетипически восходящей к буддистской и православной традиции. Давид Зильберман, говоря о борьбе Максима Исповедника (580–662 гг.) с монофелитством, утверждавшем двуединую природу Бога, пишет: «В буддизме Махаяны мы находим концепцию “призрачного тела” (То есть самбхогакая — буквально: “тело блаженства”, или “божественное тело” — *примеч. пер.*), одного из трех тел Будды. Это тело служит для развития индивидуальности просветленной личности, отзываясь на его “зов к познанию” (аджна). Максим Исповедник признавал, что тело каждого индивида деятельно и, таким образом, божественно. Он стер линию, разделявшую человеческое и божественное, назвав обоженье (теозис) реальным, воплотимым действием. (…) Максим и его последователи не только не отрицают материальности тела, но и признают его единственной реальностью. Для них нет ни разума, ни тела по отдельности: тело едино и тело разумно. (…) Основной чертой философии исихазма было признание тела имманентно активной, целеполагающей субстанцией…»[30].

Далее, анализируя «христианский материализм» Григория Паламы, Зильберман будто бы описывает принципиальные для идеала петербургского искусства моменты: «Ведущая роль плоти, “обязательный мистицизм” (то есть мистицизм, возложенный на себя как непременное условие “обожения” в отличие от пассивного “естественного” мистицизма экстатических спиритуалов), подлинное чувство истории (то есть готовность к встрече с Богом “лицом к лицу”, в сравнении с которой все прошлое лишь приготовление, отброшенная легенда, а будущее — просто утопия), а также учение о “сотрудничестве” (“синергии”), то есть социализированной деятельности, как необходимом участии человека в божественных делах. (…) Обоженье совершенно реально, потому что происходит оно во плоти»[31]. И далее: «Единственная “действительная” ценность исихазма определялась как позитивная и непрерывная внутренняя активность тела (внутренняя мистическая свобода»)[32].

30 *Зильберман Д.* Православная этика и материя коммунизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. С. 113–118.

31 Там же. С. 145–146.

32 Там же. С. 170.



Фотографии на документы В. Мамышева-Монро, выстроенные им в порядке совершенствования облика. 1990-е

Одной из крайних форм проявления петербургского нарциссизма стал Владик Монро. Владик поражал тем петербургским качеством, что в отличие от Моримуры или Шерман, а также московских акционистов, предпочитавших животный облик, он перевоплощался не только перед камерой или напоказ, а просто так вел себя даже в одиночестве — жил в свое удовольствие. «Здесь и сейчас» Станиславского требовало от актера драматических усилий для перевоплощения, что предполагало напряжение сил в подготовке, полную выкладку на сцене и последующее «похмелье» выложившегося лицедея (что-то вроде ломки оборотня). Монро следовал более радикальной традиции, всегда находясь «здесь и сейчас», как человек-волна, как скользящий. Традиционно для миссии шута, Мамышев был одновременно альтернативным королем, с полагающейся ему вседозволенностью. Смеша других, он развлекался сам, выступая разоблачителем и лекарем людских страстей. Ум и смелость подлинного любителя приключений выдавали в нем человека внимательного и много видящего (обсуждение ответственности мы здесь опустим). Он позволял себе роскошь «заботы о себе», а потому был притягателен для окружающих. В целом, это делало Влада личностью магической, а не фигляром-имитатором. Недаром одной из его ипостасей был чин «профессора кафедры оригинального жанра» в Новой Академии. Как и Гурьянов, и Новиков, он был человеком не знавшей границ страсти. Эти своенравные люди всегда видели мир в непрерывном приключении, через собственный психосоматический опыт, а в условиях шизореволюционных перемен тем более испытывали азарт вышедшего в море флибустьера. Иногда его поведение можно было интерпретировать как «эхо» — подобно чудом явившемуся в храме старцу, который повторял все обращенные к нему вопросы, Владислав просто зеркалил окружающих. Это можно было бы назвать передразниванием, если бы у Монро все не происходило по принципу обмена энергией, обычно приятному обеим сторонам. Он славился своей отвагой: рассказывали, как, переодевшись в Мэрилин Монро, он приставал к пьяным служивым в День десантника; как на собственный суд за хранение наркотиков явился в образе Аллы Пугачёвой; а уже будучи звездой московской арт-сцены, после событий 11 сентября с триумфом разъезжал по азербайджанским рынкам столицы в образе Усамы бен Ладена.

Это многообразие «аватар» являлось благодатной почвой для молодежи, подчас не думавшей о себе как о художниках. У молодых людей «чесались руки», они делали искусство для себя и друзей, весело проводя время — главным для них было поддержание высокого состояния, находясь в котором ты мог заниматься чем угодно и всем сразу. То, что один и тот же человек был ху-



Первая русская девушка-DJ Л. Попова и В. Мамышев-Монро в ее образе. 1993. Фото А. Хлобыстина



Кентавр — воплощение необузданной страсти и грубой животной силы. Г. Гурьянов, начиная с 1994-го, работал над холстом, изображающим сюжет борьбы лапифа с кентавром, придав каждому из них портретное сходство с собой



А. Попов. Владислав Мамышев-Монро в виде кентавра. 1993



А. Хлобыстин. Лайтбоксы «углы» в клубе «Тоннель». 1993

дожником, музыкантом, кинематографистом, модником, писателем, актером и т. д., считалось само собой разумеющимся. Это явление получило название «петербургского титанизма». Художником признавался человек, достаточно *оторвавшийся* от действительности, как любой, сделавший первый шаг по «лествице» в небо. Ты становился художником не потому, что производил продукцию и имел мастерскую, а потому, что жил, погружаясь в тотальное творчество, не затвердевшее в определениях. Самое широкое распространение имело коллективное импровизационное творчество. Таким был и первый видеоарт — «Пиратское Телевидение»: хотя оно создавалось триумвиратом Новиков—Лесник—Монро, участником съемок было все богемное сообщество, каждый из членов которого был волен монтировать свою версию «передач». В шизореволюцию независимая культура опиралась на «экономику» анархическо-дружеско-семейных структур, ведущих свое независимое неофеодальное, натуральное – самообеспечивающееся хозяйство. Таковы были сквоты, салоны и первые танцевальные клубы: у людей появился «свой угол», микрокосмос, в котором они были вольны делать, что хотели. Нельзя не упомянуть и о том, что в новом авангардном «театре жизни» воплотилась линия воспетых М. И. Пыляевым петербургских чудаков и оригиналов, вновь необычайно разрезвившихся в шизореволюцию[33].

***

Специфика ленинградского искусства заключалась в его телесности и образности. Кратко «эволюцию» человеческого тела во второй половине XX века можно описать следующим образом. Экспрессивно-анархо-хаотическое бэконовско-арефьевское «мясо» конца 1940-х – 1950-х годов, описанное Екатериной Андреевой как тело, борющееся за свободу против порядка, ведущего к смерти[34], в конце 1970-х — начале 1980-х мутирует в панковское «тело без органов» Черкасова—Котельникова—некрореализма, которому безразличны или смешны былые страдания, которому, как мульту, — не больно. Параллельно с 1940-х развивалась стиляжно-медийная телесность, срезонировавшая в конце 1970-х — начале 1980-х в панковский гламур, «новый романтизм» и модническое аккуратное тело «Новых художников» второй половины 1980-х.

Изначально шизореволюционное тело — это экспрессивная, рваная плоть: Валерий Черкасов, падающий глазами на скальпели[35]. Но уже вскоре смерть и страдание подаются с гомерическим хохотом раннего некрореализма и Олега Котельникова, бодрой музыкой первой отечественной панк-группы «Автоматические удовлетворители» Свина, с тотальным перетеканием всего во всё в коллажной мультипликации Инала Савченкова, эпическим инь-яньским самопожиранием комиксовых монстров Виктора Цоя.

---

33 *Хлобыстин А.* Петербургские чудаки и оригиналы // Неофициальная столица. Гид, которых не было / Ст.: Новиков Т., Куксенайте И., Мазин В., Грузов Р., Андреева Е., Драгомощенко А., Туркина О., Мамышев-Монро В., Ипполитов А. и др. / Ред.-сост. Хлобыстин А. СПб.: GIF, 2000. См.: сайт GIF (http://www.gif.ru/rusart/).

34 *Андреева Е.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 57–65.

35 Подробнее см. главу «Слалом на скальпелях».

В Москве шизореволюционные процессы интерпретировались через французскую философию, когда из «деконструкции» Жака Деррида выводилась стратегия ускользания и бегства от действительности (в терминологии московской «Номы» — «колобковость», или «зайчистость»), в Ленинграде же, наоборот, художник «вливался» в поток жизни, иногда попросту в нем растворяясь. Молодые ленинградцы жили в ландшафте и среде, с радостью их осваивая и присваивая. Монструозные некрореалисты с ревом носились по заснеженному лесу, а обряженные в неостиляжные черные костюмы твистуны шли к пивному ларьку и веселились с алкоголиками-«соловьями». В экспериментах над собой новое поколение уже в начале 1980-х, подобно ленинградским художникам из «Ордена нищенствующих живописцев» 1950-х, перешло все возможные границы.

«Панковское» тело в ленинградском искусстве уже к 1983 году начинает приобретать прекрасные дендистские черты в образах «твистунов-тедди» и далее, в конце десятилетия, в неоакадемизме. Зародившиеся вместе с неоакадемизмом рейв и эпидемия танцев начала 1990-х, переформатируя мощный стресс в пограничной ситуации тотального идентификационного кризиса, бывшего кошмаром для обывателей, сформировали новую пластику тел.



А. Хлобыстин. Неофеодализм. 50 домиков. 1991–2008

Важно отметить, что внешние переливы вовсе не означали внутреннюю всеядность, «недочеловечность» или метания. Внутренняя цельность, связанная с героическим мировоззрением, находилась в непрерывном развитии и признавалась одной из главных, отличительных ценностей этого сообщества. Цой, занимавшийся многими видами творчества сразу, говорил: «Я ни о чем не жалею. Я всегда отвечаю за свои поступки»; «Я отказываюсь перевоплощаться». «Вся моя деятельность, несомненно, цельна, — утверждал Тимур Новиков. — Я стараюсь быть цельным, делать всегда что-то одно. Если бы я делал всегда что-то разное: сегодня побежал одно сделал, завтра — другое, — я бы распылился, но я всегда стремлюсь к одной цели. Эта целеустремленность позволяет мои очень слабые силы концентрировать в одном направлении. Как в физике: если концентрируете усилия на очень маленькой площади, давление невероятное». Последнее суждение Тимура заставляет вспомнить канонический мотив его произведений — маленький значок на большом поле. Даже Мамышев определяет свою деятельность как исключительно сконцентрированную и целеустремленную, когда пишет о себе: «выпущенную торпеду не остановить»[36].

36 *Влад Монро.* Итоги 1 Московской биеннале: курьезный финал проекта «Старз» или залп бактериологического оружия (http://susanin.zarazum.ru/text/0021/0021a.html).

РАСПАД МОНОЯЗЫКА И НОВОЕ ПРОСТРАНСТВО МИРА

Мы — леопарды и львы.
Те, кто придет на смену, будут шакалами и гиенами.

Томази ди Лампедуза. «Леопард»

В разгар шизореволюции происходит распад советского моноязыка власти и выход на поверхность многих языков и сленгов. С исчезновением цензуры на рубеже десятилетий появляются словари языка хиппи, тюремного жаргона, мата… Теперь на этой смеси из говора хиппи и криминала изъясняются журналисты, телеведущие и ответственные государственные деятели.



Коллективный портрет деятелей петербургской культуры на Миллениум во дворце Белосельских-Белозерских. Идея и организация проекта Андр. Хааса и Р. Ахметчина. Фото А. Муштавинского

В конце 1980-х распахивается мир «заграницы». Советский Союз жил в мире «до Леви-Стросса», где были культура и варварство, прогресс и реакция, центры и периферии, столицы и окрестности. В истории существовали эпохи, когда ссылка из столицы фактически равнялась смерти. В конце 1980-х, наоборот, быстро обнаружилось, что «всюду жизнь» и что везде ты обречен на самого себя[37]. Стало интересно не находиться в какой-то точке, «сто-

37 «О. Туркина: Как ты чувствовал себя в Америке? Т. Новиков: Замечательно. О.: Что тебя там больше всего поразило? Т.: Меня ничего не поразило. Мне показалось, что жизнь мало отличается на Земле вообще. Везде свои проблемы» (*Туркина О.* Разговор с Тимуром // Кабинет 1. 1992. С. 51. Интервью было взято в январе 1991 года).

лице», а перемещаться, пересекая границы, находясь в «промежутке», постоянной трансформации, трансе, чему соответствовала музыка того времени. Эта позиция пространственного и ментального «беспредела», актуализировавшаяся в перестройку, не была чем-то новым. В Ленинграде она имела свою традицию, например, в лице того же Валерия Черкасова, экстремального новатора. Еще в 1970-е, выйдя из дома босиком, он мог отправиться пешком в Финляндию.

Герои «андеграундной» художественной сцены 1980-х стали жителями мира, раскованно чувствовавшими себя в любой точке планеты, жившими «на много домов», в путешествии. Такое понятие, как «культура русского зарубежья», на какое-то время теряет смысл, так как эта культура образует «сообщающийся сосуд» и сливается с культурой метрополии. Большой интерес представляет в этот момент пластичность поведения и «звездные» контакты отечественных деятелей культуры[38].

В эпоху шизореволюции были созданы новые горизонты и условия художественной повседневности, которые существуют ныне. Сегодня человек может менять свою идентичность несколько раз в сутки: какой-нибудь клерк, начав день в офисе, где он заходит в соцсети под вымышленным именем, потом может отсидеть очередь в жилконторе, заглянуть на патриотический митинг, отправиться на квест в стиле «Игры престолов», затем — на техно-вечеринку и закончить день в околотке, а наутро улететь в Турцию. Но в шизореволюцию художники были людьми вольных земель дикого поля, фронтира – зоны экспансии: авантюристами, первопроходцами, золотоискателями и флибустьерами, преодолевшими границы старого мира. Новые поколения, в поте лица осваивающие очерченный в шизореволюцию ареал и его дискурсы, — хлебопашцы, старатели, добытчики полезных ископаемых, — редко поднимали глаза к горизонту, а тем более не думают предпринимать нелепую попытку взломать эту иллюзорную линию.

2010

В XX в. процесс расщепления картины мира — от атома до живых существ — привел к повсеместному явлению в XXI в. человека, не обладающего истинным обликом и конечной сущностью



М. Ларионов. Портрет дурака (Голубой лучизм). 1912. Частное собрание



Маски политиков и поп-звезд на сувенирном развале в подземном переходе. Санкт-Петербург. 2017

38 См.: Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда/Петербурга последней четверти XX столетия. Сборник статей и материалов. СПб., 2000.

СОБЛАЗНЕНИЕ И РАЗОЧАРОВАНИЕ

«НОВЫЕ ХУДОЖНИКИ» И ЗАРОЖДЕНИЕ РУССКОГО ПАНКА. Конец 1970-х — 1980-е

Кто не жил до 89 года, тот не знает, что такое радость жизни.
Шарль Морис де Талейран



«Новые художники»: О. Котельников, И. Савченков, Г. Гурьянов, Т. Новиков, Африка, И. Веричев. Фото (Е-Е) Евгения Козлова, раскрашенное Г. Гурьяновым. 1985. Архив Г. Гурьянова

В 1980-е годы Ленинград стал важнейшим мировым центром современного искусства. Город продолжал выполнять свою кармическую роль «пограничья цивилизации». Здесь расцветают рок-движение, параллельный кинематограф, сквотерство, авангардные музыкальные и театральные эксперименты, нью-вейверское модничество. Этому способствовали трансформации, происходившие в душах и пластике людей. С середины 1980-х в стране, где прежде мироустройство казалось застывшим и незыблемым, начались небывалые перемены. Еще в начале 1980-х в Ленинграде молодежная субкультура слилась с художественным андеграундом, и впервые за многие десятилетия формы отечественного искусства совпали с «мировым художественным процессом». Эта культура обладала своим изобразительным искусством, музыкой, литературой, кинематографом, модой, существовавшими без какого-либо рынка, на чистом энтузиазме, в условиях властного прессинга. Искусство служило средством коммуникации, развлечения и решения личных, мировых и повседневных проблем. Перемены возглавило движение «Новых художников», в котором отсутствовала специализация: художник занимался любой творческой деятельностью и тотально «переформатировал» на позитивный лад фактуру повседневной жизни. По стилистике это было «дикое» искусство — экспрессивное, граффитистское, романтическое, спонтанно создававшееся из подручных материалов.

Ленинградское молодежное искусство эпохи позднего «застоя» и времени перемен поражает своим веселым напором. Культура, оформившаяся в движение «Новых художников»,

предстает континентом, раскинувшимся на огромном пространстве, чьи пределы начинаются во второй половине 1970-х и теряются где-то в дали 2000-х. Это самое яркое явление 1980-х, произведшее культурный переворот в СССР, едва лишь начинает изучаться: первые крупные музейные ретроспективы «Новых» прошли только в десятых годах нового тысячелетия. Книги, каталоги выставок и научные издания последней декады построили историческую канву событий, связанных с «новым движением»[39], но осталось огромное количество вопросов и материалов для исследований. В этом тексте будет сделан акцент на ранних этапах формирования «нового движения» в контексте советской, молодежной и мировой культуры и на некоторых малоизвестных аспектах его истории.

I. ПЕРЕКЛИЧКА И РЕЗОНАНС
МУТАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО

> Отчего, Мальчиш, проклятый Кибальчиш, (...) на разных языках, но те же песни поют, в разных руках, но те же знамена несут, те же речи говорят, то же думают и то же делают?
>
> *Аркадий Гайдар.*
> *«Сказка про военную тайну,*
> *Мальчиша-Кибальчиша*
> *и его твердое слово»*

ГРАФФИТИ

В конце 1970-х народившийся «панк» привлекает интерес антропологов, социологов и культурологов. По крайней мере, с выходом ставшей классической книги британца Дика Хэбдиджа «Субкультура: значение стиля» (1979)[40], ученые всерьез заговорили о молодежной культуре современной индустриальной цивилизации, «новой городской дикости». С 1973 года американский археолог Уильям Ратье начал копаться в свалках мегаполисов, исследуя точность научных методов и теорий на материале, могущем быть непосредственно проверенным. Так же и антропологи рубежа 1970-х – 1980-х осознали, что для исследования архаических сообществ нет необходимости ехать к шаманам Амазонии или каннибалам Калимантана — достаточно заглянуть на задворки собственного мегаполиса. Далее, в 1980-е годы, исследования француза Мишеля Маффьесоли, написавшего книгу «Время племен: снижение индивидуализма в постмодернистских обществах» (1988)[41], позволили говорить не о классовой, а о «племенной» стратификации общества, в котором «свои» и «чужие» определяются по одежде, музыке, сленгу, татуировкам, граффити, ритуалам и т. п.

На авансцену выходит маргинальное искусство молодежных субкультур, оказывающееся созвучным новейшим процессам в «большом» искусстве. В конце 1970-х, когда казалось, что традиционная картина окончательно погибла под напором различных форм концептуального искусства, вдруг начинается возрождение экспрессивной живописи. Она предстает «новой дикостью» — неоэкспрессионизмом, отсылающим к началу XX века, и граффитизмом. В новом десятилетии граффити как культура, пластика тела и орнамент играет выдающуюся роль.

---

39 Здесь надо, прежде всего, отметить издания и выставки, состоявшиеся при активном участии Екатерины Андреевой и Ксении Новиковой. См.: «Избранная библиография и другие источники».

40 *Hebdige D.* Subculture: The Meaning of Style. Methuen, 1979.

41 *Maffesoli M.* Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes. Paris Méridiens Klincksieck, 1988.



Отпечатки рук подростков в Пещере рук, Аргентина, создание которых ученые интерпретируют как обряд инициации. Старейшие отпечатки датируются 9-м тысячелетием до н. э. Фото Mario

Граффити — одна из изначальных форм магии, изобразительного творчества, воплощавшегося в отпечатках, трафаретах, насечках, татуировках и т. п. Старейшие версии зарождения искусства, признаваемые антропологией и историей искусства, — «теория руки» и «теория “макарон”» — считают первыми художественными произведениями следы человеческих рук на стенах пещер. Это различного рода оттиски пятерней, сделанные с помощью охры, или волнистые линии, оставленные пальцами во влажной глине, самые ранние из которых датируют примерно тридцатью пятью тысячами лет до н.э. Таким образом, как одну из изначальных мотиваций творчества, можно выдвинуть желание обособиться в «природном хаосе», очертить «окультуренный» участок, идентифицируемый с собственным телом и пластикой. О таком взгляде на вещи повествует известная антропологическая байка, в которой дикарь в ответ на упреки европейского миссионера в том, что он поганит данное ему Богом тело татуировками, отвечает, что он-то, в отличие от оппонента, выделяется из неоформленной природы, то есть как раз и есть человек культурный. В Древнем Египте начертанное слово было фактически живым существом, гарантировавшим существование на бесконечное время. Бытие человека после смерти продолжалось, пока начертано его имя. На древних могильных памятниках сохранились процарапанные имена рабов, которые тайно, по чьей-то шпаргалке, пристраивались к путешествию в вечность. Таким образом, жест «аз есмь» и классика вандализма и граффитизма — в нашей транскрипции «здесь был Вася» — находятся в прямом родстве.

Ранние версии граффити в искусстве XX века можно найти у Михаила Ларионова или Пауля Клее. Но наиболее близкими провозвестниками стиля можно считать послевоенное движение COBRA, родственное ар-брюту, объединившее художников Копенгагена, Брюсселя и Амстердама (Карел Апель, Асгер Йорн, Корнейль, Пьер Алешински и др.). В стиле граффити работали ленинградец Евгений Михнов-Войтенко во второй половине 1950-х, а также немец А.Р. Пенкво второй половине 1960-х годов.

В наибольшей степени основан на «автографе» американский и, конкретно, нью-йоркский граффитизм, ставший проклятием для транспортных и прочих коммунальных служб города на рубеже 1970-х – 1980-х, что может быть связано с обостренным чувством индивидуализма в этом центре мировой культуры. Граффитисты («райтеры», они же «бомберы») изначально — культура уличных художников из простолюдинов, обитающих в городских джунглях, партизан-одиночек, иногда объединяющихся в небольшие бригады. Тем не менее, нужно отметить, что именно нью-йоркская среда породила корифеев граффитизма, создавших универсальные для всего мира образцы этого стиля — Кита Херинга (1958–1990) и Жана-Мишеля Баския (1960–1988).

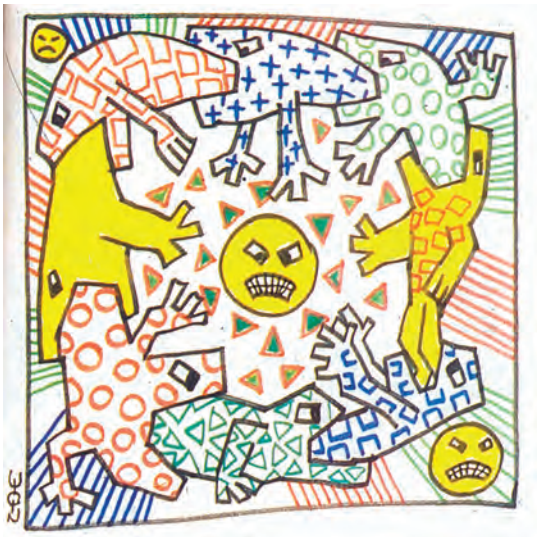
С Нью-Йорка в мегаполисах по всему свету началась война на символическом изобразительном уровне: подростки 15–17 лет объявили себя художниками[42] и стали врагами об-

42 В этом отличие волны граффитизма 1970-х – 1980-х от культуры криминальных граффити, которую в США можно отслеживать с 1920-х — «чоло-райтинг» (cholo writing) латиноамериканских банд Лос-Анджелеса. См.: *Izyumtsev A.* Cholo Writing: Гид по граффити латинских банд Лос-Анджелеса (http://www.furfur.me/furfur/all/culture/172749-graffiti-latinskih-band-los-andzhelesa).

щества. «Дети начали рисовать, их решили считать преступниками», — сентиментальничает герой одного из фильмов об интернациональном движении граффитизма. Граффиттизм был объявлен вандализмом, и к нему была применена «теория разбитых окон», согласно которой один деструктивный акт, оставленный без внимания, организует вокруг хаос. За граффити теперь можно было сесть в тюрьму, но бомбер, как архаический протагонист, готов на все ради славы, приобщающей его к вечности. В массовой культуре миф о художнике, как привилегированном члене общества, дошел до его низших слоев, а баллончики с краской упростили и ускорили процесс создания масштабных каллиграфических комиксообразных психоделических произведений. Граффитизм стал первой субкультурой, перебросившей мостик от популярной культуры к массовой, когда художником может стать практически любой. Зарождение этих процессов надо относить к началу XX века, когда образ художника, поэта и в целом гения стал ассоциироваться с героическим и вольготным стилем жизни, привлекательным для обывателя[43].



К. Херинг. Без названия. 1983

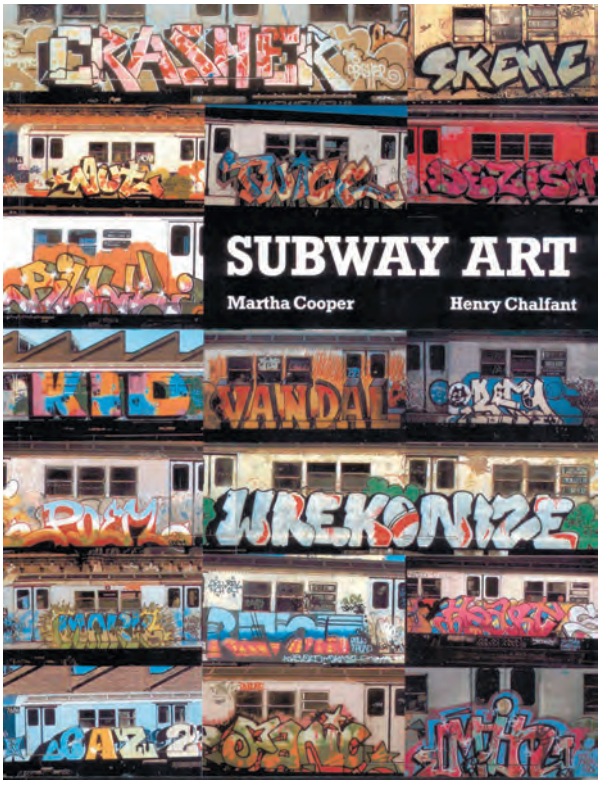


В. Цой. Без названия. Сер. — втор. пол. 1980-х

Нью-йоркские райтеры создавали передвижные «выставки» на вагонах метро, которое вскоре было тотально «разбомблено» и прославило граффитистское движение по всему миру. В 1986-м году Тимур Новиков демонстрировал мне книгу фотографа и антрополога Марты Купер «Subway Art»[44], немало поспособствовавшую распространению этой заразы по всему миру. В 1984 году волну граффитизма подхватывают французы. В Париже новое движение обретает типично французский социально-революционный шарм — там заявляют: «Нас,

43 «Вся беда в России, говорил мне высокий чиновник, что нет средних людей. Средний человек — это существо, прежде всего, удовлетворенное всей жизнью и там, где концы ее с концами не сходятся, готовое подчиниться Богу, начальству или закону. Но представьте себе страну, где каждый постиг как мировую тайну принцип всеобщего беззакония личного и в то же время высшее право личности; где каждый имеет психологию гения без гениального творчества, где и действительный гений не может быть законодателем, потому что тайну-то гения (личное беззаконие) все подглядели, тайна (личное беззаконие) стала всеобщим состоянием...». — Пришвин М. Ранний дневник (Запись 30.9.13). СПб., 2007. С. 171–172.

44 *Cooper M. and Chalfant H.* Subway Art. Thames and Hudson, London, 1984, Henry Holt, New York, 1984; *Купер М, Чалфант Г.* Subway Art. London: Thames & Hudson, 1984 (репринт 1999 г.)



Обложка книги Марты Купер и Генри Чалфанта «Subway Art» (1984) которую называют «библией граффитизма»

молодежь, — не слышат!». К началу 1990-х улицы больших городов по всему миру были расписаны более чем на высоту человеческого роста.

Весь этот балаган вместе с волной «новой романтики» врывается в СМИ, арт-бизнес, массовую культуру, большое искусство и музеи. Так же весело было при появлении «Флуксуса» и поп-арта. Параллельно граффитизму развивается мультикультурализм, захватывающий к концу десятилетия господствующие высоты в современном искусстве: на выставке «Маги земли» в Центре Помпиду (1989) поп-звезд постмодернистской художественной сцены сменяют художники третьего мира — шаманы и занимающиеся ворожбой экзотические ремесленники, к числу которых тогда отнесли и «советского колдуна» Илью Кабакова.

СОЗВУЧИЕ

В это время — на рубеже 1970-х — 1980-х годов, впервые за многие десятилетия культурные процессы и формальный язык искусства в СССР — в Ленинграде — неожиданно синхронизируются с остальным миром. В этом возможно видеть признаки подступающей глобализации, чьи флюиды проникают за «железный занавес». Об этом задумался ленинградский поэт Константин Кузьминский, написавший: «Пластинки “музыки на ребрах” (записи рока на рентгеновских пленках) — были едва ли не единственным “контактом с Западом”. И тем не менее, контакт — был. Не на уровне реалий, но, скорее, на уровне эстетики, духа. Дух был тяжелый не в одном Советском Союзе. Когда же я увидел башню Техасского университета (кальку с той, что на Воробьевых-Ленинских), все встало на свои места. Эстетика ОБЩАЯ (не индивидуальная) зарождается, похоже, повсюдно: как бы некий пояс эфира, заражающий сразу всю Землю»[45].

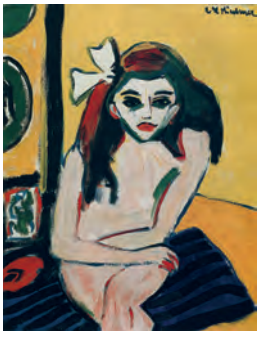
Во все времена, в разных концах Земли, можно обнаруживать совпадения «чувства жизни», форм религий, культуры, науки и искусства. Каким образом, ничего не зная друг о друге, молодежь на Западе и в Ленинграде стала прибегать к одним и тем же формам самовыражения представляется загадкой[46], но «эффект Мальчиша-Кибальчиша» очевидно работал. Тут возникают ассоциации с пассионарными вспышками Льва Гумилёва, оставляющими широкие рубцы на теле планеты, как следы некоего хлесткого космического излучения. Также возникает ощущение какого-то резонанса *со-бытий* произошедших, скажем, по одну сторону океана, которые, как посыл ввысь, рикошетит от небес на другой континент. Так же в

45 *Кузьминский К.* Бараки Ленинграда // Письма о русской поэзии и живописи (http://www.kkk-pisma.ru/baraki.htm).

46 «Момент зарождения искусства 1980-х в разных географических точках имел нечто схожее с законами физики, которые открывались разными учеными одновременно. Об этом говорил и сам Тимур Новиков, вспоминая также китайскую мудрость о “ветре перемен”» (*Лебедева Ю.* Около «ноля» // Сайт журнала «Арт-хроника». 27.11.2012 (http://artchronika.ru/vystavki/newartists-review/)). Непосредственно постоянную свежую информацию о современном искусстве «из первых рук» ленинградцы смогли получать только примерно с 1985 года от американской певицы Джоанны Стингрей.

Национальное чувство формы в искусстве «новой волны»

Германия



Э.-Л. Кирхнер, 1909–1910



Э. Бах. 1988

Франция



А. Матисс. 1939



Р. Комба. 1988

США.



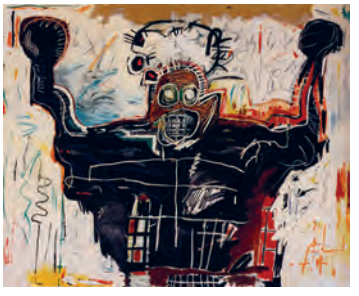
Б. Фингер (Комикс)

+



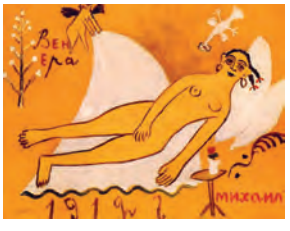
Африканский идол

=



Ж.-М. Баския. 1983

Россия



М. Ларионов. 1912



О. Котельников. 1983

Италия



Дж. де Кирико. 1927



С. Киа. 1984



Р. Васми. На набережной. 1960-е.
Собрание музея «Царскосельская коллекция»



О. Котельников. Без названия. Нач. 1980-х.
Собрание С. Козак



Т. Новиков. Олег (Котельников). Рис. на бум. 1978.
Собрание семьи Т. Новикова

тюремную камеру по малейшим шорохам, отзвукам, теням, ошметкам, мельчайшим событиям проникает информация из большого мира. Человек, по мере возникновения и даже предчувствия новой «машины желания», готов из микроскопических деталей интуитивно делать далеко идущие и часто верные выводы, впадать в резонансные состояния — нахождение в «пещере» может сконцентрировать внимание и выдать более точное понимание происходящего, чем у наблюдающего явление «наяву» (вспомним «Тюремные тетради» Грамши, проведшего в заточении около 10 лет). Не понимая слов английских шлягеров, советская молодежь вполне адекватно понимала суть послания запретных джаза или рока через трескотню записей «на костях» и сквозь радиоглушилки. Я помню одноклассника-двоечника, на уроке тщательно перерисовывающего в тетрадь по математике красной и черной шариковыми ручками предмет роскоши, очаровывающий своей глянцевой серийной чистотой, — пустую пачку из-под сигарет «Marlboro». Всеми фибрами души впитывая «звучание» и «аромат» фактур западного мира, он чувствовал Уорхола лучше, чем советские искусствоведы. Стихийное молодежное творчество: издевательство над иллюстрациями в учебниках, спонтанное маниакальное рисование на уроках, перемешанное с сентиментальными юношескими «сюрриками», из хулиганского школьного «подсознания» поднимается на поверхность и пинком распахивает дверь в большое искусство. При этом, панковская пластика рисования ленинградца Олега Котельникова 1980-х



Б. Кошелохов. 1980-е. Фото Е. Ниязова. Собрание галереи «Ультрамарин»



Тимур Новиков. 1978. Собрание семьи художника

оказываются созвучной «битническому» духу работ «Ордена нищенствующих живописцев», с которыми он поначалу был не знаком.

Важным фактором, повлиявшим на явление нового ленинградского искусства, стало создание в 1977 году Борисом (Бобом) Кошелоховым[47] группы «Летопись»[48]. В «Летописи» начал свою художественную карьеру Тимур Новиков, который проделал своевременную и судьбоносную для местного искусства селекцию, срастив искусство андеграунда с молодежной культурой и создав в 1982 году группу «Новые художники». Именно от «Летописи» он начинает отсчет существования «Новых» в своем тексте 1986 года, написанном под псевдонимом И. Потапов: «Годом появления группы можно считать 1977 — именно тогда появилась в Ленинграде группа художников “Летопись”, которая в 1982 переродилась в “Новых художников”. “Летопись” сформировалась вокруг Бориса Николаевича Кошелохова (1942 г.р.), оригинального живописца, самоучки, занявшегося живописью в 33 года. Первобытное искусство, примитивизм, экспрессионизм[49] — вот основные ориентиры этой группы, начавшей свое существование с квартирной выставки и регулярных сходок с новыми работами по вторникам. Взаимный контакт и независимость молодым художникам нравились больше, чем слишком формальная система художественного образования, и все они от него отказались, практикуя самообразование. Их диковатая продукция шокировала не только ЛОСХ, но и «левых», их неохотно пускали даже на авангардистские выставки. Тогда художники попробовали выставляться “везде” — в садах, на пляжах за городом, в лесу, на улице, но, устав таскаться везде с картинами, в 1979 организовали первую групповую официальную выставку. (…) Художникам было свойственно пренебрежение качеством материалов и стилистической однородностью, что уже тогда сближало их с ранними футуристами»[50].

47 Koshelokhov. Chronicle; Two Highways. / Под ред. Теплова Н., Пушиной А., Кэмпбэла Т. В 2 т. СПб.: Anna Nova Art Gallery, 2012.

48 См.: Группа «Летопись». 1977–1981: Каталог. DiDi art gallery / Сост. Жвания Р., Заливина Е., Нечаева Е. СПб., 2014.

49 В 1978 году Кошелохов женился на итальянке и, выехав на Апеннины, при поддержке художника-эмигранта Михаила Кулакова участвовал в программе Венецианской биеннале. Как оказалось, его живопись совпала с языком зарождавшейся в это время волны трансавангарда и «новой фигуративности» — А. Х.

50 *Потапов И.* Новые художники. 1986 // Новые художники. 1982–1987. Антология / Сост. Андреева Е., Коловская Е. СПб.: ЦСИ Дж. Сороса, 1996. С. 85.



Граффити «Новых художников» в мастерской А. Медведева. 1980-е. Фото А. Хлобыстина. 2010

«Новые» вслед за «летописцами» интересовались традицией отечественного авангарда и самым современным западным искусством и вскоре определили свой собственный художественный язык, прошедший ряд мутаций. Искусство «Новых художников» параллельно и родственно западным явлениям типа нью-йоркского East Village, немецких Neue Wilden, французского Figuration libre, итальянского трансавангарда. Отсутствие спреев и бóльшая культурность местной молодежи спасла Ленинград 1980-х от вандализма: граффитизм «новых» проявился в характере их орнаментов и коллажей, выплеснулся на стены мастерских, покрыл их бытовые предметы и одежды, воплотился в их жестах и мимике. В ленинградской пластике «дикого» рисования очевидно проявилось национальное чувство красоты и орнамента. С родственными явлениями в западном искусстве ленинградцев роднили бодрый, веселый, романтический настрой, а также установка на популярно-массовый характер творчества и на внешние эффекты, ранее найденные в «большом» искусстве поп-артом. Но при многих чертах внешней схожести «Новых художников» и их западных «родственников» были очевидны и различия. Отличавшую «Новых художников» естественную и органичную силу можно было почувствовать во время первой крупной ретроспективной выставки их творчества «Удар кисти» в Русском музее 2010 года. Эта экспозиция соседствовала с пространством Музея Людвига в Мраморном дворце, где в соседнем зале висела совместная работа Баския и Уорхола, смотревшаяся намеренной и синтетической по контрасту с веселой брутальностью не знавших арт-индустрии ленинградцев.

Говоря об искусстве «новой волны» в СССР, необходимо вспомнить и о московской группе «Мухомор» (Константин Звездочётов, Свен Гундлах, Сергей и Владимир Миронен-

ко, и др.)[51], генетически родственной ленинградскому «новому движению». Но изначально «дикое» и спонтанное творчество «Новых художников» говорит само за себя, в то время как искусство москвичей, при использовании форм и тем молодежной культуры, все же делало это с дистанции, больше тяготея к концептуальным и литературным моментам, и не может сравниться с витальной и живописной мощью ленинградцев. В отличие от «Новых художников», выросших в движение и целую культуру, «мухоморы» остались замечательной, но локальной группой и были поглощены московским концептуализмом.



Граффитисты из сквота «НЧ/ВЧ». Втор. пол. 1980-х. Спреи отсутствовали, молодые люди лазают по стене с кистями и красками. ПАиБНИ

II. ВСЁЧЕСТВО и «НОЛЬ-ОБЪЕКТ»

ВСЁЧЕСТВО

— Какая у вас в детстве была любимая игрушка?
— Пластилин.
— Что из него получалось?
— Всё.

Из интервью Виктора Цоя

Искусство советского андеграунда 1970-х апеллировало к русскому авангарду. Еще были живы и работали ученики титанов, совершивших переворот в искусстве начала XX века. Молодое поколение не пошло путем следования системам супрематизма или методу Матюшина, что тогда было распространено в ленинградском неофициальном искусстве. Эстетические предпочтения группы «Летопись», в которую входил Новиков, определили его внимание к кругу Михаила Ларионова — экспрессиониста, примитивиста, фольклориста-почвенника и хулигана. Ларионов и К° повернули русский футуризм лицом к народному искусству, примитиву, как говорят сегодня, китчу, и в целом необычайно расширили понимание искусства. Творчество и художественные стратегии Ларионова в наибольшей мере соответствовали формам, духу и чаяньям нарождавшегося в Ленинграде движения[52]. Так как основные идеи и манифесты начала века были доступны, прежде всего, в пересказе, то молодые новаторы конца века сами смело все додумывали, исходя уже из собственного мироощущения. Вот что писал об этом Новиков в автобиографии: «Группа («Летопись». — *А. Х.*) была ориентирована на

51 Группа «Мухомор» // Московский концептуализм, представленный Вадимом Захаровым (http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1446); Мухомор / Ред.-сост. Обухова А. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.

52 О схожести «Новых художников» с новаторским объединением «Союз молодежи» начала XX века, в которое входил Ларионов, говорит газета «“Союз молодежи” и “Новые художники”» / Ред. Андреева Е., Арская И., Котельников О. СПб., 2010.

крайний экспрессионизм: западный, немецкий, но особенно экспрессионизм и примитивизм круга Ларионова. Конечно же, Ларионов был очень яркой фигурой, которая вдохновляла художников-“летописцев” на творчество. Так, Кошелохов был близок и к Ларионову, и к Пиросманишвили. Примерно с 1974 года произведения художников начала XX века стали появляться в экспозиции Русского музея. Во-первых, это была знаменитая выставка “Автопортрет в русском искусстве”. Потом благодаря невероятному энтузиазму А. Губарева[53] в Русском музее появилось несколько залов революционного искусства, где было представлено по 1–2 работы каждого художника. Тогда же работа “Рыбы” Ларионова была повешена в постоянной экспозиции. Миф о том, что все было запрещено, и никто ничего не знал, несколько преувеличен. Все, кто хотел об этом знать, могли даже общаться со старыми людьми, которые помнили это время: тогда только-только умер Владимир Васильевич Стерлигов, была еще жива его вдова Татьяна Николаевна Глебова, художник Павел Васильевич Кондратьев. В это время можно было купить толстенную немецкую монографию Л. Жадовой о русском авангарде, богато иллюстрированную, или небольшую венгерскую книжечку о Ларионове в магазине “Книга социалистических стран” за 55 копеек. Были и другие источники — например, книга “Полутораглазый стрелец”, альманах “Стрелец” и прочие издания, которые продавались напротив моего дома в магазине “Букинист” за 30–40 рублей. (…) В конце 1970-х годов я познакомился с Марией Александровной Спендиаровой, последовательницей Ларионова и вдовой художника Романовича, уделившей много внимания моему художественному воспитанию. Я часто посещал ее в Москве, а она приезжала в Петербург, где организовала в 1980 году прекрасную выставку Михаила Ларионова в Русском музее. Тогда же начались мои постоянные поездки в Москву, во время которых я укреплял московско-ленинградские художественные связи, посещал квартирные и официальные выставки, знакомился с художниками, коллекционерами. Мне посчастливилось в это время застать в живых Алису Порет, Марию Михайловну Синякову-Уречину, Александра Тышлера»[54].



И. Сотников. На. 1912. Нач. 1980-х. Собрание семьи Т. Новикова

Выставка Ларионова произвела громадное впечатление на Новикова и его единомышленника — художника Ивана Сотникова[55]. В последующем Новиков всегда подчеркивал значение Ларионова для русского искусства, а выход в 1986 году в самиздатовском журнале «Гастрономическая суббота» первых материалов труда Андрея Крусанова «Русский Авангард»[56] подтвердил его убежденность в том, что именно Ларионов был главной фигурой своего времени. В то время как советская система теряла свое единообразие, и набирали обороты шизореволюционные процессы, новому, «многовариантному» чувству жизни, нараставшему в 1970-е, Новиков нашел респектабельное основание во «всёчестве» Ильязда (Ильи Зданевича) и Ларионова, обычно произносившемся Новиковым через «е» (всё

53 Александр Васильевич Губарев (1941–1983) работал в разных должностях в ГРМ, с 1982 — заместитель директора по науке.

54 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова // Тимур Новиков. Ретроспектива. ГРМ. СПб.: Новая Академия, MCMXCVIII. С. 10–11.

55 См.: Иван Сотников. Живопись XX–XXI веков: Каталог. Новый музей / Ст.: Чехоев А., Кочиева И., Андреева Е. / Сост. Андреева Е. СПб.: Новый музей, 2015.

56 Это было едва ли не первое издание, которое Тимур вручил мне (в форме распечатки) после знакомства. Книга А. Крусанова серьезно повлияла на дальнейшие стратегии Новикова.

— искусство, но все — художники, искусство для всех и т. д.)[57]. В тексте «Новые художники», написанном в 1986 году, Новиков под псевдонимом «И. Потапов» рассказывал о времени возникновения объединения: «Тогда в творчество группы в полную силу вошли понятия “ВСЕЧЕСТВО”, “русский авангард”, другие заветные слова, принесенные из 10-х, 20-х гг. людьми, много сделавшими для формирования группы — Марией Александровной Спендиаровой и Марией Михайловной Синяковой-Уречиной»[58]. В лекции 2002 года Тимур вспоминает: «Мария Александровна Спендиарова была сторонницей художника Ларионова, его теории всечества. Собственно с 1980 года она всячески и всечески учила меня теориям, которые сама изучала во ВХУТЕМАСе»[59]. Также информацию о всечестве он мог получить от Губарева, имевшего доступ к хранившимся в Русском музее текстам футуристов[60], и, возможно, из старых букинистических изданий. Всечество было созвучно принципам, к которым самостоятельно пришел Кошелохов, проповедуя в «Летописи» девизы типа «все люди — художники», «пишем душу — чем угодно, на чем угодно» или «хуячить, хуячить и хуячить!». Сообразно всечеству было и собственное творчество Боба, одним из ранних произведений которого был ассамбляж/реди-мейд «Тоска по Невскому проспекту», созданный из трусов, тюля, зеркала и прочего хлама, найденного после прогулки по главной магистрали города в 1977 году. Всечество, фактически, интерпретировалось Новиковым в постмодернистском ключе еще до того, как термин «постмодернизм» стал широко известен в СССР[61], то есть понималось как возможность использования в творчестве любых традиций, стилей, техник — тогда, прежде всего, фольклорных (включая современный городской фольклор) и дадаистских. На всечестве, в значительной мере, основывается и новиковская «теория перекомпозиции»[62] — «метод, который позволяет организовать новое искусства из старого»[63]. Очень привлекало его и вовлечение в сферу искусства Ларионовым уличных вывесок, граффити и т. п., а также раскрашивание лиц[64], авангардная кулинария, авангардные книги и т. д., что он тут же пытался ввести в художественную практику и стал называть «народным концептуализмом»[65]. Во всечестве Новиков услышал ту открытость

57 Может быть, Новиков где-то прочел это написание или услышал от кого-то в таком звучании. Здесь можно вспомнить и Д. Хармса, рекомендовавшего: «На замечание: “Вы написали с ошибкой” ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”».

58 Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 86. Здесь можно отметить роль, которую играли для Новикова в передаче культурной традиции женщины — соратницы и ученицы рано уходивших мужчин-авангардистов: М. А. Спендиарова, М. М. Синякова-Уречина, А. И. Порет, В. Ф. Матюх и др. Подобная ситуация ныне повторяется с почившими «Новыми художниками»: в Петербурге в 2000-е годы развился целый институт «вдов великих людей», создающих фонды их имени, сохраняющих и охраняющих их наследие и образ.

59 *Новиков Т.* Новые художники // Тимур Петрович Новиков. Лекции. С. 75.

60 Некоторые из них впервые были опубликованы в издании: *Зданевич И.* Футуризм и всечество. 1912–1914 / Сост. Баснер Е., Крусанов А., Марушина Г. В 2 т. М.: Гилея, 2014.

61 Это произошло после выхода в СССР книги Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (М.: Стройиздат, 1985).

62 *Новиков Т.* Знаковая перспектива // *Новиков Т., Бродский И.* Горизонты. СПб.: Институт истории современного искусства, 2000; Тимур Новиков. Каталог. СПб. — М., 2003; *Новиков Т.* Теория перекомпозиции // Тимур Петрович Новиков. Лекции. 2003.

63 *Новиков Т.* Теория перекомпозиции. С. 110.

64 *Ларионов М., Зданевич И.* Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Аргус. 1913. № 12 (http://rover.info/73230006?r=11807102); *Бобринская Е.* Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние историко-философских наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 88–99.

65 «Народный концептуализм во многом влиял на формирование эстетики “Новых”», — писал Новиков в 1985 году. Цит. по: *Потапов И.* Новые тенденции в современной живописи «Новых» // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 79.



Н. Гончарова раскрашивает поэта К. Большакова. 1913



Образец некрореалистического грима. Е. Юфит. Без названия. Перв. пол. 1980-х. Собрание Р. Латушко



Летом 1987-го в квартире Е. Козлова в Петергофе («Galaxy Gallery») прошла вечеринка с переодеваниями и раскрашиваниями, организованная Козловым вместе с Т. Новиковым, Г. Гурьяновым, И. Веричевым и П. Э. Миро. Фото (Е-Е) Евгения Козлова



Совместная работа и психоделическая телесность «новых». И. Веричев вспоминает: «Эта работа была написана мною и Георгием Гурьяновым в 1985 году дома у Георгия на улице Бухарестской. Это было творческое задание Тимура Новикова. Он пожелал, чтобы мы сделали "двойной автопортрет". (...) Джоанна Стингрей привезла замечательные акриловые краски — огромные банки. Холстов не хватало, и мы (...) взяли без спроса у родителей эту клеенку». Собрание А. Захаренкова

жизни, которая была созвучна свободному существованию в городской среде и игровому, абсурдистскому характеру повседневного творчества молодых ленинградцев рубежа 1970-х – 1980-х годов.

«Коллективная работа, — писал Новиков в 1985 году, — одна из характерных сторон творчества "Новых"»[66]. Своим коллективизмом «новые» контрастировали и с индивидуализмом нонконформистов, и с более ранним «битническим» поколением, о котором Ася Пекуровская говорит: «Мне знаком только андерграунд, а если говорить о нем, то понятие литературно-художественных кругов к нему вряд ли подходит. Ведь это были яркие личности, не обязательно даже контактировавшие друг с другом, но где-то в небесах оказавшиеся связанными общностью судьбы». Коллективная работа основывалась на понимании творчества как «синергии» — сотворчестве с высшими силами и друг с другом (впоследствии это повлияло на поп-культурную ориентацию) и помогала воплощать в жизнь лозунг «все — художники». Новиков настойчиво обращал в художников всех своих друзей, а тех, кто уже был очевидным мастером нового искусства, типа Олега Котельникова, убеждал стать признанными, «институализированными» художниками и способствовал этому. Молодой Александр Арефьев — лидер «Ордена нищенствующих живописцев» – угрожал товарищам: «Не напишешь картину — морду набью!» Новиковские методы были иными — он увлекал в совместное творческое времяпрепровождение, как в совместное камлание, хотя бы по принципу привлечения товарищей к покраске забора Томом Сойером, и открывал новые жизненные горизонты. «Однажды, — рассказывал он, — я попробовал ввести в арт-сообщество настоящего хулигана, и представь себе, как работает!» В другом разговоре Новиков заявил: «Если вы встречаете талантливого и энергичного человека, не стоит его отталкивать. Лучше берите его в общую упряжку, и тогда ваши сани поедут быстрее». Георгий Гурьянов, который еще в 1977 году, будучи студентом училища им. В. А. Серова, забросил искусство, переставшее соответствовать его представлениям о независимой жизни поп-звезды, и занялся рок-музыкой, нуждался хоть в каком-то прикрытии от репрессий по закону о тунеядстве. Новиков с Сотниковым пишут за него цикл работ с космической тематикой, чтобы представить их на выставке ТЭИИ. Сам Гурьянов вспоминал:

66 Там же.



И. Савченков. Без названия (Разговор). Дерево, роспись маслом по стеклу (деталь окна). Втор. пол. 1980-х. ПАиБНИ



Виктор Цой, начиная с 1985-го, часто использовал акриловые краски и фломастеры, рисуя по полиэтилену. Без названия (Пикник). Сер. — втор. пол. 1980-х. Собрание А. Захаренкова

«Тимур создавал как бы несуществующих в городе художников. Они с художником Иваном Сотниковым делали картины в разных стилях: неогео, «новые дикие», граффитисты, «Фигурасьон либре» (группа, в которую входили, кстати, и Кит Херинг, и Жан-Мишель Баскиа, и Кени Шарф, и несколько французских художников) — все это нас страшно интересовало как модное и новое. А ни моды, ни этого искусства у нас в городе не было. Были одни бородатые, неопрятные, заскорузлые совки, или они "против", или они "за", но все равно из одной ямы»[67]. Также ранние работы выполнялись за Кирилла Хазановича[68], Африку (Сергея Бугаева) и других. Вскоре раскрутка Новикова начинала работать, и неофиты сами твердо вставали на ноги, превращаясь в выдающихся творцов нового искусства. Котельников отличался и тем, что подписывал свои картины именами друзей, что делало произведение и данью восхищения, и ироничной пародией, и самостоятельным шедевром.



В. Цой. Без названия. 1985. Собрание А. Захаренкова



И. Савченков. Без названия. Пластик, битум, масло. Втор. пол. 1980-х. ПАиБНИ

Очевидно, что орнаменты, которыми «Новые художники», согласно мантре Кошелохова «пишем душу чем угодно, на чем угодно», покрывали все, что возможно, равнялись пластике их мысли, юмора, нарядов и тел (мимики, танцев) Поэтому в их случае разговор о видах и жанрах (живописи, акциях или объектах) весьма условен («У него не было и волос, так что рыжим его называли условно», — Хармс). Здесь мы говорим о тотальном творчестве, вольном расширении понимания искусства в повседневности и спонтанности. В невнятице совместного времяпрепровождения дома и на улице, как «продукты жизнедеятельности» коллажировались и смешивались живопись, графика, фотографии, документы, самодельные книги, плакаты, одежда, мэйл-арт, расцарапанные и расписанные фотографии и кинопленки, стихоплетство, театральные представления и так далее. Когда «руки чесались» что-то сделать, в ход шел любой материал. Краски были труднодоступны — их могли

67 *Дамер А.* Георгий Гурьянов: «Поиздеваться над всеми» / Не сотвори себе Виктора Цоя // Livejornal. 6 июня 2014 (http://v-r-tsoy.livejournal.com/95952.html). Здесь с Гурьяновым разговаривает некий весьма сомнительный персонаж, впоследствии обратившийся к православному фундаментализму, что не умаляет ценности рассказанного художником.

68 Одна из самых выдающихся фигур среди «Новых», значение творчества которого контрастирует с его загадочностью и малой изученностью.

приобретать в «Лавке художника» только члены официального союза, и этим, в том числе, определялась популярность коллажа из подручных материалов, использование разнообразного трэша и изобретение новых техник. Произведение могло, например, создаваться гуашью на пластиковой занавеске для ванной, после чего оно через пару часов осыпалось; картина могла создаваться зубной пастой или кремом для бритья — абсолютное доверие к себе, материи и вечности. Это «все, что заблагорассудится» сдабривалось уличными приключениями, домашними сейшнами, спонтанным ситуативными акциями, музицированием на тут же изобретенных инструментах, путешествиями в разнообразных пространствах и любыми другими способами, повышающими радость жизни[69]. Воплощение «всечества» Новиков видел в деятельности оркестра «Популярная механика»[70] Сергея Курёхина[71].

Всеческий подход к творчеству позволил необычайно расширить горизонты ленинградского искусства и был оружием, мощь которого они тут же испытали, пробив им проход в новый мир — создав «Ноль-объект».

«НОЛЬ-ОБЪЕКТ»

Ничто — это всегда стильно. Всегда в хорошем вкусе. Ничто — идеально — в конце концов, совершенно ничто ему не противоречит. Ничто не утомляет, ничто не вызывает сексуального отвращения, ничто не доставляет огорчений.

Энди Уорхол

Панург уцепился за край своего длинного гульфика и изо всех сил стал трясти им на уровне бедер, затем, сцепив пальцы обеих рук наподобие гребня, положил руки на голову, язык же при этом высунул сколько мог, а глаза закатил, точно околевающая коза.
— А, понимаю! — сказал Таумаст.

Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль

Смеялся Лидин, их сосед,
Помещик двадцати трех лет.

Александр Пушкин. «Граф Нулин»

У Джейн Гудолл, знаменитой исследовательницы шимпанзе, описывается момент, когда хитроумный Майк — самый слабый из самцов позаимствовал у людей пустые канистры из-под керосина и устроил такой грохот, что напугал сородичей и сместил самца-доминанта Голиафа, став «вождем» племени на многие годы. «Ноль-объект» сыграл своего рода роль

---

69 «“Новые художники” используют и изобретают самые разнообразные техники и материалы без ограничений — от полиэтилена до обивки старого дивана. Весь мир воспринимается объектом художественного творчества и все художественные средства годными для этого. Их огромные произведения стремятся охватить все пространство и слиться с ним. Они стремятся к оформлению всего неоформленного с их точки зрения, подчинению себе жизненной материи, от податливости которой они испытывают радость. В их деятельности индивидуальность вновь становится субъектом по отношению к социальной громаде, одновременно теряя враждебность к ней. В этом желании все испробовать, чтобы все найти, “новые художники” видят свою преемственность с авангардистским Возрождением 1910–1920-х годов, с титанизмом Маяковского и Ларионова и его теорией “всечества” прежде всего», — писали мы с Аллой Митрофановой. См.: *Трофименков М., Митрофанова А., Хлобыстин А.* «Новые критики» о «Новых художниках» // Группа «Новые художники». Проспект выставки. ДК ЛСПО им. Я. М. Свердлова. Объединение «Вернисаж». Л., 1988.

70 *Потапов И.* Популярная механика // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 90.

71 См. о нем: *Кушнир А.* Сергей Курёхин. Безумная механика русского рока. М.: Бертельсманн Медиа Москоу, 2013.

пустых канистр, став символом нового самосознания поколения, начавшего воплощать «из ничего» свое понимание искусства, бывшего и сокровенной магией, и гомерическим хохотом.

«Ноль-объект» мог иметь множество интерпретаций: пустота, вечность, конечность, круговорот, свобода, уроборос, абсолют, «дырка от бублика», «выеденное яйцо», дао, «переход», хаос, отсутствие, единство, совершенство, целое, фрагмент, граница, «колесо бытия», оберег, «окно», «ноль», «0», «о», и «всё», и «ничто» — все возможные версии приветствовались. В «ноль-теории» можно видеть раннюю форму воплощения жизнетворческой философии «Новых художников» и, в последующем — неоакадемизма. Это философия множественности, открытости миру, находящемуся в бесконечном становлении, не имеющему «истинных» оснований. Поэтому ситуация, когда все происходит само собой, вершится чудо совпадения и узнавания, вызывала у молодых адептов восхищение.

В 1981 году в культурной жизни Ленинграда происходят невиданные перемены: КГБ решает через легализацию и послабления контролировать независимое «подполье». 7 марта на улице Рубинштейна, 13 открывается первый в стране Рок-клуб, а 30 ноября происходит учредительное собрание Клуба-81[72], объединившего неофициальных писателей. 14-17 ноября того же года проходит подпольная «Выставка на Бронницкой», после которой художники «второй волны»[73] ленинградского андеграунда объединяются в Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ) для организации легальной выставочной работы. В ТЭИИ вошли члены группы «Летопись», и эта группа, как писал Новиков, «практически перестала существовать (…). Поэтому в следующем, 1982-м, часть художников из «Летописи»: Тимур Новиков, Иван Сотников, Евгений Козлов и их друзья — Олег Котельников, Кирилл Хазанович объединились в новое содружество художников»[74]. Очевидно, что не просто физический распад предыдущей группы послужил причиной создания новой. Здесь сыграли роль несколько факторов: у молодежи были свои амбиции, которые легче отстаивать группой; формы и идеи нонконформистского искусства стали для них «малы»; к ребятам, вышедшим из нонконформистского сообщества, присоединились их друзья, полностью принадлежавшие миру молодежной культуры, уже в конце 1970-х начавшей повсюду заявлять о себе вне каких-либо институций. Позже, в 2002 году, в лекции «Новые художники» Тимур прямо говорит об этом: «В 1982 году произошла первая выставка неофициальных художников под эгидой ТЭИИ, мне было запрещено в ней участвовать общим собранием, поскольку я отказался подписывать бумагу о том, что не основной смысл жизни у меня изобразительное искусство. Вдруг меня посетила мысль о том, что современные художники — бюрократы еще хуже, чем их



И. Сотников. Без названия (Старт — отсчет: 9, 8, 7, 6, …1. Т. Новиков, О. Котельников, И. Сотников в ракетах). Перв. пол. 1980-х. Собрание Е. Андреевой и Г. Плискина



Президиум собрания художников-нонконформистов. Обсуждение летней выставки в ЛДМ. Осень 1980. Четвертый слева Т. Новиков. Архив И. Сотникова

72 *Иванов Б.* История Клуба-81. Цифровая книга. 2015 (https://www.ozon.ru/context/detail/id/137020512/).

73 К так называемой «второй волне» относят художников, в силу возраста или других обстоятельств не участвовавших в первых разрешенных выставках неофициальных художников «первой волны» во Дворцах культуры им. И.И. Газа (1974) и «Невский» (1975).

74 *Потапов И.* Новые тенденции в современной живописи «Новых» // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 85–86.



Пейзаж начала 1980-х, выдержанный в суровом духе ленинградской школы. Т. Новиков. Город. Собрание А. Дмитриева



Пейзаж в новой веселой стилистике. Т. Новиков. Мытнинская набережная. 1983. Собрание А. Захаренкова

официальные коллеги: будучи запрещенными, они сами стремятся создать новую структуру бюрократии. И фрондирующее начало, альтернативность какая-то, дружба с рок-музыкантами, придававшая особой хулиганистости мне в те годы, привела к тому, что я решил: пора создать альтернативное художественное сообщество»[75].

1982 год становится переломным для искусства бывших «летописцев» Новикова и Сотникова. По словам последнего, осенью того года они «прошли традиционную ленинградскую живопись, превзошли ее и поднялись на новую ступень, которая выразилась в декоративности». Уже сформированное их собственное мироощущение нашло пластический эквивалент в переходе от сумрачных метафизических петербургских ведут, многими понимающихся до сих пор как суть ленинградской живописи, к веселому, яркому письму с элементами граффитизма и коллажа, когда, как сказал Сотников, возникло ощущение, что «можно ВСЁ!» Подъем этой новой волны самосознания требовал ее оформления, что воплотилось в создании новой художественной группы единомышленников, и во внешней экспансии, проявившейся в провокации потешного скандала «из ничего» с нонконформистами по поводу символа русского «rien» и «Das Nichts» — «Ноль-объекта».



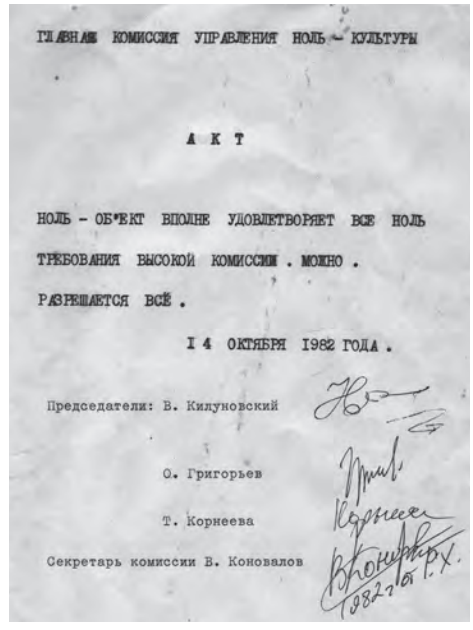
Сотников и Новиков в «ноль-объекте». 1982. Фото Р. Жигунова из архива И. Сотникова

12 октября 1982 года на 1-й выставке в ДК им. С.М. Кирова только что организованного нонконформистского объединения — Товарищества Экспериментального Изобразительного Искусства — Новиков с Сотниковым объявили случайно обнаруженное квадратное отверстие в стенде собственным произведением, снабдив его соответствующей этикеткой. На фотографиях, запечатлевших новаторский шедевр, рядом можно увидеть пейзажи в стиле уличных туристических сувениров, что подчеркивает, насколько оторвалось сознание молодежного авангарда от окружавшего их художественного ландшафта. Появление «Ноль-объекта» было встречено в штыки нонконформистской арт-администрацией, загло-

75 *Новиков Т.* Новые художники. С. 70.

тившей наживку. «Борцы за свободу искусства» во главе с Сергеем Ковальским, которых молодежь издевательски именовала «сюрреалистами», всерьез утверждали, что дырка в стенде не может считаться произведением искусства, и беспокоились, что из-за этой «провокации» опасности подвергается вся экспозиция, так как «Ноль-объекта» нет в «залитованном» властями списке произведений. Завязалась смешная псевдобюрократическая переписка, дадаистская по стилю — недаром в прениях с оппонентами Сотников упоминает «Фонтан» Дюшана. В интригу оказалось вовлечено множество людей — на стороне «нолевиков»: К. Хазанович, Г. Гурьянов, А. Феоктистов, В. Гоос, Т. Корнеева, В. Афоничев и др. Появились манифестообразные и информационные «бюллетени», «акты» и открытые письма. Возле «Ноль-объекта» возникали и исчезали этикетки разного содержания. Среди художественной общественности авторы распространяли разного рода действующие модели «Ноль-объекта», а после закрытия выставки все отверстия в чем бы то ни было объявлялись «ноль-объектами». Оргкомитет выставки запретил Новикову посещать выставку, а Сотникову пригрозили исключением из ТЭИИ. Это не был «конфликт отцов и детей» — Ковальский был старше Новикова на 10 лет, а Владислава Гуцевича из круга «нолевиков» всего на год. Это был конфликт мировоззрений, обособление от бюрократизма и страха нонконформистов перед начальством, фактически клонировавших советские структуры по типу Союза художников[76]. Показательно, что за «Ноль-объект» вступился гениальный поэт-абсурдист Олег Григорьев, в числе других подписавший «акт» следующего содержания:

> «ноль-объект вполне удовлетворяет все ноль требования высокой комиссии. можно. разрешается все»[77].



ГЛАВНАЯ КОМИССИЯ УПРАВЛЕНИЯ НОЛЬ – КУЛЬТУРЫ

А К Т

НОЛЬ – ОБ'ЕКТ ВПОЛНЕ УДОВЛЕТВОРЯЕТ ВСЕ НОЛЬ ТРЕБОВАНИЯ ВЫСОКОЙ КОМИССИИ . МОЖНО . РАЗРЕШАЕТСЯ ВСЁ .

I 4 ОКТЯБРЯ I982 ГОДА .

Председатели: В. Килуновский

О. Григорьев

Т. Корнеева

Секретарь комиссии В. Коновалов

1982 г.

Один из «актов» бюрократического препирательства по «ноль-объекту» (Фрагмент). 1982. Архив Т. Новикова

На годы вперед тема обнуления всего стала популярна среди молодой богемы, всячески ее обыгрывавшей и интерпретировавшей. Возникла целая «ноль-культура»: «ноль-музыка» и исполнявший ее «ноль-оркестр», «ноль-балет», «ноль-теория», «ноль-литература» и т. д. Постоянно находились или изготавливались модели «ноль-объекта», из которых самой популярной была распространенная тогда картонная рамка для слайда 5x5 см. Популярный среди «новых» лозунг-припев «Е-Е», часто написанный на произведениях и выбранный псевдонимом Евгением Козловым, также интерпретировался как «ноль», так как Е — Е = 0. Приятель Новикова Алексей (Вилли) Феоктистов рассказывал, как однажды в жаркий летний день Тимур предложил ему продемонстрировать материализацию «ноля». Он завел его в какой-то двор на улице Воинова (ныне Шпалерная), который невероятным образом был весь покрыт

76 Любовь Гуревич вспоминает: «После выставки я впервые попала на собрание ТЭИИ. Меня тогда удивило его сходство с обычным совдеповским: я ожидала увидеть какой-то перпендикуляр системе, а тут как будто пытались играть по тем же нотам» (*Гуревич Л.* Выставки и сварь: хроника ТЭИИ // Сборник статей. СПб.: Борей-Арт, 2001. С. 54).

77 Переписка по «Ноль-объекту» опубликована в издании: Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 66–77. «Ноль-объект» рассматривается в самом широком контексте в главе «Тимур Новиков — Илья Кабаков: всё и ничто» в кн.: *Андреева Е.* Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 521–564.



Т. Новиков. Индия. 1988.
Собрание семьи художника



Т. Новиков. Вакх. 1992.
Собрание семьи художника

льдом. «Теперь ты видишь, что такое “ноль”»?» — торжественно спросил Тимур у пораженного товарища. Все последующее творчество Новикова в канонической иконографии — от серии «Горизонты» и вплоть до поздних неоакадемических работ, сводящееся к маленькому «окошку» на фоне большого формата, можно интерпретировать как вариации на тему «ноль-объекта».

Загадочное «ничто» было альтернативно как официозу, так и политизированному андеграунду, и служило расширению во всех физических и умозрительных направлениях мира, на глазах терявшего основания. Тема «ноля» — пустоты, абсурда, «ничего», небытия, молчания в 1970-е имела, прежде всего, восточное, буддистское происхождение. Новиков и ряд его друзей, знакомых и учеников учились в ленинградском индийском интернате, а увлечение Востоком и оккультизмом, так же, как и на Западе, было весьма распространено в альтернативной среде. В дальнейшем от Новикова еще долго можно было услышать что-нибудь о «передаче парампары»[78] или предложение пойти куда-нибудь «прану тырить»[79].

Однако сама жизнь в России выводила проблематику «ничто» и через христианскую традицию, по-своему интерпретирующую созидательно-разрушительный круговорот вещей. Интерпретацию «ничто» в отечественной традиции через Сергея Булгакова и Александра Кожева дает Виктор Нечунаев: «С. Булгаков, подвергнув критике всю европейскую философию Нового времени с позиций православного антиномизма, сам в результате пришел к идее ничто с потенцией нечто, которое для него есть Св. София — Троица, воплощенная в мире. А эта идея гораздо более смутная и менее доступная рациональному осмыслению, чем даже гегелевская Абсолютная Идея и божество Экхарта. (…) Обратимся к интерпретации Гегеля, данной А. Кожевым, которая оказала серьезное влияние на становление современного постмодернизма. В повествовании Кожева основную роль играет понятие негативности. В метафизическом смысле это означает следующее. Понятие бытия имеет два смысла: 1) природное бытие, “быть” означает здесь оставаться тем же, сохранять свою идентичность в природном круговороте; 2) историческое бытие, “быть” определяется через негативность, бытие человека состоит в том, что оно не остается тем же, стремится быть отличным. Человеческому действию (во втором смысле понятия бытия), наследующему божественные преимущества христианской теологии, свойственно установление связей с ничто, которое вводит в мир новое. После совершения действия ничто не будет больше таким, каким оно было раньше. (…) В качестве иллюстрации своей дуалистической онтологии Кожев использует образ, который потом Сартр воспроизведет в “Бытии и Ничто”. Мир сравнивается с золотым кольцом: “Отверстие — это ничто, которое существует только благодаря окружающему его золоту. Точно так же и Человек, являющийся Действием, мог бы быть “ничто”, которое “ничтожит” в бытии благодаря бытию, которое оно “отрицает”. Итак, золото (бытие) не нуждается в отверстии, чтобы быть, но золотое кольцо (мир) не было бы тем, что оно есть, — золотым кольцом, не будь отверстия (ничто)»[80].

78 На санскрите «парампара» — «непрерывная цепь преемственности».

79 В индийской традиции «прана» — жизненная энергия, пронизывающая Вселенную.

80 *Нечунаев В.* Апофатика Экхарта и негативность в онтологии Ницше, Кожева и Деррида (http://anthropology.rchgi.spb.ru/kogiev/kogjev_i1.htm).

После нигилизма XIX века, в русском XX веке тема «ничто» и «пустоты» — это, прежде всего, Малевич[81], Василиск Гнедов[82], «ничевоки», Хармс[83], ОБЭРИУ. «Традиция петербургского-ленинградского авангарда на протяжении от 1913-го к 1960-м годам сформировала систему глубокого понимания современности, основанную на взаимопереходности нулевой и всёческой концепций творчества», — пишет Екатерина Андреева, объединившая «ничто» русского искусства и его западный контекст[84]. Известна была и группа Zero, возникшая в Дюссельдорфе в 1957 году. Во второй половине 1970-х — начале 1980-х годов в СССР свою «ноль-теорию» и практику параллельно и независимо друг от друга разрабатывали гуру эстонского нью-эйджа Рам МихаЭль Тамм (изначально — «Нуль-Гипотеза-Теория»)[85], в Москве — Илья Кабаков и группа «Коллективные действия» («пустотность», «пустое действие»), в Ленинграде — Новиков со своими друзьями-«нулевиками», отличавшимися стремлением непосредственно и широко применять свою теорию как в художественной/магической практиках, так и в быту. Очевидно, существовали и другие пытливые сердца, по-своему ощущавшие себя vis-a-vis de rien. Новиков так носился со своим «нолем», что вскоре это слово стало одним из его прозвищ: именно так, например, его именовал Виктор Цой, а Никто было одним из имен Одиссея, чья «карма» созвучна номадической во всех смыслах судьбе Тимура. Сам Цой на вопрос журналиста: «Вы можете что-нибудь пожелать слушателям?» отвечает: «Ну что им пожелать? Ничего, наверное»[86].

«Ноль-объект» — очередной шаг в русском искусстве после квадрата Малевича, а точнее — плод скрещивания «Черного квадрата» Казимира Севериновича и «буддистки» Шуньяты[87]. Выйдя через «ноль» в новые вольные пространства, молодая богема утвердилась в желании создать свою собственную художественную группу.

---

81 «Публичное отрицание разума на лекции, прочитанной Малевичем 19 февраля 1914 г., дало название “феврализм” явлению, предшествовавшему супрематизму. В этот период художник впервые заговорил о необходимости свести все к нулю и шагнуть за его пределы — в мир мнимых чисел, беспредметности, чтобы обнаружить суть бытия и небытия, что в итоге станет основой его дальнейших размышлений о живописи. (…) Задуманный как супрематия философского понимания нового искусства, которое превосходит все знания, сводит (предметный) мир к нулю и выходит за нуль, супрематизм заключал в себе и религиозное значение горнего (вышнего), и значение старшего, более сильного, и онтологическое значение конечного, последнего пути. Это была победа чистого ощущения, вырвавшегося из-под власти мира вещей, мира видимостей. (…) Размышления Малевича о пустоте и недеянии, о превращении предметного в беспредметное, по-видимому, следует связать с даосизмом, который эти противоположности рассматривает как часть Одного…». — *Ичин К.* Супрематические размышления Малевича о предметном мире // Вопросы философии. 10.11.2011.

82 «На литературных вечерах ему кричали: “Гнедов, поэму конца!.. Василиск, Василиск!.. Он выходил мрачный, с каменным лицом, “именно под Хлебникова”, долго молчал, потом медленно поднимал тяжелый кулак — и вполголоса говорил: “всё!”» — *Адамович Г.* Собрание сочинений. Комментарии. СПб.: Алетейя, 2000. С. 244.

83 В своих воспоминаниях Николай Харджиев пишет: «Помню, быть может, не совсем точно, заключительную строку утраченного стихотворения Хармса:
“А ноль — Божественное дело
Ноль — числовое колесо
Ноль это дух и это тело
Вода и лодка и весло”».

84 *Андреева Е.* Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. С. 40.

85 См. Rama Tam Om Ashrama (http://www.ramatam.com/cont.htm; https://www.facebook.com/groups/omramatam/).

86 *Аксенцев Ф.* День в «Кино» // Родник. № 10. 1988.

87 Шуньята — «отсутствие постоянного “я” у личности и у явлений» (*Терентьев А.* Шуньята // Философия буддизма: энциклопедия / Отв. ред. Степанянц М. М.: Вост. лит., ИФ РАН, 2011. С. 811–812.)

III. БЕЗДЕЛЬНИК И ИДИОТ

Все говорят, что надо кем-то мне становиться,
А я хотел бы остаться собой.

Виктор Цой. «Бездельник»

Мне нужен только я один,
Хотя себя я ненавижу.
Мне говорят, что я кретин,
Но без других я это вижу.

Свин. «Асса»

БЕЗДЕЛЬНИК

«Ноль-объекту» соответствовал новый — «никакой» — человек: в конце 1970-х среди ленинградской молодежи появляется асоциальный элемент, заставляющий вспомнить о тунеядцах-стилягах. В Англии их уже называли «панками», у нас на подобных молодых людей пока внимания не обращали, а сами себя они именовали «идиотами», подразумевая свою полную противоположность всякой норме, что, впрочем, не противоречило и традиции, тянущейся к Достоевскому.



О. Котельников. Никто не хотел работать. Перв. пол. 1980-х. Собрание семьи Т. Новикова

Все, что делали в искусстве люди, обозванные Тимуром Новиковым «Новыми художниками» («он обозвал меня поэтом» — Маяковский о Давиде Бурлюке) — это пластический эквивалент чувства восхищенности: свободы и радости (раньше это могли бы назвать молитвенным состоянием или камланием). Их искусство непринужденно, интуитивно, имеет игровой характер, и, как творчество битнического поколения 1950-х, оно было способом сохранить самость.

Новый художник — это воспетый группой «Кино» бездельник, «бродящий из дома в дом»; визионер, готовый на все ради «изменения состояния сознания»; философ-киник, впавший в нирвану; новый романтик — странствующий авантюрист/рыцарь/денди; панк, не знающий границ комфорта, — «пьющий воду из луж»[88]. Словом, человек с общественной точки зрения праздный, уверенный в праве на роскошь заниматься собой, проявлять «заботу о себе»[89], так как он не хочет соответствовать ни одной из предложенных ему обществом идентификаций. Это было вызовом официальной идеологии, навязывавшей ханжеский коллективизм[90].

88 Попытка рассмотреть некоторые стороны этики и пластики этого героя предприняты в ст.: *Артёмкина П.* Эстетическое у Цоя // Драгоманъ Петровъ. № 3 (http://www.dragoman.narod.ru/authors/artemkina/artemkina.html).

89 Джорджио Агамбен говорит, что «стремясь определить счастье как предельную тему политической науки, Аристотель ставит проблему того, в чем же "состоит дело человека", и высказывает идею, что человеческому роду, возможно, присуща недеятельность: "Для столяра и башмачника существуют и дело, и деятельность, напротив же, для человека как такового их нет, поскольку рождается он без дела"» (Агамбен Дж. Искусство, без-деятельность, политика // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 1. С. 41-46). Именно такой «мерцающий» или «рассыпчатый» тип творческой личности, постоянно находящейся в путешествии, трансформации (трансе), станет господствующим в эпоху шизореволюции.

90 То, что с младых ногтей юношество стало проявлять независимость и индивидуализм, было зафиксировано в словах Дяди Фёдора — мальчика, героя мультфильма «Трое из Простоквашино» 1978 года. На вопрос «ты чей?» он отвечает: «я сам по себе мальчик, свой собственный».

Праздно шатающийся по городу стяжатель счастья — сам себе сталкер. У него нет поводыря или учителя — им может оказаться даже насекомое, звук или дуновение ветра («тут внезапно ветер дунул, и я забыл, о чем я думал» — Хармс). Он, «следя за собой»[91], в индивидуальном порядке через внимание настраивает мир вокруг себя на бодрый и чудесный лад. Эта петербургская традиция открытости, погружения в жизненный поток и «ответа на вызов» становится особенно фактурно-выразительной по контрасту с современной ей традицией эстетизации ускользания, страха и отсиживания дома московской концептуальной школы.

Сравнивая фотографии людей поколения, присвоившего сферу искусства в начале 1980-х, с сумрачными, напряженно-скованными образами бородатых «жертв» и «пророков» предыдущей генерации «нонконформистов»[92], которых не покидает мысль о важности их миссии, становится очевидно, что впервые за многие годы в стране появились естественно улыбающиеся и двигающиеся люди[93]. Алексей Юрчак выделил эту генерацию в СССР как третью составляющую по отношению к поборникам советского строя и антисоветчикам[94]. «Последнее советское поколение» ощущало себя «вне какого-либо социального статуса», в контексте вселенских проблем, а партийных активистов и диссидентов воспринимали как равно безынтересных «советских людей». Немцы сказали бы «новое чувство жизни», Лев Гумилёв — «новый стереотип поведения».



Вилли, Челкин, неизвестный, Данила и Антон Тедди с «соловьем». 1983. Фото А. Бойко из собрания Р. Латушко



«Соловей» и Робот. 1983. Фото А. Бойко из собрания Р. Латушко



Публика на рок-концерте. ДК Пролетарский. Начало 1980-х. Фото из собрания Р. Латушко

Веселое и бодрое искусство «детей проходных дворов» ленинградского центра и новостроек «спального» района Купчино быстро обособилось от разъедаемого негативизмом политизированного неофициального искусства. Стену из, казалось бы, непреодолимых социальных противоречий, о которую бились нонконформисты, «новые» подобно вьюнку опле-

91 Очевидно, что Цой не знал, что эти слова на латыни были написаны на личной печати Спинозы. Олег Котельников, иронизируя над тем, как «новые романтики» из «Кино» перед выходом на сцену красили глаза и губы, поменял очередность слов: «Следи за собой, но будь осторожен».

92 См., например, замечательные групповые пртреты фотографа Геннадия Приходько.

93 Шедеврами в этом роде являются фотографии таких мастеров, как Евгений Козлов, Игорь Малорацкий, Едыге Ниязов, Сергей Борисов, Владимир Пешков, Дмитрий Конрадт, Виктор Немтинов, Александр Бойко, Анатолий Шишков, Игорь Рятов и др. Их работы являются камертонами среди массы бытового фото.

94 *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

тали своими орнаментами, сливаясь с ней, и преграда исчезала. Таким образом, для людей, принявших ответственность за себя, противоречия стали источником энергии. Можно сказать, что они были аполитичны. Когда в одном из интервью у лидера движения некрореалистов Евгения Юфита спрашивают о его отношении к политике, он отвечает, что при падении самолета разброс фрагментов тел достигает нескольких километров, а каких политических взглядов придерживались прежде эти люди, его интересует в последнюю очередь. Американский писатель Эндрю Соломон, в 1988 году подружившийся с молодой ленинградской богемой, писал о Новикове: «Что касается политики, кажется, Тимур по-настоящему обиделся, когда я предположил, что у художественной деятельности в Советском Союзе может быть какая-то политическая подоплека. Похоже, он считал, что политика — это что-то скучное и даже вульгарное, что говорить о ней очень утомительно»[95]. На вопрос: «Как вы относитесь к политике?» Цой выказывает ее понимание вполне в духе А. М. Пятигорского: «Политика — очень широкое понятие... Я считаю, что любое мало-мальски заметное явление уже каким-то боком принимает участие в политике. А так, чтобы специально заниматься политической деятельностью, — это не для меня. Я не одержим идеей воспитания масс»[96]. Участники группы «Кино» всячески отрицали политический подтекст и протестный характер своей песни «Перемены», ставшей символом перестройки. В 1988 году Цой говорит в интервью журналу «РИО»: «...“Перемены” стали восприниматься как газетная статья о перестройке. Хотя я ее написал давно, когда еще и речи не было ни о какой перестройке, и совершенно не имел в виду никаких перестроек». В другом интервью он раскрывает смысл песни: «Я подразумевал под переменами освобождение сознания от всяческих догм, от стереотипа маленького, никчемного равнодушного человека, постоянно посматривающего “наверх”. Перемен в сознании я ждал, а не конкретных там законов, указов, обращений, пленумов, съездов». Кроме того, Цой и Гурьянов демонстрировали смысловую полифонию, характерную для поэтики и мировосприятия их круга, иногда говоря о том, что песня посвящена школьным переменам, а в другом случае — «Книге Перемен», «И Цзин». «Что со сцены насрать, что в царя бомбу кинуть — толку мало, — заявлял лидер группы «Автоматические удовлетворители» Свин. — (...) Анархия — такое же фуфло, как и любое другое движение, основанное на террористических актах. Но вообще, смотря с какой стороны ее рассматривать... Для нас анархия — государство в государстве. Если ты с чем-то не согласен, то это твое личное дело. Но жить вне общества нельзя, а анархия — это жизнь вне общества за счет общества, собственно, чем я и занимаюсь... И тут еще два момента: с одной стороны, любое государство должно быть сильным и там должен быть порядок. А с другой стороны (от себя лично) — в рот я ебал любое государство»[97].

Важнейшим открытием Новикова и К° стало то, что репрессивная власть сменилась соблазняющей, и ее осуществляют медиа и популярная культура, в то время как вся независимая культура того времени продолжала работать с негативным пониманием власти как репрессии. Эта культура действительно напоминала русских футуристов — первых отечественных медиахудожников и поп-звезд, работавших с широкой публикой, информацией, рекламой и своим имиджем не менее усердно, чем над произведениями, которые весь этот гвалт оформляли и двигали. Избежать побочных эффектов, типа впадения в прелесть, помогало *разочарование* — боевая самоирония и жесткая оценка качества жизни и творчества, свойственная при всех внешних дифирамбах друг другу Новикову, Курёхину, Котельникову, Гурьянову, Цою, Вадиму Овчинникову, Веричеву, Юфиту и остальным титанам новой

95 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 116.

96 http://www.kinoshnik.narod.ru/inter9.htm.

97 *Аксютина О.* Панк-вирус в России. Сб. интервью. М.: ЛЕАН, 1999.



Тимур Новиков. 1985. Фото Е. Ниязова. Собрание галереи «Ультрамарин»



Виктор Цой. Сер. 1980-х. Фото Е. Ниязова. Собрание галереи «Ультрамарин»



Георгий Каспарян. Сер. 1980-х. Фото Е. Ниязова. Собрание галереи «Ультрамарин»

культуры. С тех пор получение инициационной прививки от попсы и мления перед массмедиа стало необходимым для любого современного деятеля культуры, отвечающего на вызовы информационной власти и глобализированной медиакультуры.

«Новые художники» — первые модники, «новые романтики», ориентирующиеся на западную поп-культуру, но с позиции осознания силы собственной традиции, что они никогда не забывали подчеркивать. «Улыбающееся поколение» — это нищие сквотеры, но на фотографиях Едыге Ниязова середины 1980-х они предстают внутренне самодостаточными, непреклонными людьми и сказочными красавцами, запросто позирующими как поп-звезды. В условиях унылой советской бессмыслицы, а затем — постепенно наступающего хаоса шизореволюции это поколение все время «играло на повышение», показывая путь достоинства и радости жизни. Причем счастье создается из ничего. Как говорил Новиков, «с позиции силы». Так, Гурьянов объясняет: «Принцип жизни художников поп-арта: если не существует художественной среды, надо создать ее вокруг себя, игнорируя ту хрень, что предлагается. Нет музыки — напишем музыку, будем танцевать. Нет картин — нарисуем картины. Это же понятные вещи, простые: все в наших руках, мы — самые талантливые, самые умные, самые красивые. И там, где мы есть, — там все и происходит»[98]. Эту версию идеи чучхе и ощущения себя в пространстве и времени мы, молодые заносчивые искусствоведы, тогда для себя определяли словами Цоя «в центре всех городов».

Основными формальными и техническими принципами нового движения были минимализм (естественная простота, «тупость» в интерпретации некрореалистов), «неумничанье» в трактовке Котельникова, «чукотские» принципы



Георгий Гурьянов. Сер. 1980-х. Фото Е. Ниязова. Собрание галереи «Ультрамарин»



(Е-Е) Евгений Козлов. Автопортрет. 1982

98 *Гурьянов Г.* Мое произведение искусства — я сам // Собака.ru. СПб. 1 сент. 2010.



В. Овчинников. Чукотские поэмы. Втор. пол. 1980-х. ПАиБНИ



Р. Заверняев. Сценарий постановки «Анны Карениной» и список актеров с рисунком Е. Юфита. 1984. ПАиБНИ

Вадима Овчинникова («что вижу, о том пою»), спонтанная каллиграфия Инала и Котельникова, сценарии постановок Нового театра Родиона (Анатолия) Заверняева, умещавшиеся на половинке листа А4, и так далее «Новый» делает только то, что хочет, что естественно и удобно. Поэтому, как говорил Вилли Феоктистов, «освобождается огромное количество времени для чистого творчества». Для петербургского искусства в его лучших проявлениях характерны неумничанье (смиренномудрие) и минимализм, проявляющийся в экономии энергии, — в деланье уникальных и точных творческих жестов, противоположных транжирству сил в ритуальном копировании и имитации. Из всеческих принципов происходила новиковская теория «перекомпозиции», из которой следовало микширование (приемов, техник, материалов, состояний, художников, публики) у «Новых композиторов», Новикова, в фильмах Юфита, смешивающих трэш с советским официозом, и, конечно же, «Поп-механика» Курёхина. Так же выглядят самодельные книги Котельникова, Хазановича, Козлова, Овчинникова, Монро, исходивших из чувства, что все взаимосвязано в становлении. Податливость мира давала веселость, и наоборот — веселье открывало мир. Такого всеобщего веселья не стояло, должно быть, со времен «Союза молодежи», ОБЭРИУ и стиляг, которых и выбрали в союзники.

Это была не просто группа, а что-то вроде художественного братства, ордена, «ложи» (проводящей свои «сессии») — в дальнейшем это оказало сильнейшее влияние и на русский рейв. «Все были влюблены друг в друга», — вспоминает Олег Котельников[99]. Эндрю Соломон особо отмечал в этом роль обаяния Тимура Новикова: «Новых художников объединяла любовь к Тимуру, которую он охотно принимал и отвечал взаимностью. Кабаков и Монастырский находили последователей, сохраняя свою отстраненность, они могли быть очень щедрыми и великодушными, но этой своей отстраненности никогда не изменяли. Тимур создал "Новых художников" теплом своей личности, делясь своей энергией, своим энтузиазмом с теми, кто находился рядом»[100]. Циркуль рассказывает об этих отношениях: «... человек становится в конце концов

99 Это контрастировало с отношениями в боровшихся за свободу творческой индивидуальности диссидентско-нонконформистских кругах. Здесь показательно название статьи Любови Гуревич, посвященной истории нонконформистского «творческого союза» (*Гуревич Л.* Выставки и свары: хроника ТЭИИ // Сборник статей. СПб.: Борей-Арт, 2001).

100 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 222.

наркоманом или алкоголиком, если не обозначится внутренне. И тогда мы начали еще друг с другом говорить о том, что делали. Тимур Петрович выдвинул принцип общения "кукушки и петуха" среди художников. А без этого многие люди могли деградировать. Все начали друг к другу присматриваться, рисовать вместе, в том числе модно было рисовать с большой скоростью. Яркая была весна жизни»[101]. Тимур на корню стремился пресекать свары, а тем более драки.

При этом «новые» конкурировали друг с другом (агональный дух состязания витал повсюду), но прежде всего, с самими собой: из крайних форм нарциссизма, из ответственности[102] и безответственности, эйфории исходили такие люди, как Цой, Гурьянов, Котельников, Новиков, Монро и все прочие истинные любители качества[103]. Кто-то был невероятно внимателен и обязателен, а к чьей-то необязательности относились с пониманием, заранее делая поправки на разнообразные факторы. Но в целом, искренность этих людей могла просто шокировать человека со стороны.

Шинкарёв пишет: «С конца 1980-х "Митьки" дивились и завидовали "Новым художникам", а затем "неоакадемистам": до чего ловко те придумали беззастенчиво превозносить друг друга. Каждый не себя нахваливает, что нескромно, а всех остальных художников группы. "Митьки", начиная с акматической фазы, категорически неспособны были радоваться друг другу. Бывало, договоримся: давайте, как "Новые", всех хвалить. Нет, никак не получается; и в лицо, и средствам массовой информации — не сказать доброго слова о товарище; в лучшем случае сдержанный скептицизм, чаще молчание. Похвалить можно только кого-нибудь умершего, незнакомого или маргинала на отшибе. Не конкурентов. Счастливые "Новые", они потому и остались добрыми друзьями, что закрыли группу по окончании долгой фазы подъема»[104].

Каспарян вспоминает: «…Последнее время Цой любил напоминать, что все это держится только на дружбе. То есть он нас терпит только потому, что мы — друзья. (…) Я сам не знаю, как к Витьке отношусь. Я и любил его, и ненавидел иногда. Это сложно, когда столько лет вместе. Но я его уважал всегда, потому что он был боец настоящий…». Гребенщиков замечает: «"Кино" у нас в России, пожалуй, единственная группа из тех, что я видел, которая была действительно группой в настоящем понимании этого слова. То есть люди, вместе делающие одно и то же дело и держащиеся эстетики того, что они делают на сцене, и в жизни. Состав был совершенно блестящий: и Каспарян, и Густав — все в точку…». Эти слова можно отнести и ко всему «новому» движению.

---

101 Тимур. «Врать только правду!». С. 118.

102 Джоанна Стингрей в воспоминаниях о Цое (Московский Комсомолец. 1990) рассказывает: «Он много говорил об ответственности. Он чувствовал ответственность за свою первую жену Марьяну, их сына Сашу, а также за Наташу и ее ребенка, не говоря уже о своей аудитории, к которой была обращена его музыка. Он сказал мне тогда, что ему приятно чувство ответственности, оно заставляет активно жить».

103 Здесь будет интересно вспомнить цитату из Делёза и Гваттари: «По крайней мере три вещи, послужившие фактическими предпосылками философии: во-первых, чистую общительность как среду имманентности, "внутреннюю природу ассоциации", противостоявшую верховной имперской власти и не предполагавшую никакого предзаданного интереса, поскольку, наоборот, она сама предполагалась соперничающими интересами; во-вторых, особое удовольствие от ассоциации, составляющее суть дружества, но также и от нарушения ассоциации, составляющее суть соперничества <…>; в-третьих, немыслимую в империи любовь к мнению, к обмену мнениями, к беседе. Имманентность, дружество, мнение — всюду встречаются нам эти три греческие черты. В них не следует усматривать черты более мягкого общества, ибо в общительности бывает заключена жестокость, в дружестве — соперничество, в мнении — антагонизмы и кровавые перевороты». (*Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998).

104 *Шинкарёв В.* Конец митьков // Митьки. СПб: Амфора, 2010. С. 340.

ИДИОТ

Главный аспект панк-рока — отсутствие конкретной формы, принципиальная анархия формы. Панк-рок — искусственное искусство, нарочитость в ту или иную сторону, утрированная показуха, гиперболизированное эстетство, или наоборот. А как это выражается — никто не знает, так как выражаться может по-любому, поэтому так долго и живет, принимая различные формы: начиная от импрессионизма и модернизма... А первыми конкретными панками были дадаисты.

Свин (Андрей Панов)

Обратимся к фактической стороне создания группы и движения. В 1982–1983 годах «Новые художники» складываются из ряда выдающихся личностей, объединяющих несколько молодежных компаний центра Ленинграда и Купчино. Какая-либо реальная информация в то время отсутствовала, и все сводилось к слухам. Клубов и молодежных кафе не существовало. Молодежь знакомилась на вечеринках и просто на улице. У парней формой знакомства могла быть драка — так, например, подружились Олег Котельников и Свин. Однажды я задал Новикову вопрос: как люди находят друг друга? Он сразу же ответил, что это — узнавание себе подобных, которое можно назвать эффектом «театра Карабаса-Барабаса». Куклы со сцены видят сидящего в зале Буратино и кричат ему: «Буратино, что ты там делаешь? Ты такой же, как и мы, иди к нам, на сцену!» И Буратино присоединяется к себе подобным, занимая место своего предназначения — театральные подмостки.



В. Сологуб, В. Цой, Г. Каспарян, Г. Гурьянов, Дж. Стингрей, Африка, А. Крисанов, С. Курёхин. Фотография Дж. Стингрей, раскрашенная Г. Гурьяновым. Вторая половина 1980-х. Собрание семьи Г. Гурьянова

В 1986 году Новиков под псевдонимом И. Потапов пишет одну из первых программных статей, описывающую «Новых художников» и их генезис. В начале статьи он выделяет два характерных момента — юный возраст участников группы и относительно свободные условия, в которых они сформировались: «Так называется творческая группа художников, в основном работающих в Ленинграде, о которой последнее время много толкуют в художественных кругах. Вряд ли их можно считать делающими что-либо абсолютно новое. Они стремятся к новаторству, но это нельзя считать целью художников группы, «новыми» они называют себя скорее по возрастному признаку, они так же новы, как новенький автобус, сменяющий на линии устаревшую изношенную модель. Группа сформировалась из художников, выросших при новой ситуации в искусстве, — все они с первых шагов в искусстве имели возможность выставлять свои работы на официальных выставках и не испытали глобального давления “недозволенности”, столь отравившее предыдущее поколение художников-авангардистов»[105].

Пойдем путем, указанным Новиковым, и начнем эту историю с того времени, когда будущие художники были юношами и не были скованы какими-то условностями в своем «творчестве». Это середина — вторая половина 1970-х, когда будущие деятели «Нового движения» только что закончили «восьмилетку» или еще учатся в школе, и через времяпрепровождение и забавы ребят начинает проявляться их неординарный, а подчас свирепый взгляд на окружающий мир. Тогда у некоторых представителей ленинградской молодежи вырабатывались качества, которые позже Евгений Юфит сформулировал как «бодрость, тупость и наглость». Здесь, помимо обычных для молодежи бодрости и наглости, важна эстетизация общенационально прочувствованного качества тупости. После русских футуристов она впервые была

105 *Потапов И.* Новые художники // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 85.

представлена как базовая категория, имеющая бесспорно властный эстетический эквивалент в русском искусстве. Екатерина Андреева, описывая авторские книги «Новых», замечает: «“Новые художники” своей удалой веселостью, похожей на тупую и идиотскую веселость “Революционной азбуки Окон РОСТа” (“Корове трудно бегать быстро, Керенский был премьер-министром”), или народных прибауток (“Узнаю добра молодца по соплям”), или клозетно-казарменного фольклора, вдохновлявшего Ларионова, оплатили жизнь, красоту и силу своего искусства. Слова “коллаж” или “граффити” ничего не говорят об этой жизни, красоте и силе такого, например, произведения, как книга “ПЯТКА” Олега Котельникова (название получилось из наполовину замаранного слова ПАМЯТКА (…). По сравнению с футуристической, книга “Новых” еще более регрессивно тупа и, в отличие от изданий Малевича, считавшего, что чтение слов задом наперед придает им особый смысл, интеллектуально непритязательна. Но она изобразительно, пластически более витальна. Как будто не озабоченное первым приступом борьбы с речью и культурой безмятежно инфантильное сознание нестесненно показывает все, на что способно. В отличие от футуристов, окруженных и раздраженных высокой и ныне повсюду утраченной европейской культурой, “Новые” более органичны, как настоящие почвенные гении (…)»[106].



О. Котельников. Страница самодельной книги. Первая половина 1980-х. Собрание семьи Т. Новикова.



Евгений Юфит. 1987. Фото И. Рятова



Свин (Андрей Панов) в Летнем саду. 1989. Фото В. Потапова

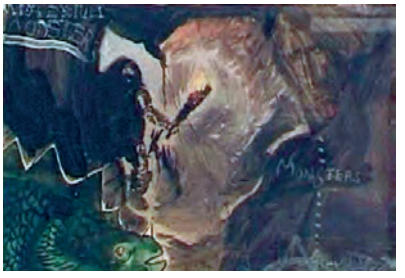


О. Котельников на показе мод в галерее «АССА». 1984. Фото (Е-Е) Евгения Козлова. На заднем плане работа К. Хазановича «Игра букв» (1984, ГРМ)

Дух панка — нового интернационального мироощущения молодых людей в мегаполисах — витал над Ленинградом, но так же, как и при появлении дендизма в России на рубеже XVIII–XIX веков, такого слова еще никто не знал. Евгения Юфита, Свинью — Андрея Панова и Олега Котельникова, ставших впоследствии соответственно кинорежиссером, музыкантом и художником, можно считать родоначальниками в СССР молодежного движения «идиотов», позже получившего заморское название «панк».

Одноклассники Новиков и Котельников в 1975 году создают группу «Монстерз». Сохранился «плакат» группы, нарисованный друзьями «напополам». Их первый магнитоальбом назывался «ЛИБР» — «Леонид Ильич Брежнев». При записи альбома «Умер Мао» (1976) группа использовала микрофон, привязанный к стулу, усиливавший шумовые эффекты. Этот незамысловатый принцип «звукосниматель + нечто» потом изощренно развился при создании авангардных инструментов, использовавшихся при создании «ноль-музыки» и на концертах

106 *Андреева Е.* *** // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 108.



Плакат группы «Монстерз». Т. Новиков (лев. пол.), О. Котельников (прав. пол.). 1974. Собрание семьи Т. Новикова

«Поп-механики». Альбом начинался композицией, когда Котельников грозно кричал:

— Фамилия?!
— Сахаров! — отвечал Новиков[107].
— А точнее?!!
— Сахарюк!
— А еще точнее?!!!
— Цукерман![108]
— По врагам народа!

После чего шахматная коробка, которой трясли перед микрофоном, убедительно издавала звук пулеметных очередей. Дружба крепла не только в совместных развлечениях: Котельников рассказывал, как однажды, когда на улице на них с ножами напали два других школьника, Тимур проявил свой горячий южный нрав и, размахивая ремнем, обратил противника в бегство.

В другой ленинградской школе ожидался визит делегации из ГДР. Один из учеников, Женя Юфит, подговорил одноклассников встретить делегацию приветствием «Гитлер капут!» Когда немецкие друзья СССР во главе с директором школы и «шишками» из РОНО вошли в класс, все дети действительно встали и хором крикнули «Гитлер капут!». Только один мальчик, Юфит, остался сидеть и промолчал. При разборе ситуации указали на Евгения, как на зачинщика, но он-то как раз ничего не сделал. Патовая ситуация была замята, и репрессий не последовало, а Юфит стал пользоваться у одноклассников большим авторитетом. Одним зимним вечером 1977-го Юфит со своими товарищами направился к кинотеатру «Планета» в районе Московского проспекта на встречу с бандой таких же хулиганов, которую возглавлял Андрей Панов. Михаил «Дубов» Виноградов из группы Meantraitors вспоминает, что Панов был в какой-то старушечьей шубе, стоявшей колоколом, а у других ребят на головах были завязанные носовые платочки, хотя стояла зима. Демонстрируя друг другу свою крутость, молодые люди разделись до трусов (Панов остался в одних ботинках) и начали помогать дворникам убирать снег. Изумленная публика, собравшаяся перед очередным сеансом, наблюдала эту сцену через стеклянные стены кинотеатра. В этой мизансцене также можно разглядеть все характерные черты будущего искусства — параллельного и некрореалистического кинематографа, вождем которого станет Юфит, а также панковского беспредела, олицетворением которого станет Свинья-Панов, создатель первой отечественной панк-группы «Автоматические удовлетворители» («АУ» 1978–1998). Один из членов объединившейся с тех пор компании — видный деятель некрореализма Хуа Гофэн рассказывает: «В последующем снятие штанов стало обязательным элементом концертов Свина и кинофильмов Юфы, а из закаленных панков выросли видные режиссеры, актеры, ученые, художественные и церковные деятели»[109].



Цой, Дмитрий «Ослик» Парфенов, Юфит и Свин. 1979–1980. Постановка Е. Юфита

107 Новиков — фамилия отчима Тимура, фамилия отца — Чистяков, а по матери он был Сахаров.

108 Они ничего, конечно, не знали об эмигрировавшем в том же 1976 году из СССР кинорежиссере — будущем авторе культового нью-вейверского фильма «Жидкое небо» (1983) Славе Цукермане.

109 Виртуальная прогулка по «свинским» местам Питера. Подготовлено специально для группы АУ ВКонтакте (http://vkontakte.ru/club7110175 //http://www.svinpanov.ru/history/0013.html).

Вот как вспоминает о формировании русского панка известный писатель, а тогда рок-музыкант Павел Крусанов: «К концу семидесятых в Купчино (…) сложилась странная компания, именовавшая себя “звери” или “битники”. Слово “панк” еще не вошло в оборот, но по существу это было одно и то же (безымянное или тысячеименное). Ядром компании стали Женя Юфит (Юфа), Вольдемар, Кирилл (Хуа Гофэн) и Свин. Позже на некоторое время туда влились Панкер, Рыба, Цой и Пиня. Как и во всяком миноритарном сообществе, здесь была в ходу система опознавательных знаков — “свой”. Кроме непритязательного стиля одежды (простейшей, желательно отечественного производства) и небольших темных очечков, существовала еще особая схема приветствия: при встрече два битника сгибали пальцы рук крючком, сцеплялись ими, чуть приседали и издавали яростный горловой вопль-рычание. Прохожие вздрагивали и с опаской обходили идиотов стороной»[110].



О. Котельников. Идиот. Сер. 1980-х. Собрание семьи Г. Гурьянова

Одной из версий «бездельника» была его юродивая ипостась — «идиот»[111], повторюсь, не чужой для классической культуры Петербурга, можно сказать, градообразующий персонаж. Сам Свин в своих мемуарах о Цое описывает зарождение движения следующим образом: «Сколько-то времени мы прожили одной семьей, потому что все были бездельники. Цоя и других из Серовки выгнали именно по той причине, что они там стали ходить в булавках, а Серовка всегда была рассадником пацифизма. Анашой воняло на всех этажах. (…) Ну учителя и педагоги поняли, что это такое — кто-то подстригся, кто-то булавку нацепил. За то и выгнали. И песни не те пели. В Серовке две группы было — одна ГОЛУБЫЕ МОНСТРЫ, а другая — ПАЛАТА № 6. (…) Как-то так получилось, что мы с Цоем стали главные бездельники. И жили рядом, у парка Победы. Там, где сейчас его родители живут. (…) Мы встречались каждый день. Тем более что у меня дома стояла аппаратура. Я тогда еще занимался пластинками, постоянно были деньги с этого. Выпивка была дешевая. (…) Собирались у меня, значит. Пили, гуляли, дурака валяли. У меня тогда стояло, наверное, полкиловатта. В основном, играли они, а не я. Ну, соседи бегают… А что толку бегать? Барабанные установки разные. Тогда еще Юфа ко мне приходил, хотя он отношения к ним не имеет. (…) Когда же мы остались с ним два бездельника, я чуть ли не каждый день стал приезжать к нему по утрам. (…) Помню, он говорил: мне, мол, нравится, что мы все у тебя встаем и с похмелья идем к пивному ларьку, даже зубы не чистивши. (…) Тогда мы все находились под влиянием Юфы. Никакие панки здесь вообще ни при чем — никакие Роттоны, никакие ПИСТОЛЗЫ.

110 Крусанов П. Андрей (Свин) Панов. Свин — парень вредный, он не помрет // Беспокойники города Питера / Крусанов П., Подольский Н., Хлобыстин А., Коровин С. СПб.: Лимбус-пресс, 2006. С. 82–83.

111 Первого июня 2014-го в передаче на радиостанции BBC (Русская служба) музыкальный критик Александр Кан сообщил, что «в Британии вышла в свет книга “Панк в России. Культурная мутация от бесполезного к идиотскому”. Авторы книги — норвежский исследователь русского рока, доцент университета в городе Тромсе Ингвар Штайнхольт, профессор социологии Манчестерского университета Хиллари Пилкингтон и научный сотрудник факультета социологии университета британского города Уорвик Иван Гололобов не без основания считают свою книгу одним из первых серьезных академических исследований панка — не только российского, но и мирового». В интервью Кану авторы книги говорят, что их сочинение посвящено не столько музыке, сколько социальной стороне русского панка (См.: «Панк в России» — книга британских исследователей» // (http://www.bbc.com/russian/multimedia/2014/06/140529_5f_kan_russian_punk.shtml). Оригинальное издание: *Gololobov I. Pilkington H. Steinholt J.B.* Punk in Russia: Cultural mutation from the «useless» to the «moronic». Routledge Contemporary Russia and Eastern Europe Series, 2014.

Все это Юфины телеги. Юфа был и остался главным идеологом, а я типа игрушки для битья. Он такой законспирированный, как Ленин. Всегда появится в последний момент… Вообще, это очень заразительный человек. Он может своим психозом заразить кого угодно. (…) Когда мы начали идиотничать, еще не было никаких панков. Один раз позвонил Юфа вечером. Говорит: “Ты знаешь, на Западе появилась группа каких-то кретинов типа нас. Называется СЕКС ПИСТОЛЗ. Сейчас передали одну вещь по “Голосу Америки”… Юфа всегда слушает “голоса”. Ну, я говорю: “Как музыка?” — “Типа СЛЭЙДА, — говорит, — только хуже раз в пять”. Я говорю: “Ладно. Чего там внимание обращать?” И повесил трубку[112].

А потом стали появляться разные плакаты, показали их по телевизору, и мы сразу завелись. Идиотничаем. То в трусах зимой по улице, то обвешиваемся разными паяльниками-фигальниками, надеваем одежду не по размеру… Разные глупости. А как-то показали, что они еще и булавками обвешиваются. Нам понравилось. Мы типа тоже меломаны, давай булавки… Я помню, для полного идиотства кто-то надел галифе, а у меня были такие здоровые клеши — финские, вельветовые. Я взял их и ушил внизу очень красиво. Ходил по улицам, и все смеялись. А через три года смотрю — все в таких ходят, стало модно.



Юфит, Свин, Цой и др. Спонтанная акция кон. 1970-х

На улицах нас сначала никто не трогал. По той причине, что про панков не знали. Ну, идиоты и идиоты. Идиотами и были. И остались, собственно. А когда начались панки-фиганки, тогда начались дурацкие гонения. А за что? И так — кретины, и так — кретины. Какая разница?

Слухи по городу ползут очень быстро. Узнали про нас, приглашать стали. (…) Многие хотели на новоиспеченных панков поглядеть. Спрашивают его: “Ты панк?” — “А? Да”. — “Приходи”. — “А я с другом”. — “Ну, заходи с другом”. — “И выпить есть?” — “Все есть!” Звоним в дверь, а сами все обвешиваемся тут же, красимся… Помада-фигада… Нам открывают. “Это я с другом пришел”. — “Проходите”. — И один за другим входят человек семь. Ну, и начинается — раздевание там, купание голыми…»[113].

«Нулевик» Юрий Циркуль вспоминает: «…Тяготеющая к творчеству художественная среда вдруг примерно около 1982 года разделилась. Появились панки, хотя сами себя они так не называли. Мы вечно носили волосищи длинные, грязные; мы были добрые и созерцательные. А панки несли в себе другой заряд. Это была другая энергетика»[114]. Молодежь панковской генерации появляется в Ленинграде на фоне хиппи, которые поначалу тоже вели себя на улицах весьма свободно, поскольку милиция по старинке еще была нацелена на стиляг. «Это можно было наблюдать, прохаживаясь по солнечной стороне Невского проспекта, где то ли в кокнаре, то ли в мачье лежали хиппи, и их никто не трогал, — рассказывает Котельников. — Будучи никому не нужными, эти маргиналы группировались (…) рядом с кинотеатрами «Новости дня» и «Знание», в которых и шли эти самые фильмы про зарубежные субкуль-

112 Вот еще одно свидетельство о первом знакомстве с «панком» от Фёдора «Бегемота» Лаврова: «Я узнал о панке в седьмом классе, в 1978 году, в передаче Севы Новгородцева на BBC. И из статьи журнала “Крокодил”, высмеивавшей тамошние нравы. Была даже фотография некоего панка с кусками мяса — мол, так выглядит группа “Душители”, то есть Stranglers. И еще была по телевизору “Международная панорама”, где панков с нагуталиненными волосами показывали бегущими по улице. Тогда это преподносилось как форма протеста против буржуазного общества. “Международную панораму” я постоянно смотрел. Ведь там часто показывали под занудный комментарий очень важные и современные вещи». — *Кашапов Р.* Свин, Рикошет, Оголтелый, Бегемот и все-все. 05.04.2012 (http://os.colta.ru/music_modern/events/details/35684/) *(А. Х.)*

113 Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания. СПб.: Новый Геликон, 1991. С. 49–54.

114 Тимур. «Врать только правду!». С. 116.

турки, иногда заходя на теневую сторону сторону проспекта, то бишь в Сайгон»[115]. Когда милиции была дана установка на хиппи, то на этом фоне, как выше повествовал Свинья, вольготно чувствовали себя «идиоты». Они, как хулиганы, были, в принципе, более активно и агрессивно настроены на освоение пространства[116]. Москвичка Таня Кондакова вспоминает у себя в Facebook: «Ой, а я тут вспомнила…, точнее подскажите, это в “Сайгоне” были большие зеркала на стенах[117] или в другом популярном тусовочном кафе на Невском? Как оно звалось? Помню, как панки кидали тарелки в эти зеркала на глазах у ментов и никакой тебе ответной реакции, полная невозмутимость. Как у моей мамы… когда они к нам присоседились и черпали ложкой суп из ее тарелки… Это я к тому, что и в Питере была демократия… А в Москве забирали только за то, что стоишь на почтительном, казалось бы, расстоянии от витрины магаза на Тверской».

Открытые, счастливые хари и широкие зверские улыбки молодых людей, подъедающих остатки пищи с тарелок напротив, через стол, глядя тебе в глаза (в кафе «Автомат» на углу Невского и ул. Рубинштейна), — это праздник, который всегда с тобой. Настрой новых «хозяев улицы» иронически воспроизведен в словах песен «Кино» «Мама — анархия» (1985, посвящена Свину):

Все они в кожаных куртках,
Все небольшого роста,
Хотел солдат пройти мимо,
Но это было не просто.
Мама — анархия,
Папа — стакан портвейна.

и «Прохожий» (1987):

Я гуляю по проспекту,
Мне не надо ничего,
Я надел свои очки.
И не вижу никого.
Эй, прохожий, проходи,
Эх, пока не получил!



А. Мертвый. Обжора. 1985.
Собрание В. Добровольского



Е. Юфит. Групповое уличное веселье.
Кон. 1970-х — нач. 1980-х

То, как явочным порядком осваивалась городская среда, можно было бы назвать перформансами или хэппенингами, если бы не изначальная полная спонтанность и отсутствие фиксации. Сохранилось много воспоминаний об этих стихийных акциях. Панк-рокер Юс из группы «Воробьи-дебилы» рассказывает, что, будучи еще семнадцатилетним — одним из младших в компании, он с примерно полусотней панков в безумных прикидах (запомнились мохнатые рыжие шубы), перекрыв движение, по-пластунски переползал Невский проспект. Панк

115 Интервью Олега Котельникова Михаилу Бастеру. Рукопись. 2008.

116 Латушко Руслан, художник. Струны панкам не нужны // Богемный Петербург. Интернет-журнал. 17.01.2011 (http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/l/ruslanlatushko.htm).

117 «Ленинградское кафе “Сайгон” (Невский пр., 49) — на самом деле было кафетерием при ресторане «Москва». <…> Во всю стену было зеркало — говорили, за ним сидели чекисты и записывали все разговоры» (http://spb-friendly.livejournal.com/10793.html).



Е. Юфит. Автопортрет у мусорного бака. Кон. 1970-х — нач. 1980-х



Некро-постановка. Кон. 1970-х — нач. 1980-х. Фото Е. Юфита



«Продолжая линию критического реализма в русском искусстве XIX в., некрореалисты констатируют уже не моральное разложение общества, а смерть и разложение его членов», — писала А. Педерян. Фото Е. Юфита. 1980-е. Собрание семьи Т. Новикова

Солидный, ныне преуспевающий бизнесмен, автор песни «Атаман», исполнявшейся Свиньей, вспоминает о походе после открытия Рок-клуба, то есть 7 марта 1981 года, в компании примерно из 40 панков домой к Свинье от Пяти углов. По дороге продолжали выпивать и павших друзей не бросали замерзать или в лапы милиции, а бережно засовывали в мусорные баки. До Свиньи дошло 6 человек, после чего за проявленную стойкость рассказчик и получил свое прозвище. На свадьбе Свиньи друзья жениха поражали родственников невесты не столько тем, как страстно бросались друг другу в объятия, но нескончаемыми тостами и поименными здравицами за членов ЦК коммунистической партии Румынии. Не меньшей осведомленностью о составе ЦК компартии Грузии обладал Евгений Юфит[118].

Когда Юфит начал фотографировать и организовывать эти безобразия, они превратились в искусство некрореализма (подавляющая часть постановок изображала уморительные сцены циничного и абсурдного насилия, садомазохизма, самоубийства и трупы). В 1983 году Юфа впервые пробует снимать происходящее на 8-мм ч/б пленку и в 1984 году монтирует из этого материала первый фильм параллельного кино «Бег». Циркуль, ставший выдающимся актером некрореализма, так описывает этот шедевр: «Был найден тупой и бесконечно бодрый образ человека. Он ничем не связан, от бодрости он разорвал все цепи. Не для того, чтобы освободиться, а потому, что много энергии и простое отношение к миру. И вот цепи сами собой разлетелись, и он вышел на улицу, и начался фильм

118 Позже подобную осведомленность в именах советского руководства и, соответственно, политическую и национальную «беспринципность» проявлял Владик Монро. Все это контрастирует с известным анекдотом про Бродского, то ли всерьез, то ли из позы принимавшего портрет первого секретаря ЦК КП Грузии Василия Мжаванадзе за изображение Уильяма Блейка.

“Бег”. Человек этот, еще надо сказать, весь в ранах — тупой человек идет, на все натыкается. Поэтому он весь обмотан бинтами. И ему все время хочется усилить это состояние; здесь каждое действие идет по принципу усиления — это важно и в некрореалисте, и для Курёхина. Поэтому человек сам стремится в какие-то тупые вещи: под машину, например, кидается. Вот Поднатруженный[119] дождался, когда какой-то водитель подъехал к булочной и остановился, и бросился в таком костюме на капот. А Юфа потом пустил ленту наоборот, и получилось, что он под машину бросается»[120]. В том же году появляется фильм на 16 мм «Санитары-оборотни». Спонтанные акции коллективного творчества постепенно стали обрастать инвентарем, гардеробом, собственными приемами грима, а среди участников выделяются актеры, особенно талантливо воплощающие умственную отсталость, и новые кинорежиссеры. Параллельно, в родственной эстетике, развивается живопись Котельникова, из которой затем в ходе совместного творчества появляются оригинальная живопись Юфита и вся живопись некрореализма[121]. Циркуль выдвигает идею, что это «дикое» творчество перекликалось с «ноль-движением» в поиске выхода из идеологизированной обстановки «самого глухого застоя», когда на всех уровнях, вплоть до асфальта или птичек «тебе какая-то идея впаривается»[122]. Он говорит: «Тимофеевская идея была в том, чтобы разобраться с этим пространством с помощью “ноль-музыки”. (…) Это как дырка в нашем измерении, которая ведет в другое пространство. В другую область, откуда можно смотреть и не только созерцать себе в удовольствие, а еще что-то делать, творить, как-то жить. (…) А Юфа с Котельниковым, напившись своего портвейну, (…) решили тоже все свести к нулю, но довести это дело до абсурда. (…) …все превращается (…) в освобождающую тупость и бодрость одновременно. И в поведении, и в творческом отношении»[123].



О. Котельников. Операция на внутренних органах. 1985. ГРМ



О. Котельников, А. Медведев. Бег. 1985. ГРМ

119 Панк Поднатруженный — Константин Глазунов.

120 Тимур. «Врать только правду!». С. 120.

121 Это дикое творчество было необычайно привлекательно и увлекательно: начинали рисовать и клеить коллажи люди, не имевшие к искусству никакого отношения, а случайно попавшие в компанию на съемках или просто на попойке. Эта «зараза» передавалась по цепочке: еще в начале 1990-х появлялись самостийные живописцы и фотографы некрореализма, никогда с «некриками» не выставлявшиеся. Я, как только услышал о «диких» живописцах, летом 1985 года организовал на крыше нашего 9-этажного дома на Удельной совместное рисование с братом и его друзьями (в том числе Игорем Саркуловым, в будущем вошедшим в группу «Боевые слоны»). В результате появилось большая «дикая» живописно-коллажная картина на клеенке с Нью-Йорком, над которым возвышался Кинг-Конг с лицом Сикстинской Мадонны и младенцем на руках. — *(А.Х.)*

122 Тимур. «Врать только правду!». С. 119.

123 Тимур. «Врать только правду!». С. 119–120.

Ленинградский панк от западного и позднее возникших его уральской и сибирской версий отличала расслабленность, аполитичность, бесшабашность, веселый дух, а иногда даже интеллигентность. Иветта Померанцева вспоминает, как в 1986 году они с Алексом Оголтелым (лидером группы «Народное ополчение») и еще четырьмя парнями, наклеив усы, явились на концерт «Модерн токинг» и сидели в первом ряду с каменными лицами. Свин, купив в комиссионном магазине пиджак, у дверей бросил его на пол, вытер ноги и вышел на улицу. Русско-английская аристократка — княжна Катя Голицын, приехавшая в Ленинград из Лондона в 1984 году и окунувшаяся в среду местного панк-рока, удивлялась, что в Лондоне панки — настоящие подонки, а здесь — симпатичные, начитанные ребята, часто из хороших семей. Павел Крусанов пишет: «Отец Свина, солист Кировского театра, хореограф Валерий Панов в свое (советское) время уехал на Запад (как бы в Израиль), где сделал блистательную карьеру, обретя популярность едва ли не большую, нежели Барышников и Нуреев (правда, в отличие от последних, его слава до нас толком не докатилась), и даже возглавил лихой — по слухам — Боннский балет. Более чемпионской родословной в нашей компании мог похвастать разве что Панкер, отец которого был заместителем заведующего отделом идеологии и пропаганды Ленинградского обкома КПСС, благодаря чему на любые концерты в “Юбилейном” и СКК у нас всегда были проходки на предъявителя с местами в правительственном секторе. Ничего удивительного, что мальчик, проведший детство в филармонии и за кулисами Мариинки (мать Свина, Лия Петровна, тоже была балериной; когда друзья приходили к нему в гости, она любезнейшим образом предлагала им под принесенное вино скромные домашние закуски), перекормленный Чайковским и Стравинским, в конце концов презрел порядок и гармонию и возлюбил анархию и свинство»[124]. Художник Александр Менус рассказывал, что возвращаясь домой в Купчино, видел, как не знакомый с ним Свинья, ехавший в том же троллейбусе, выходя, подал руку пожилой даме. Все много читали: Герман Гессе[125], И-Цзин, русская и западная классика передавались из рук в руки. Свин говорит о Цое как о «человеке, который жутко много читал»[126]. «Очевидно, если человек с малого возраста читает, аранжирует, — продолжает Свинья, — должно было прорваться. Достоевского всего прочитал (…) Витя больше читал классику, точно могу сказать»[127].

В то же время панки обрастали слухами странного и ужасающего свойства. Были распространены рассказы о том, как Свин на собственном дне рождения отведал тарелку дерьма; что он с компанией съел кошку, что панки дрочат на сцене и в общественных местах[128], кол-

124 *Крусанов П.* Андрей (Свин) Панов. Свин — парень вредный, он не помрет. С. 76–78.

125 Новиков особо отмечал роль Гессе: «Для того чтобы еще точнее понять идейное состояние “Новых художников” в этот период, нужно обратиться еще к сфере чтения “Новых художников”. <…> Так, очень важной для понимания деятельности “Новых художников” и всего того, что произошло дальше, <…> была книга известного немецкого писателя Германа Гессе, которая называется “Das Glasperlenspiel”, а по-русски “Игра в бисер”. <…> Надо сказать, что описание фельетонной эпохи в книге Германа Гессе абсолютно адекватно впоследствии возникшему понятию “постмодернизм”, этой культурософской утопии. Надо сказать, что “Новые художники” были типичным явлением постмодернистской эпохи, с одной стороны, но внутри себя они содержали и следующую фазу — фазу игры в бисер, которая должна была в виде кастальской эпохи прийти на смену фельетонной эпохе. С одной стороны, “Новые художники” ощущали себя вполне фельетонистами, юмористами, которые могли шутить, издеваться над всеми ценностями предыдущей культуры, с другой стороны, они ощущали себя супрематистами, то есть ощущали себя превосходящими предыдущую культуру. Они чувствовали себя умнее и лучше всех остальных, то есть впадали в некоторую интеллектуальную прелесть, с одной стороны, но, с другой стороны, они одновременно ощущали себя обязанными прийти к более глубокому изучению науки, культуры, языков» (*Новиков Т.* Новые художники. С. 92).

126 Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания. С. 51.

127 Там же. С. 52.

128 Эпизод 483. Андрей Тропилло. АУ (https://www.youtube.com/watch?v=T1cBb3HfOoo 5:20).

лективно сосут друг у друга[129]. Некрореализм и впрямь воплощается в повседневной жизни в самых невероятных акциях. Однажды Свинья пригласил друзей навестить его на Новый год в морге, где он какое-то время работал с панком Крысой (Константином Барановым). Пришедших встретила «инсталляция» из трупов, рассаженных за столом в определенном порядке, согласно сочинению одного из латиноамериканских писателей-мистиков[130]. В это же время Крыса с позаимствованным трупиком младенца был задержан в транспорте бдительной общественностью[131]. Некрореалисты терроризировали граждан, выбрасывая куклу человеческого роста по имени Зураб, одетую в костюм, из окон дома на улицу или под проходящую мимо электричку. В 1988 году группа некрореалистов и рок-музыкантов «АУ», «Народного ополчения» и «Дурного влияния» отправились поездом, с одним билетом, участвовать в чем-то вроде фестиваля молодежной культуры в город Киров (Вятка), а фактически — в пиратский на него налет. В Тихвине компания была ссажена милицией, так что до места назначения добралось пять человек, но и этого хватило, чтобы после концерта, устроенного в лучшем кинотеатре города, банду чуть не посадили в тюрьму, а администрация, допустившая бесчинства, была уволена.



В. Морозов. Жировоск. 1986. Собрание А. Дмитриева



Кадр из фильма Юфита «Весна». 1987

В 1985 году Юфит создает киностудию «Мжалала-фильм», под лейблом которой на неликвидных материалах снимаются короткометражки «Лесоруб» (1985), «Весна» (1987), «Мужество» и «Вепри суицида» (1988), и также ставший классикой некрореализма фильм «Мочебуйцы труполовы» Андрея Мёртвого (1988). Сцены безумного буйства некрореалистов Юфит монтировал с пафосными кадрами из соцреалистического кино и отечественным документальным трэшем, то есть использовал формальные принципы, параллельные «Новым композиторам», микшировавшим авангардную музыку с задорными выкриками и урчанием советского радио. Кинопоказы некрокино проходят на квартирах, в «Клубе-81» и в других местах неофициальной культуры, вызывая восторг у молодой богемы и продвинутых андеграундных интеллектуалов-литераторов своей звериной веселой мощью. Корифей традиции черного юмора Олег Григорьев писал:

Если мальчик любит труп,
Тычет в трупик пальчик,
Про такого говорят –
Некрофильчик мальчик!

129 Ныне, когда многие бывшие панки, естественно, стали моралистами, они уходят от таких воспоминаний.

130 Интересно, что тогда же подобные инсталляции создавали ученые-медики в Музее судебной медицины при больнице им. И. И. Мечникова (см. главу «Слалом на скальпелях. Валерий Черкасов и народный концептуализм»).

131 Знающие люди объясняют поступок Крысы тем, что он, будучи типичным ребенком «индиго», абсолютно искренне хотел показать мертвому младенцу мир.



А. Мёртвый. Наши гуляют. 1987. Собрание А. Дмитриева. «Поразительно, как за один год Мёртвый стал замечательным художником», — говорил О. Котельников



Л. Трупырь. В камышах. 1987. Собрание А. Дмитриева. Картина служила заставкой фильмов студии «Мжалалафильм»



В. Морозов. Истукан. Мореный дуб. 1993. Собрание В. Кустова

Демонстрации некро- и параллельного кино в домах культуры и других советских клубах заканчивались скандалами и драками. В начале — середине 1980-х некрореализм был не группой и не движением, а стилем жизни большого сообщества молодежи[132], в который был вовлечен и Тимур Новиков. Олег Котельников говорил о том, что помимо находившихся под западным влиянием хиппи и мажоров появилось что-то свое. В итоге некрореализм изучается как самостоятельная субкультура[133].

Очевидно, что ленинградский некрореализм, как и другие явления местной культуры, питаются из сокровенных местных источников, и в данном случае «звучащие струны» тянутся в Кунсткамеру — к уродам и чудовищам Кабинета доктора Рюйша, что обеспечивает пульсацию этого явления уже в наши дни. В итоге к 1987 году появляются некрореалистические фотография, кинематограф, живопись, скульптура, литература (шедевр Андрея Мёртвого «Девочка и медведь»)[134], поэзия, музыка, декоративно-прикладное искусство, составляются некрокроссворды и т. д. Некрореалисты становятся постоянными участниками курёхинской «Поп-механики». В лице Антрены Педерян (Алина Алонсо) появляется некрокритика, поддержанная выдающимися киноведами Сергеем Добротворским[135] и Олегом Коваловым, а также психоаналитиком Виктором Мазиным и искусствоведом Олесей Туркиной. Съемки фильмов в городе и на природе привлекали большое количество молодых людей, многие из которых начинали заниматься собственным некротворчеством. Патологоанатомические учеб-

132 К родоначальникам движения относятся Евгений Юфит, Олег Котельников, Андрей Мёртвый (Курмаярцев), Леонид Трупырь (Константинов), Дебил (Евгений Кондратьев), Юрий Циркуль (Красев), Свирепый (Анатолий Мортюков). Во второй половине 1980-х к ним присоединяются Игорь Безруков, Валерий Морозов, Александр Аникеенко, Комсомолка (Владимир Кустов), Серп (Сергей Бареков), Константин Митенёв, Сергей Чернов и другие.

133 См.: Некрореализм: Каталог. ММСИ / Ст.: Боровский А., Вайбель П., Имансе Г., Мазин В. / Ред.-сост. Подгорская Н. М.: Maier, 2011; *Мазин В.* Кабинет некрореализма. Юфит и. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

134 *Мёртвый А.* Девочка и медведь // Митин журнал. 1986. № 11 (https://www.proza.ru/2009/04/01/720).

135 *Добротворский С.* Кино на ощупь / Сост. Аркус Л. СПб.: Сеанс, 2005.

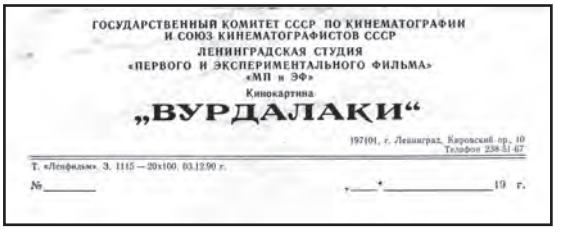
ники, откуда некрореалисты черпали вдохновение, ходили по рукам. Один из самых ранних образцов некропоэзии принадлежит перу Олега Котельникова:

Тихо плакали люди
Им было приятно
И поэтому вскоре
Состоялся рассвет
Веселилась веревка
И приятно помедлив
Обхватила зубами
Кадык старика
Фонари веселились
Мертвецами играя
Языки в черепах
Гулко били в набат
Тихо плакали люди
Им было приятно
И поэтому вскоре
Состоялся закат.

1982

Классикой жанра стал «Жировоск» (1986) Юфита и Котельникова, заканчивающийся словами:

Наши трупы пожирают
Разжиревшие жуки.
После смерти наступает
Жизнь, что надо, мужики!


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ СССР ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ
«ПЕРВОГО И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА»
«МП и ЭФ»
Кинокартина
„ВУРДАЛАКИ“
197101, г. Ленинград, Кировский пр., 10
Телефон 238-51-67
Т. «Ленфильм». З. 1115 — 20х100. 03.12.90 г.
№_____ «____» _____ 19 г.

«Это человек, который займет место Тарковского», — говорил о Юфите историк кино О. Ковалов. «Шапка» бланка съемок фильма «Вурдалаки» (в прокате «Папа, умер Дед Мороз»). 1990. ПАиБНИ

Если официальная идеология и производимая ею культура утверждали, что можно физически умереть за высокие идеалы — Родину или коммунизм, но благодаря этому подвигу, твой дух и образ будут вечно жить в сердцах благодарных потомков, то некрореализм демонстрировал жизнь тела после смерти духа, изображая, как в процессе разложения оно меняет цвета и формы. Некрореализм времени его расцвета — едва ли не самое жизнеутверждающее и веселое явление ленинградской культуры. Смешное, резвое и короткое некрореалистическое кино 1980-х, сквозь трэшевую эстетику которого сквозят Мурнау, Ланг, Бунюэль, Дзига Вертов и Кокто, на рубеже 1980-х – 1990-х годов сменяется медленными, медитативными и сумеречными фильмами. В конце десятилетия параллельный кинематограф очаровывает известного ленинградского режиссера Александра Сокурова, и в 1987 году он приглашает некрореалистов в киношколу на «Ленфильме». В результате в 1988 году перед киносеансами изумленная публика шизела от киножурнала «Ленинградская кинохроника», посвященного «молодому киноавангарду Ленинграда» — некрореализму и мультипликации «Новых художников»[136]. Используя мощности «Ленфильма» в 1989 году

136 См.: «Ленинградская кинохроника». Авторский выпуск слушателей Ленинградской школы кинорежиссёров. Художественный руководитель выпуска А. Сокуров. / Евгений Юфит. Хроника ленинградского киноавангарда / О. Котельников, А. Медведев, И. Сотников, К. Митенёв. Музыка группы «Новые композиторы». Улет легких. 1988 (https://www.youtube.com/watch?v=PeNf3Ghn_xo).



«Смерть — это одновременно и ноль, и бесконечность» — говорил Юфит. Юфит на «мостике». 1993. Фото И. Безрукова. ПАиБНИ



Монстры Юфита

Юфит снимает 20-минутный фильм на 35-миллиметрах «Рыцари поднебесья». Фильм Юфита 1991 года «Папа, умер Дед Мороз» получает Гран-при международного кинофестиваля Римини-92 (Италия)[137].

Завершился земной путь Юфита в духе его молодости: двор последний раз сыграл короля на Смоленском кладбище в Петербурге 18 декабря 2016 года. Друзья родоначальника некрореализма целовались через гроб, в который засунули невесть как найденные рядом грибы. Сам гроб был тут же изрезан граффити «АССА», «Е-Е», «Юфа» и т. п. Испуганные странным весельем могильщики куда-то разбежались, и, как заметили присутствовавшие, под конец лежащий в гробу Юфа стал слегка улыбаться.

***



Сотников на выставке ТЭИИ. 1987. Фото А. Реца (фрагмент)

Другая составляющая «нового движения» — молодые художники, прошедшие школу нонконформизма, — ничуть не уступали в удали и раскрепощенности уличным хулиганам. Вот, например, что пишет художник Вик из дружественной группе «Летопись» группы «Алипий»[138] о художнике Иване Сотникове: «С одного берега на другой по (…) реке Пряжке (…) плыл в сторону дома из ничейной страны отодвинутых мыслей — человек в загорелом пальто. Был он лохмат, бородат и нечесан — плыл себе человек на спине, по сезону одевшись в штаны, сандалии и пиджак цвета любимого хаки. (…) Другая рука (…) цепко держала авоську, набитую до отказа пустыми бутылками. Он искренне улыбался жизни сквозь разводы мазута. И матерился. (…) Это был всем известный художник Сотников. (…) Разбавленный спирт в группе “Кино”, накуренный нами с анашой Тимура Новикова»[139]. Ему вторит Владимир Шинкарёв: «Иван Сотников, ныне отец Иоанн, мог добавить остроты: неплох был его способ добывать пиво в хорошую погоду. По дорожке вдоль Приморского шоссе через сотню-другую метров стоял продавец с алюминиевым столи-

137 «И с этого момента новые ленты Юфита востребованы кинофестивалями (Роттердам, Локарно, Торонто, Монреаль и пр.) В 1997 году в Русском музее проходит выставка его кино- и фоторабот» (*Сидлин М.* Дешево и страшно // Независимая газета. 01.03.2005 (http://www.ng.ru/accent/2005-03-01/7_ufit.html)).

138 Группа «Алипий». 1975–1983: Каталог. DiDi art gallery / Сост. Нечаева (Савицкая) Е., Жвания Р. СПб., 2013.

139 *ВИК.* Альбом для рисования // Мера всех вещей. Литературно-художественный альманах. 2. 2005. С. 20.

ком, торговал бутылочным пивом. Одна бутылка, являя собой экспонат бутылочного «Жигулевского» пива, стояла на столике. Супермен Сотников ехал на велосипеде от Солнечного до Зеленогорска и, не снижая скорости, хватал эту бутылку-экспонат. Даже не отъехав на безопасное расстояние, он эту бутылку выпивал или складировал в рюкзак — продавцу оставалось только орать и показывать кулак, товар-то не бросишь. Единственный риск для Сотникова состоял в том, что, услышав жалобные крики продавца, следующий по маршруту продавец мог насторожиться и принять меры к охране экспоната»[140]. Ленинградская натура отвечала художникам той же дикой гримасой. Однажды, навестив Сотникова, Вик и Ольга Забелина застали его в необычно возбужденном состоянии. Оказывается, бродя по капремонтному дому, Иван вдруг заметил горящие глаза, глядевшие на него из темноты руины. С ужасом он понял, что перед ним крупная обезьяна: это был орангутанг, сбежавший из зоопарка.

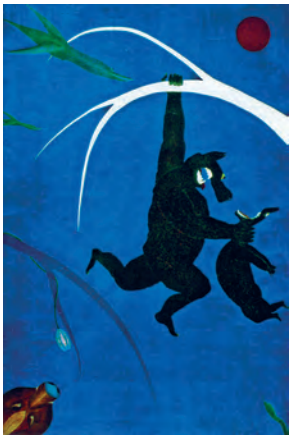
МОРДО-БОЙС

Все вспоминают о восьмидесятых годах, как о веселых и добрых. Слова «идея добра», тогда рефреном звучали в речах и текстах Новикова. Одновременно он настаивает на «позиции силы». Говоря о «позиции силы» «Новых художников» в 1985 году[141], Новиков, прежде всего, имеет в виду творчество и его позиционирование. Бесстрашие в творчестве, опытах над собой и на улицах города было характерно для молодежи круга «новых». Как о «бесстрашном», говорит Гурьянов о Кирилле Хазановиче. Мне приходилось слышать рассказ о том, как Котельников во время концерта «Поп-механики», находясь за сценой на верхних конструкциях, описал какого-то милицейского чина. Последний был настолько ошарашен, что ничего не предпринял в ответ. В то время, когда «Новые художники» и рок-музыканты были фактически уличными хулиганами, их конкурентами в отсутствие настоящего криминала, появившегося на городской сцене в 1990-е, выступали гопники. «Новые» на протяжении всего десятилетия не изменяли своему буйному нраву и иногда сами провоцировали экстремальные ситуации и драки. Живописец Вадим Овчинников и лидер группы «Голубые пидорасы» Вова Сорокин[142] специально отправлялись на прогулки, чтобы отлупить каких-нибудь гопников. «Новый дикий» Олег Маслов, в 1980-е известный боец уличного фул-контакта, рассказывал, как приехавший из Москвы Гарри Асса на его глазах заманил в парадную и избил милиционера (Маслову это не понравилось).

Известны бойцовские качества Цоя. Есть свидетельства о боях, выигранных Гурьяновым. Новиков рассказывал, как тому пришлось вздуть какого-то бородача, наехавшего на них перед выставкой нонконформистов во Дворце молодежи. «А ведь и вправ-



Культ силы среди русских футуристов. Качки В. и Д. Бурлюки — слева, снизу — В. Маяковский. 1911

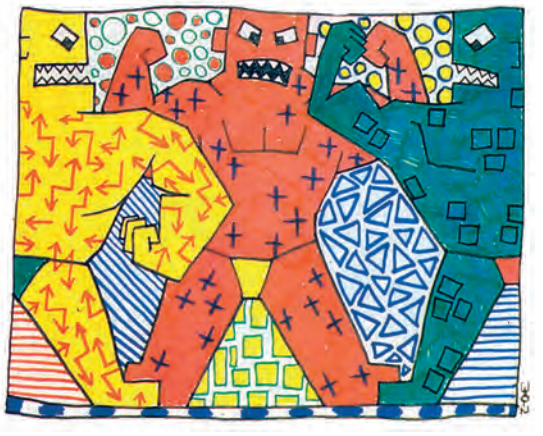


Е. Юфит. За чертой горизонта. 1985. Частное собрание

140 *Шинкарёв В.* Конец митьков. С. 258. Пустые бутылки, упомянутые в обеих цитатах, можно было сдать за деньги в специальных пунктах приема стеклотары.

141 *Новиков Т.* Процесс перестройки в творчестве «Новых» // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 81.

142 Владимир Николаевич Сорокин (1959–2010) — художник, поэт, музыкант. См.: *Рекшан В.* Владимир Сорокин. Королева красоты // Живые, или Беспокойники города Питера.



В. Цой. Без названия. Сер. 1980-х. Собрание Дж. Стингрей



Подтверждение глубинных связей молодежной культуры 1980-х с этникой и архаикой. Панно с антропоморфными фигурами. Культура Чинча (Перу). 1100–1476



Многогранно одаренный В. Сорокин обладал невероятной способностью убеждать и часто выполнял роль «санитара леса». 1980-е



В. Сорокин с киноведом С. Добротворским и членом «Военного министерства» А. Феоктистовым. 1980-е

ду может!» — удивлялся Тимур. «У меня, как у барабанщика, быстрая реакция», — объяснял Георгий. Ученики Гурьянова из «Клуба речников» рассказывали о его «победе без боя», чистой «манипурой». Когда на улице до них докопались какие-то темные личности, Георгий, брезгливо глядя в сторону, процедил: «Люблю пиздить гопников», — и те быстро ретировались. Ходили рассказы, как на одной из вечеринок Африка и Крисанов побили певца Шевчука. Аркадий Драгомощенко поведал еще об одной потасовке, случившейся, когда три семейные пары — он с Зиной, Курёхин с Настей и Сорокин с Таней — прогуливались в районе Пискарёвки. Началась она со ссоры с какими-то подвыпившими хулиганами. «Сейчас Вовка уроет главного!» — почему-то воскликнул Курёхин, имея в виду Сорокина. «А я подумал, как я буду урывать этого амбала?» — рассказывал сам Сорокин. «Но ведь действительно вырубил!» — завершал рассказ Аркадий.

Но во второй половине 1980-х ленинградцы существовали в относительно мирных условиях. Эти приключения напоминали романтические подвиги рыцарей Круглого стола по сравнению с суровыми буднями Москвы, где шла тотальная уличная война с качками-люберами, приезжавшими в столицу специально бить неформалов. Гарри Асса рассказывает: «Начался прессинг на улицах. Раньше мы гуляли спокойно, разодетые, а тут до нас с Иренчиком впервые докопались какие-то ребята в кепках, драки не было, но тогда я понял, что это и есть те самые “любера”, о которых мне Хирург уже рассказывал. Неформалов в Москве в 86 году я не часто встречал, но уже знал, что они есть и воюют за свою свободу. А в 87-м началась настоящая уличная война...»[143]. Примечательно, что некропесни Котельникова/Юфы служили тогда боевыми гимнами: «А я тогда чтобы подбо-

143 *Бастер М.* Ассы в массы. Гарри Асса, часть вторая, 2005 // Молодежная субкультура 80-х в СССР (http://www.kompost.ru/nt_assy_v_massy_garri_assa_cast_vtoraa_2005_-page1.html).

дриться, стал распевать песни Олега Котельникова “Мама умирала тихо” и “Шел я лесом, на опушке залетела пуля в мозг”. Олег Евгеньевич тем и крут, что под его песни подростки шли в бой, несмотря на численный перевес», — вспоминал Гарик[144].

Еще более опасными, чем люберы, были «казанцы», использовавшие в драках ножи. В итоге в Москве их поезда встречали не только неформалы, но и люберы. Встретить на вокзале поезд или электричку, разобраться на перроне и закинуть тела обратно в вагоны было распространенной практикой. К концу десятилетия ситуация в столице накалилась настолько, что все столичные силы — от неформалов до криминала — объединились и в решающей битве 1989 года просто задавили численностью несколько сотен хорошо подготовленных люберов, вставших в боевой порядок «углом» у кафе-дискотеки «Метелица» на проспекте Калинина.

«МЫ ПОТЕРЯЛИ НЕВИННОСТЬ В БОЯХ ЗА ЛЮБОВЬ»

> Современные песни птиц одного вида и их же трели несколько десятков лет назад — не одно и то же. К тому же самки некоторых видов птиц предпочитают самцов, которые звучат необычно, не так, как их родители. А самки других видов, наоборот, предпочитают слушать фиксированный репертуар.
>
> *Биолог Оливия Джадсон*

> Будем говорить откровенно, здесь все свои — ведь я не пою, а имитирую вопли сексуального триумфа и отчаяния.
>
> *Мик Джаггер. КУДА КАТЯТСЯ КАМНИ. Журнал «Крокодил». 1973*

Если лозунгом западного панка был «секс и насилие», то в Ленинграде в среде «идиотов» при внешних шокирующих эффектах и то и другое носило гротескный, если не пародийно-издевательский характер. Заголить зады в заснеженном лесу, нырнуть в прорубь, изобразить свальный грех было элементарно и смешно. То есть «трансгрессивная сексуальность», которая в некрореализме внешне отсылала к самым маргинальным практикам[145], тоже имитировалась и высмеивалась. Режиссер параллельного кино Иветта Померанцева — одна из немногих соратниц, не просто тусовавшаяся, но и занимавшаяся сотворчеством с парнями, — говорит об этих тенденциях и о Владике Монро, засверкавшем на ленинградской сцене уже в 1989 году, как



Некрореалисты на съемках в лесу. 1980-е. ПАиБНИ

144 Там же.

145 Некрореализм внешне демонстрирует тип трансгрессивной или «номадической» сексуальности, напоминающий то, о чем пишет Сергей Жеребкин в тексте «Сексуальность в Украине» (Гендерные исследования. № 1. 1998), «Гендерные “политики идентификации” в эпоху козачества»: «Согласно логике номадического мышления, объединяющей насилие и сексуальность, индивид, по отношению к которому осуществляется половой акт, подвергается дискредитации, “опускается”, а тот, кто его совершает или способен совершить, удостаивается уважения, почета и репутации “человека чести”. Этот тип сексуальных политик идеально моделируется в условиях тоталитарного тюремного заключения, в сталинской “зоне”, где человеческая жизнь рассматривается как ничто, тогда как мужская честь <…> — как всё. <…> Данный тип коллективного эроса — это мужской гомосексуальный эрос, так как он регулирует социальные отношения в группе мужчин посредством особого механизма сексуальной дискредитации. Функционирование этого механизма исключает интимные сексуальные отношения с женщинами, как исключается им всякий половой акт, который не служит знаком “опущения” индивида. <…> Убивая женщин, с которыми они вступали в сексуальные отношения, козаки восстанавливали таким способом изначальное и приоритетное для их сообщества значение сексуальности как формы символической замены реального насилия».



И. Сотников. Обнаженная. 1983. Собрание Б. Файзулина

о «ложном гомосексуализме». «Всеобщая любовь» хиппи воспринималась как ханжеские слюни. На рубеже 1970-х – 1980-х в панковских кругах властвовала брахмачарья — кодекс воздержания, и амурные отношения не приветствовались. Отголосок этой установки можно услышать в таких песнях «Кино» как «Уходи» и «Рядом со мной (Ты выглядишь так несовременно)». «У нас была подруга из Серовки, у нее квартира на Пяти Углах, мама жила в деревне, — вспоминает Свинья. — Мы у нее часто собирались. Конечно, спали все вповалку, голыми… Это тогда среди нас было модно: никаких женщин, никаких комплексов. Женщин называли “жабами”. Между прочим, от Юфы пошли такие выражения, как “жаболюб”, “жабоугодник”. То есть женщины просто отрицались»[146]. Далее он рассказывает: «А женщины нам тогда почему-то были ни к чему. Поэтому, когда у Цоя потом появилась восьмиклассница, он просто не знал, что с ней делать. В недоумении был. Может, говорил, люблю, может, нет, но гуляю. Ему самому тогда восемнадцать было»[147]. Мне не раз приходилось слышать, что все девушки были влюблены в Новикова, Гурьянова, Цоя, Курёхина и т. д., но эти взаимоотношения действительно производили странное впечатление. Инна Шакулина рассказывает о длительной прогулке с Гурьяновым после вечеринки, во время которой не было произнесено ни слова. Так же безмолвно Людмила Петровская с Цоем долго бродили по городу в поисках, к кому бы зайти в гости («время есть, а денег нет, и в гости некуда пойти»).



Ю. Циркуль. Смерть Марата. 1983. Собрание семьи Т. Новикова



Г. Гурьянов. Чемпионат по прыжкам из окон СССР — США. Архив художника



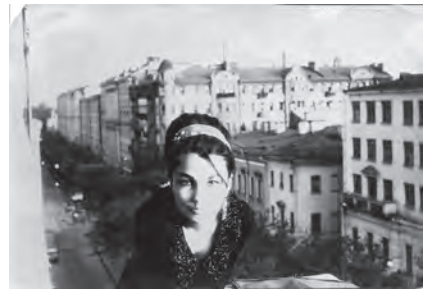
Е. Смирнова и Н. Агеевец. Втор. пол. 1980-х. Фото Е. Ниязова. Собрание галереи «Ультрамарин»

Женские прозвища были под стать прозвищам их парней: Гангрена, Щека, Раненая, Доступная, Бутербродина и т. д. Иветта Померанцева вспоминает: «На концерты, вечеринки и в компании приходили многие девушки, но я больше всего общалась с Леной Смирновой “Лысой”, Мариной Мигай “Щукой”, Таней Пудовочкиной, была хорошо знакома с Наташей Пивоваровой “Уличной” и Леной Богдановой “Никотиновной”. Очень классная девушка Таня “Мява”, она один период играла на бас-гитаре в “Автоматических удовлетворителях” и была подругой Андрея Панова, но, к сожалению, очень рано умерла. Были еще жены музыкантов, но тогда мне казалось, что это отдельный биологический вид, совершенно далекий от меня, я их боялась, потому что “сумасшедшие” девушки были все-таки пронизаны красивой коллективной идеей, пусть даже не все понимали, какой именно… и четкой программы построить семью не было

146 Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания. С. 55–56.

147 Там же. С. 56.

ни у кого. Чувство самосохранения было несколько притуплено, но это не означало, что девушки с тусовок были более доступны, чем девушки, надежно вписанные в социальные рамки. Скорее наоборот, так как понимание, что разгульный образ жизни может привести к утрате уважения со стороны соратников, всегда удерживало от случайных связей. А уважение к личности все-таки было мерой взаимоотношений. Как человек держался, так к нему и относились. В этом мы отличались от тогдашних тусовочных хиппи с их свободным сожительством и кучей параллельных связей. Несмотря на безбашенность девушек, свобода в выборе личных предпочтений, не связанных общественной моралью, сохранялась. Редкие красавицы, облепленные кучей поклонников, радикально вычурно и очень странно одетые для тех лет, некоторые вели себя подчеркнуто резко, чтоб кто ни попадя не лез»[148].



И. Померанцева в Египетском доме. Кон. 1980-х

Бесшабашность и чувство собственного достоинства у девушек были также обострены и иногда зашкаливали: «Мы приехали в Москву, где мне трижды назначал встречу Годар, — рассказывала мне Померанцева. — На первую встречу я опоздала, на вторую тоже, а третью, отдадим должное историческим реалиям, он мне не назначил».

Ситуация, описанная Померанцевой, относится уже ко второй половине 1980-х, когда над брутальным целибатом некропанков окончательно восторжествовал дух галантности и гендерного равенства «Новых художников», обратившихся от «дикости» к новому романтизму, светскости и популярной культуре. Гурьянов, описывая жизнь в мастерской-мансарде Андрея Медведева на Загородном проспекте, 40 — одном из важнейших центров богемной жизни 1980-х – 1990-х, — рассказывает: «Там всегда был цветник. Девушки там были красивые в огромных количествах. Постоянно разные, новые… Там я познакомился с Катрин Беккер, с Ульяной[149]… (…) Если не иметь в виду бесконечных красавиц, которые окружали Андрея, он был несколько в стороне от дендистского движения»[150].



Поп-механика. 1986. ЛДМ. На сцене И. Бурмистрова-Филлипс, К. Микульская-Мосина, А. Ф. Хорват, К. Ливеровская, Н. Пивоварова и М.-Л. Бородина. Фото (Е-Е) Евгения Козлова с расцарапанного негатива



У. Цейтлина, Г. Гурьянов и Т. Новиков во время спектакля Нового театра «Балет Трех Неразлучников» в театре Горошевского. Кон. 1984 или нач. 1985. Фото (Е-Е) Евгения Козлова

Если в начале XX века художественные и психоаналитические круги на Западе были во многом под влиянием эмансипированных русских дам, то в 1980-е – 1990-е пошел обратный процесс — иностранные девушки с головой окунаются в экзотический мир очаровательной русской богемы. В 1984 году в Ленинград приезжают две первые молодые иностранки, заболевшие Ленинградом и влившиеся в «новое движение», — Джоанна Стингрей и Катя Голицын. Надо отметить особую роль бенефактора новой культуры, которую сыграла американская певица Стингрей[151]. Благодаря своей открытости и невероятной активности (за это друзья называли ее «американский трактор»), Джоанна проложила ленинградской андеграундной музыке и искусству путь на Запад и помогла попасть

148 *Померанцева И.* Интервью Михаилу Бастеру. Рукопись. 2008.

149 Ульяна Цейтлина.

150 Тимур. «Врать только правду!». С. 136.

151 Сайт Джоанны Стингрей (http://www.joannastingray.com/).



Дж. Стингрей и ленинградцы в футболках журнала «Interview». Стоят: В. Цой, Б. Гребенщиков, Г. Гурьянов, С. Курёхин. Сидят: С. Задерий, К. Кинчев, Дж. Стингрей, О. Котельников, Т. Новиков. Фото Дж. Стингрей. 1986. Архив Т. Новикова



В. Мамышев и Н. Агеевец на Невском пр. 1989. ПАиБНИ



В. Мамышев-Монро. Страница «МВЮ журнальчика» № 1. 1989. Собрание семьи Т. Новикова

в интернациональный контекст. Она привозила музыкальную аппаратуру и инструменты и смогла выпустить в Америке первый диск ленинградского рока «Red Wave», презентация которого сопровождалась выставками ленинградского искусства в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке. С 1985 года художники стали получать от нее акриловые краски и кроющие фломастеры, что существенно повлияло на художественный процесс и фактуру произведений: начался процесс раскрашивания фотографий и плакатов. Через Джоанну поступала свежая информация, через нее были установлены бесценные контакты. Широко известен устроенный Стингрей потлач — символический обмен подарками между Энди Уорхолом и ленинградцами[152]. В США ею были организованы концерты и выставки[153], художники вращались среди артистической элиты своего времени. Джоанна и ее сестра снимали видео, во-первых, принеся в Ленинград новую технологию, с новыми фактурами и возможностями, во-вторых, сделав ценные записи событий и быта. Власти, как могли, прессовали отважную американку, но она не тушевалась, и приходилось видеть, как на улице Джоанна останавливала желтые милицейские «козелки» и бесплатно ездила на них по городу: иностранцы были редкостью.

Феминистический подъем рубежа 1980-х – 1990-х имел закономерный результат, как говорил Котельников: «Страна же в 91 году сменила мужской род на женский. Что тоже отразилось на сознании. Стали появляться выставки “женские ручки”, Владик Монро, буревестник отечественного трансвестизма, первые эротические выставки. Своими действиями предупреждая грядущие перемены»[154].

152 См.: *Андреева Е.* История подарков Энди Уорхола ленинградским художникам // Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда / Петербурга последней четверти XX столетия.

153 См.: *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 336.

154 *Бастер М.* Асса — история в деталях // Молодежная субкультура 80-х в СССР (http://www.kompost.ru/assa.html).

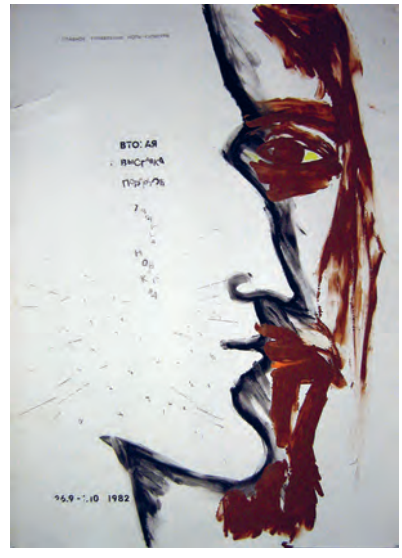
ТВИСТУНЫ-ТЕДДИ

В Петербурге/Ленинграде постоянно продолжали пульсировать и переплетаться две основные творческие стратегии в лице юродства и дендизма. Известно, что братом-близнецом панка является гламур, к чему приложили руки Вивьен Вествуд и Малколм Макларен, еще в 1971 году открывшие в Лондоне на Кингс Роуд в районе Челси магазин под названием Let it Rock. В то же время Юфита невозможно заподозрить в гламуре, он — олицетворение матерого русского мужчины, который круглый год передвигается в босоножках и трениках. Некрореалист брутален, и актер этого стиля настолько лют, что может справить нужду прямо в вагоне метро, не снимая штанов. Некрореализм в целом мог бы быть отнесен к национальной традиции юродства, если бы не выверенная элегантность их черно-белого кинематографа, где каждый кадр — эстетский фотошедевр. А Юфит в клетчатом пиджаке и дыркой от пули во лбу в начале ленты «Лесоруб», или в костюме и при галстуке, ровным голосом и с невозмутимой физиономией произносящий вступительные слова к «Ленинградской кинохронике», проявляет шик на уровне Хичкока. Но в любом случае, все это «идиотничанье» тяготело к «дикой» эстетике.



Панк и гламур — братья: Свин и Гурьянов. День рождения Гурьянова у него дома. 1984 или 1985. Фото (Е-Е) Евгения Козлова

Изначально Новиков, помимо примитива и дикости, культивировал нарциссическое начало и ввел в обиход группы «Летопись» ежегодные выставки «Образ Тимура Новикова»[155], а впоследствии иронически давал всем своим движениям название с определением «новое…». Примечательна беседа Екатерины Андреевой (Е. А.) с Георгием Гурьяновым (Г. Г.) о начале 1980-х:



Т. Новиков. Плакат «Второй выставки портретов Тимура Новикова» в галерее АССА. 1982. Собрание семьи художника

«Е. А.: Но вы ведь, наверное, ничего не знали о гламуре?

Г. Г.: Как это я не знал о гламуре! Да я с детства только о нем и мечтал! Как это вообще можно было не знать! Я специально интересовался английским языком, чтобы узнать побольше о том, что такое гламур, чтобы понимать поп-музыку, глэм-рок семидесятых.

Е. А.: Однако же вы и Цой в перестройку создали на сцене другой, совсем не гламурный образ?

Г. Г.: Но прежде была «новая романтика»: красили глаза, губы, носили серьги в ушах. На меня эта мода распространилась сразу же по появлении году в 1980–1981-м. Я занимался этим очень серьезно. Играл на музыкальных инструментах с утра до вечера. Конечно же, надо было выглядеть эффектно и овладеть мастерством и техникой игры.

Е. А.: Что было самым привлекательным в такой жизни?

Г. Г.: Массовость. Я играл для тысяч людей. Если выходишь на сцену и знаешь, что делаешь, — оправдываешь ожидания тысяч и тысяч. Это большая ответственность[156]».

В конце 1970-х будущие «Новые художники» — все с длинными волосами. Описывая мне своих первых гуру: Новиков — художника Боба Кошелохова, Гурьянов — поэта Шамиля

155 Последняя из них — «Образ Тимура Новикова в русском искусстве последней трети XX столетия» была проведена в 2001 году в галерее «Д-137». См.: (http://www.d137.ru/?p=269).

156 *Андреева Е.* Беседа с Георгием Гурьяновым и Андреем Хлобыстиным о Пиратском Телевидении // Тимур. «Врать только правду!». С. 139.



Т. Новиков. 1978. Фото И. Малорацкого из архива И. Сотникова



Г. Гурьянов. Кон. 1970-х. Фото из архива Г. Гурьянова. Георгий рассказывал, как они с Ш. Валиевым ездили в Вильнюс на ярмарку Казюкас в образе рок-музыкантов, почти не умея играть. Но, благодаря эффектной внешности, они были окружены толпами поклонниц

Валиева, прежде всего рассказывали о своем впечатлении от их внешности, что говорило о возросшем акценте на «внешнем» в советской дуальной модели, делавшей акцент на «внутреннем»: «Представь себе, волосы — вот по сюда!» (рукой показывалось в районе пояса). Волосатый Новиков даже сыграл зарубежного болельщика в фильме о футболе «Одиннадцать надежд» (1975)[157]. Гурьянов, всегда обвинявший Новикова в настроениях «православного хиппи», утверждал, что он первым, уловив модные веянья, подстригся. Во всяком случае, в 1982 на фотографии в «Ноль-объекте» рядом с лохматым Сотниковым мы видим Тимура уже стриженным. На концерте того же 1982 года, который Новиков называл «первой поп-механикой», в музее Достоевского уже бритые виски и у Сотникова — первый и последний раз в жизни. Вскоре прическа «полубокс» с бритыми висками и затылком становится канонической для Новикова на полтора десятилетия.

Где-то в 1983 году на границе местного «панка» возникает его дендистская модификация в лице «твистунов-тедди». Тедди бойз (Teddy Boys), так же известные, как «тедс» или «The Edwardian Drape Society» — имя субкультуры, возникшей в Англии в начале 1950-х годов, а затем возрождавшейся в начале 1970-х[158]. «Тедди» — уменьшительное «Эдвард». Имелся в виду король Эдвард VII (1901–1911) и «аристократический» стиль костюмов его эпохи, в которые обрядились представители рабочего класса с окраин Лондона, слегка «поднявшиеся» по сравнению с послевоенной нищетой и игравшие в «золотую молодежь». «Теды» ассоциируются с танцами под рок-н-ролл и выразительным обликом, состоявшем из разноцветных сюртуков с бархатными воротниками, брюк-дудочек, ботинок на толстой подошве. Они тщательно ухаживали за сложносочиненными набриолиненными «чубами» и «пушкинскими» бакенбардами. С «плюшевым» названием ребят контрастировало их агрессивное поведение, как у героев фильма Стэнли Кубрика «Заводной апельсин», ношение кастетов и опасных бритв.



Г. Гурьянов и Т. Новиков с модными прическами. Перв. пол. 1980-х



Лондонские тедди-бойз с прическами «утиная гузка». 1976. Фото К. Стил-Перкинза

157 Ленфильм, 1975 год (https://www.youtube.com/watch?v=_brHLYXzZdk).

158 Магазин Вествуд Let it Rock сначала торговал одеждой Teddy Boys. Поздние тедс враждовали с молодыми панками, а Джонни Роттен, инкогнито, в облике тедди-боя ходил в их клуб. Эпоха британских тедди-бойз закатилась во второй половине 1970-х. См.: A Night With The Teddy Boys. London Town, 1976 // From The Barrelhouse (https://fromthebarrelhouse.wordpress.com/2013/01/16/a-night-with-the-teddy-boys-london-town-1976/).

В 1979-м была опубликована сентиментальная пьеса о взаимоотношениях поколений «Дочь стиляги», которая тут же была поставлена Анатолием Васильевым на сцене Театра им. К. С. Станиславского под названием «Взрослая дочь молодого человека» и имела большой успех. Таким образом, стиляги — советские битники — опять стали популярной темой ретросублимации, как для поколения бывших стиляг, так и для поколения их детей. В 1980-е на Невском еще можно было встретить осколки «Брода» — престарелых стиляг, не изменивших идеалам юности. Через голову нонконформистов и хиппи молодежь начала 1980-х иронично апеллировала к родственным, как она чувствовала, 1950–1960-м посредством дресс-кода:

Эй, где твои туфли на манной каше,
И куда ты засунул свой двубортный пиджак?
Спрячь подальше домашние тапки, папаша,
Ты ведь раньше не дал бы за них и пятак.

Цой. «Ты был когда-то битником» (1982)

Неостиляги были осведомлены об английских тедди-бойз и схожи с ними по духу и стилю поведения. Наши «тедди-бойз» осваивали старые «предметы роскоши» из гардеробов своих родителей, а также разного рода комиссионки. Эти школьники-тинейджеры танцевали рок-н-ролл и советский твист 1960-х[159], за что их, так же называли «твистунами» или «стилягами». Ленинградские «твистуны-тедди» носили аккуратные черные костюмы с белыми рубашками и галстуками-селедками, брюки-дудочки, остроносые ботинки, черные очки[160]. Виски и затылок брились на манер 1930-х — как раз против таких причесок боролись стиляги 1950-х, носившие затейливые коки, как у тедди-бойз. Ленинградские девушки, участвовавшие в неостиляжном движении, в отличие от британских тедди-гёрлз, не имевших ярко выраженного образа, носили платья конца 1950-х – начала 1960-х, длинные перчатки, туфли на шпильках, прически «Бабетта», и прочие атрибуты ретромоды. В целом облик наших тедди был ближе к строгому стилю советских неореалистических ч/б фильмов твистунских 1960-х, чем к стилягам джазовых 1950-х. По Ленинграду вскоре поползли слухи, что в городе появились «фашисты». Как и среди стиляг 1950-х, среди них были самые разные персонажи — и идеалисты, и подонки, которые могли после вечеринки обнести квартиру. Лучшие фотографии героев этой ленинградской субкультуры были сделаны Александром Бойко, Евгением Козловым и Сергеем Свешниковым. Козлов зафиксировал самый яркий аккорд «твистунской» культуры — танцы в ДК Ленина в 1984 году[161], на основе фотогра-



Р. Зигель из группы «Труд» демонстрирует «позу битника», введенную в обиход Юфитом. Нач. 1980-х. Фото Д. Конрадта из собрания Р. Латушко



Тедди-бойз вышли из рок-клуба к пивному ларьку на улице Ломоносова. Май 1983. Фото А. Бойко из собрания Р. Латушко



С. Свешников. Антон Тедди в черных очках. 1984. Собрание семьи И. Сотникова

159 Твистами любил сопровождать свои фильмы Юфит.

160 Этот атрибут особо обращал на себя внимание. Если нонконформисты скрывали под бородой нижнюю часть лица, контактируя с окружающим миром «зеркалом души» и «ярым оком», то новая генерация, скрыв глаза за очками («я одел свои очки и не вижу никого» (В. Цой, «Прохожий»), отгораживалась от общества, демонстрируя ему устрашающую маску или надменную улыбку.

161 См.: *Хадиков И.* «Гуд Ивнинг Густав» — Вечеринка стиляг и концерт «Странных Игр» в ДК Ленина. 1985 // НА ДНЕ. 8. 2001. СПб. — М. (http://www.e-e.eu/E-E/Good/index.htm).



Вечеринка неостиляг и концерт «Странных Игр» в ДК Ленина. 1984. Фото (Е-Е) Евгения Козлова



И. Померанцева и Г. «Густав» Гурьянов на вечеринке неостиляг. 1984. Страница из книги (Е-Е) Евгения Козлова «Гуд Ивнинг Густав». Собрание семьи Т. Новикова



Тедди-бойз — «хор» на постановке «Балета Трех Неразлучников» в театре Горошевского. 1984–1985. Фото (Е-Е) Евгения Козлова. На стене экспонированы фотоколлажи (Е-Е) Евгения Козлова

фий которых им была сделана арт-книга «Гуд ивнинг, Густав»[162]. «Тедди-бойз» участвовали в художественных событиях, организованных «Новыми художниками», — их «хор» сопровождал постановку «Анны Карениной» Нового театра. Образы «твистунов» воспеты в живописи Олега Котельникова, в песнях Майка Науменко и Цоя. Вот, например, как прокомментированы новые моднические тенденции в песне «Кино» «Я иду по улице в зеленом пиджаке» (1983):

Я иду по улице в зеленом пиджаке.
Мне нравятся мои ботинки,
А еще красивый галстук у меня.
Я гладил брюки два часа,
В парикмахерской сидел с утра.
И вот иду я по улице один я.
По улице иду я по улице — один.
У моего приятеля есть новые пластинки,
И я зайду в кафе и выпью чашку кофе,
А потом пойду к нему.
И в зеркалах витрин я так похож на Бадди Холли,
Папа скоро даст свою машину покататься мне.
Иду я по улице один.
Я по улице иду, я по улице — один.

В одном из интервью Гурьянов вспоминает: «Мы были модниками. У меня до сих пор эта амбиция есть. А тогда появилась компания молодых людей, они были моложе меня, скажем, лет на 4–5, которые называли себя тедди-бойз. Это были стиляги. Черные костюмы с иголочки, белые рубашки, галстуки и элегантные остроносые ботинки. Это 1984 год. И это была моя свита, я ходил в окружении этих ребят. Но вообще-то это один из костюмов, которые

162 Густав — прозвище Гурьянова 1980-х, от которого он отказался уже в конце десятилетия и не любил о нем вспоминать. Венгерская подружка Георгия — Агнеш Хорват утверждает, что прозвище было дано по имени героя венгерского мультсериала «Gustav» (1964–1977).

я надевал на себя, и который Виктору не подошел»[163]. Фёдор Лавров из группы «Народное ополчение» вспоминал: «Густав приходил на запись “Новогодия” из лесгафтовского бассейна, помытый, в бабочке. Мы с Алексом угорали над ним… ну он и ушел в “Кино”!»[164]

Колоритные воспоминания о «тедди-движении» оставила его звезда Иветта Померанцева: «К тому времени, когда я влилась в “тедди-бойз”, я знала уже многих художников и музыкантов, но это было новое явление, некий ревайвел стиляжьей эстетики, которую по-своему пропагандировали Муслим Магомаев и Эдуард Хиль, но более аутентичная.

Собственно, все началось сразу же: тяготение к “чистому стилю”, и все потянулись к родительским гардеробам. Юноши стали носить белоснежные рубашки, узкие брюки и закупать на Сенном рынке бриолин для стильных причесок. У меня маленький размер ноги — 35, и сейчас трудно обувь подбирать, а тогда, в СССР, и подавно. Поэтому постоянно фильтровались всяческие комиссионные магазины и рынки и приходилось идти на всяческие ухищрения, если туфли были меньше или больше по размеру. Обувь, которая мала, держали над кипящим чайником, чтобы стала мягче, потом она высыхала, и часто от боли было просто невыносимо ходить, а если туфли были на несколько размеров больше, то, конечно же, пустоты подбивались ватой. Иногда это все принимало достаточно карикатурный вид неправильных пропорций, но это доставляло лишь дополнительную порцию положительных эмоций.



О. Котельников, Е. Юфит. Твистуны. 1985. ГРМ



О. Котельников. Буги-вуги Е-Е. 1985. ММоМА

И вот буквально на несколько месяцев 1984 года возникло достаточно яркое и своевременное явление — «тедди-бойз», поскольку участники этого процесса были еще чисты во всех смыслах, и это действовало на противопоставление совковым реалиям не менее эффектно, чем панк, и гораздо привлекательней, чем хиппи. При всей немногочисленности участников, появление в центре города достойно одетой стильной молодежи, придерживающейся дендистских традиций, сразу же внесло свой диссонанс. Мальчики оделись в костюмы и плащи, и дополнительным элементом одежды были темные очки, которые раздражали местные правоохранительные органы больше, чем опрятный внешний вид. (…) Основным представителем движения тогда являлся Антон Тедди[165]. Антон был достаточно информированным и, возможно, единственным, кто действительно понимал, откуда растут ноги у «стиля» и как это должно воплощаться в жизнь. Остальные участвовали исключительно из-за новизны явления и тяготения к внешней эстетике. Но благодаря влиянию Тедди, стиляги получили возможность противопоставлять себя всему андеграунду и держаться уважаемым особняком. А сам Антон стал известен в городе настолько, что Олег Евгеньевич Котельников, услышав про подобное явление, нарисовал шикарную серию «“Твистуны” и по заочному описанию смастерил портрет. Часть этой серии ныне хранится в Русском музее.

Мальчики же, абсолютно не умея играть, купили себе музыкальные инструменты: альт, тромбон и саксофон, разучили “В нашем доме поселился замечательный сосед”. Все это смотрелось отвратительно шикарно, чем доставляло дополнительное удовольствие. Вся тусовка

163 http://v-r-tsoy.livejournal.com/95952.html.

164 http://www.svinpanov.ru/history/0014.html#gustav.

165 Антон Иванов.



Снимок (Е-Е) Евгения Козлова группы «Кино», сделанный во время фотосессии в галерее АССА. 1984. На основе этого снимка он сделал фотоколлаж для обложки винилового диска «Кино» — «Начальник Камчатки»



В. Цой и Г. Гурьянов демонстрируют обложку пластинки «Начальник Камчатки». 1984. Фото Дж. Стингрей

состояла из ровесников, и все твистовали, параллельно сметая все рок-н-ролльные пластинки на Сенном рынке. В почете также пребывали Магомаев с Пьехой, под которые разучивались движения мамбы и твиста, из где-то купленных книжек по обучению танцам. Время от времени, к этому "Тедди-бойз клубу" присоединялись новороссийцы и Георгий Гурьянов. Тогда Антон стал участвовать в первых постановках Тимура Новикова на сцене театра Горошевского, и все смешалось в сценических постановках "Новых художников"»[166].

ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС

> Жестоко об этом сказал великий Рихард Васми: «Художник одинок. Объединение художников — это объединение бездарностей». («Новые художники» — пример во многих отношениях нетипичный, и в этом исключение: для большинства из «Новых» период пребывания в группе — вершина творчества.)
>
> *Владимир Шинкарёв. «Конец митьков»*

В автобиографии Новиков пишет: «…в 1982 году мы с Иваном Сотниковым создали группу под названием "Новые художники". Из старой "Летописи" в нее вместе со мной вошел Евгений Козлов, а остальные присоединились к ТЭИИ. Тогда же, в 1982 году, меня и Александра Губарева выгнали с работы в Русском музее (я был оператором бойлера, а он — заместителем директора по научной работе) за "авангардизм". "Новые художники" состояли из меня, Ивана Сотникова, Олега Котельникова, Кирилла Хазановича; вскорости к нам присоединились Георгий Гурьянов, потом Сергей Бугаев; мы нашли замечательного художника Вадима Овчинникова, художников Валерия Черкасова[167], Владислава Гуцевича, Андрея Медведева; Котельников привел молодого человека по имени Евгений Юфит, затем приехали друзья Сергея Бугаева из Новороссийска Инал Савченков и Андрей Крисанов; появились новые композиторы Игорь Веричев и Валерий Алахов, "Дикие" художники Олег Маслов, Алексей Козин и Олег Зайка; вместе с Георгием Гурьяновым пришел и Виктор Цой, певец группы "Кино", одновременно занимавшийся живописью и выставлявший ее у

166 *Померанцева И.* Интервью Михаилу Бастеру.

167 В статье «Новые тенденции в современной живописи «Новых» 1985 года И. Потапов (псевдоним Т. Новикова) пишет: «Валерий Черкасов не был членом объединения "Новых", но очень много сделал для нового искусства как теоретически, так и практически» (Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 78).



Т. Новиков. Дориан Грей (Портрет Андрея Крисанова). 1987. Собрание семьи Т. Новикова



(Е-Е) Евгений Козлов. Автопортрет с синими глазами. 1989. Собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо



О. Котельников. Африка. Сер. 1980-х. Собрание семьи Т. Новикова



Т. Новиков. Портрет Андрея Медведева. 1985. Собрание Платона Медведева



Е. Юфит. 1980-е. Архив Т. Новикова



В. Овчинников. Автопортрет «С 8 марта». Мэйл-арт (из письма А. Митрофановой). 1987. ПАиБНИ



А. Овчинников. Портрет Олега Котельникова. Втор. пол. 1980-х. Собрание А. Дмитриева



О. Маслов и А. Козин в клубе «Дружба» . 1986. Фото И. Рятова



(Е-Е) Евгений Козлов. Игорь, мир? Мир? — О, нет. (Портрет Игоря Веричева). 1989. Собрание музея ABOA VETUS / ARS NOVA. Турку, Финляндия



(Е-Е) Евгений Козлов. Валера. Душа Вещей (Портрет Валерия Алахова). 1989. Собрание М.-Л. Лаппалайнен



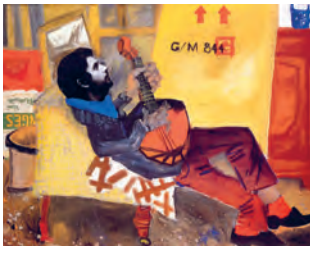
В. Цой. Портрет Георгия (Гурьянова). 1985. Собрание семьи Г. Гурьянова



И. Сотников. Перв. пол. 1980-х. Фото И. Малорацкого



Т. Новиков. Портрет Виктора Цоя. 1986. Собрание семьи В. Цоя



И. Сотников. У меня в гостях. (Портрет Кирилла Хазановича). 1983. ГРМ



О. Зайка. Втор. пол. 1980-х



И. Сотников. Силуэт Тимура Новикова. Кон. 1970-х — нач. 1980-х. Архив И. Сотникова



И. Савченков. 1980-е. Фото Е. Ниязова. Собрание галереи «Ультрамарин»



«Георгий Гурьянов». Международный экипаж. Начало 1980-х. Картина была написана И. Сотниковым и Т. Новиковым (автопортреты) для вступления Гурьянова в ТЭИИ во избежание преследований по закону о тунеядстве. Собрание KGallery

нас на выставках. Группа “Кино” как художники входила в группу “Новые художники”: только лидер-гитарист группы Юрий Каспарян не рисовал картин…»[168]. Как уже говорилось выше, художники создавались «из ничего». «Противостояние вокруг “Ноль-объекта” породило “Новых художников” как молодежную группировку, — рассказывает Гурьянов. — И Новиков, поскольку художников вообще-то не было или было мало, вместе с Сотниковым делал работы в разных стилях, скажем, за десять разных художников. Причем фамилии не придумывались с потолка, а заимствовались у приятелей. Каждому раздавалось определенное направление в современном искусстве. Здорово, правда? Кому-то вообще ничего, а кому-то целое направление. Новиков сам решал, кому что отдать. Например, Новиков говорил: “У тебя сегодня вернисаж в Клубе литераторов”. Все происходило на Воинова. Друзья — бородатые мужики — очень конфузились»[169].

На протяжении 1980-х Тимур постоянно экспериментировал как с составом[170], так и с «идеологией» группы, ухаживая за ней, как за садом, поддерживая или купируя в ней те или иные тенденции. Костяк группы составляли ленинградцы, но к ним подключались таланты отовсюду: братья Овчинниковы — из Павлодара; Гуцевич — с Украины; целая диаспора — Африка, Инал, Крисанов, Еньков и др. — из Новороссийска; Маслов и Зайка приехали после окончания Пензенского художественного училища; Дебил — из Хакасии; Курёхин с родителями переехал в Ленинград, окончив школу в Евпатории; «некроромантик» Гера «Челюсти» — из Хабаровска и т. д.

В большинстве своем «новые» родились в период, когда в мире идет наступление популярной культуры, а в СССР происходит «оттепель»: в конце 1950-х — первой половине 1960-х годов. Мамышев-Монро, родившийся в 1969 году, уже располагается на границе поколений, хотя и ближе по духу к «новым»[171]. «Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!» — заявил Никита Хрущёв в 1961 году и в чем-то не соврал. Приходится слышать, как представители этой генерации вспоминают «застойные» годы и школу как счастливое время[172], и не только потому, что были молоды. Это поколение ощущало культивируемую в СССР заботу о детях[173], не знало войны, не было кастрировано страхом террора и увидело небывалые перемены. Все знали, что такое советская безответственность, а многим довелось узнать восторженный прием на

168 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 12.

169 *Андреева Е.* Беседа с Георгием Гурьяновым и Андреем Хлобыстиным о Пиратском Телевидении. С. 137.

170 Так в разное время он причисляет к «Новым художникам» Юрия Циркуля, Алексея Вермишева, Михаила Таратуту, Сергея Курехина и других. На ранних этапах в деятельности группы принимали участие Родион Заверняев, Захар (Александр Николаев), Кирилл Смазнов (Случайный), Роман Жигунов и другие.

171 См. даты жизни «Новых художников» и некоторых участников «нового движения» на с. 124.

172 Примечателен рассказ Людмилы Петровской об ощущении необъяснимого счастья, когда в самом начале 1980-х годов они с Наташей Крусановой, повстречав Майка Науменко и Рыбу (Алексея Рыбина), выпивали на берегу Обводного канала.

173 Определенный инфантилизм («молодо выглядишь») можно наблюдать у этой генерации, не желавшей «взрослеть» («по барабану»), и по сей день. «Новыми» широко использовались молодежные стратегии и «прихваты» — запугивание, забалтывание, умиление и так далее.

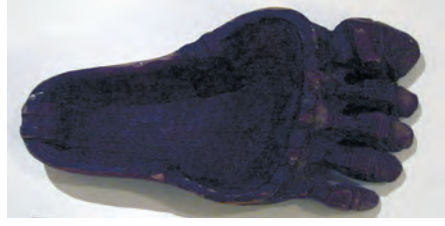
Западе, чего были лишены следующие поколения. Философия жизни как праздника с древности нашла множество теоретических оснований, но главное — подвижников-практиков. Можно сказать, что эффективное жизнеутверждение (которым, например, отличался некрореализм) собственно и является творчеством, и наоборот. Шквал веселья этих психоделических беспредельщиков нельзя было не заметить: он одновременно смешил, пугал и заражал. Это искусство-праздник сметало границы авторства, доводя их до предела в прямом, панибратском, бесшабашенном и тактильном (ласкать/корёжить/реинкарнировать) отношении к материалу и окружающим.

Не раз приходилось сталкиваться с тем, что какой-нибудь журналист или искусствовед позволял себе развязный тон, именуя представителей «новой культуры», в основном, окончивших восьмилетки, «неучами» и «пэтэушниками»[174]. Большинство «новых» не получили специального художественного образования, но были художниками, музыкантами, поэтами, актерами и режиссерами «милостью Божьей» и создали шедевров не на один музей современного искусства, а музыки и поэзии — на несколько поколений вперед, в целом изменив культурный ландшафт не только города, но и всей страны. Я часто убеждался в образованности «новых»: их знания в современном искусстве, не говоря уже об осведомленности в актуальной поп-культуре и понимании происходящего, превосходили современных им музейных специалистов. Причем эти знания оказывались связаны с практикой, а не были поводом для пустой спеси, как у совслужащих. Высокие состояния, необходимые в прямом действии «здесь и сейчас», определяли и высокое качество их «недостаточно профессионального» творчества. «Новые» дурачились, «не умничали», тупили, но никто не рискнет упрекнуть их в недалекости: они отказывались *называть* («искусствоведческие словечки считались дурным тоном», — замечает Циркуль), кроме как поэтически и абсурдно.

В группу входили ребята, происходившие из самых простых — пролетарских — семей, а также представители среднего советского класса: из семей итээров, геологов, творческой интеллигенции. Национальный состав «движения» был разнообразным: помимо государствообразующего этноса, были татары, евреи, прибалты, армяне, чечены, кореец и др. В конце 1980-х это было сообщество, объединенное не по «горизонталям» возраста, происхождения, образования, национальности, сексуальной ориентации и т. д., а круг друзей, «нанизанный» на вертикаль единого «чувства жизни».



В. Цой, изучавший в СГПТУ-61 резьбу по дереву, дарил такие фигурки-пепельницы своим друзьям. Высота 18 см. 1983. Была подарена Л. и И. Петровским. Собрание А. Захаренкова



В. Цой. Стопа (пепельница). Дерево. Длина 25 см. 1982. Была подарена автором М. и Н. Науменко. Собрание Н. Россовской (Науменко)

Гурьянов, говоря о начале 1980-х, рассказывает о формировании движения: «Тогда две-три молодые компании объединились: “Кино”, “новые”, Олег Котельников, Юфит с армией своих панков-некрореалистов. Там такие имена у всех были… Просто ухх! Аааай! Осел,

174 Например: «Тимур говорил о том, как важно художникам учиться мастерству, организовал “Новую Академию Изящных Искусств”, но никого толком ничему не учил — да и сам не учился, не имея никакого серьезного художественного образования» (Соколов Г. Акт в пространстве Петербурга: Тимур Новиков // Сигма. 18 ноября 2014 (http://syg.ma/@georgs/akt-v-prostranstvie-pietierburgha-timur-novikov)). Помню веселый поход с уже слепым Тимуром на «разборку» в Лениздат на Фонтанке, в редакцию одной из газет, назвавшей Цоя «пэтэушником». Главный редактор, испугавшись двух визитеров с тростями-топорами, смешно юлил и извинялся, рассыпаясь в любезностях «уважаемому Тимуру Петровичу».



Сотворчество воплощалось в «обязательном пейзаже»: все рисовали вид из окна И. Сотникова на Покровскую площадь (пл. Тургенева). 1981 — первый сеанс рисования, в котором участвуют Сотников и Новиков. Архив И. Сотникова

его подруга Ослица, Образина… Мы раньше просто дружили с ними. Осел был лучшим другом Свиньи. Они жили по соседству с Юфитом, устраивались просмотры очередных фильмов, параллельное кино это называли. Все было очень весело. Т.е. не только мы с Виктором познакомились, а все замешалось в одну большую культурную среду»[175]. Одним из главных «контактеров» был Олег Котельников, приведший в движение из городской чащи не одного гения. Как правило, люди сходились на почве меломании — музыка была основным и межличностным, и межнациональным языком.

Евгений Козлов, соратник Новикова по группе «Летопись», свидетельствует: «Словосочетание “Новые художники” я впервые услышал 6 августа 1982 года, когда меня поздравил с днем рождения Тимур и пригласил стать членом этого движения. А группа сложилась после первых совместных акций или публичных выступлений, как, например, появление совместных картин или в процессе моих фотосессий»[176].



Т. Новиков. Покровская площадь. 1983 Частное собрание



(Е-Е) Евгений Козлов. Без названия (Покровский сквер). 1982–1983. Собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо



О. Котельников. Покровская площадь. 1984. Частное собрание

Как первую выставку «Новых художников» Новиков указывает экспозицию в Институте текстильной промышленности им. С. М. Кирова «Живопись — Декоративное искусство», открывшуюся 25 ноября 1982 года при участии И. Сотникова, Т. Новикова, К. Хазановича, О. Котельникова и Е. Козлова. Несмотря на иногда высказываемые сомнения в датировках возникновения названия группы «Новые художники»[177], само наличие работ 1982–1983

175 *Дамер А.* Георгий Гурьянов: «Поиздеваться над всеми».

176 Из письма (Е-Е) Козлова 2016 года.

177 Предмет датировок у «Новых художников» требует серьезных исследований фотографий, документов, архивов. Возражения против 1982 года, как даты возникновения группы, вызывает у Любови Гуревич, известной недоброжелательницы Т. Новикова, называющую его деятельность «лохотроном». См.: *Гуревич Л.* Лохотрон // Сборник статей. СПб.: Борей-Арт, 2001. На сайте forum.artinvestment.ru пользователь Ирина Ивановна пишет: «…если не полениться вглядеться в плохо читаемые документы в каталоге скандальной выставки “Асса. Последнее поколение ленинградского авангарда”, то в них видно без лупы, как лихо в датах от руки переправлены цифры лет так, чтобы последней стояла цифра 2. Я даже нашла среди них один, в котором еще не успели переправить, значится датой создания группы



Первая выставка «Новых художников» в Институте текстильной промышленности «Живопись — Декоративное искусство». 1982.
В центре, под своими произведениями, — Т. Новиков. Архив И. Сотникова



Т. Новиков. Плакат выставки в ЛИТЛП. 1982. Собрание семьи Т. Новикова

годов в новой стилистике, которую выше отмечает Сотников, у художников, принадлежавших одному дружескому кругу, отличавшихся своим обликом и стилем жизни от всего ленинградского андеграунда, несомненно говорит о формировании в это время нового движения[178]. Наиболее радикально в этот период работают Олег Котельников, продолжавший развивать маниакально-каллиграфическую пластику своих хулиганских работ еще 1970-х годов, Евгений Юфит, начавший фиксировать уличное времяпрепровождение молодежи, постепенно превращающееся во все более спланированные подобия хеппенингов, и Евгений Козлов, который, в отличие от «диких», начал первым разрабатывать в своих коллажах поп-имиджи на грани живописи, фото и дизайна[179], предвосхитившие «аккуратные тенденции», восторжествовавшие у «новых» во второй половине восьмидесятых.





В перв. пол. 1980-х (Е-Е) Евгений Козлов начинает вносить в свои произведения элементы поп-арта, использовать коллаж и трафарет. Его фактура «новой волны» и «нового романтизма» выделяется на фоне «дикости» «новых». В этой эстетике выполнены две его картины: Noli Me Tangere (1982, собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо) и Комиссары (1982–1983, позже пропавшая)



(Е-Е) Евгений Козлов. КИНО. 1985. Собрание Музея искусства в Лодзи, Польша

1984 год, хотя название группы явно перепечатано заново <…> Так что к фальсификации документов и “созданию этикеток” еще неизвестно кто приложил и продолжает прикладывать руку, по крайней мере, точно не один Тимур Петрович, но и явно некоторые особо заинтересованные в такой подмене дат члены бывшей группы НХ и\или их коллекционеры и обслуживающие их искусствоведы» (http://forum.artinvestment.ru/showthread.php?p=2776651).

178 О. Котельников, исходя из схожих принципов, считает, что группа начала складываться как дружеский круг близких по духу художников в «олимпийском» 1980 году.

179 *Козлов Е.* О 80-х и «Новых художниках» (http://www.e-e.eu/E-E/New_artists/index3.htm).

Конец 1970-х и начало 1980-х — это «темные века» нового движения. Тогда люди мало думали о репрезентации своего творчества, бывшего частью повседневности, и жили сегодняшним днем, фантазиями и мечтами, практически не уделяя внимания фиксации содеянного. Самих «Новых художников» вопрос точных датировок никогда не занимал: большинство из них с готовностью делятся воспоминаниями о совместном творчестве и приключениях более чем тридцатипятилетней давности, затрудняясь сказать или выдвигая разноречивые версии происхождения и смысла названий, лозунгов и заклинаний типа «Новые художники», «АССА», «бошетунмай» и т. п. Разнятся и обстоятельства того, когда именно они впервые услышали эти ставшие символом времени слова. Редко кто вел дневник[180] или писал письма, и как практически вся независимая культура 1950–1980-х годов, культура «Новых художников» сохранилась, в основном, в форме анекдотов и апокрифов. Это был андеграунд, неотделимый от новой молодежной культуры, и конкретика фиксировалась тогда, когда «Новые» выступали на официальной территории или с зацикленными на документировании и не понимающими молодежного юмора «нонконформистами» из ТЭИИ. Нонконформисты ищут и говорят истину в ее конечной инстанции, что представлялось нелепым и потешным поколению «Новых», культивировавших абсурд, неоднозначность и ненормальность. Поэтому понятие «правды» постоянно плавает, что отразилось в самом названии, придуманном Котельниковым для книги интервью, посвященных Новикову, — «Врать только правду!»[181]. Показателен и фрагмент интервью с Цоем:

— А как ты сейчас относишься к тому, что о тебе пишут, показывают по телевидению? Ты как-то говорил, что у тебя мечта попасть на телевидение.

— Я соврал.

— Ты часто врешь?

— Очень часто. Почти всегда, честно говоря[182].

На смену дискредитированной советской жизнью «правды» приходят искренность и честность — отличительные черты людей новой культуры:

«Нам за честность могут простить практически все: и, скажем, недостаточно профессиональную игру, и даже недостаточно профессиональные стихи. (…) Но когда пропадает честность — уже ничего не прощают…»[183]

«Выставочная деятельность никогда не была для художников самоцелью, их интересует весь широкий спектр молодежной культуры»,– пишет Новиков в 1986 году[184]. Если для нонконформиста событие — это выставка, то для деятеля «новой культуры» — еще с тех пор как «Летопись» сняла проблему «выставки», став проводить их где заблагорассудится, — это импровизация — вечеринка, концерт, спектакль, чтения, драка, скандал, происшествие, «в одном флаконе». Сплошь и рядом события не имели названий, и одни и те же «выставки» художники называют по-разному. Те же самые художники в разных комбинациях составляют несколько групп, постоянно появляющихся, дробящихся, объединяющихся, играющих с названиями. Иветта Померанцева рассказывает: «События развивались настолько стремительно, что ныне для многих людей процесс, развивавшийся в тот период, является настоящим открытием, когда они спустя годы пытаются вспомнить, что же тогда произошло. Многие

180 Сохранились дневники Т. Новикова (частично опубликован в: Группа «Летопись». 1977–1981: Каталог. DiDi art gallery / Сост. Жвания Р., Заливина Е., Нечаева Е. СПб., 2014) и (Е-Е) Козлова, которые еще предстоит изучить.

181 Тимур. «Врать только правду!».

182 Интервью газете «Ленинская смена». Алма-Ата. Май 1989.

183 *Солдатенков Е.* Рок-музыка. В. Цой: Нужна честность // Аргументы и Факты. № 39. 03.10.1987.

184 *Потапов И.* Новые художники. 1986. С. 86.

просто не успевали за разворачивающимися событиями, а те, кто участвовал в этой яркости и непонятности, не осознавали всей значимости происходящего»[185].

Люди жили творчеством и ничем другим заниматься не желали. Группа, выставка, произведение для них не бюрократический факт с зафиксированной датой, названием, техникой, а живой изменяющийся организм. Из такого ощущения творчества исходил Рихард Васми, который на глазах у Котельникова начал дорисовывать свою картину 1960-х, или Михаил Ларионов, менявший датировки своих работ, от чего они не становились лучше или хуже. Учтем и мистификацию как род творчества и перформативного поведения, в котором Новиков[186], Курёхин и другие «Новые» преуспели не меньше, чем многие мировые классики. Здесь — совершенно иное отношение к «делу», и как раз диссидентско-нонконформистский «серьезный» подход им кажется глупой игрой. Пожалуй, только Новиков, по выражению Екатерины Андреевой, сочетавший анархическое творчество с бюрократическим его оформлением, всерьез фиксирует выставкографию, библиографию, публикации, занимается архивированием и т. п. И то, первые его статьи-манифесты группы относятся только к 1985–1986 годам[187]. А для большинства — это пустая трата времени, например, Гурьянов, признанный в 2016 году самым дорогим российским художником за последнее десятилетие, вообще не вел учета выставкам и не пожелал выпустить ни одного своего каталога. Почему? Потому, что все происходит здесь и сейчас.

***

Я не думаю о будущем «Кино» и вообще о будущем, потому что жизнь полна случайностей...

Виктор Цой

Счастье — это «сейчас я есть».

Олег Котельников

«Здесь и сейчас» — одно из важнейших понятий и лозунгов 1980-х – начала 1990-х, встречающееся повсюду, в нем было заключено очень многое, в том числе, отличие местного панка от британского, западного. «Здесь и сейчас» было тем же, что и «no future», но без социально-протестного накала. Подразумевалось, что и прошлое, и будущее происходит сейчас — «всё находится в нас», как пел Цой, или, как говорит Гурьянов: «И там, где мы есть, — там всё и происходит». В каком-то смысле, «здесь и сейчас» было связано с советским ощущением статики и неизменности окружающего мира[188], но это и интерпретация понятия

185 *Померанцева И.* Интервью Михаилу Бастеру.

186 Новиков настолько мистифицировал художественное сообщество, что, когда он ослеп, многие отказывались в это верить, считая это его очередным лукавством.

187 См.: *Новиков Т.* Процесс перестройки в творчестве «Новых». С. 80-81; Потапов И. Праздник искусств // Новые художники 1982–1987. Антология. С. 91-92; Потапов И. Новые художники // Там же. С. 85-87.

188 О советском ощущении «будущего» красноречиво говорит Михаил Пришвин: «Жизнь моя извне устроена лучше некуда, но стоит на таком скользком месте, что всякая мысль о будущем кажется блажью. И я сейчас понимаю жалобы тех простых людей, кто говорил, что в советской жизни “вечности нет”. Они называли вечностью будущее. Они только одного не понимали, что советская жизнь именно и отдана вся будущему, что именно все мы отданы этой “вечности” и так всецело, что каждому из нас в настоящем нет ничего, и оттого каждому не из чего составить для себя план будущего, и кажется, будто в советской власти вечности нет» (*Пришвин М.* Дневники. Июль 1950 // Электронная библиотека М. М. Пришвина (https://www.facebook.com/Prisvin/photos/pb.297804270293017.-2207520000.1468980409./1137838472956255/?type=3 http://www.elsu.ru/prishvin.html)).



В. Чекасин, С. Курёхин, И. Веричев и павиан на закрытом концерте «Поп-механики» в ДК Маяк. 1985. Фото (Е-Е) Евгения Козлова



Концерт «Автоматических удовлетворителей», посвященный 100-летию Нестора Махно, в ДК Аэрации. 1989

«перемен» — завтра я буду чувствовать иначе, но сейчас это так. А также: зачем фиксировать, если завтра будет иначе, если не лучше? Фактически, при общении человеку давали понять: «Не важно, каким ты был, или что собираешься сделать — тебя видят таким, какой ты есть сейчас, настоящим во всех смыслах. Не готовься, не обещай, а делай». «Здесь и сейчас» связано с ощущением воли, веселья и счастья[189]. На известной видеозаписи концерта «Автоматических удовлетворителей» в ДК Аэрации, посвященном 100-летию Нестора Махно, в 1989 году над сценой висит лозунг на черном фоне «ВОЛЯ или СМЕРТЬ!», а в другом конце зала на балконе закреплена белая тряпка с надписью: «ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС», что также говорило о возросшей требовательности поколения «праздника непослушания». Из тех же принципов исходил Курёхин, говоривший: «"Поп-механика" ориентирована не на звукозапись, а только на концертное исполнение, я и не старался никогда так выстраивать звук, чтобы можно было потом выпускать концертную пластинку. (…) Дело в том, что в "Поп-механике", на концерте, всё в сиюминутной форме, это одна большая композиция. Примерно 80 процентов происходящего всегда было ориентировано на сценические эффекты, а остальное — на музыку»[190]. Благодаря этому мироощущению все делалось очень быстро: художественная выставка могла быть готова, как в сказке, за одну ночь.

IV. ФОРМИРОВАНИЕ «НОВОЙ» КУЛЬТУРЫ

Это были самые интересные люди в стране. Там происходило самое главное.

Авдотья Смирнова

ТОПОГРАФИЯ

Как мы уже видели, формирование «нового» движения основывалось на ощущении раскованности, свободной пластике и взаимодействии со средой, чем оно отличалось как от местного, так и московского нонконформизма. Это чувство жизни развивалось через освоение и присвоение городской среды Ленинграда. Основными ареалами обитания деятелей новой культуры были исторический центр города, кварталы «сталинских» зданий

189 Счастье в фаталистическом смысле, который М. И. Стеблин-Каменский видит у викингов: «Счастье трактуется в "сагах об исландцах" как своего рода жизненная сила, внутренне присущая человеку». То есть сильнее тот, у кого «больше счастья».

190 См.: Сергей Курёхин: «Не надо зарабатывать много денег, достаточно делать то, что хочется». (Интервью с Сергеем Курёхиным, состоявшееся в Доме Кино в 1991-м или в 1992 году… // ИВАНОВ-Пресс (http://www.aquarium.ru/documents/people/kurekhin/ivanov/interview.htm)).



И. Сотников. План Петербурга. 1983. Собрание семьи художника. Пейзажи «новых» сочетают характер первобытных магических схем, тайных масонских чертежей и «гольбейновского» космизма с личными деталями и метками



Т. Новиков. Ленинград. 1986. Частное собрание. «Новые» создают пейзаж-карту, могущую служить картиной, кулисой, декорацией и т. д. Новиков говорил, что воды Невы, освященные храмами различных религий и искусств, устремляются в Европу

на Московском проспекте возле метро «Парк Победы», новостройки Купчино[191] и, в какой-то степени, застройка конца 1950–1960-х годов («хрущевки») в районе станции метро «Удельная», открывшейся в 1982 году.

Известными всем местами сбора неформальной молодежи были колоннада Казанского собора[192] и кафе «Сайгон»[193] на Невском, 49. «Те, кто ходил в “Ольстер” (кафе на улице Марата, возле ст. м. «Маяковская»), собирались на Казани (скверике перед Казанским собором). Это была более мажорная тусовка. Те же, кто ходил в “Сайгон”, собирались в Замке», — вспоминает о середине 1970-х виолончелист «Аквариума» Всеволод Гаккель[194]. Позже молодежь собиралась у кафе «Эльф» на ул. Стремянной, 9, с прилегающим садиком. В какой-то степени к местам неформальной тусовки можно отнести «Галёру» — угол Невского проспекта и уходящей вдоль Перинной линии галереи Гостиного двора, где был своего рода черный/фарцовочный рынок. На отшибе существовал Дворец молодежи (ЛДМ) на улице профессора Попова, 47, где часто происходили различные мероприятия — концерты и выставки альтернативной культуры.



А. Крисанов. Черный ангел. 1987. Собрание П. Э. Миро

Молодая богема существовала в своем, параллельном остальному обществу пространстве-времени. Излюбленным временем суток была ночь. Молодежь изнывала посреди окружающего моря серости и скуки: индустрия развлечений отсутствовала, в 8–9 часов вечера

191 Достопримечательности, связанные с зарождением отечественного «панка», обозначены в публикации: Виртуальная прогулка по свинским и рок-местам Питера.

192 Место было «намоленное»: еще в 1876 году перед собором состоялась первая протестная демонстрация в России, в основном состоявшая из молодежи — студентов и курсисток. *Пелевин Ю.* Первая протестная демонстрация в России // Вопросы истории. 2011. № 6. С. 14–29.

193 Сумерки «Сайгона» / Сост. Валиева Ю. СПб: ZAMIZDAT, 2009.

194 *Гаккель В.* Аквариум как способ ухода за теннисным кортом. СПб.: Амфора, 2007.



В. Овчинников в галерее «АССА» на выставке «Новых художников». 1984. Фото Е. Ниязова из собрания семьи Т. Новикова



В. Цой, Г. Гурьянов, Т. Новиков, А. Крисанов и Дж. Стингрей в галерее «АССА». 1985. Фото Джуди Стингрей



Из серии «Показ мод в галерее “АССА”». Т. Новиков, К. Селицкая, Ю. Циркуль, Н. «Длинная» Турик. 1984. Фото (Е-Е) Евгения Козлова

закрывались продуктовые магазины, и улицы пустели[195]. Гигантский город был темным и тихим. И для истории культуры, и для лихих идиотов эти «темные века» — время подъема (некоторые понимают — расцвета) местной культуры. Это темное время делало таинственным и романтическим мрачный район Воинова — Каляева, который более чем на десятилетие станет средоточием новой ленинградской культуры. Ее главный центр в 1980-е располагался на территории «квадрата», образованного идущей параллельно Неве улицей Воинова (ныне Шпалерная), Литейным проспектом, улицей Салтыкова-Щедрина (ныне Кирочная) и проспектом Чернышевского.

Еще с 1980 года Тимур Новиков стал организовывать мастерские, выставки и различного рода артистические события в своей постепенно расселяемой восьмикомнатной коммунальной квартире № 84 на улице Воинова, 24, прямо напротив «Большого дома» — здания КГБ (Литейный, 4)[196]. Со временем ему удалось занять все помещение коммуналки[197]. Это место,

195 Развлечений было мало: на хороший фильм или в пивной бар было тоже непросто попасть. Настоящих тунеядцев, каким был Гурьянов, было немного. Приходилось работать, особенно семейным, так что «общественными местами» становились кочегарки и сторожки, воспетые Гребенщиковым и Цоем. Но очарование этой культуры, звучавшей через музыку, было так велико, что, желая стать ее частью, я в 25 лет ушел с должности хранителя дворцов Нижнего парка в Петергофе и в 1986 году устроился работать в кочегарку Елагина дворца.

196 Это здание позднего конструктивизма, переходящего к классическим формам, с начала 1930-х годов наводило ужас. Ю. Циркуль рассказывал, что когда они направлялись с Вилли Феоктистовым к Тимуру на Воинова, то стремились изобретать новые обходные маршруты, наделяя их каким-то магическим значением. Такое стремление «оволшебить» реальность было характерно для той эпохи. Мы с Аллой Митрофановой тогда снимали мансарду на Воинова, 11 и тоже должны были ходить на работу и домой мимо «Большого дома». Для снятия тяжелой ауры, окружавшей это здание, мы придумали, что это и есть клуб «Глобус» из «Степного волка» Г. Гессе, что в окнах танцуют люди и играют джаз-банды, от чего стали проделывать этот путь уже в веселом настроении.

197 Тимур рассказывал: «…с 1980 года у меня была в коммунальной квартире комната, где я проводил выставки группы “Летопись”. А уже с 1982 года этот дом стали постепенно расселять, и там стали освобождаться

получившее название «Галерея “АССА”» и просуществовавшее до 1987 года, выполняло важнейшую роль в формировании новой культуры, схожую с «Фабрикой» Энди Уорхола в Нью-Йорке. Здесь работали, развлекались и жили все знаменитости альтернативной молодежной культуры своего времени, проходили выставки, концерты, показы мод, хеппенинги, театральные представления, съемки фильмов («Рок», «АССА»).

К этому ареалу относился литераторский «Клуб-81» — комната на первом этаже во дворе дома № 5 по улице Петра Лаврова (ныне Фурштатской), где проходили чтения, выставки, концерты и показы западного и местного параллельного кино, на которые собирался весь цвет молодежного авангарда. Этот богемный круг был настолько небольшим, что на каком-нибудь показе Юфита в «Клубе-81» шутили, что можно одной гранатой «накрыть» весь ленинградский авангард.



Первый концерт для утюгона в Клубе-81.
Соло на топоре исполняет Б. Гребенщиков.
За ним И. Сотников и Т. Новиков, играющий на утюгоне.
Справа А. Драгомощенко. 1983.
Фото из архива И. Сотникова

Рядом, на улице Салтыкова-Щедрина (ныне Кирочная), 8, находился важнейший центр культуры 1980-х — кинотеатр «Спартак». Он располагался в бывшей лютеранской церкви св. Анны (1755–1779, архитектор Юрий Фельтен), в конце 1930-х перестроенной в кинотеатр, просуществовавший до 1992 года. «В советское время кинотеатр “Спартак” был единственным в Ленинграде кинотеатром Госфильмофонда (его предшественником был кинотеатр «Кинематограф» в ДК Кирова). Здесь шел прокат фильмов капиталистических стран по строгому регламенту — 1–2 сеанса»[198]. Публика начинала тусоваться (распространение этого термина относится ко второй половине 1980-х) перед входом кинотеатр задолго до сеанса. Если не было билетов или денег, никто не волновался: когда собиралась компания до 10 человек, то 2–3 человека с билетами отвлекали бабушек-билетерш, а остальные за их спинами быстро прорывались сквозь хилый старушечий кордон и смешивались с толпой в вестибюле, украшенном масштабным панно работы Светозара Острова — со Спартаком, обращающимся к восставшим рабам. Перед сеансами мы стремились успеть на вступительное слово, которое, подергивая бедром, читал блестящий киновед, а впоследствии кинорежиссер Олег Ковалов. В этом случае советская назидательность, требовавшая объяснить публике кинопродукцию из мира капитализма, играла положительную роль. Ковалов имел возможность влиять на репертуар, он вспоминает: «Когда я работал в кинотеатре “Спартак”, мне ничего не стоило убедить начальство взять ту картину, которую мне хотелось. Я просто говорил, что это прогрессивный художник и друг нашей страны. А если предлагали какое-то дерьмо, я говорил: вы знаете, он реакционер. И они пасовали»[199]. Во время сеанса бутылки ходили по рядам,

новые и новые комнаты, которые я занимал под мастерские художников; туда в одну из мастерских я пустил в 1984 году появившегося в Ленинграде художника Сергея Бугаева-Африку, с 1982 года мы там постоянно проводили выставки группы “Новые художники”, показы фильмов “Параллельного кино”, показы “Параллельной моды”, проводили дни рождения Бориса Гребенщикова, принимали всевозможных гостей с Запада. Именно там мы устроили выставку Энди Уорхола, первую выставку Энди Уорхола в России. Там же проходили первые персональные выставки. Эта деятельность была постоянной» (*Новиков Т.* Ленинградское искусство 1980-х годов // Тимур Петрович Новиков. Лекции. С. 22).

198 См.: Немецкая лютеранская церковь св. Анны — кинотеатр «Спартак» // Citywalls. Архитектурный сайт Санкт-Петербурга (http://www.citywalls.ru/house612.htm).

199 Ленинград, ноябрь и больше никогда // Сеанс. № 6. Май. 1992 (http://seance.ru/n/6/leningradnoyabr-i-bolshe-nikogda/).



Т. Новиков. Портрет Эрика Горошевского. 1984. Собрание KGallery



«Анна Каренина» в постановке Нового театра. На переднем плане В. Гуцевич, Т. Новиков, Африка. 1984–1985. Фото (Е-Е) Евгения Козлова

публика целовалась, иногда комментировала происходящее, раздавались гортанные возгласы панков. В целом это была творческая интеллигенция — от сотрудников Эрмитажа до обитателей сквота «НЧ/ВЧ»: можно было увидеть друзей и необычно одетую публику, познакомиться с понравившимися людьми. Можно сказать, что благодаря «Спартаку» во второй половине 1980-х ленинградская молодежь была едва ли не самой подкованной в истории кинематографа на всей планете. Фильмы шли с субтитрами или под синхронный перевод, и случалось, когда переводчик оказывался слабый и что-то мямлил, кто-нибудь из зала при общей поддержке брал эту роль на себя. На темную улицу публика выходила с чувством сокровенного единения.

Ленинградский государственный театр реального искусства, который все называли именем его режиссера — «театр Эрика Горошевского»[200], — в чердачном помещении на проспекте Чернышевского, 3, был местом сбора интеллектуалов андеграунда. «Фойе» театра украшали крупноформатные ленинградские пейзажи Тимура Новикова начала восьмидесятых, ныне хранящиеся в ГРМ. В 1985 году там прошел знаменитый спектакль Нового театра «Анна Каренина» по сценарию Родиона Заверняева, под аккомпанемент «Новых композиторов»[201]. В августе 1985 года там же проходила курёхинская «Поп-механика», на которой присутствовали иностранные дипломаты. Во время представления произошла облава КГБ, от которой публика ретировалась по чердакам и крышам[202].

Самым крупным образованием в этом культурном ареале стал сквот «Клуб НЧ/ВЧ», возникший в 1986 году в проходном дворе с улицы Чайковского, 20, на улицу Каляева (ныне Захарьевская), 5, а потом перемещавшийся вплоть до 1996 года по Каляева в домах 27, 31, 25[203].

Также в этом районе с 1986 года на Воинова, 28 существовала мастерская Инала Савченкова и его молодежного окружения. Позднее мастерская «Иналов» (учеников и друзей школы Инала Савченкова) переместилась в знаменитый сквот на Фурманова (ныне Гагаринской), 1.

Литейный проспект вел из обозначенного района к квартире Тимура на Литейном, 60, и далее к «Сайгону» и Кошелохову на Невском, 47, а потом — либо к Андрею Медведеву на Загородный, либо к Котельникову и Юфиту по улице Марата. Центр был густо населен деятелями новой культуры: каждый знал все точки, куда можно было зайти, — «люди бродят из дома в дом»: ходили по определенным маршрутам, постоянно встречались на улице и обменивались новостями, звонили из телефонных будок,

200 См.: Эрик Горошевский (1944—2009 — *А. Х.*) (http://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/322580/forum/); *Волчек Д.* Там, где шуршат платья // Театр. № 4. 2011 (http://oteatre.info/tam-gde-shurshat-platja/).

201 Беседа с Родионом (беседовал Д. Волчек) // Митин журнал. 1985. № 3; *Волчек Д.* Беседа с Родионом // Театр. № 4. 2011 (http://oteatre.info/beseda-s-rodionom/).

202 *Волчек Д.* Там, где шуршат платья.

203 Подробнее см. главу «Сквотская жизнь».



И. Савченков. Лисица за роялем. 1987



А. Козин, В. Овчинников, А. Хлобыстин, А. Овчинников, О. Маслов, И. Рятов, А Митрофанова, Я. Якубовский в клубе «Дружба» на ул. Рубинштейна, 25. 1987. Фото И. Рятова

свистели и кричали под окнами, что продолжалось чуть ли не до конца 1990-х. Этот образ жизни бездельника описан Цоем в песне «Просто хочешь ты знать» (1982):

Идешь по улице один.
Идёшь к кому-то из друзей.
Заходишь в гости без причин
И просишь свежих новостей.

Припев:

Просто хочешь ты знать,
Где и что происходит.
Просто хочешь ты знать,
Где и что происходит.

Звонишь по телефону всем –
Кого-то нет, а кто-то здесь.
Для разговоров много тем,
Для разговоров время есть.

Припев: (…)

Узнал, что где-то пьют вино,
А где-то музыка слышна.
Тебя зовут туда, где пьют,
И ты берешь еще вина. (…)

Олег Купцов из группы «Депрессионисты» вспоминает: «Осенью 1985 года я познакомился с художником Александром Николаевым по кличке Захар. Он жил на улице Марата, 77. Саша-Захар был очень неординарным персонажем, большим эрудитом, интересовался и занимался сразу всем. От него я впервые узнал о ноль-музыке и услышал самые первые звуковые эксперименты «Новых композиторов». У Захара я встретил художников Евгения Козлова, Олега Котельникова, Андрея Крисанова. Олег жил на углу Боровой и Марата, неподалеку обитал Юфа (Евгений Юфит. — *«Артгид»*), а Гера (Георгий Малышев. — *«Артгид»*),



И. Сотников, Пёпл, Т. Новиков и Захар. Перв. пол. 1980-х. Фото И. Малорацкого



О. Котельников на расписанной им кухне. Втор. пол. 1980-х. Фото А. Ф. Хорват



Е. Юфит дома на ул. Боровой демонстрирует фильм коллекционеру П. Джаделсону. 1989. Фото А. Хлобыстина

мой будущий соратник, жил на углу Марата и Разъезжей, напротив мебельной комиссионки. В этом треугольнике улиц — Боровая, Разъезжая, Марата — у нас сформировалась нонконформистская тропа»[204]. У Котельникова кухня была расписана «фресками». Сам он вспоминает: «Две барабанные установки, сбоку висит лампочка на 60 ватт, в полутьме копошатся дети, люди пьют и наркоманят, двери открыты — заходи, кто хочет». Рядом, на Боровой, была знаменитая комната Юфита, обклеенная черной бумагой, что было и функционально для кинопроцесса (там стоял монтажный стол), и создавало настроение, соответствующее некроромантике.

После того как были освоены улицы, с наступлением политических послаблений, молодежь начинает захватывать целые здания и кварталы, что было ознаменовано появлением









«АССА» в исполнении «Новых художников» на барабанах. Праздник города. 1986

первого сквота-гиганта — «Клуба НЧ/ВЧ» осенью 1986 года. Ранее, 27 мая того же года, происходит первый опен-эйр — первый «День города» на Заячьем острове, в Петропавловской крепости[205], где «Новые художники» устроили беспримерную «АССУ», нарисовав массу декораций и выступая со сцены в формате «Поп-механики»[206]. Тогда же или чуть позже

204 *Матвеева А.* Места силы неофициального искусства Ленинграда — Петербурга. Часть 11. «Депрессионисты»: Фонтанка, «Канонерка» и «Муха» // АРТГИД. 25.07.2016 (http://artguide.com/posts/1078).

205 См.: Коваль В. Балаган в Петропавловской крепости (http://mackrotk.livejournal.com/522823.html); Письмо-комментарий Сергея де Рокамболя к эссе Виктора Коваля «Балаган в Петропавловской крепости» (http://mackrotk. livejournal.com/523462.html).

206 См.: Иконография: фильм-лекция (https://www.youtube.com/watch?v=OLphBGdrHFQ — 5:41 — 7:23).

Новиков по-бунюэлевски разрезает слепое око пространства своим тряпичным горизонтом и всаживает в него зрачок солнца, ставшего символом новой культуры, наряду со значком крейсера, названного именем богини утренней зари — «Аврора».

«МАГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ»

> Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им.
>
> *Велимир Хлебников*

> Большой процент волшебников в среде художников, а особенно «Новых», показателен.
>
> *Тимур Новиков*

На формирование нового сознания повлияли практики, которые Новиков именовал «волшебными» или «магическими». Гурьянов рассказывал, что еще на рубеже 1980-х в Москве был доступ к LSD-25, в то время как во всем мире он был давно запрещен. В 2016 году Денис Егельский на Facebook опубликовал комментарий к снимку Валиева и Гурьянова: «Шамиль (Самуил) Валиев (1957–2006) — художник, поэт, переводчик и лидер первой психоделической революции в России конца 70-х — начала 80-х годов прошлого века. Родился в семье ученых. Шамиль имел доступ к научно-исследовательской лаборатории института им. Кащенко, закупившей еще в 60-х годах в фирме «Сандоз» LSD-25. На заднем плане видна одна из его психоделических работ (…). Безусловно Шамиль оказал сильнейшее влияние на Юрия Гурьянова (именно так было написано в первом паспорте Георгия), даже имя «Густав» ему дал». Новиков так описывал «магические» практики «Новых художников»: «… перекомпозиция, конечно, была не единственным методом, которым пользовались “Новые художники”. Очень важны были волшебные практики. Надо сказать, что и художник Вадим Овчинников, и композитор Игорь Веричев, и художник и поэт Кирилл Хазанович в некотором смысле были не только художниками, но, я бы сказал, были еще немножко волшебниками. Вот эта вот волшебная деятельность, которая очень привлекала их, ими и осуществлялась. Методы магической практики, которой пользовались эти люди, мне сложно описывать сейчас здесь в публичной лекции, потому что это скорей прерогатива тайного знания, которое передается этими людьми лично. Надо сказать, что Вадим Овчинников и Кирилл Хазанович оба в разные годы покончили жизнь самоубийством,



Ш. Валиев и Г. Гурьянов. Москва, 1979. Фото А. Болдина



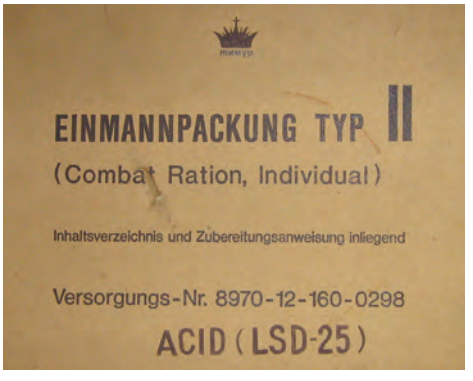
И. Веричев вспоминает: «Работа “Трип” создана в соавторстве с Т. Новиковым и Г. Гурьяновым в течении двух-трех дней у меня дома летом. Краски наносились только руками (…) Она состоит из трех слоев краски, нанесенных за эти дни». Перв. пол. 1980-х. Собрание А. Захаренкова



В. Овчинников. Прогулка. 1992.
Собрание Е. Андреевой и Г. Плискина



И. Веричев. Acid House. 1986.
Собрание А. Захаренкова



Картонная коробка из-под гуманитарной помощи, разрисованная Т. Новиковым. Ок. 1990. Собрание Андрея Медведева

поэтому я могу сказать, что волшебная практика не очень положительна, а Игорь Веричев пережил очень большое количество жизненных неприятностей и сейчас бросил заниматься магической практикой. Но тогда, в начале 1980-х годов, никто не думал о вредоносности магической практики, и многие очень часто занимались тем, что заряжали свои произведения какими-то дополнительными нуритическими, назовем это, прибавочными элементами, часто невидимыми простому зрителю. Надо сказать, что удивительное воздействие работ этих художников всегда поражало. Когда Сергей Соловьев увидел произведение Вадима Овчинникова “Железная книга”, он тут же ввел его в контекст фильма “АССА”, а когда кто-нибудь слышал композицию Игоря Веричева, то тут же начинал цитировать те фразы, которые появлялись в его композициях в виде заголовков в газетах, фрагментов в речах и т. д.»[207]. В той же лекции 2002 года Тимур рассказывает о некоторых магических словах из словаря «Новых художников»: «Слово “АССА” было магическим волшебным словом, использовалось “Новыми художниками” уже с начала 1980-х годов, термин “асса в массы” был введен Олегом Евгеньевичем Котельниковым, и очень часто эти заклинания, всевозможные тайные формулы передавались с помощью такого, скажем, необъяснимого их характера. Я не буду объяснять, как воздействуют волшебные слова. Ну, например, те, кто из вас слушает творчество группы “Кино”, наверняка слышали песню Виктора Цоя “Бошетунмай”, но уверен, что большинство из вас не знает, что такое “бошетунмай”, и что же такое имел в виду Виктор Цой, произнося это странное заклинание. А “бошетунмай” — это очень популярное словосочетание в среде “Новых художников”, начиная с 1980-х годов, означавшее одну, скажем, секретную практику, которая позволяла “Новым художникам” входить в определенное полумагическое состояние. В переводе с китайского языка оно означает “не продаваться”, “непродающийся”, нечто, не подлежащее продаже. Именно коммерческая сторона вопроса отражена в сочетании иероглифов “бошетунмай”. Надо сказать, что многие знакомые “Новых художников” неправильно произносили это слово, называли “бошетурмай”, например, но Виктор Цой очень правильно пропел это словосочетание, поскольку специально обратился к Алексею Феоктистову, китаисту, для консультации по правильному произношению этой волшебной магической фразы заклинательного характера»[208].

207 *Новиков Т.* Новые художники. С. 89–90.

208 Там же. С. 91.



Такие листовки, как «Праздник мухомора», В. Овчинников расклеивал во дворе сквота «Пушкинская, 10» в 1990-е. Собрание семьи Т. Новикова





В 1998-м во время акции «сожжения сует» Т. Новиков намеривался предать огню свое произведение «Грибы. 7 штук» — как он заявил, «чистую пропаганду наркотиков». Е. Андреева смогла спрятать произведение, обмотавшись им под пальто. Фото Г. Плискина

«Наивный» живописец и литератор Владислав Гуцевич рассказывает: «Мы тогда траву курили. Круг общения определяло — куришь ты или не куришь? Пьешь ты или не пьешь? Я тогда не пил, а курить пробовал. Помнишь такого Баби Бадалова? Тимур о нем сказал, что, если бы он траву курил — он был бы “новым художником”. Это шутка. Но в каждой шутке есть доля правды»[209]. Гуцевич, упорно утверждающий, что группа «Новые художники» — это миф, конечно, кусает руку, вскормившую его, и попутно стрижет товарищей под свою гребенку. Общеизвестно, например, что ни Цой, ни Курёхин не имели никакой расположенности к психоделическим протезам, как можно предположить, потому что и без того находились в измененном состоянии сознания. Кроме того, состояние всей компании постоянно менялось. Юрий Циркуль вспоминает: «Если раньше наша среда тяготела к курению “Беломора” со специями и каким-то беседам, то на Боровой (где жили Юфит и Котельников. — *А. Х.*) любили выпить портвейну»[210].

Было распространено убеждение, что магические практики имеют далеко идущие последствия не только для адептов, но и для окружающего мира в самом глобальном масштабе. Так, рассказывая о Тимуре, Циркуль замечает: «А Тимофей политикой не интересовался, у него везде звучал и привлекал его ноль. И он тоже сильно изменял реальность, влияя на огромное число людей: полстраны поет песни Цоя. Или вот, помню, мы грибов наелись и придумали про грибного Ленина. Потом это прозвучало по телеку, и у народа крыша поехала. И народ после этого аудиовизуального нейропрограммирования опростился…»[211].

209 В будущее возьмут не всех / Авт.-сост. Тагер А. Дюссельдорф — СПб.: Tager Publishing House, 2010. С. 49.

210 Тимур. «Врать только правду!». С. 116.

211 Там же. С. 123.

ОТ НЕОЭКСПРЕССИОНИЗМА К «АККУРАТНЫМ ТЕНДЕНЦИЯМ»

Последующая фактическая история «Новых художников» несомненно требует исследований и интерпретаций, но уже в достаточной мере описана в каталогах выставок группы в ГРМ и ММСИ[212], так что исходя из формата этого текста, я остановлюсь на самых общих ее моментах.



«Съезд» экспрессионистов. 1983 или 1984. Н. Батищева, А. Тагер, С. Россин, Т. Новиков, Б. Кошелохов, И. Сотников, В. Овчинников, О. Котельников. Фото (Е-Е) Евгения Козлова



В. Алахов и Е. Козлов на картине (Е-Е) Евгения Козлова «Я-Я» в Ленинградском Рок-клубе. 1985. Фото И. Веричева из архива В. Алахова

Сначала, стремясь к резонансным действиям, Тимур Новиков, параллельно деятельности «Новых художников», рассчитывает на создание художественной группировки, независимой от ТЭИИ. В 1983 году он собирает так называемый «съезд художников-экспрессионистов». К «Новым художникам» — Новикову, Сотникову, Котельникову, Козлову, Овчинникову он добавляет родственных им лучших экспрессионистов того времени — Боба Кошелохова, Соломона Россина и Елену Фигурину. Группа укрепляется администратором ТЭИИ Аликом Тагером и его супругой Натальей Батищевой. Но прошение о выставке, поданное в Управление культуры, не имело успеха, и выставка не состоялась.

Тимур не оставлял идеи о союзе с экспрессионистами старшего поколения вплоть до конца 1985 года. В декабре в Рок-клубе, ставшим мощнейшим центром притяжения для всей страны, открылась выставка «С Новым Годом!». По каким-то причинам основные «экспрессионисты» не смогли принять участие в событии: «К сожалению, в выставке не могли принять участие запланированные новые экспрессионисты, школа которых особенно сильна в Ленинграде (Б. КОШЕЛОХОВ, Е. ФИГУРИНА, А. РОЗИН), из них остался только Аркадий ТАГЕР, зато новые художники развернулись вовсю»[213]. Впервые вместе выставляются сразу столько «Новых художников» — Котельников, Новиков, Сотников, Козлов, Хазанович, Юфит, Овчинников, Африка, Курёхин, Цой, Гурьянов, Крисанов, а также умерший годом раньше Черкасов. В репортаже 1985 года, написанном по свежим следам события, Новиков писал в свойственном ему тогда залихватском стиле: «Широкая публика впервые могла видеть живопись давно знаменитого Африки (Сергей Бугаев). Всеми любимый Олег КОТЕЛЬНИКОВ разнолико и раскидисто радовал глаз, неожиданно выглядел Евгений КОЗЛОВ на гигантской черной бумаге. Новым циклом больших панно разродился Тимур НОВИКОВ,

212 Удар кисти. «Новые художники» и некрореалисты. 1982–1991: Каталог. ГРМ / Ст.: Петрова Е., Добровольский В., Боровский А., Андреева Е., Туркина О. СПб.: Palace Editions, 2010; Новые художники: Каталог / Ред.-сост. Андреева Е., Подгорская Н. М.: Maier, 2012.

213 *Потапов И.* Праздник искусств // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 91.



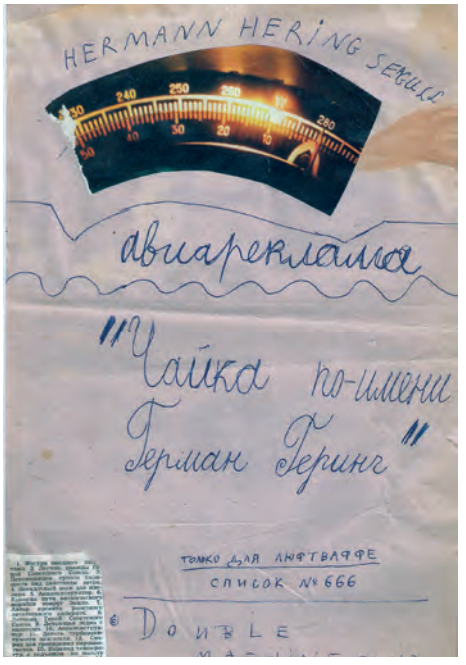
Контрольки фотографий (Е-Е) Евгения Козлова с «АССЫ», устроенной «Новыми художниками» в рок-клубе на «Поп-механике». 1985. Собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо

Иван СОТНИКОВ специально к выставке преподнес дивный зимний вид, не обошлось и без знаменитейших Кирилла ХАЗАНОВИЧА, Вадима ОВЧИННИКОВА, представился Евгений ЮФИТ, впервые широко был представлен титан малых форм, недавно умерший Валерий ЧЕРКАСОВ, примитивистка Наталья БАТИЩЕВА замечательно дополняла экспозицию, радовал детей Андрей КРИСАНОВ»[214]. Открытие выставки завершается грандиозной «Поп-механикой» с «Новым театром» и прочим звездным составом: «АССУ» плясали практически все находившиеся на сцене и большинство находившихся в зрительном зале»[215]. В 2001 году в своей лекции в СПбГУ Тимур, вспоминая об этом эпохальном событии, рассказывал: «И вот состоялся объединенный гигантский концерт “Поп-механики”, на который были приглашены и московские художники, а именно Никита Алексеев и Никола Овчинников, участвовавшие в создании гигантского полотна прямо на сцене рок-клуба. Все это проходило на улице Рубинштейна, которая была оцеплена милицией. Выставка и концерт рок-музыкантов, групп

214 Там же.

215 Там же. С. 92

“Аквариум”, “Кино” в первом отделении, приезд музыканта Криса Кроса из популярной в 1980-е годы группы “Ultravox”, который играл тогда в группе Джоанны Стингрей, — все это вызвало невероятный ажиотаж. Джоанна Стингрей тогда снимала все происходившее видеокамерой и была арестована вместе со своей видеокамерой. Из Москвы приехали посмотреть на все это Дмитрий Александрович Пригов, Владимир Мироненко из группы “Мухоморы”, художник Ноумец. Последний, увидев картины без подрамников, жаловался: “Вы здесь можете выставлять тряпки, картины без подрамников, а в Москве это запрещается”. (…) В Москве было затишье, и москвичи приезжали в Ленинград вдохнуть воздуха свободы, который шел из Рок-клуба, благодаря вот этой залихватской деятельности рок-н-рольщиков, Сергея Курёхина, группы “Новые художники”. ТЭИИ со своими социальными требованиями померкло по сравнению с яркой деятельностью рок-музыкантов, которые собирали гигантские толпы. Милиция, конечно же, оцепляла все это с большим энтузиазмом, чем выставки неформалов, куда стали приглашать одного сотрудника КГБ, который контролировал выставку. Таким образом, середина 1980-х годов стала пассионарной вершиной движения “Новых”, которое восполняло недостаток музейной и выставочной деятельности этого времени»[216].



К. Хазанович. Лист из безымянного цикла. Сер. 1980-х. Собрание И. Шакулиной

Если нонконформисты зеркально отражали официальные художественные структуры — с выставкомами, правлениями, постановлениями — то у «Новых» бюрократизм мог выполнять как камуфляжные, так и художественно-эстетические функции — издевательское передразнивание очень веселило. Начинается создание бесчисленных групп, в которых появляются секции, завсекциями и т. д. В 1985 году в тексте И. Потапова «Новые тенденции в современной живописи “Новых”»[217] описывается творчество основных членов группы, причем биографиям некоторых художников придается абзац, где раскрывается характерное для него и важное для всей группы направление творчества: у Котельникова — «коллективное творчество», у Хазановича — «народный концептуализм», у Юфита — «новый театр». В 1987 году Новиков пишет биографии каждого «нового художника», названного по имени-отчеству, иногда выдумывая детали послужного списка и формата творчества. Эти «характеристики» были распечатаны на машинке на отдельных листах. Культуртрегерский напор Новикова быстро дает результат. В прокламации «Процесс перестройки в творчестве “Новых”» 1985 года он пишет: «МАФИЯ. “Новые” сформировались в мощную культурмафию, имея свои организации: Клуб друзей В. В. Маяковского, “Новые художники”, “Новые композиторы” и киностудия “Мжа-ла-ла фильм”, “Клуб любителей народного творчества”, журнал “Новость”, коллегия “ДП”, “Новая литература” и др., филиалы в других городах и представительства в других странах, побратимские организации. Готовы сотрудничать (с кем угодно)»[218]. Помимо перечисленных «структур», к «Новым» примыкают «некрореали-

216 Новиков Т. Ленинградское искусство 1980-х годов. С. 20.

217 Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 80.

218 *Новиков Т.* Процесс перестройки в творчестве «Новых». С. 80. «Готовность сотрудничать со всеми» Новикова не принималась некоторыми из «Новых». Гурьянов это резко отвергал и рассказывал, например, о случае, когда Новиков отправил их с Цоем налаживать контакты в Театр им. Ленинского комсомола. «Нас усадили в ложу. На сцену вышел человек в черном и стал что-то блеять под гитару, — рассказывал Георгий. — Мы посмеялись и ушли, не дожидаясь конца, за что Новиков нас осуждал».

сты», группа «Кино», оркестр «Популярная механика». Можно сказать, что уже с 1985 года группа «Новые художники» перерастает в «новое движение» и становится культурой (если угодно — субкультурой), постепенно покоряющей город и выходящей на просторы страны. В 1986 году в Ленинград приезжают художники словенской группы «Ирвин», которые шли подобным путем, но наслаждаясь именно имитацией (можно сказать, «пустотностью», что сближало их с соц-артом) созданных ими организационных структур «Нового словенского искусства». Они демонстрировали схожую ироническую мимикрию под официоз (казенный тон Новиковских «перестроечных» статей), но опережали ленинградцев в смешении в искусстве форм авангарда с тоталитарной эстетикой, что делалось в ориентации как на понимание своей продвинутой публики, так и из расчета на «западание» западного зрителя/покупателя.

С 1986 года Тимур отказывается от сотрудничества с ветеранами экспрессивной живописи и в целом постепенно отходит от «дикости», бывшей дотоле мейнстримом «Новых». Его группа начинает быстро разрастаться, в том числе за счет молодежи из «НЧ/ВЧ», и дробиться на новые образования, типа «Клуба друзей Маяковского»[219], регистрируемого при Дзержинском райкоме ВЛКСМ. Если поначалу Новикову приходилось тормошить и раскачивать людей, то тут художники стали сами возникать и прирастать к движению, как к грибнице. В декабре 1986 года в Ялте начинаются съемки фильма «АССА» и новая эпоха в жизни движения.

В том же месяце в кинотеатре «Знамя» на Московском проспекте, 32 открывается выставка, которую Новиков потом именует «Аккуратные тенденции в творчестве “Новых”»: она играла для него символическую роль, обозначая новый этап в искусстве. В выставке участвуют главные мастера утонченной живописи, кропотливо доводящие свои произведения до совершенства, из рядов «Новых» — Евгений Козлов и Вадим Овчинников, а также обладающие теми же качествами Сергей Сергеев, старый товарищ Тимура еще 1970-х годов из группы «Алипий»[220], и Алексей Вермишев[221], сосредоточенно рефлексирующий «аналитический» метод Павла Филонова. В экспозиции «Аккуратные тенденции» акцент был именно на тщательной сделанности произведений[222]. Сам Новиков участвует в выставке работой «Аэропорт», написанной маслом на большом куске толстого прозрачного полиэтилена. В это время Новиков замечает усиление и стимулирует в творчестве «Новых» тенденции, которые он называет «аккуратными». Они развивались с начала десятилетия в модничестве «новой волны»



(Е-Е) Евгений Козлов. Акула. 1988. Собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханннелоре Фобо



В. Овчинников. Весна на Чукотке. 1988. Собрание П. Э. Миро

219 Возможно, это было шуткой, но Новиков рассказывал мне, что изначально клуб назывался «Клубом любителей Хлебникова», но западная журналистка, писавшая о нем, переврала имена, а потому было решено оставить Маяковского.

220 См.: Группа «Алипий». 1975–1983: Каталог.

221 Выставка состоялась благодаря его знакомству с директором кинотеатра.

222 В Москве после аукциона «Сотбис» (1988) художники начинают говорить о «сделанности» произведения, когда оно становится не только небрежно обозначенной «вещью в себе», но и хорошо упакованным товаром. На передний план там выдвигаются фигуры типа Сергея Волкова или Гриши Брускина. В СССР проникает западный рынок искусства.



(Е-Е) Евгений Козлов. Алла. Бум., нитрофроттаж. 1986. Собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо



Т. Новиков на фоне своей работы «Аврора». Конец 1980-х



О. Котельников. Тимур. Бум., нитрофроттаж. Сер. 1980-х. Собрание семьи Т. Новикова

и творчестве таких «Новых», как Козлов[223], Гурьянов и Веричев. Даже у самого главного «дикого» из «Новых», Котельникова, к концу 1980-х наступает «лайт»-период сбалансированных, просветленных работ в изящной акварельно-перьевой технике, построенных на простых сочетаниях локальных цветов, образующих «горизонт» подобно тому, как это происходит в текстильных работах Новикова. Тимур постепенно развивает критику «дикости», размашистой каллиграфичности и экспрессионизма. Одновременно среди «новых художников» «аккуратность» понималась как таковая, чему соответствовало стремление к недоступным тогда в изобразительном искусстве множительным техникам — серийной, массовой продукции, культивировавшимся русским послереволюционным авангардом и поп-артом, которые они создавали сами, научившись в середине 1980-х с помощью техники нитрофроттажа переводить изображения из глянцевых журналов на бумагу и ткани (футболки). «Нитрофроттаж переносит, с помощью химического состава, печатную краску на чистую бумагу, при этом полностью сохраняя образ, но отображая его зеркально, как в литографии», — пишет Ханнелоре Фобо. Подобные эффекты были достижимы в кино, а также в музыке, что делали, к восторгу Тимура, «Новые композиторы»[224] с помощью закольцованных четырехдорожечных магнитофонов. Так, параллельно «аккуратным тенденциям» в искусстве акцентируется внимание к массовой культуре — то, что в статьях 1985–1986 годов Новикова-Потапова трактуется в диапазоне от «народного искусства» до «передовых творческих устремлений масс». Новиков писал: «… возникновение внимания к зрителю — следствие массовой выставочной практики “Новых художников”, с каждым днем расширяющейся благодаря начавшейся перестройке. Революционный характер перестройки отмечен в документах КПСС, сходен с процессами 70-летней давности и сходно отражается на творческих поисках “будетлян” и “Новых”, преемственность тут естественна. Картина, никому не нужная, превращается в “вещь”, доступность содержания, ясность формы, сделанность, положительность эмоций — вот новые категории, пришедшие на смену отработанным. Стремление понравиться было не чуждо во все времена, и не только художникам. В наше время продукция, ориентированная на массы, приобретает промышлен-

223 Помню, как зимой 1986–1987 года на Литейном проспекте, у своего дома Тимур познакомил меня с импозантным мужчиной в роскошном пальто и усами в стиле Дали, рекомендовав его «самым актуальным ныне художником». Это был Евгений Козлов.

224 *Веричев И.* Верификация информации // Новые Художники. 1982–1987. Антология. С. 93.

ный вид даже у “Новых”. Отсутствие материально-технической базы и невозможность пользоваться промышленными технологиями заставили обратиться к наследию ЛЕФа и в первую очередь В.В. Маяковского»[225]. В искусство «Новых» широким фронтом входят трафарет и коллаж[226], но не прежний — хулиганский, хаотический, а опять же аккуратный, «дизайнерский», в духе (Е-Е) Козлова начала 1980-х.

Псевдосоветским речевым оборотам и пафосу в стилистике газетных передовиц в текстах Новикова начинают соответствовать произведения с использованием геометризированных форм в плакатном стиле искусства русского революционного авангарда и пропагандистских «Окон РОСТА», выполненных с помощью трафарета, иногда снабженные названиями и лозунгами. В то же время, эти орнаменты, «авроры», «солнца» и тому подобные четко очерченные формы и значки напоминают советский дизайн 1960-х, который в оформлении праздников, наглядной агитации, дизайне сигарет, конфет, бритв и т. д. использовал формы, пришедшие из футуризма и искусства 1920-х. В 1980-е эти советские значки и символы для «Новых художников» слились с народными орнаментами — «елочками», «грибочками» и прочей «языческой мишурой». Новиков еще более активно использует текстиль как основу своих произведений. В 1987 году он начинает создавать масштабные произведения в стилистике, получившей название «горизонтов», обычно представляющие собой две сшитые «тряпки», которым дается хорошо разработанное основание в теории «знаковой перспективы»[227]. Этому формату работ соответствует их уже практический, конкретный номадический характер: они не только уводят вас в путешествие вслед за художником по бескрайним пространствам различных состояний сознания, по форме и материалам напоминают искусство кочевых народов, но и незаменимы для нового стиля жизни «Новых художников», начавшегося с путешествий по миру в 1988 году, когда выставка, занимающая несколько музейных залов[228], умещалась в один чемодан и без проблем миновала любые таможни.



А. Хлобыстин. Родина. 1987. Собрание П. Джаделсона

Важнейшей чертой стратегии, заданной Новиковым во второй половине 1980-х, стала ориентация на массовость и популярность. В 1987 году происходит решающий поворот в ориентации на новую медийную власть — о чем говорилось выше, как о «соблазнении и разочаровании». Тогда проходят первые зарубежные выставки «Новых художников», а сами они превращаются в поп-звезд: их приглашают на ТВ («Музыкальный ринг»), снимают в кино («Рок», «АССА»,



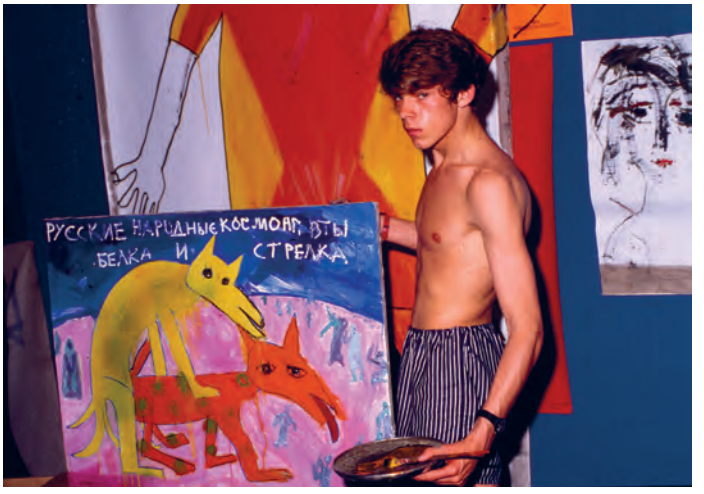
А. Крисанов. 1000 вольт. 1987. Собрание П. Э. Миро

225 *Новиков Т.* Процесс перестройки в творчестве «Новых». С. 80.

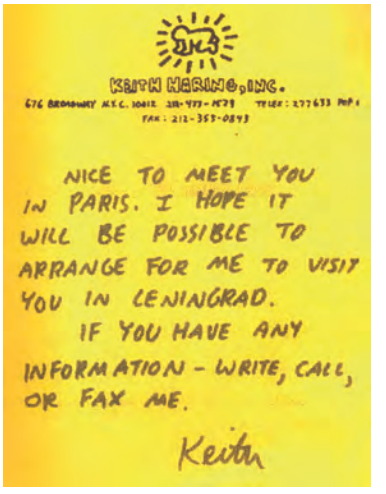
226 *Потапов И.* Коллаж в новом искусстве. 1986 // Новые Художники. 1982–1987. Антология. С.87-88.

227 См.: Объяснения художника Тимура Новикова (http://www.timurnovikov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=18&lang=ru); *Новиков Т.* Знаковая перспектива. С. 19–26.

228 Эти же тканевые полотнища могли оформлять концерты, придавать домашний уют жилищу художника, где бы он ни находился, а иногда и перешиваться в одежду.



Африка. Фото С. Борисова. 1985


KEITH HARING INC.

NICE TO MEET YOU IN PARIS. I HOPE IT WILL BE POSSIBLE TO ARRANGE FOR ME TO VISIT YOU IN LENINGRAD. IF YOU HAVE ANY INFORMATION - WRITE, CALL, OR FAX ME.

Keith

Письмо К. Херинга Г. Гурьянову. 1989. Архив Г. Гурьянова

«Конец каникул»), ими интересуются западные журналисты. В США и Канаде благодаря Джоанне Стингрей тиражом 10 000 экземпляров выходит альбом «Red Wave», отправленный ею лично Горбачеву и Рейгану; а альбом группы «Кино» «Ночь», выпущенный фирмой «Мелодия» без ведома музыкантов, расходится двухмиллионным тиражом.

«Да, я занимаюсь поп-музыкой», — мог ошарашить журналистов Виктор Цой. Тимур изначально имел вкус и талант к тому, что тогда именовалось «связью с общественностью». Ныне «пиарт» стал «важнейшим из искусств», и медийная прививка (от) попсовости является необходимым условием инициации в художественные сферы. Получив этот иммунитет в 1980-е и используя новые властные энергии, петербургское искусство смогло выйти на следующий виток в 1990-е, когда крупнейшим медиапроектом стал неоакадемизм. Среди «Новых художников» было несколько гениев, мощных личностей, являвшихся гуру для целых сообществ. Но между ними Тимур выделялся способностью уловить и предугадать общие тенденции, крикнуть «Вперед, за мной!» и придать всему этому высший смысл и эффектную форму. В итоге он любил и умел все конвертировать в социальное пространство, что часто не находило понимания у его старых товарищей, да он их и не спрашивал. На смену нонконформистскому художнику-администратору приходит взлелеянный Новиковым новый тип художника-менеджера-медиазвезды Африки, которому, как и его современнику Джефу Кунсу, бывшему брокеру с Уолл-стрит, незачем рисовать самому[229].

Американский писатель Эндрю Соломон, приехавший в Ленинград в 1988 году, описывает уже эту, новую эпоху медиавласти, в которой отсутствуют былые нищие сквотеры: «Художественное сообщество здесь — это скорее группа модных молодых людей, которые сформулировали общий знаменатель, по которому признают друг друга. (…) Ленинградские художники хотят быть настоящими рок-звездами…»[230] Далее он продолжает: «По подобию своих кумиров Энди Уорхола и Кита Херинга, они вылепили для себя образы знаменитостей, уверенные, что непременно станут столь же известными, как и их работы»[231]. Соломон делает красочное описание быта ленинградцев, который совсем не похож на былую культуру кочегаров и сто-

229 У Кунса в 1980-е годы был штат сотрудников из 30 человек, ныне выросший до более чем ста постоянных сотрудников корпорации Jeff Koons LLC, отвечающих каждый за свой аспект производства искусства.

230 Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 108.

231 Там же. С. 112.

рожей: «В четыре утра в Ленинграде я обычно находился в чьей-нибудь мастерской, но там не обсуждались вопросы теории искусства. Мы смотрели безумные видеоклипы Дэвида Боуи конца 1960-х. Или танцевали. (…) К тому времени, когда я впервые попал в Москву, тамошние художники уже установили контакты с Западом, они уже привыкли к потоку критиков и искусствоведов, которые приезжали, чтобы встретиться с ними. В Ленинграде мне постоянно задавали вопросы об иной категории людей. “А ты знаешь моего друга Кита Херинга?“; “А ты когда-нибудь встречался с моим другом Брайаном Ино?“. Они разглядывали мою одежду и спрашивали: “А это Армани?”, “А ты покупаешь «Ком де гарсон?»” Они смотрели на мой магнитофон, а потом сообщали мне, что “Сони” менее престижная марка, чем “Айва”, но лучше, чем “Панасоник”. Они цитировали песни, которых я никогда не слышал, и уверяли, что это самые модные группы в Калифорнии. Они рассказывали мне истории из детства Мадонны. И оставалось лишь удивляться: откуда все это? (…) Ленинградские художники вели праздную жизнь. Многие их московские коллеги вынуждены были иллюстрировать детские книги или заниматься промышленной графикой, чтобы заработать на жизнь. Ленинградские художники никогда ничем подобным не занимались. У них были огромные квартиры, много еды, огромные запасы гашиша, но они ни за что не раскрывали источники своих доходов. Что-то поступало от продажи работ на Западе, что-то от сделок на черном рынке, что-то от того, что кто-то появился в нужное время в нужном месте, от участия в фильмах, от рок-концертов и дружбы с нужными людьми. (…) Вокруг “Новых художников” существовали стаи прихвостней (…) И все же это был очень манящий мир. Как я уже говорил, приезжая из Москвы в Ленинград, вы чувствуете, что огромный груз свалился у вас с плеч, и не только потому, что это очень красивый город, но и потому, что шутки здесь более прямые и более непосредственные, здесь больше энергии, больше веселья. Я четыре раза ездил в Ленинград из Москвы, и к тому времени, когда я приезжал туда, я чувствовал, что меня тошнит от политики и что мне хочется быть там, где все просто, понятно и весело. Это всегда было большим облегчением — просто смотреть видео и беседовать с рок-звездами. Идеи Африки забавляли меня. Тимур Новиков и Гурьянов могли делать потрясающие работы»[232].

Далеко не все члены «нового» сообщества были в восторге от этих «перемен». Происходит расслоение «Новых художников» и трансформация дружеского круга. Особенно контрастно изменение ситуации выглядело для Юрия Циркуля, в 1985 году уехавшего на остров Валаам работать художником-реставратором и жить в коммуне хиппи, споривших о Сартре и Кьеркегоре. Вернувшись в 1987 году, он воспринял ситуацию резко отрицательно: с его точки зрения отношения между людьми изменились в худшую сторону, налицо было торжество попсы и, как мы сказали бы сейчас, — гламура, которые раньше в быту просто отсутствовали.

«НОВОЕ ДВИЖЕНИЕ» И ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ

Здесь мы должны опять обратиться к датировкам, так как в 1995 году, готовя антологию «Новые художники», Новиков завершает деятельность своей группы 1987 годом, то есть отводит ей всего пять лет существования. Почему это происходит? 1995 год — время «бури и натиска» нового движения, созданного Новиковым, — неоакадемизма, отталкивавшегося от авангардизма и модернистских эскапад «Новых художников». В 1987 году Новиков пишет полотно «Строгий юноша», изображающее обнаженного Гурьянова с веслом, — первое, как он считал, произведение, предвосхитившее поворот к неоклассике. К тому же, начиная с 1988 года, он говорит о «Новых художниках» уже не как о группе, а как о движении. Этому посвящена его прокламация, написанная, скорее всего, к выставке «Новых» в ДК им. Я.М. Свердлова (22–25 апреля 1988 года). Листовка начинается словами: «НОВЫЕ ХУДОЖНИКИ.

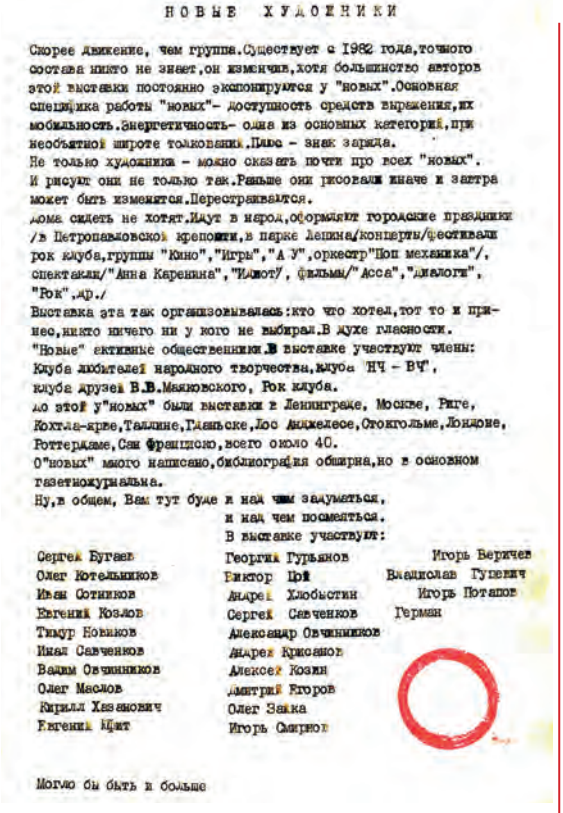
232 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 115–118.



Выставка «Новые художники» в ДК им. Свердлова. 1988. На стене работы И. Веричева и И. Савченкова



Раздел «Новых художников» на «12 выставке ТЭИИ» в ЛДМ. 1988. Верхний ряд — картина В. Цоя. Нижний ряд — произведения И. Веричева и Г. Гурьянова. Справа картины А. Крисанова



НОВЫЕ ХУДОЖНИКИ

Скорее движение, чем группа. Существует с 1982 года, точного состава никто не знает, он изменчив, хотя большинство авторов этой выставки постоянно экспонируются у "новых". Основная специфика работы "новых" – доступность средств выражения, их мобильность. Энергетичность – одна из основных категорий, при необъятной широте толкования. Пафос – знак заряда.
Не только художника – можно сказать почти про всех "новых". И рисуют они не только так. Раньше они рисовали иначе и завтра может быть изменятся. Перестраиваются.
Дома сидеть не хотят. Идут в народ, оформляют городские праздники /в Петропавловской крепости, в парке Лешина/ концерты/фестивали рок клуба, группы "Кино", "Игры", "А У", оркестр "Поп механика"/, спектакли/"Анна Каренина", "Идиот", фильмы/"Асса", "Диалоги", "Рок", др./
Выставка эта так организовывалась: кто что хотел, тот то и принес, никто ничего ни у кого не выбирал. В духе гласности.
"Новые" активно общественники. В выставке участвуют члены: Клуба любителей народного творчества, клуба "НЧ – ВЧ", клуба друзей В.В. Маяковского, Рок клуба.
До этой у"новых" были выставки в Ленинграде, Москве, Риге, Хохгла-ярве, Таллине, Гданьске, Лос Анжелесе, Стокгольме, Лондоне, Роттердаме, Сан Франциско, всего около 40.
О"новых" много написано, библиография обширна, но в основном газетно-журнальна.
Ну, в общем, Вам тут буде и над чем задуматься, и над чем посмеяться.
В выставке участвуют:

Сергей Бугаев
Олег Котельников
Иван Сотников
Евгений Козлов
Тимур Новиков
Инал Савченков
Вадим Овчинников
Олег Маслов
Кирилл Хазанович
Евгений Щит
Георгий Гурьянов
Виктор Цой
Андрей Хлобыстин
Сергей Савченков
Александр Овчинников
Андрей Крисанов
Алексей Козин
Дмитрий Егоров
Олег Зайка
Игорь Смирнов
Игорь Веричев
Владислав Гутьевич
Игорь Потапов
Герман

Могло бы быть и больше

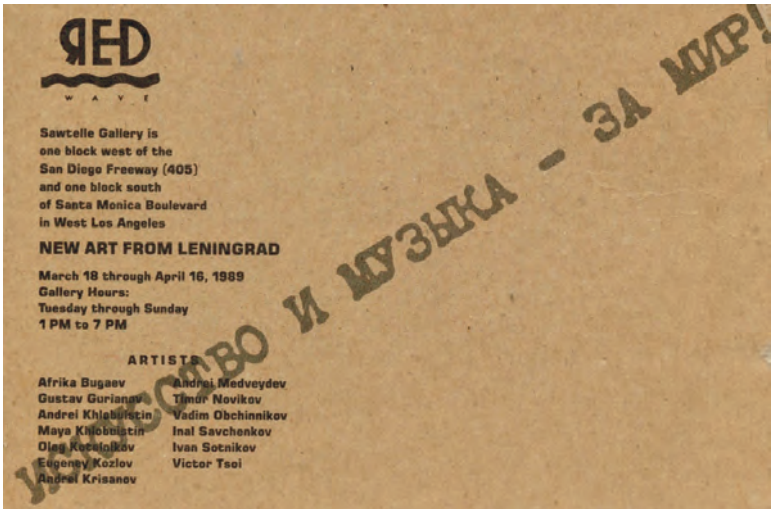
Листовка Т. Новикова «Новые художники». 1988. Собрание семьи художника

Скорее движение, чем группа. (…) точного состава никто не знает, он изменчив, хотя большинство авторов этой выставки постоянно экспонируются у “новых”»[233]. В афише и буклете выставки было объявлено о семи участниках (Бугаев, Козлов, Котельников, Овчинников, Сотников, Савченков, Новиков), но в итоге, как пишет Тимур, «выставка эта так организовывалась: кто что хотел, тот то и принес, никто ни у кого ничего не выбирал. В духе гласности», и перечисляет 24 участника экспозиции (в действительности их было больше). От Гурьянова и вовсе приходилось слышать, что группа просуществовала только до 1986 года: Георгий подразумевал завершение ее «дикого» формата, а также изменившиеся стиль и круг общения.

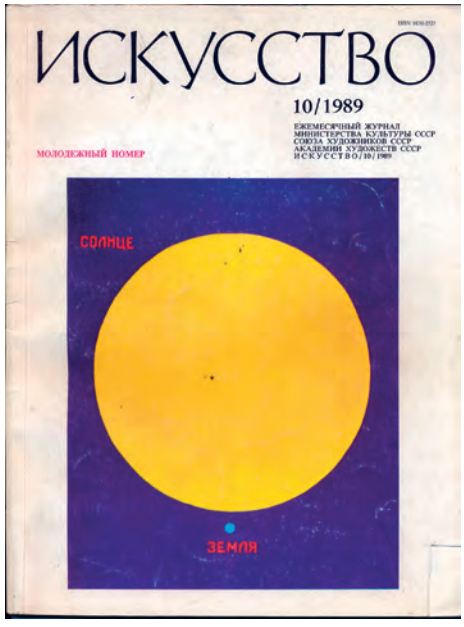
Но если бы в 1987 году было заявлено, что группы «Новые художники» больше нет, никто бы этому не поверил, да и сам Новиков начинает включать словосочетание «новые художники» в названия выставок группы только с 1988 года. Первой была вышеупомянутая выставка в ДК им. Свердлова — с впервые официально напечатанной афишей, буклетом «новых критиков» и другими сопутствующими материалами[234]. Далее это экспозиция «New Artists from Leningrad» в берлинской галерее «Raab», стокгольмская выставка того же года «De Nya fran Leningrad» («Новые из Ленинграда»), выставка «De Nye Fra Leningrad», прошедшая в Орхусе и Копенгагене (Дания), в Ленинграде в клубе «НЧ/ВЧ»: «“Новые” — 95-летию Маяковского».

233 В это же время в тексте «Новые художники» я писал: «“Новые художники” — самоназвание ленинградского авангарда, успешно закрепившееся не только за ядром этой группы, но и за их разнообразными попутчиками и последователями».

234 *Трофименков М., Митрофанова А., Хлобыстин А.* «Новые критики» о «Новых художниках»; *Файзулин Б.* «Новые художники» и «старое» искусство. Вопросы круглого стола. Группа «Новые художники». Буклет. Л., 1988.



Приглашение на выставку «Новое искусство из Ленинграда» в галерее Sawtelle в Лос-Анджелесе, организованной Дж. Стингрей. 1989



Картина Г. Гурьянова «Земля. Солнце» на обложке журнала «Искусство» (1989. № 10)



Старая стилистика на новом уровне: А. Крисанов. Ищут ключи. 2001

В январе 1989 года выставка «The New Artists. The Club of V.V. Mayakovsky» открывается в ливерпульской галерее «Bluecoat», а в 1990-м выставка «Новых» проходит в Будапеште[235]. В 1988 году № 10 журнала Министерства культуры СССР, Союза художников СССР, Академии художеств СССР — «Искусство» выходит с фотографией Савченкова и Новикова на обложке и статьей Михаила Трофименкова «Новые художники», а в 1989-м обложку № 10 того же издания украшает работа Гурьянова, и в журнале публикуются работы «Новых» с текстами о некрореалистах и «новых диких». Но главным, как и в определении датировок создания группы, будут сами работы художников. Выставки «Клуба друзей Маяковского» в Нью-Йорке 1990 и 1991 годов выдержаны в абсолютно «новохудожнической» стилистике. На обложке журнала «FlashArt» № 151 1990 года помещена работа Новикова с солнцем и яхтой в стиле «горизонтов» 1980-х. В посвященной актуальному ленинградскому искусству книге Юлии Ройтер оно предстает вполне «диким»[236]. Неоакадемические профессора Новиков, Медведев и Маслов продолжали создавать произведения в старом стиле «Новых художников», по крайней мере, до 1991 года. На выставке в Музее современного искусства в Мехико в 1991 году работы в стиле 1980-х соседствуют с произведениями в неоакадемической манере[237]. Только в 1991-м в Музее Ленина в Мраморном дворце на выставке «Академизм и Неоакадемизм» и в Музее этнографии народов СССР — на первой крупной

235 См.: *Trofimenkov M.* A Pétervári Újak — Fiatal leningrádi képzőművészek. (The New from Petersburg — Young Artists from Leningrad) Katalog / Frescoes on the kitchen wall. Műcsarnok, Budapest, Hősök tere. 1990.

236 Reuter J. Gegen Kunst in Leningrad. Zeitgenossische Bilder aus der inneren Emigration. Munchen. 1990.

237 См.: Jóvenes artistas de Leningrado: el problema del cuerpo individual al fin de la era del totalitarismo tardno. Exh. Cat. / Texts: Mitrofanova A., Mazin V., Turkina O., Nesbit L.-E. Mexico: Museo de Arte Moderno, 1991.

выставке инсталляций «Геополитика» можно отметить массовое появление искусства в новых формах, что знаменует наступление другой эпохи. Так же показательно, что именно в 1991 году Новиков и Африка дарят свои коллекции произведений «Новых художников», как уже ставшие частью истории, Русскому музею. Поэтому вполне справедливо, когда, как на выставке «Удар кисти» в ГРМ[238], «новое движение» рассматривается феноменом, существовавшим вплоть до 1991 года. Большинство «новых» — Котельников, Козлов, Сотников, Савченков, Овчинников, Африка, Крисанов, Гуцевич, Зайка, Юфит и его соратники-некрореалисты — не изменяли принципам искусства, найденным в 1980-е, но в 1990-е уже работали поодиночке или с собственными группами.

***

Вернемся назад. С 1987 по 1991 год — период расцвета всех форм культуры «Новых художников», который можно назвать «медийным». Их работы попали в музеи, они были приняты мировой художественной элитой — корифеями типа Кейджа, Раушенберга, Уорхола, Нам Джун Пайка и др.[239]. Новиков рассказывал: «Художники с 1988 года стали активно ездить на Запад. В 1988 году произошли концерты “Поп-механики” в Берлине и Стокгольме, в 1989 году в Ливерпуле, вместе с которыми непрерывно гастролировала и группа “Новые художники”. Я с 1988 по 1990 год объездил, наверное, с десяток стран и везде встречался с известными художниками Запада, познакомился с такими людьми, как художники Райнер Феттинг, Лучано Кастелли, с DJ Вестбамом, который, правда, приезжал в Россию и раньше»[240]. На рубеже десятилетий искусство «Новых художников» широко освещается в отечественной и зарубежной прессе, они создают первый отечественный медиа-арт в лице «Пиратского Телевидения», стоят у истоков клубного движения и рейва, а благодаря таким фильмам, как «АССА» и «Игла», музыке «Кино», «Поп-механики», «Новых композиторов» и событиям вроде «Гагарин парти» становятся кумирами молодежи всей страны.



Э. Уорхол с произведением Т. Новикова. 1985. Фото Дж. Стингрей

«Новая» культура, с одной стороны, — ироничная игра в большую культуру с классическим набором ее составляющих. С другой — это не было имитацией: в каждом традиционном виде культурной деятельности — живописи, кинематографе, музыке, поэзии и т. д. — были форсированы границы старых форм и представлений и созданы подлинные шедевры. Итак, назовем основные компоненты «новой» культуры, существовавшей как тотальное творчество, в форме «синтеза искусств», при подвижном переплетении и перетекании видов и жанров один в другой, вольном развертывании понимания искусства в повседневности. Тем не менее, здесь обозначим их так, как они подавались, — в традиционном наборе.

238 Удар кисти. Новые художники и некрореалисты. 1982–1991.

239 См.: Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда / Петербурга последней четверти XX столетия. Встреча с культурой Запада была не только восторженным приемом, но и наносила душевные и телесные травмы. См.: *Волкова М.* Сан-Франциско и музыка. Письмо Андрею Хлобыстину (http://ov-ov.com/articles/san-franczisko-i-muzyika.html).

240 *Новиков Т.* Ленинградское искусство 1980-х годов. С. 26.

Изначально это экстравагантная комбинация видов и жанров изобразительного искусства, где границы живописи, графики, декораций, плаката и фотографии были необычайно расширены[241].

Это параллельный и, в частности, некрореалистический кинематограф и мультипликация, где творчество начиналось с работы непосредственно над пленкой (ее расцарапывание или раскраска, как в «снах Бананана», где используются «фильмы» Котельникова)[242]. В конце десятилетия возникает и местная версия видеоарта — «Пиратское телевидение».



Заставка Пиратского телевидения

В музыке — это, прежде всего, «ноль-музыка» и «Ноль-оркестр»[243], а также самодельные музыкальные инструменты, типа «длинных струн», «утюгона», «электрокапельницы». Это оркестр «Популярная механика» Курехина[244], группы «АУ», «Кино», «Новые композиторы», «Голубые пидорасы» (они же «Виртуозы Вселенной»), лидером которой был Владимир Сорокин[245], а участниками — художники братья Вадим и Александр Овчинниковы, Олег Котельников, Игорь Рятов, Юрий Циркуль, гитарист Сергей Васильев (Лохматый), Алексей Чернорот (впоследствии DJ Компас-Врубель) и др.[246].

В литературе — это те же Котельников, Цой, Хазанович, Новиков, Гуцевич (Брониславский), Овчинников (Окиничев), Мёртвый, Заверняев, Юфит, Циркуль, Инна Шакулина, Феоктистов, В. Н. Сорокин, В. Морозов и др.[247]. Надо отметить талант Свиньи в назывании песен и альбомов: «Лакомка Бокасса», «С особым цинизмом», «Праздник непослушания» и т. д. Особым даром кратких определений отличался Котельников, высказавший основные магические лозунги, типа «АССА!» «Е-Е!», и до сих пор поставляющий краткие названия-концепции и поэтические определения для выставок и сочинений своих друзей. Это поколение — мастера слова, их суждения, как и поведение, и облик, производили большое впечатление своей искренностью и веселостью, меняли мировоззрение окружающих и западали им в память на десятилетия. Также производит впечатление их язык, смешащая и, одновременно, жесткая манера рассказа, когда «Новые», спустя годы, в интервью делятся воспоминаниями, обычно в устной форме, давая краткие и очень выразительные определения, будто бы на

241 *Хлобыстин А.* Био-гео-кали-графика «Новых художников» // Выставка «Графика “Новых художников”» из частных собраний. Буклет. СПб., 2010 (http://www.ncca.ru/innovation/files/applications/1295544564537.pdf).

242 *Котельников О.* Что такое кино в понимании «Новых художников»? // Новые художники. Каталог выставки ММСИ / Ред.-сост. Андреева Е., Подгорская Н. М.: Maier, 2012. С. 110–111.; *Померанцева И.* «Бескультурный слой» и «Культурные наслоения» // Там же. С. 112–113; *Померанцева И.* Кино — анимация, фильм, видео // «The Raw, the Cooked and the Packaged — the Archive of Perestroika Art». The conceptual newspaper-catalogue of the exhibition / Texts: Khlobystin A., Stodolsky I., and others. The Museum of Contemporary Art, KIASMA. Helsinki, 2007. С. 11–21 (https://perpetualmobile.files.wordpress.com/2008/07/kataloglowresolution.pdf).

243 *Потапов И.* Ноль-музыка как феномен новой музыки // Новые художники. 1982–1987. Антология. С.88–90.

244 *Потапов И.* Популярная механика // Там же. С. 90.

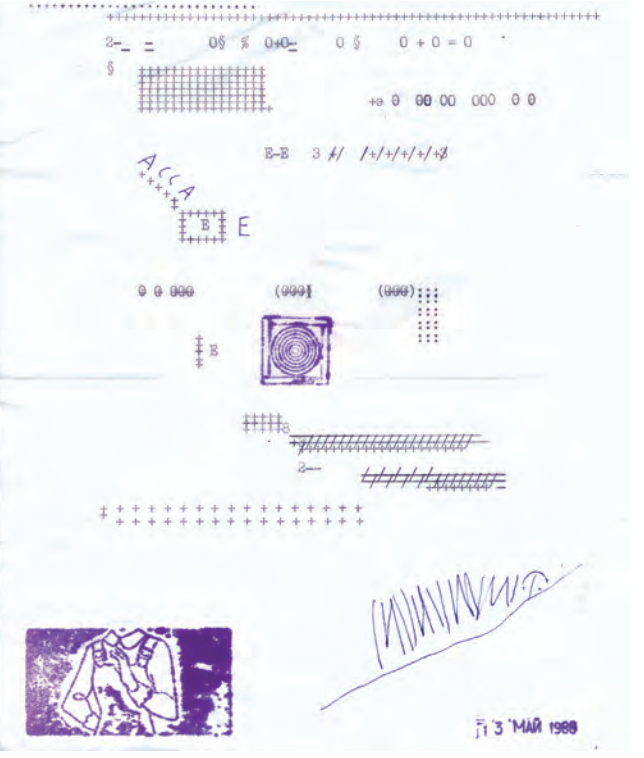
245 Веб-сайт: http://vnsorokin.blogspot.ru/; ВКонтакте: https://vk.com/club1857113.

246 *Андреева Е.* Место для шага вперед: музыка и «Новые художники» // Новые художники. Каталог выставки ММСИ. С. 80–91.

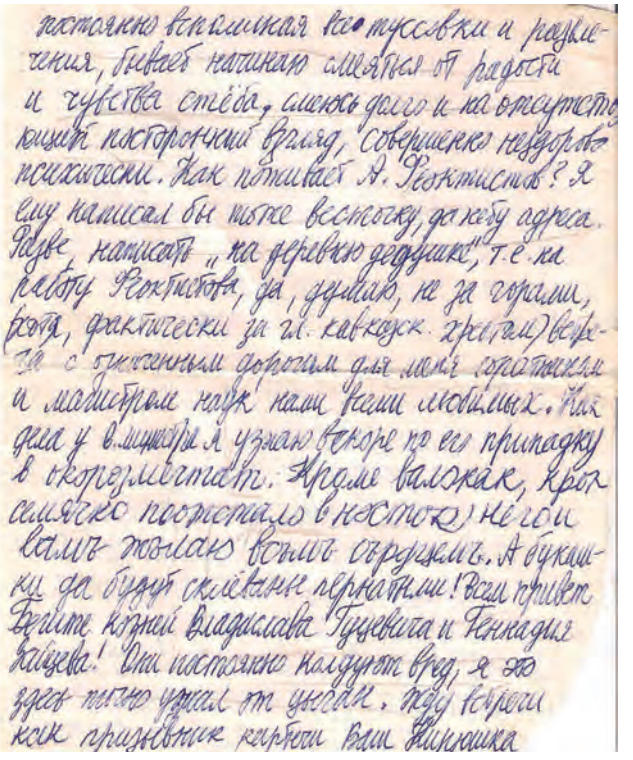
247 См.: Новые художники. 1982–1987. Антология; *Андреева Е.* Литература художников // Новые художники: Каталог. ММСИ. С. 234–237.



Письмо В. Овчинникова А. Хлобыстину. 1989. ПАиБНИ







постоянно вспоминая все тусовки и развлечения, бывает напишу смеясь от радости и чувства стёба, сижу долго и на отсутствующий построчный взгляд, совершенно неадекватно психически. Как поживает А. Рекстистов? Я ему написал бы тоже весточку, да нету адреса. Разве написать „на деревню дедушке", т.е. на работу Рекстистова, да, думаю, не за горами, вота, фактически за г. кавказ. хребтом) вернусь с вышеназванным дорогим для меня сокурсником и мастером наук нами всеми любимых. Как дела у в.мастера я узнаю вскоре по его приезду в окорезмстат. Кроме вышеизложенного, кроме самого почтальона в жестокую непогоду ничего больше вспомнить не могу. А буквочки да будут склеванные первоклассницами! Всем привет. Передайте коллеге Владиславу Гущевичу и Геннадию Хайзову! Они постоянно находятся в вредных условиях, я это здесь только что ощутил от ушей, ведь вокруг меня как призывник кричит ваш Винюшка

Письмо К. Хазановича Т. Новикову. 1985. Собрание И. Шакулиной



Письмо Т. Новикова В. Овчинникову. 1989. ПАиБНИ

ходу изобретая язык и новые слова. Обычно это уже готовая литература, которую можно тут же разбирать на цитаты.

Новиков не раз упоминает журнал «по теории искусства» «Новость», «издававшийся “Новыми художниками” тиражом 3-4 экземпляра, отпечатанный на машинке, известный только специалистам (часть текстов из него была переиздана Центром современного искусства фонда Сороса в книге «Новые художники. 1982–1987»)»[248].

На грани искусства и литературы существовал жанр самодельной книги, в котором необходимо выделить таких мастеров, как Хазанович, Котельников, Козлов, Овчинников[249], Монро[250] и др., а также мэйл-арт, прежде всего, Вадима Овчинникова[251], а также Новикова, Добротворского, Феоктистова, Рятова и др.

Из идей Ларионова[252] и народного театра Новиков выводил «Новый театр»[253] и то, что можно условно отнести к акциям, хеппенингам, перформансам[254] и боди-арту. В Ленинграде эксперименты с боди-артом велись на съемках Юфита и в постановках «Нового театра».

Мода «Новых художников» отталкивалась от образа юродивого «идиота», и через «твистунов-тедди» пришла к имиджу, который воспринимался как нездешний, прозападный — «Дэвид Бауи», по определению «митька» Владимира Шинкарёва. Современность и модность облика остро переживалась «Новыми». В архиве Новикова сохранился черновик письма, в котором он пишет опровержение на вышедшую



Т. Новиков. Портрет Африки. 1984. Частное собрание

248 *Новиков Т.* Ленинградское искусство 1990-х годов. // Тимур Петрович Новиков. Лекции. С. 57.

249 *Андреева Е.* *** // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 107–109; *Андреева Е.* Принцип действия — АССАмбляж // Новые художники: Каталог. ММСИ. С. 56–68.

250 Последний также развил жанр «стенгазеты».

251 *Хлобыстин А.* Послания Вадима Овчинникова // Мэйлартиссимо-2004: Каталог международной выставки в Центральном музее связи им. А. С. Попова. СПб., 2004. С. 20–23 (http://ov-ov.com/articles/poslaniya-vadima-ovchinnikova.html).

252 *Новиков Т.* Новые художники. С. 77.

253 *Потапов И.* Новый театр. С. 81-82.; *Заверняев Р.* (О Новом театре) // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 83; *Брониславский Г.* О Новом Театре // Там же. С. 83–85.

254 *Андреева Е.* Двигать собой в полный рост: перформансы «Новых художников», Новый театр и Пиратское телевидение (ПТВ) // Новые художники: Каталог. ММСИ. С. 96-105.

в 1984 году в июльском номере журнала The Face публикацию нью-йоркского граффитиста по имени Футура 2000 «Би-бои в Кремле: хип-хоп приехал в Москву». Футура побывал в 1984 году в СССР и рассказывал, что в Ленинграде модная публика отсутствует, и существуют два типа людей — в ушанках и в шапочках с надписью «Adidas». На улице он встретил только одного необычного человека, которого Футура именует «хиппи», по имени Юрис Лесник. Модных и оригинальных вещей действительно не было, и творческая молодежь сама их изготавливала или искала в комиссионных магазинах. Я помню, как встретил в Публичной



(Е-Е) Евгений Козлов. Обложка журнала «Новые художники». 1984. Собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо



Наташа «Длинная» Турик (Назарова) работала моделью Ленинградского дома моделей одежды



Е. Козлов, К. Селицкая и Н. Длинная

(Е-Е) Евгений Козлов. Страницы журнала «Новые художники». Фотографии из серии «Показ мод». 1984. Собрание (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо



Ленинградцы в футболках, изготовленных по их произведениям в США. О. Котельников с дочерью Машей, Г. Гурьянов, Т. Новиков, Г. Каспарян, Дж. Стингрей, М. Хлобыстина. 1989. Фото из архива Дж. Стингрей

библиотеке Марьяну Цой в свитере, на котором была вышита фигура стройного квадратноголового человека, скрестившего руки на груди. В 1984-м родилась идея журнала «Новых художников». Е. Козлов стал разрабатывать для него макет обложки и раздел моды. Ханнелоре Фобо пишет: «Идею все поддержали, но только Евгений начал этим заниматься (…), как всегда, очень аккуратно — у себя в Петергофе. В том и разница, что он не был постоянно в тусовке, как все остальные, а отключался от компании, чтобы заниматься искусством».

Все «Новые художники» занимались разрисовыванием футболок. Джоанна Стингрей привозила друзьям целые партии фирменных футболок, например, с названием журнала «Interview», а в 1988 году сама напечатала их серию по мотивам произведений «Новых». После совместного похода в Эрмитаж и обеда в гостинице «Европейская» жена философа Гваттари Жозефина и ее американская подружка — галеристка Шён Келли всучили нам



(Е-Е) Евгений Козлов в одежде и с аксессуарами собственного дизайна. 1988



Молодым искусствоведам были свойственны все черты их генерации — от модничества до провокативного поведения: арт-критики запросто могли станцевать у вас на столе. А. Митрофанова, А. Хлобыстин и О. Туркина. 1988. Крым, Морское

целый мешок модных шмоток, от которых было трудно отказаться. Приезжавший в Ленинград Гарик Асса (Олег Коломейчук), затоваривавшийся на Тишинском рынке и создавший дом моделей «Ай-да-люли», проповедовал стиль «аристократического панка», близкий к «твистунам-тедди» и к тому, как одевались в сквоте «НЧ/ВЧ» — двубортные костюмы и пальто, плащи, шляпы и папахи. Эта квазисоветская мода перелицовывала панка в клон солидного советского работника ушедшей эпохи по принципу, внешне схожему с соц-артом. Только соц-арт исходил из злобного издевательства и дистанцирования, а «новые» модники, как и искусство «Новых художников», начавшие использовать советско-авангардистские элементы, брали за основу веселье, любование и присвоение. «Новые» вносили в образ молодого человека множество мелких, но крайне выразительных для окружающих деталей, типа серег. Бананан, попадающий в милицию из-за серьги, — один из самых запоминающихся моментов фильма «АССА». У Гурьянова число сережек доходило до двенадцати.

Ирена Куксенайте вспоминает: «Да ну, ты какая-то московская девушка», — это определение, как пощечина, прозвучало из уст Гарика Коломейчука в середине 1987 года»[255]. По-видимому, Ирена действительно быстро перестроилась на местный лад, так как Эндрю Соломон, увидевший ее в 1988 году, пишет: «Я разговаривал с женой Африки, Ireной Куксенайте, восхищаясь ее чувственной красотой, ее изысканной сдержанностью, которую можно встретить среди состоятельных европейских женщин. Я смотрел на нее и удивлялся. Она не была похожа ни на кого из советских людей. Возможно, свою элегантную одежду она сшила сама, но откуда эти сумки? Эти туфли? Этого я так никогда и не выяснил»[256]. Еще одним московским



Фотография А. Элгорта для Vogue USA (1991) с К. Гончаровым, И. Куксенайте и моделью К. Тарлингтон

255 *Куксенайте И.* Дендизм в конце XX века в Петербурге // Неофициальная столица. С. 47.

256 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 115.



Г. Гурьянов в пальто от К. Гончарова. 1989. Фото из архива Г. Гурьянова

другом ленинградцев, высоко ценившим местный стиль, был воспитанник Коломейчука — модник и коллекционер одежды, организатор сквота «Заповедник искусств на Петровском бульваре» Александр Петлюра. Образцом и совестью ленинградского стиля считался денди Гурьянов, радикализировавший имидж группы «Кино». Множество нарядов этому ансамблю пошил молодой модельер, любимец Тимура, Константин Гончаров.

«Новые художники» были родоначальниками сквотерского движения и создали свой сквотерский стиль, восходящий к традиции петербургских салонов. В жизни местного искусства художественные сквоты играли определяющую роль на протяжении примерно десяти лет — с 1986 по 1996 год. Искусство «Новых» начиналось и расцветало в самых известных из них — «Кирилл и Мефодий», «Галерея “АССА”», «НЧ/ВЧ», «Мойка, 22», «Софьи Перовской, 1», «Фонтанка, 145» (где кроме мастерских располагались первый техно-клуб «Танцпол» и «Бой-клуб»), «Пушкинская, 10» и др.[257]

В 1988 году у «Новых» появляется и свое учебное заведение — Ленинградский Свободный университет (ЛСУ), открывшийся в Центральном Лектории общества «Знание» на Литейном, 42, и просуществовавший до 1990 года. В ЛСУ Новиков руководил кафедрой изобразительного искусства. Помимо него в ЛСУ преподавали Сергей Курёхин (музыка), Дмитрий Волчек (литература), Ольга Хрусталёва (искусствознание), Борис Юхананов и Эрик Горошевский (театр).

Особых исследований ждет замес из магических амбиций, психоделики, дадаистского хулиганства, духовных, интеллектуальных и художественных поисков своего времени, в котором зарождалось «новое движение» и составлявшие его разновеликие и разноформатные группы: «Таксидермисты», «Клуб любителей народного творчества», «Коллегия Д.П.». То же относится и к группам «нового движения» середины — второй половины 1980-х: «Военное министерство», «Чепаев», «Клуб друзей Маяковского», «Клуб «НЧ/ВЧ», «Северный полюс», «Школа инженеров искусства», «Ленинградский клуб искусствоведов», «Депрессионисты», «Новые дикие», «Некроромантики», «Золото и серебро», «Пиратское телевидение» и др.[258]. Только сейчас, спустя уже четверть века, некоторые из них начинают оценивать по достоинству и вовлекать в искусствоведческий обиход.

V. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ПАДЕНИЕ СИСТЕМЫ

Новая ленинградская культура, имевшая интернациональные формы творчества, но бывшая сначала локальным явлением, во второй половине 1980-х становится культурой молодежи всей страны. Молодые люди начинают узнавать в новых формах музыки, искусства, моды, стиля жизни то, что было созвучно их собственным чаяньям, в безвестных ранее ребятах видеть своих кумиров, и сами начинают менять свою жизнь. В результате в СССР происходит культурный переворот, и по сей день мы живем в условиях культуры, границы которой были очерчены на рубеже 1980-х – 1990-х «Новыми».

Современные школьники изучают эпоху конца 1980-х по следующим текстам: «Символом перемещения советской неофициальной культуры из подвальных мастерских и коммунальных

257 Подробнее о сквотах см. главу «Сквотская жизнь».

258 См. «Приложения».

квартир в художественные салоны, выставочные и концертные залы, на площади и стадионы стал выход в 1988 году фильма режиссера Сергея Соловьёва «АССА». За короткое время фильм собрал в прокате рекордные для того времени 80 млн рублей. Его посмотрели 18 млн зрителей, которых привлекла возможность услышать в зале кинотеатра то, что прежде можно было услышать только из дребезжащих динамиков магнитофона. Феноменальный успех фильма побудил Всесоюзную студию грамзаписи "Мелодия" выпустить виниловую пластинку, ставшую одним из первых официальных советских изданий отечественной рок-музыки. Весь тираж был буквально "сметен" с полок музыкальных магазинов. Успех фильма был предопределен не столько его художественными достоинствами, сколько тем, что он точно отвечал запросам своего времени. Это была встреча массового советского зрителя с культурой андеграунда, которая своим безразличием к господствующей идеологии и принятому образу жизни подтачивала советский режим гораздо в большей степени, чем малочисленное диссидентское движение»[259].

«АССА» — фильм в духе поздней советской школы, конечно же, был совершенно не в духе параллельного кино «Новых художников»[260], хотя их музыка, актеры, фрагменты фильмов, произведения, объекты и интерьеры во многом определили самые интересные моменты, новую для зрителей фактуру и успех этой ленты. Цой назвал сцену с песней «Мы ждем перемен» в финале картины «вставным зубом». В интервью Сергею Шолохову Цой и Наташа Разлогова называют «АССУ» «папиковым кино» (так именовали предшествующий им кинематограф французские неореалисты). Гурьянов, участвовавший в съемках фильма, вспоминал: «Сначала была "АССА", о которой Цой говорил: "Соловьёв ничего не смог сделать из такого благодарнейшего материала..."». Сам Гурьянов высказывался об «АССЕ» гораздо жестче: «Более омерзительного, скучного, спекулятивного фильма я не видел. Для меня единственный смысл съемок в этом фильме состоял в том, чтобы спастись от сорокаградусного питерского мороза и от опасности попасть в тюрьму или быть принужденно пристроенным на работу за тунеядство. И в принципе достичь обе цели мне удалось. Но фильм невозможно смотреть — можно смотреть только финальную сцену, когда появляется Виктор. Он переполнен бездарными актерами, фальшивыми, высосанными из пальца, ложными, невозможными ситуациями. Я могу его критиковать без конца. Его невозможно смотреть. Это чудовищное кино. На съемках мы неплохо проводили время. И не то чтобы мучительно, хотя в принципе кинопроцесс — это ужасно мучительно. Я видел, как Соловьёв орал: "Суки!" Особенно он издевался над своим ассистентом, козлом отпущения. И вообще атмосфера была чудовищной»[261].

Новиков определял значение «Новых художников» для отечественной культуры и жизни страны следующим образом: «(Для 1980-х годов) было характерно слияние с молодежной массовой культурой, прорыв железного занавеса, прорыв в официальное искусство. Надо сказать, что благодаря связи с роком, идеи "Новых художников" проникли в широкие народные массы. Вы, наверное, знаете, что в 1980-е кассеты с записью группы "Кино" передавались из рук в руки гораздо основательнее, чем сведения о неофициальном искусстве. И через какие-то заклинания, через песни "Бошетунмай" Виктора Цоя язык "Новых художников" передавался в массы от Ленинграда до Дальнего Востока. Также по телевизору иногда мелькали кадры из "Популярной механики", фильм "АССА" распространял сведения об этом новом искусстве, и поэтому я убежден, что именно группа "Новые художники" была локомотивом прорыва железного занавеса, границы между неофициальным искусством и официальным искусством. Во

259 «АССА». Уроки // Твоя история. Образовательный проект (http://history4you.ru/lessons/ussr-crisis/show-lesson/-asset_publisher/sqcu6oPUQ1B7/content/id/81975).

260 «Извини, Андрюха, это, конечно, не "Блоу ап", — сказал мне перед премьерой фильма в ДК МЭЛЗ Новиков. Он имел в виду фильм Микеланджело Антониони "Фотоувеличение" (1966), подразумевая формат "модного фильма про современность"».

261 *Дамер А.* Георгий Гурьянов: «Поиздеваться над всеми».



И. Веричев. Ленинградская коммунальная кухня. 1987. Собрание П. Э. Миро



А. Хлобыстин. Портрет Т. П. Новикова. 1986. Собрание галереи Volker Diehl

многом благодаря “Новым художникам” началось создание новых жанров, которые стали популярны в 1990-е годы, неформальной моды, кино, видеоарта…»[262]. Новиков увидел во всем этом роль магии — искусства перекомпозиции (одним из воплощений которой для него и была перестройка), в котором выдающуюся роль он отводил Веричеву: «Во многом из того, что произошло в нашей стране в последние годы, мы обязаны Игорю Веричеву и его деятельности. В принципе именно он — подлинный герой перестройки»[263]. В лекции 2002 года он раскрывает этот тезис: «Метод перекомпозиции, сформулированный в 1982 году, в 1983-м стал главным методом у “Новых художников”, а в 1985 году к власти пришел Михаил Горбачев и скоро, к концу 1985-го, объявил перестройку. Конечно же, когда в стране началась перестройка, “Новые художники” сразу же поняли, что это всего-навсего их собственная перекомпозиция докатилась и до Кремля. Поскольку китайская философия была тоже не чужда “Новым художникам”, они знали, что перемены на земле происходят не потому, что какой-то начальник решил их осуществить. Ветер перемен спускается из высоких сфер Верхних Небес к поверхности Поднебесной, и когда он доходит до Поднебесной, этот ветер перемен, происходят перемены, а вовсе не по каким-нибудь причинам другим. Именно поэтому мы знали, что перестройка — это часть того процесса, который всколыхнул и нас, то есть когда мы начали движение “Новых” за все новое, мы еще не знали, что наступит перестройка, но мы ощущали, что она все равно неминуемо должна прийти. И поэтому, когда вдруг песни близкого нам ансамбля, группы “Кино”, начали звучать по всей стране, нас это не удивило, хотя мы не использовали ни радио, ни телевидение, никаких современных средств пропаганды в наших руках не было, а только магнитофон. На магнитофон переписывались кассеты, но записи наших ансамблей вдруг доходили до самых дальних до окраин. А цитаты из альбома “Новых композиторов” “Ветер перемен” появлялись в речах центрального секретаря ЦК КПСС. Это, конечно же, воспринималось нами как должное и совершенно не удивляло»[264].

Действительно, можно сказать, что группа «Кино», повлияв на изменение мирочувствования молодежи, определила падение советского строя в гораздо большей степени, чем падение цен на нефть. Пример того, какое впечатление производила встреча с этой культурой на молодых людей, ранее с ней незнакомых, можно найти в воспоминаниях работавших на съемках фильма «АССА» москвичей Дмитрия Шумилова (музыкант группы «Вежливый отказ»; в фильме — Негр Витя) и Юрия Шумило (издатель, продюсер, актер; на съемках «АССЫ» — администратор)[265], хотя они вроде бы тоже были представителями молодежной культуры. Дмитрий Шумилов вспоминает: «…

262 *Новиков Т.* Ленинградское искусство 1980-х годов. С. 27.

263 *Новиков Т.* Теория перекомпозиции. С. 110.

264 *Новиков Т.* Новые художники. С. 90–91.

265 *Барабанов Б.* Большая перемена // Афиша Daily. 23 марта 2000 (http://www.afisha.ru/article/assa_kniga /).

я стоял за камерой, за Павлом Тимофеевичем, и был буквально оглушен мощью, которая обрушилась из динамиков. Цой со своей кошачьей пластикой тоже впечатлил. Прямо уши к голове прижало. Павел Тимофеевич стоял, смотрел в дырочку (тогда еще камераменов никаких не было), и когда закончился трек, повернулся ко мне и сказал: «Ну что, Юрок, понял?» Он-то к тому времени уже слышал это все. А меня оглушило. После этого я подсел на Цоя, для меня это было какое-то полное откровение — это ведь был тот же парень, с которым мы только сейчас болтали про Шаолинь и которого за звезду никто по большому счету не держал»[266]. Юрий Шумило: «Их вообще тогда никто звездами не считал. Были какие-то странные пацаны в странных одеждах, с гаджетами, которых мы тогда не видели. А у них тем временем уже была связь с заграницей, была Джоанна Стингрей — какой-то заступ за кордон, во всяком случае, в виде предметов материальной культуры. Они уже были одеты иначе, чем мы (…) Все эти очки, хламиды, большие американские ботинки — это казалось тогда странным и неожиданным. Мы понимали, что это модно, но модно как-то по-другому. Я, например, носил клетчатые джинсы, которые совпадали с клетчатой культурой люберов».

***

В завершение нашего повествования законы исторического жанра требуют явления Лженовикова и признания его «Новыми художниками». И самозванец явился! В 2008 году, после того как выходит книга «Тимур. Врать только правду!», ее автора-составителя Екатерину Андрееву из-за океана атакует Аллен Тагер (в прошлом — диссидентствовавший художник Алик Тагер, эмигрировавший в США в 1987 году) с настоятельным предложением написать подобную книгу о нем. При этом он не скрывал своего неприязненного отношения к Новикову, искусство которого, как уверял Тагер, — плагиат с творчества детей из его студии[267]. Тагер в Ленинграде был членом правления ТЭИИ, художником-экспрессионистом, создавшим детскую студию-клуб «Дружба» на улице Рубинштейна, 25, где преподавателями рисования работали Вадим Овчинников, Марта Волкова и Слава Шевеленко, и где часто бывали «Новые художники» (также в силу близости Рок-клуба). Получив отказ от Андреевой, Тагер переключился на меня[268]. Аллен уверял, что он и его гениальная жена художница-примитивистка Наталья Батищева были членами группы «Новые художники», играя в ней ведущую роль. О его «близости» с Новиковым говорит тот факт, что в своем тексте «Праздник искусств» 1986 года Тимур путает его имя, называя Аркадием, попутно относя его не к «Новым», а к «экспрессионистам». Получив отпор и у меня, Тагер сам берется за дело — приезжает в Петербург, берет интервью у бывших «Новых» и их окружения, и в 2010 году выпускает книгу с названием «В будущее возьмут не всех» (Дюссельдорф — СПб, 2010), по-видимому, полагая, что за 30 лет все забыли о точно так же озаглавленном тексте Ильи Кабакова. При этом Тагер рискнул воспроизвести в своем издании всего лишь одно собственное произведение, но и этого достаточно, чтобы понять полное несоответствие творчества длинноволосого бородача-нонконформиста стилю «Новых». Подобно хиппи, Тагер пытался «вписаться», как он понимал, в дележ наследия «Новых ху-

266 Цой приехал на съемки фильма, договорившись о том, что его подменят в кочегарке, а пропущенные смены он должен был отработать.

267 Несомненно, что Новиков заимствовал у детей, как и у православных хоругвей, буддистских тханок, Зигмара Польке и много где еще, создав свое собственное искусство.

268 При этом он требовал предоставить ему работы Валерия Черкасова и материалы по его творчеству, так как он собирался быть куратором его выставки в Москве, исходя из имеющихся у него четырнадцати работ 6 х 9 см. Тагер, который не был знаком с Черкасовым, не удосужился узнать, что в Петербурге в архиве Новикова хранятся несколько тысяч работ Черкасова, а я уже провел две его выставки и, при поддержке местного ГЦСИ, выпустил о нем книгу и CD, презентовавшийся в Третьяковской галерее.

дожников» и даже «дернуть одеяло на себя»: в ГРМ как раз открылась выставка «Удар кисти». Как ни странно, оказалось, что некоторые бывшие «Новые» понимают ситуацию схожим образом и чувствуют себя обиженными Новиковым, судьбой и вниманием историков искусства. На страницах тагеровской книги они поддакивают заезжему манипулятору, поливающему Тимура грязью, говорят гадости друг о друге и превозносят Тагера и Батищеву. Больше всех, помимо Новикова, достается «паразитирующим на художниках» искусствоведам. Видно, что в своей книге Тагер беззастенчиво редактировал тексты интервью и подписи к фотографиям, дописывая отсебятину, искажавшую смысл сказанного художниками, но только Евгений Козлов и его супруга — немецкий искусствовед Ханнелоре Фобо выступили с опровержениями[269]. Фобо верно отметила общую установку книги Тагера на дискредитацию «Новых»: «С одной стороны, в предисловии Аллен Тагер называет “Новых художников” “наиболее радикальными представителями российского авангарда 80-х годов” и старается доказать историческую причастность Натальи Батищевой и самого себя к этой группе, хотя до этого их связь с “Новыми” в литературе не признавалась, а в соответствующей номенклатуре их имена никогда не значились. С другой стороны, Тагер не считает работы “Новых художников” в целом значимыми для будущего. Все художники, будь то “Новые” или нет, за исключением Натальи Батищевой и Валерия Черкасова, остаются, по его мнению, поверхностными. “Кроме Черкасова и Натальи, которые глубоко вошли в мир причин, в современном искусстве все довольствуются только верхним слоем, только вершками”»[270]. Казус Тагера продемонстрировал печальную ситуацию: бывшие «Новые художники» утеряли главное основание своего союза — дружбу[271], и ведутся на детские провокации неадекватного гастролера, что говорит о том, что группы давно уже нет.

Ныне остаются люди, которые не изменили былым принципам и продолжают вести тот же образ жизни, что и в 1980-е, типа Олега Котельникова или Иветты Померанцевой. Котельников благоденствует, занимаясь собой без какого-либо жизненного плана, без денег и интернета, слушает старую музыку и создает выставки коллективного творчества «без имен». Он стал символом и талисманом ушедшего сказочного десятилетия.

2016

---

269 См.: Чистота намерений, чистота мотивации. Аллен Тагер о Тимуре Новикове (и Ханнелоре Фобо об Аллене Тагере). Некоторые замечания о книге Аллена Тагера «В будущее возьмут не всех» (http://www.e-e.eu/Allen-Tager/Timur-Novikov.htm). Ханнелоре Фобо указывает на многочисленные подтасовки и вольные «искажающие смысл исправления», сделанные Тагером в предоставленных ему материалах и интервью: «Он не только без нашего ведома поместил на обложку фотографию Евгения Козлова, но и не назвал имени автора в выходных данных. Вопреки договоренности, текст моего “интервью” оказался значительно сокращен, стилистически “подправлен” и снабжен искажающими смысл формулировками. (…) Многочисленные ошибки и изменения в подписях к иллюстрациям, касающиеся каждой второй из 69 фотографий (…) Разумеется, нет ничего необычного в том, что в результате проект получается не таким, как ожидали участники. Вместо книги о “Новых художниках” вышло нечто вроде юбилейного издания, посвященного Наталье Батищевой и вездесущему Аллену Тагеру (…) При чтении интервью сразу становится ясно, что разнообразие творческих позиций, которые высказывают Олег Котельников, Влад Гуцевич, Иван Сотников, Боб Кошелохов, Сергей Бугаев и другие, только иллюзия. Кто на кого и как повлиял, дискуссии о направлениях в искусстве того времени, о роли критиков и музеев — все это лишь создает фон, на котором Тагер разворачивает свои тезисы. Причем, они не следуют из бесед, а подготовлены заранее»; *Тагер А.* В будущее возьмут не всех. Исправленные подписи к фотографиям Евгения Козлова (http://www.e-e.eu/Allen-Tager/index.htm).

270 См.: Чистота намерений, чистота мотивации.

271 В том же 2010 году подобную ситуацию распада, случившуюся с группой «Митьки», описал их создатель Владимир Шинкарёв в книге «Конец митьков». Шинкарёв рассмотрел историю митьков, прибегая к теории фаз этногенеза Л. Н. Гумилёва. Используя такой подход, можно определить современное положение группы «Новые художники» на стадии где-то между фазами упадочной «обскурации» и «мемориальной».

ПРИЛОЖЕНИЯ

Краткий обзор групп «нового движения»

Изначально «Новые художники» возникают на пересечении нескольких дружеских компаний, нескольких культурных кругов и творческих групп. В различных ситуациях отдельные художники и группы объединялись для новых свершений в различных сочетаниях, что приводило к появлению необычных произведений и событий. Я даже обсуждал с Тимуром создание таблицы элементов ленинградской культуры по типу «периодической системы Менделеева», где различные комбинации из творческих единиц (художников или групп), давали бы новые элементы и эффекты. Далее основные объединения, составлявшие «новое движение», располагаются в исторической последовательности их возникновения.

«Таксидермисты». Так называла себя группа участников «ноль-движения» — Новиков, Хазанович, Циркуль, Олег Вдовин («Военный министр»), в 1982–1986 годах занимавшиеся совместными выходами в астрал и созданием ментальных фигур и «чучел», а также мэйл-артом и коллажами из журналов и газет (прежде всего, Хазанович).

«Новые дикие»[272]. Группа возникла в 1985 году и состояла из Олега Маслова, Алексея Козина и Олега Зайки, совместно проживавших и работавших в сквоте «НЧ/ВЧ». В 1986–1987 годах там же, на ул. Чайковского, 20, в одной мастерской с ними жил и работал Б. Кошелохов. Помимо «дикой» живописи крупных форматов они занимались параллельным кино, литературным творчеством, организовали «Клуб настоящих мужчин» и «Партию свободных мужчин», в которые также входили Дебил (Евгений Кондратьев) и Иветта Померанцева.



Ю. Циркуль и К. Хазанович. Рубеж 1970-х — 1980-х. Фото И. Малорацкого



А. Козин, О. Маслов. Исследователь стука. 1987



О. Зайка. Коробок горит. 1988. Собрание автора



Клуб настоящих мужчин — коллективный автопортрет. О. Зайка, Е. «Дебил» Кондратьев, А. Козин, И. Померанцева; в центре — О. Маслов. Втор. пол. 1980-х



А. Козин. Маразм -2 (портрет Кошелохова). 1988. ПАиБНИ



О. Маслов. Грибы. 1988. Собственность автора

272 *Загремельников М.* К вопросу о специфике пространства и формы в искусстве Ленинграда конца XX века. Интервью с Олегом Зайкой / *Маслов О., Козин А.* Феномен Владимира Сорокина // Искусство. 1989. № 10. С. 70–71.



Военное министерство. Газета «Воин» с известием о смерти К. Хазановича. 1990. ПАиБНИ



Военное министерство. Журнал «Военная криптозоология». Отчет о прослушивании рок-поп-оперы- балета «Редиска». 1980-е

«Военное министерство». Концептуальные и магические тенденции в ленинградском искусстве восьмидесятых годов остаются в тени экспрессивной, «дикой» живописи. Тем не менее, эти тенденции и поиски играли важную роль в формировании образа нового искусства. Группа «Военное министерство» — своеобразное ответвление от «ноль-движения». Эта группа воплотила военно-психоделическую романтику 1980-х — начала 1990-х годов. Ядром дружеской группы были историк и «ноль-теоретик» Алексей Феоктистов («Вилли»), «визео-геополитик» (термин Вилли) Олег Вдовин («Военный министр», в конце 1990-х переселился в деревню, дальнейшая судьба неизвестна) и Кирилл Хазанович. К ним примыкали Тимур Новиков и киновед Сергей Добротворский. За разговорами о военной истории и геополитике скрывались спиритуально-мистические амбиции познания космических закономерностей человеческой жизни и истории. Участники группы создавали «заумные» схемы секретных организаций, где одним из подразделений могли оказаться «битломаны», рисовали фантастические таблицы геральдических, армейских символов и комиксы, выпускали «листовки» и стенгазету «Воин», делали трехмерные макеты исторических сражений, участвовали в создании фильмов. Прекрасно зная военную историю, они, например, могли часами обсуждать действия того или иного подразделения Африканского корпуса вермахта и 8-й армии англичан под Эль-Аламейном. Жизнь «Военного министерства» тесно

переплеталась с деятельностью их друзей из группы **«Чепаев»** (существовала одноименная киностудия, созданная при участии Котельникова), в которую, помимо членов «Министерства», входили «киношники» Константин Мурзенко, Михаил Трофименков, Максим Пежемский и Константин Эрнст. Совместно с ними, при поддержке Юфита, были созданы фильмы «Говорят члены общества "Чепаев"», «Битва за флот» и мультфильмы с картами боевых действий. В кругу «Министерства» общению придавалась игровая форма. Шла переписка с членами «Клуба любителей народного творчества» — Вадимом Овчинниковым и Гуцевичем. В этих произведениях мэйл-арта поддерживался псевдоштабной-псевдоконспиративный тон. Например, Овчинников рассылал следующие «документы»: «Ваша просьба удовлетворена. С декабря 1987 г. Вы являетесь сотрудником разведывательной службы Объединенных Арабских Эмиратов. Да хранит Вас Аллах!», или: «Справка. Дана В. В. Гуцевичу в том, что он действительно в период с 1941 по 1953 гг. занимался минированием железнодорожных мостов на территории Грузии. Герой Советского Союза». По телефону члены «Министерства» отвечали: «Рейхсканцелярия, слушаю». Советская мифология и образы ее героев, типа Чапаева, Чкалова, Штирлица, доводились до полного абсурда. Работы и акции «министров» делались не для демонстрации, а для «внутреннего пользования» и были повседневным времяпрепровождением. Группа практически не выставлялась. Ее представленность на выставках исчерпывается экспозициями «Геополитика» в Музее этнографии народов СССР (1991), «Коллаж» в «Галерее-103» (1994) и «Руны Счастья» в Петербургском Архиве и Библиотеке Независимого Искусства (2008). Наибольшая активность группы приходится на вторую половину 1980-х и самое начало 1990-х годов.

Клуб «НЧ/ВЧ»[273]**,** давший название сквату на ул. Чайковского, 20, просуществовал с 1986 до 1996 года, меняя адреса в том же районе по улице Каляева. Однако «НЧ/ВЧ» — не только сквот, но и определенное направление ленинградского «дикого» искусства. Клуб «НЧ/ВЧ» был официально зарегистрирован при организации «Водоканал».

«Клуб любителей народного творчества»[274] был официально зарегистрирован вместе с «НЧ/ВЧ» в 1986 году. В клуб входили изготовители народных и авангардных музыкальных инструментов (Александр Иванов, Андрей Красиков, Тимур Новиков, Вадим Овчинников, Владислав Гуцевич и др.), собиратели народной живописи (Ия Кирилова, Иван Сотников, Новиков и др.), а также художники, писатели и поэты, использующие в своем творчестве разнообразные этнические мотивы и «примитив» (Новиков, Овчинников, Гуцевич, Марта Волкова, Вячеслав Шевеленко и др.). Клуб проводил выставки народного творчества и участвовал в концертах «Популярной механики». Председателем клуба был Иван Сотников.

«Клуб друзей Маяковского»[275]. Группа художников, созданная в 1986 по инициативе Тимура Новикова; официально зарегистрирована как «любительское объединение». Членами клуба считались практически все участники группы «Новые художники» и участники «Поп-механики». Учреждение клуба явилось одной из первых в годы «перестройки» попыток институализировать неофициальную культуру и начать переговоры с представителями власти о предоставлении клубного помещения и о легальной публичной деятельности. В 1986-м выставка группы состоялась в клубе управления «Водоканала», в 1988-м выставка,

273 Подробнее о «Клубе "НЧ/ВЧ"» см. главу «Сквотская жизнь».

274 *Потапов И.* О новом клубе // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 92.

275 *Хлобыстин А.* Клуб друзей Маяковского // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник / Общ. ред. и сост. Лейкинд О., Северюхин Д. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2004. С. 219.



Открытие выставки в честь 95-летия Маяковского в музее НЧ/ВЧ. Стоят О. Маслов, А. Ф. Хорват, Т. Новиков, Африка, И. Сотников, И. Савченков. На заднем плане картины О. Маслова, Е. Козлова и др. 1988. Фото из собрания А. Ф. Хорват



II Североамериканская выставка Клуба друзей Маяковского в апартаментах коллекционера П. Джаделсона в Нью-Йорке. Январь 1990. За столом: А. Митрофанова, М. Волкова, В. Овчинников, А. Хлобыстин, Т. Новиков, И. Куксенайте, Африка. На стенах работы (Е-Е) Евгения Козлова «МИР (Лев Толстой)», О. Зайки и Африки

посвященная 95-летию со дня рождения В.В. Маяковского, прошла в сквоте «НЧ/ВЧ»[276]. В последующие несколько лет под маркой клуба прошла серия выставок, концертов и кинопросмотров. В 1989 выставка «Клуба друзей Маяковского» состоялась в корпусе Бенуа ГРМ (кураторы Е. Андреева и О. Туркина) и в галерее Paul Judelsohn Arts в Нью-Йорке («Первая североамериканская выставка «Клуба друзей Маяковского»), которую посетили Джон Кейдж и соратники Уорхола из журнала «Интервью»[277]. В 1990 году там же состоялась «Вторая североамериканская выставка» Клуба, на которой побывали Ричард Гир, Катрин Денёв, Милош Форман, Бруно Бишофбергер, Нам Джун Пайк и многие другие знаменитости. Члены группы: С. Бугаев (Африка) — председатель клуба, Г. Гурьянов[278], В. Гуцевич, О. Зайка, А. Козин, Е. Козлов, О. Котельников, С. Курёхин, О. Маслов, А. Медведев, А. Мёртвый, Т. Новиков, Вад. Овчинников, И. Савченков, И. Сотников, А. Хлобыстин, Е. Юфит и др. В члены клуба принимались друзья-иностранцы и знаменитости, типа Уорхола.

«Иналы» — не самоназвание. Так все называли молодежную диаспору из Новороссийска, сплотившуюся вокруг Инала Савченкова[279] и находившуюся под влиянием его хариз-

276 Ее открытие описано в издании: *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 119–120.

277 Она описана: Там же. С. 339–340.

278 Гурьянов вспоминал: «Могу рассказать про “Клуб любителей Маяковского”. Я изучал английский, как и все мы, по фильмам и по музыке. Любимый фильм на английском языке был “Некоторые любят погорячее” — это самый известный фильм с Мерлин Монро, где два молодых музыканта попадают на мафиозную разборку в гараже, потом бегут из ночного клуба, где они играли. Наизусть этот фильм я знал и знаю. В конце, по-моему, когда собираются все мафиози под крышей Клуба любителей итальянской оперы. А у нас — Клуб любителей Владимира Маяковского. Все мы очень любили, а я особенно, восхищались его стилем, его внешним видом. Не его ролью в истории литературы, а именно визуально, его образом. Это была наша «крыша», как Итальянская опера для мафиози. Это была такая идея. Моя роль была — Первый заместитель памятника Владимиру Маяковскому, потому что я был очень похож на него. Виктор тоже хорошо относился к Маяковскому, я даже слышал в каком-то репортаже такую речь, что в начале Виктор надел на себя революционную желтую рубашку Маяковского, но потом его песни оказались такими грустными». Цит. по: *Дамер А.* Георгий Гурьянов: «Поиздеваться над всеми».

279 См.: Инал Савченков. Работы. Биография // NAME GALLERY (http://namegallery.ru/ru/authors/view/bio/2).

мы и стилистики. Группа базировалась в сквоте на ул. Воинова, 28. Все стены мастерских были расписаны в ярком и экспрессивном иналовском стиле. Одним из главных мотивов были собаки, летящие в космос на ракетах. Рассказывали, что, когда Инал съезжал из этого дома, эти обои за космическую по тем временам сумму 2 000 рублей купил молодой предприниматель из Риги Юрис Лесник. В 1987 году Савченков создал общество «Северный полюс» для занятий кино и мультипликацией. В том же году Инал, его брат Сергей Еньков и выпускник Мухинского училища скульптор Франц Ротвальд основали **«Школу "Инженеров искусств"»**, в которую также входили Григорий Стрельников, Борис Казаков и др. «Инженеры» ставили задачу «преобразовать любую, напрямую не относящуюся к искусству информацию в художественное произведение (...) В качестве концептуальной основы произведения может быть использована тема, относящаяся к различным областям, будь то физика, микробиология или слесарное дело. Каждое научное явление или принцип функционирования любой структурной деятельности могут обогатить художественный процесс и лечь в основу его метода. Эстетически анализируя полученное эмпирическим путем знание, автор может интерпретировать его в различных медиа. Это необязательно должен быть визуализированный образ — произведение рождается уже в момент осознания информации»[280]. Художники, помимо живописи и скульптуры, делали театральные постановки, снимали фильмы и мультфильмы, создавали инсталляции, декорации и костюмы. В 1990–1994 годах «Инженеры» базировались в знаменитом сквоте «Фурики» на Фурманова, 1, а с 1991-го по 2010-й на Обводном канале, 17. «Инженеры искусств» активно работают и выставляются и по сей день[281], к ним примкнули молодые авторы — Агата Савченкова и Алексей Куксов.

«Новая критика» была не организованной группой, а направлением деятельности в «новом движении». Ее костяк составляли члены «Ленинградского клуба искусствоведов»[282]. «Новые художники» были сами себе художественными критиками до второй половины 1980-х. Родоначальницей «новой критики» Новиков объявил юную Дуню Смирнову за фразу «все слова — синонимы». Критики в среде молодежного авангарда были в диковинку. Владимир Шинкарёв, рассказывая о своем знакомстве в 1985 году с Алиной Алонсо, окончившей искусствоведческий факультет института им. И. Е. Репина, приводит характерную деталь: «Котельников



И. Савченков. Фигура с головой и ракетой. 1980-е. Собрание семьи Т. Новикова

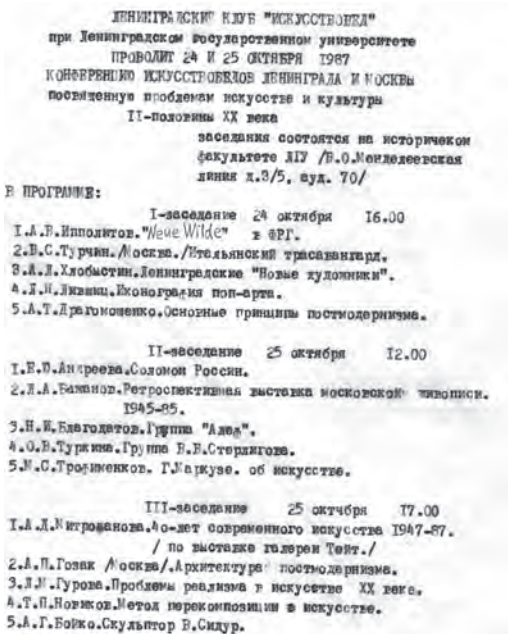


С. Еньков. Моцарт и Сальери. Втор. пол. 1980-х. ПАиБНИ

280 См.: «Инженеры искусств». Выставка в рамках параллельной программы «Манифеста 10» (http://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/13543e06-f5f4-11e3-9e1c-8920284aa333/).

281 См.: Выставка инженерной группы «Инженеры искусств» Инала Савченкова и Сергея Енькова. Клуб «МАМА» (http://www.gif.ru/actions/inzhenery/city_876/fah_1004/).

282 *Хлобыстин А.* Ленинградский клуб искусствоведов и независимое искусство. Ранний период в смутных воспоминаниях // ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. Неофициальное искусство 1981–1991 годов. Музей нонконформистского искусства. СПб., 2007. С. 262–265; *Хлобыстин А.* Ленинградский клуб искусствоведов // Новый художественный Петербург. С. 229.



ЛЕНИНГРАДСКИЙ КЛУБ "ИСКУССТВОВЕД"
при Ленинградском государственном университете
ПРОВОДИТ 24 И 25 ОКТЯБРЯ 1987
КОНФЕРЕНЦИЮ ИСКУССТВОВЕДОВ ЛЕНИНГРАДА И МОСКВЫ
посвященную проблемам искусства и культуры
II-половины XX века
заседания состоятся на историческом
факультете ЛГУ /В.О.Менделеевская
линия д.3/5, ауд. 70/

В ПРОГРАММЕ:

I-заседание 24 октября 16.00
1.А.Ф.Ипполитов."Neue Wilde" в ФРГ.
2.В.С.Турчин./Москва./Итальянский трансавангард.
3.А.Л.Хлобыстин.Ленинградские "Новые художники".
4.Л.И.Ливанц.Иконография поп-арта.
5.А.Т.Драгомощенко.Основные принципы постмодернизма.

II-заседание 25 октября 12.00
1.Е.В.Андреева.Соломон России.
2.Л.А.Баканов.Ретроспективная выставка московской живописи.
1945-85.
3.Н.И.Благодатов.Группа "Аллея".
4.О.В.Туркина.Группа В.Е.Стерлигова.
5.М.С.Трофименков. Г.Маркузе. об искусстве.

III-заседание 25 октября 17.00
1.А.Л.Митрофанова.Ас-лет современного искусства 1947-87.
/ по выставке галерея Тейт./
2.А.П.Гозак /Москва/.Архитектура постмодернизма.
3.Л.М.Гурова.Проблемы реализма в искусстве XX века.
4.Т.П.Новиков.Метод перекомпозиции в искусстве.
5.А.Г.Бойко.Скульптор В.Сидур.

Программа конференции «40 лет современного искусства» на истфаке ЛГУ. 1987. ПАиБНИ



Закрытый показ «Новых художников» в корпусе Бенуа ГРМ. С. Ануфриев, А. Хлобыстин, Е. Андреева, А. Митрофанова, О. Туркина, И. Сотников. На заднем плане работы Т. Новикова, Г. Гурьянова и Африки. 1989



Обсуждение выставки «Новые художники» в ДК им. Свердлова. Сидят М. Трофименков, И. Храбрый, А. Митрофанова, А. Хлобыстин. Стоят Б. Файзулин и М. Иванов. На стенах картины В. Гуцевича и В. Овчинникова

серьезно, трезво заявляет вполголоса: «Это очень ценный искусствовед и журналистка, подарите ей по картине»[283]. В том же 1985 году выпускники кафедры истории искусства исторического факультета ЛГУ, сплоченные вокруг своего учителя Ивана Чечота, основали «Ленинградский клуб искусствоведов» — первую негосударственную профессиональную организацию, которая была зарегистрирована при Фонде культуры, курировавшемся Раисой Горбачёвой и располагавшемся под Думской башней на Невском, 31. Некоторое время клуб имел помещение в доме Адамини (Марсово поле, 7). Часть членов клуба активно занималась самым современным искусством, и их намерения были созвучны мировым амбициям «Новых художников» и направлены на выстраивание идентичности местного искуства с «позиции силы». А. Хлобыстин и А. Митрофанова в 1986 году стали сотрудничать с «Новыми художниками» и при поддержке И. Чечота в 1987 году организовали конференцию «40 лет современного искусства» в главном лектории истфака ЛГУ. В конференции участвовали «Клуб искусствоведов» в лице Е. Андреевой, О. Туркиной и А. Ипполитова, «Новые художники» в лице Т. Новикова, «Клуб-81» в лице А. Драгомощенко и ряд искусствоведов Ленинграда и Москвы. После этого Хлобыстин и Трофименков по приглашению Александра Боровского выступили с докладами о «Новых» в ГРМ на заседании ОИССИ и ХК. В 1988 году «новые критики» Хлобыстин, Митрофанова и Трофименков участвовали в написании первого официального буклета «Новых» к выставке «Новых художников» в ДК им. Свердлова и в дискуссии на круглом столе. В конце 1980-х члены клуба Митрофанова, Андреева, Туркина и Хлобыстин выступали инициаторами целого ряда крупных художественных событий, среди которых следует выделить масштабную выставку «От неофициального искусства к Перестройке. 40 лет неофициального искусства Ленинграда», подготовленную в 1988 году и открывшуюся в самом начале 1989-го в вы-

283 *Гончарова М.* Голубая мечта // На Невском. Октябрь 2007.

ставочном павильоне в Гавани, на которой «Новые» были широко представлены. В 1989 году при поддержке Андреевой и Туркиной проходит закрытый показ «Новых художников» в ГРМ и проводятся первые закупки в фонды музея. В 1991 году «Новые» составляют большинство участников первой в городе масштабной выставки инсталляций «Геополитика» (Музей этнографии народов СССР, Мраморный зал), организованной Митрофановой, Туркиной, Мазиным и Хлобыстиным. В дальнейшем бывшие члены клуба были кураторами крупнейших выставок движения в России и за рубежом. В своих сочинениях они интеллектуально оформляли и продвигали наследие «Новых» в истории искусства (см. «Избранную библиографию»).

«Депрессионисты»[284]. Иногда в обиходе они также именовались «Утюгами» за изобретенную ими выразительную технологию теснения (вплавления) коллажей из цветного полиэтилена и других синтетических материалов в фоновую тканевую поверхность с помощью утюгов. В деятельность группы, организованной Олегом Купцовым и Георгием Малышевым в 1986 году, в разное время вовлекались Виктор Снесарь, Дмитрий Егоров и Захар Николаев. Художники увлекались фрейдизмом и юнгианством, создав на этой основе теорию творчества, «компенсирующего» обыденное депрессивное состояние человека: «Депрессия — это самопогружение, когда обыденность приобретает новую окраску, сигнал к началу творческой работы» (из «Манифеста Депрессионизма», 1987). Сумеречное название скрывало за собой жизнеутверждающее мироощущение и остроумное искусство. С 1988 года мастерская «Депрессионистов» располагалась в знаменитом сквоте на Фонтанке, 145. В своих приемах, например, в локальном заполнении яркими цветами схематичных фигур «квадратноголовых» существ, «Депрессионисты» были родственны «Новым художникам» (Крисанов, Цой, Савченков и др). По общей символической, магической, а иногда экзотической сюжетике они были близки к художникам «Клуба любителей народного творчества». Тесно сотрудничали «Депрессионисты» и с «дикими» художниками «Клуба НЧ/ВЧ». В 1991 году группа распадается. Купцов и Малышев организуют «Лабораторию М-Процессов», существовавшую до 1996 года, а Снесарь увлекается перформансизмом. «Лаборатория» переходит к созданию масштабных символических инсталляций и мультимедийных мистериальных событий, направленных на работу с архетипами, стихиями и энергиями Космоса, которые разворачивались как в художественных пространствах, так и на природе.

«Некроромантики» — ответвление от некрореализма. Некроромантиками называли себя земляки Гарри Ассы — хабаровчане Гера Челюсти (Герман Кузьмин) и Макс Гаврилов, в конце 1980-х базировавшиеся на Каляева, 27, в доме, принадлежавшем «НЧ/ВЧ», в мрачной квартире первого этажа, где стены из голого кирпича выгля-



О. Купцов. Домой. Ткань, полиэтилен, коллаж. 1988



Г. Малышев. Без названия. Ткань, полиэтилен. 1998. Собрание О. Котельникова

284 См.: *Купцов О.* От Депрессионизма к новому Пантеизму. Группа Депрессионисты. Фонтанка 145. Лаборатория М-процессов: Каталог. Ultramarine Art Gallery / Ст.: Котельников О., Хлобыстин А., Воронцова Л., Купцов О. СПб., 2013.

дели так, словно их обработали ломом. Производили разнообразную живопись (в основном — Гера) и объекты с некромотивами хулиганского содержания.

Избранная библиография и другие источники[285]

Потапов И. Праздник искусств. 1985 (рукопись). Опубликовано: Новые художники. 1982–1987. Антология / Сост. Андреева Е., Коловская Е. СПб.: ЦСИ Дж. Сороса, 1996. С. 91–92.

Новиков Т. Процесс перестройки в творчестве «Новых». 1985 (рукопись). Опубликовано: Новые художники. 1982–1987. Антология. С.80–81.; Тимур Новиков: Каталог. СПб. — М.: НАИИ; Айдан галерея, 2003.

Потапов И. Новый театр искусств. 1985 (рукопись). Опубликовано: Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 91–92.

Потапов И. Новые художники. 1986 (рукопись). Опубликовано: Там же. С. 85–87.

Потапов И. Коллаж в новом искусстве. 1986 (рукопись). Опубликовано: Там же. С. 87–88.

Потапов И. Ноль-музыка как феномен новой музыки. 1986 (рукопись). Опубликовано: Там же. С.88–90.

Потапов И. Популярная механика. 1986 (рукопись). Опубликовано: Там же. С. 90.

Потапов И. О новом клубе. 1986 (рукопись). Опубликовано: Там же. С. 92.

Хлобыстин А. Ленинградские «Новые художники» и современная советская культура. 1986. Опубликовано: Часы. Том №70, 1987. С. 267–280. (самиздат); Сайт Архива Центра Андрея Белого — журнал «Часы» (http://arch.susla.ru/)

Митрофанова А. Советское искусство и «Новые художники» // Часы. Ук. соч. С. 264–266. (самиздат); Сайт Архива Центра Андрея Белого — журнал «Часы» (http://arch.susla.ru/)

Алейников Г. Кино и Юфа // Сине-Фантом. 1987. № 7–8 (самиздат).

Митрофанова А., Хлобыстин А. Очарование тарабарщины. «Новые художники» в Ленинграде и московский постструктуралистский концептуализм. 1988 (рукопись).

Smith V. L. Stalking the Studios of the Soviet Union // Art & Auction. 1988. January.

Solomon A. The Soviets // Galleries. London. 1988. № 2.

Хлобыстин А. Дети-художники – будущие командиры. 1988 (рукопись).

Трофименков М., Хлобыстин А., Митрофанова А. «Новые критики» о «Новых художниках» // Группа «Новые художники». Проспект выставки. ДК ЛСПО им. Я. М. Свердлова. Объединение «Вернисаж». Л., 1988.

Файзулин Б. «Новые художники» и «старое» искусство. Вопросы круглого стола. Группа «Новые художники». Буклет. Л., 1988

Ross D. Life with Glasnost among Russia's Yang Artists // American Way. 1988. 1 May.

Michgelson P. Nieuwe Shilders van Leningrad // Beeld, Amsterdam. 1988. № 6.

Schaire J. Secret Fires // Art & Antiques. NY. 1988. September.

Смирнова А. Путешествия дилетантов // Искусство. 1988. № 10.

Трофименков М. «Новые художники» // Искусство. 1988. № 10.

Трофименков М. «Новые идут» // Ленинградский университет. 1988. № 21.

285 По годам издания.

Трофименков М. Новые «Новые»: Пишем душу — на чем угодно, чем угодно // Родник. 1988. № 11.

Trofimenkov M. News // Flash Art. 1988. № 143.

Gambrell J. Notes on the Underground // Art in America. 1988. № 11.

De Nya fran Leningrad. Catalogue / Texts: Trofimenkov M., Vogel F., Lyrvall B., Tilberg M. Stokholm: Kulturhuset, 1988.

Митрофанова А., Хлобыстин А. Клуб друзей В.В. Маяковского. 1989. (рукопись).

Бобринская Е., Гурьянова Н. Экспозиция в Гавани // Творчество. 1989. № 7.

Объяснения художника Тимура Новикова. Текст для выставки Тимура Новикова в г. Турку (Финляндия) в историческом музее Турун Линна. 1989 г. (Впервые был опубликован по-фински); Каталог выставки Т. Новикова в Российском музее этнографии 7—23 мая, 1992 г., СПб. (Публиковался с сокращениями). В 1993 г. был опубликован английский перевод в каталоге выставки в Музее Стеделийк (Амстердам). Полностью по-русски публикуется впервые на сайте Тимура Новикова (http://www.timurnovikov.ru/).

Бобринская Е., Гурьянова Н. Пространство «Новых художников» // Искусство. 1989. № 8.

Юсипова Л. Свободный университет — мечты, проекты, реальность // Театр. 1989. № 11.

Трофименков М. Путешествие в ноль // Театральная жизнь. 1989. № 12.

Тупицын В., Тупицына М. Беседа с Тимуром и Африкой // Флэш Арт. № 1. 1989.

Tupitsyn V. and M. Timur and Afrika // Flash Art. 1990. № 151.

Reuter J. Gegen Kunst in Leningrad. Zeitgenossische Bilder aus der inneren Emigration. Munchen, 1990.

A Pétervári Újak — Fiatal leningrбdi képzőművészek. (The New from Petersburg — Young Artists from Leningrad) Katalog / Trofimenkov M. Frescoes on the kitchen wall. Műcsarnok, Budapest, Hősök tere, 1990.

Виктор Цой. Фотоальбом. М.: Red Wave, 1990.

Пояснения Т. Новикова к выставке «Территория искусства». Русский музей. Ленинград. 1990. Опубликовано: Декоративное искусство. № 7–8, М., 1992. С. 62; Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда/Петербурга последней четверти XX столетия. Сборник статей и материалов. СПб., 2000. С. 70–72.

Геополитика: Каталог. Музей этнографии народов СССР / Ст.: Митрофанова А., Хлобыстин А., Мазин В., Туркина О, Новиков Т. Л., 1991 (самиздат).

Binationale: Sowjetische Kunst um 1990. Kunsthalle Dusseldorf / Советское искусство около 1990 года: Aus. Katalog / Texts: Harten J., Khlobystin A., Mitrofanova A., Becker K., Bakshtein J. und andere. Dusseldorf: Kunsthalle; Koln: DuMont, 1991.

Solomon A. The Irony Tower. Soviet Artists in a Time of Glasnost. N.Y.: Knopf, 1991.

Jóvenes artistas de Leningrado: el problema del cuerpo individual al fin de la era del totalitarismo tardno. Exh. Cat. / Texts: Mitrofanova A., Mazin V., Turkina O., Nesbit L.-E. Mexico: Museo de Arte Moderno, 1991.

Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания. СПб.: Новый Геликон, 1991.

Потапов И. «Туризм» Тимура Новикова // Декоративное искусство. № 7–8. 1992. С. 60–63.

Туркина О. Разговор с Тимуром // Кабинет №1. 1992.

Saint-Petersbourg Alter / Brossard J.-P., Berard E., Turkina O., Mazin V. Editions d'En Haut SA, 1993.

Novikov T. The teory of recomposition // Timur Novikov. Avant-Garde. 1993. P. 10–24. Опубликовано: *Новиков Т.* Теория перекомпозиции // Кабинет № 11. СПб., 1996. С. 85–101; Тимур Петрович Новиков. Лекции. СПб., 2003.

Selbstidentifikation — Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute — Self-identification — Positions in St. Petersburg Art from 1970 until Today / Herausgeber — Editors Becker K., Straka B. Kiel, Stadtgalerie, 1994.

Новые художники. 1982–1987. Антология / Сост. Андреева Е., Коловская Е. СПб.: ЦСИ Дж. Сороса, 1996.

Тупицын В. «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997.

Тимур Новиков. Ретроспектива. ГРМ. СПб.: Новая Академия, MCMXCVIII.

Мазин В. Кабинет некрореализма. Юфит и. СПб., 1998.

Вадим Овчинников. Труды / Ст. Хадиков И. / Ред. Кононов Н. / Сост. Рятов И. СПб.: ИНАпресс, 1998.

Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998.

Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда /Петербурга последней четверти XX столетия. Сборник статей и материалов. СПб., 2000.

Неофициальная столица. Гид, каких не было / Ст.: Новиков Т., Куксенайте И., Андреева Е., Драгомощенко А., Мамышев-Монро В., Ипполитов А. и др. / Ред.-сост. Хлобыстин А. СПб.: GIF, 2000. См.: сайт GIF (http://www.gif.ru/rusart/).

Тимур Новиков, Иосиф Бродский. Горизонты / Ст.: Хлобыстин А., Новиков Т., Бродский И., Медведев А. СПб.: Институт истории современного искусства, 2000.

Новиков Т. Знаковая перспектива // *Новиков Т., Бродский И.* Горизонты. СПб.: Институт истории современного искусства, 2000.

Дёготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.

Новиков Т., Хлобыстин А. Художник Виктор Цой. СПб.: НАИИ; Институт истории современного искусства, 2001.

Тимур Новиков: Каталог / Ст.: Новиков Т., Боровский А., Андреева А., Грачос Л., Хартен Ю., Соломон Э., Люси-Смит Э., Рамман-Питерс А., Стерлинг Б., фон Плессен М.-Л., Хлобыстин А., Медведев А. СПб.— М.: НАИИ; Айдан галерея, 2003.

Новиков Т. Ленинградское искусство 1980-х годов; «Новые художники»; Теория перекомпозиции и др. // Тимур Петрович Новиков. Лекции. СПб.: НАИИ; Галерея Д-137, 2003.

Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова (1946–1984) / Ст.: Новиков Т., Хлобыстин А., Котельников О., Кошелохов Б., Тихомиров Л., Гребенщиков Б., Рекшан В. / Под ред. Хлобыстина А., Новикова Т. СПб.: Boreyartcenter, 2003.

Боровский А. Силуэты современных художников. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003.

Долинин В., Иванов Б., Останин Б., Северюхин Д. Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Северюхина Д. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник / Общ. ред. и сост. Лейкинд О., Северюхин Д. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2004.

Отдел Новейших течений. 1991–2001. История. Коллекция. Выставки. ГРМ. СПб.: Palace Editions, 2004.

Добротворский С. Кино на ощупь. Составитель Аркус Л. СПб.: Сеанс, 2005.

Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007.

О.К. 7х7. Фестиваль Олега Котельникова. Художественный центр «Пушкинская, 10», МСИ, Музей НАИИ, Галерея Navicula Artis, ПАиБНИ, Музей Фрейда. СПб., 2007.

«The Raw, the Cooked and the Packaged — the Archive of Perestroika Art». The conceptual newspaper-catalogue of the exhibition / Texts: Khlobystin A., Stodolsky I., and others. The Museum of Contemporary Art, KIASMA. Helsinki, 2007 (https://perpetualmobile.files.wordpress.com/2008/07/kataloglowresolution.pdf).

Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Андреева Е. СПб.: Амфора, 2007.

Ковалёв А. Российский акционизм. 1990–2000. М.: Книги WAM, 2007.

Пространство Тимура: Каталог / Ст.: Пиотровский М., Ипполитов А., Андреева Е., Хлобыстин А. СПб.: ГЭ, 2008.

Хулиганы-80. Альбом фотографий из личных архивов участников молодежных субкультурных движений 1980-х гг. / Сост. Бастер М. М.: АНОК «Т.С.І.», 2009.

Сумерки «Сайгона» / Сост. и общ. ред. Валиева Ю. СПб.: Zamizdat, 2009.

Удар кисти. «Новые художники» и некрореалисты. 1982–1991: Каталог. ГРМ / Ст.: Петрова Е., Добровольский В., Боровский А., Андреева Е., Туркина О. СПб.: Palace Editions, 2010.

«Союз молодежи» и «Новые художники» / Под ред. Андреевой Е., Арской А., Котельникова О. Газета. СПб., 2010 (http://www.timurnovikov.ru/images/stories/cm.pdf).

Андреева Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Хлобыстин А. Заразум! Petrospektiva: Каталог. «ЦВЗ» Пермь. СПб., 2011.

Некрореализм: Каталог / Ст.: Боровский А., Вайбель П., Имансе Г., Мазин В. / Ред.-сост. Подгорская Н. ММСИ. М.: Maier, 2011 (http://catalogue-moma.narod.ru/olderfiles/1/Necrorealizm-russ.pdf).

Новые художники: Каталог. ММСИ / Ред.-сост. Андреева Е., Подгорская Н. М.: Maier, 2012.

Новоженова А. Виктор Цой, Тимур Новиков и другие в ММСИ. «Новые художники» 30 лет спустя // Афиша Daily. 30 октября 2012.

Koshelokhov. Chronicle; Two Highways. (2 тома). Anna Nova Art Gallery / Ред. Теплов Н., Пушина А., Кэмпбэлл Т. СПб.: Anna Nova, 2012.

Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. М.: Ad Marginem, 2013.

АССА. Последнее поколение ленинградского авангарда. Сборник материалов. Научно-исследовательский музей Российской Академии Художеств. СПб.: Невидимые структуры, 2013.

Тимур. Научное издание. ММСИ / Ст.: Новиков Т., Чечот И., Иманс Г. / Ред.-сост. Андреева Е., Подгорская Н., Новикова К. М.: Maier, 2013.

Кушнир А. Сергей Курёхин. Безумная механика русского рока. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013.

Олег Купцов. От Депрессионизма к новому Пантеизму. Группа Депрессионисты. Фонтанка 145. Лаборатория М-процессов: Каталог. UltramarineArtGallery / Ст.: Котельников О., Хлобыстин А., Воронцова Л., Купцов О. СПб., 2013.

Группа «Алипий». 1975–1983: Каталог. DiDi art gallery / Сост. Нечаева (Савицкая) Е., Жвания Р. СПб., 2013.

Хлобыстин А. Евгений Козлов. Сенсация Венецианской биеннале // Собака.ru. 20.08.2013.

Матвеева А. Евгений Козлов: «Главное в искусстве — выражение духовности» //Артгид. 10 июнь, 2013.

Undergrounds. Коллекция Пакиты Эскофе Миро. Советское и русское искусство 1980–2010-е. М.: Майер, 2013.

«Мое произведение искусства — я сам». Образ Георгия Гурьянова в искусстве 1980–2010-х годов. Каталог. НАИИ; Д-137 / Ст.: Хлобыстин А., Боровский А. СПб., 2014.

Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. Каталог. Музей современного искусства «Гараж» / Ред.-сост. Обухова С. М.: Artguide Editions, 2014.

Группа «Летопись». 1977–1981: Каталог. DiDi art gallery / Сост. Жвания Р., Заливина Е., Нечаева Е. СПб., 2014.

Туркина О., Мазин В. Жизнь замечательного Монро. СПб.: Новый музей, 2014.

Калгин В. Виктор Цой. М.: Молодая гвардия, 2015.

Иван Сотников. Живопись XX-XXI веков: Каталог. Новый музей / Ст.: Чехоев А., Кочиева И., Андреева Е. / Сост. Андреева Е. СПб.: Новый музей, 2015.

Кабинет Юфитъ. Картины мира VII / Ст.: Мазин В., Юрчак А., Туркина О., Кэмпбелл Т., Вайбель П. / Ред. Мазин В. СПб.: Скифия-принт, 2015.

Иванов Б. История Клуба-81. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016.

Владислав Мамышев-Монро в воспоминаниях современников / Ред.-сост. Березовская Е. М.: Арт Гид, 2016.

Вадим Овчинников. Штольни нирваны: Каталог / Ст.: Андреева Е., Кэмпбелл Т. СПб., 2016.

Чечот И. Мой Тимур // И. Д. Чечот. От Бекмана до Брекера. Статьи и фрагменты / Сост.: Чечот И., Чечот А. СПб.: Сеанс, 2016.

Сайты

Сайт об Андрее Панове (Свинье): www.svinpanov.ru

Архив Центра Андрея Белого — архивы журналов и другие материалы самиздата: arch.susla.ru

Портал гео-культурной навигации — искусство России / СПб.: www.gif.ru/cities/spb

Сайт Джоанны Стингрей: www.joannastingray.com

Сайт (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо: www.e-e.eu

Молодежная субкультура 80-х в СССР: www.kompost.ru

Сайт Вадима Овчинникова: ov-ov.com

Сайт Тимура Новикова: www.timurnovikov.ru

Хулиганы-80. Субкультурная сага Перестройки: soviethooligans.ru

Документальные и телефильмы

Сергей Курёхин и Поп-механика. Музыкальный ринг. NTV. 1987.02.01
https://www.youtube.com/watch?v=rrJTAhNhaaY

«Ленинградская кинохроника». Авторский выпуск слушателей Ленинградской школы кинорежиссёров. Художественный руководитель выпуска А. Сокуров. / Евгений Юфит. Хроника ленинградского киноавангарда. / О. Котельников, А. Медведев, И. Сотников, К. Митенев. Музыка группы «Новые композиторы». Улет легких. 1988.
https://www.youtube.com/watch?v=PeNf3Ghn_xo

Ленин-гриб // Телепередача «Пятое колесо» 17 мая 1991.
https://vimeo.com/48651184

Траектория звезды. Сергей Курёхин. Реж. Наталья Урвачева. Канал «Культура». 2004.
https://www.youtube.com/watch?v=l_h23t3XtCE

Курёхин. Реж. Владимир Напевный. Никола-фильм. 2004.
https://www.youtube.com/watch?v=ihc_LNEuh0I

The Raw, The Cooked and The Packaged. — The Archive of Perestroika Art.
https://www.youtube.com/watch?v=yyXF-o62XSs

Иконография: фильм-лекция. На основе материалов выставки «"Новые Художники" в фотографии и документах. Иконография». Кураторы: Ирена Куксенайте, Андрей Хлобыстин. Галерея Формула, Лофт Проект Этажи. Режиссер Иветта Померанцева. Оператор Константин Коржев. Лектор А. Хлобыстин. 2010.
(1/4) — https://www.youtube.com/watch?v=dqFhiROnXvo
(2/4) — https://www.youtube.com/watch?v=OLphBGdrHFQ
(3/4) — https://www.youtube.com/watch?v=Mmo3sMA2hSc
(4/4) — https://www.youtube.com/watch?v=s1g_Jw2cnSs

Тимур Новиков. ТВ фильм из цикла «Легенды времени». Автор Ольга Кузнецова. Реж. Константин Баранов. ЗАО «Первый канал. Всемирная сеть». 2010.
(1/4) — https://www.youtube.com/watch?v=R0DWO5bppGk
(2/4) — https://www.youtube.com/watch?v=SuVAqN6wQvk
(3/4) — https://www.youtube.com/watch?v=7uYHvzuqJEs
(4/4) — https://www.youtube.com/watch?v=6TXw6paj6Jg

Тимур Новиков. Ноль Объект. Реж. Александр Шейн. 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=6AQ6MWHfwV0

Годы жизни «Новых художников» и некоторых участников «нового движения»

1949 — Владислав Гуцевич
1951–1996 — Вадим Овчинников
1954–1996 — Сергей Курёхин
1955 — Евгений (ЕЕ) Козлов
1957–2005 — Александр (Захар) Николаев
1957–2010 — Андрей Медведев
1957 — Юрис Лесник
1958–2002 — Тимур Новиков
1958 — Олег Котельников
1959–1991 — Александр Овчинников
1959–1997 — Сергей Добротворский
1959–2014 — Алексей (Вилли) Феоктистов
1959–2016 — Игорь Безруков
1959 — Евгений (Дебил) Кондратьев
1959 — Андрей (Мёртвый) Курмаярцев
1960-1998 — Андрей (Свин) Панов
1960 — Юрий (Циркуль) Красев
1960 — Джоанна Стингрей
1961–2013 — Георгий Гурьянов
1961–2015 — Иван Сотников
1961–2016 — Евгений Юфит
1961 — Андрей Хлобыстин
1962–1990 — Виктор Цой
1962 — Валерий Алахов
1962 — Игорь Веричев
1963–1990 — Кирилл Хазанович
1963 — Олег Зайка
1963 — Георгий Каспарян
1963 — Леонид (Трупырь) Константинов
1964 — Михаил Таратута
1965–2006 — Герман (Челюсти) Кузьмин
1965 — Алексей Козин
1965 — Олег Маслов
1966 — Сергей (Африка) Бугаев
1966 — Антон (Тедди) Иванов
1966 — Андрей Крисанов
1966 — Инал Савченков
1967 — Иветта Померанцева
1968 — Андрюс Венцлова
1969–1998 — Константин Гончаров
1969–2013 — Владислав (Монро) Мамышев

ПЕСНЬ О НЕОАКАДЕМИЗМЕ. 1990-е

Правда все та же! Средь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите, во имя прекрасного,
Против течения!

А. К. Толстой

ПОТЯНУЛИ ИДЕАЛЫ НА СЕБЯ[286]

«Идеал» и впрямь, после почти двухсот лет презрения, стало модным словечком.

Аркадий Ипполитов

На рубеже 1980-х – 1990-х годов в Ленинграде главный герой этого повествования — лидер молодежного авангарда Тимур Новиков переформатирует созданное им в начале 1980-х годов ньювейверское «новое движение», подошедшее к точке бифуркации, в «неоакадемизм», провозгласивший возврат к классическим идеалам прекрасного искусства. Для культурной публики происходит нечто непонятное: самые отвязанные новаторы совершают кульбит, который иначе как контрреволюцией не назовешь. Они объявляют о своем разочаровании в современном искусстве, о возврате к традиционному мастерству и провозглашают Санкт-Петербург с его неоклассической архитектурой, Эрмитажем и балетом последним оплотом классики посреди гибельного моря модернизма. «Петербургские [художники] сочли, что им проще: ярко выраженным стилем обладает сам город, и значит, у них есть неоклассика и монополия на красоту в пределах бывшего СССР», — писала Екатерина Деготь[287]. Прогрессивная художественная интеллигенция, привыкшая к трюкам и розыгрышам «Новых художников», вдруг увенчавших себя лавровыми венками и ставших именовать друг друга профессорами, а свой сквот — Музеем Новой Академии Изящных



Т. Новиков с коллажем «Оскар Уайльд и Бозие» (1992–1993) в Летнем саду. Архив Т. Новикова

286 Выражение, подсказанное Денисом Карловым.

287 *Дёготь Е.* Плоды некритической любви к классике // Коммерсантъ. № 150. 11.09.1996. С. 9.

Искусств[288] (НАИИ), сначала не принимала все это всерьез, но вскоре мракобесные речи и манифестации самозваных «академиков» стали вызывать негодование и ужас. Неоакадемизм был обвинен во всех смертных грехах, приписываемых в XX веке неоклассике, — от китча до фашизма и гомосексуализма. «Вероятно, с подобным раздражением был воспринят, к примеру, поп-арт в среде абстрактного экспрессионизма или соц-арт в среде московского неофициального искусства», — отмечала критика[289]. До сих пор находятся разоблачители апроприаторов неоклассики — силки и ловушки, расставленные Новиковым в неоакадемических угодьях, продолжают приносить добычу. Как писал Николай Гумилёв: «А умный кот мой ловит рыбу // И в сеть заманивает птиц». Разоблачители — как специалисты в искусстве, так и «знатоки жизни», наносят Тимуру, казалось бы, сокрушительные удары, но он безупречен, неуязвим, и к тому же то дразнится, как Питер Пэн, то гомерически хохочет, как древний дух. Новикова особенно радовала негативная и скандальная критика, созданных им движений. Не раз она им же и провоцировалась, что на годы опережало проникновение подобных медиастратегий в отечественный шоу-бизнес и политику. Полемика, сопутствовавшая неоакадемизму на протяжении всей его истории, Новикова вполне устраивала: он упивался «пиартом»[290], как Пушкин дендизмом, когда тот был еще в новость. Эти манипулятивные энергии он никогда не фетишизировал и использовал не столько для принижающего высмеивания, сколько для указания на возвышенную суть происходящего. Люди, продолжавшие строить картину мира на дуальных оппозициях и названиях, в эпоху шизореволюции, когда канула в небытие идеология, а переименовывать поплывший мир было уже поздно, не замечали, что сами становились объектами манипуляции: злопыхатель превращался в пиарщика. На критику неоакадемисты презрительно ухмылялись, а желающим могли набить морду — драки на почве споров о прекрасном, иногда прямо на выставке, не были редкостью в их собственном кругу[291]. Эпоха была во всех отношениях пограничная, и каждый был готов в любой момент

288 Эту «обновленную» кальку с французского — Académie des Beaux-Arts (Академия Изящных Искусств) Новиков объяснял следующим образом: «Наша Академия — изящных искусств. Мы возвращаемся к самому понятию “изящное искусство”. Она Новая, потому что она действительно совершенно новая институция, но при этом она возвращается к классическому понятию “Академии изящных искусств”. Потому что искусство должно быть изящным. В свое время слово “изящное” убрали, имея в виду, что искусство может быть и неизящным, может быть брутальным, тогда была мода на социальное в искусстве, вспомните “Кочегара” Ярошенко. Тогда считалось, что кочегар может быть и неизящным, но он может быть искусством. Мы же считаем, что искусство должно воплощать именно изящное, потому что кочегара может изобразить телевидение, а о бунте художников-радикалов может написать газета, но искусство должно показывать изящное, будь то явление природы, или линия лица, или какое-то творение рук человеческих, какой-нибудь прекрасный натюрморт». Цит. по: *Голыбин В., Молок Н.* Академик с топором // Итоги. Июль 1998. С. 71. Также здесь интересно будет вспомнить об изменении названий группы молодых авангардистов 1920-х годов от «чинарей», «Ордена заумников DSO», и «Левый фланг» до «Академии левых классиков».

289 *Фоменко А.* Генеалогия неоакадемизма // Художественный журнал. 2001. № 32.

290 Помимо радиопередач, телепрограмм, лекций и интернета, библиография НАИИ при жизни Новикова насчитывала сотни отечественных и зарубежных публикаций. См.: Библиография Новой Академии Изящных Искусств. СПб., 2004. С. 56–87 (http://www.newacademy.spb.ru/4itzal.html; http://www.newacademy.spb.ru/Timur/bibliography.html).

291 «На открытии выставки “Светопись” в галерее “Д-137” произошла драка. Профессор-балетоман Денис Егельский бился с профессором помех Егором Островым на почве неразделенной любви к Бахусу. Услышав шум битвы, сидевший, опираясь на трость, в соседнем помещении слепой патриарх академии Тимур Новиков, воскликнул: “Срочно поставьте Моцарта!”. И впрямь, бойцы вскоре стихли. Их нашли у входа мирно спящими на ступенях под “Маленькую ночную серенаду”» (*Кудрявцева О.* Будни неоакадемизма. Сила классики // Сусанинъ. 2003 (http://susanin.zarazum.ru/text/0018/0018.html)). «В салоне болгарско-швейцарско-французской художницы-танцовщицы Нины Влаховой на улице Пестеля, собравшей вечеринку неоакадемистов, произошла драка. На этот раз, перевозбужденные политинформацией Ирены Куксенайте о ходе выборов в США, бились профессор-балетоман с ученым секретарем Новой Академии. Поскольку из музыки у хозяйки салона имелся только джаз, потасовку между Труляля и Трулюлю остановить не удалось» (*Гнидо Рени.* Бессилие джаза).

отстаивать свой взгляд на мир в самых неожиданных ситуациях, вплоть до того, что профессора НАИИ Матвеева и Егельский разгуливали по Ленинграду, вооруженные пистолетами.

Неоакадемизм нельзя было не заметить: он вызывал столь же большую симпатию, как и неприязнь, что говорит о появлении оригинального художественного явления, нового сообщества с необычным стереотипом поведения. В свое время И. Д. Чечот проиллюстрировал нам смену стиля и «чувства жизни», напомнив сцену из фильма Феллини, когда переживший свой век Казанова — затейливая барочная руина — спускается в зал, где сидит одетая во все черное молодежь новой, романтической формации. Простой и доходчивый призыв неоакадемизма «долой модернистские безобразия, назад к прекрасному искусству!»[292] импонировал поколению молодых романтиков, в будущем ставших именоваться «новыми серьезными». Они искали в искусстве возвышенного и подлинного, брезгуя уродливостью, негативизмом и политизированным похабным стебом соц-артистского толка[293]. Неоакадемизм вслед за «Новыми художниками» вписал свою главу в историю русского неоромантизма.

Во главе неоакадемической «контрреволюции» в русском искусстве стояли те, кому было под тридцать, кто недавно числился «дикими» художниками, хулиганами, модниками-западниками. Их усилиями была расшатана и доведена до лучезарного идиотизма[294] советская культурная парадигма — вспомним телевизионную акцию «Ленин был грибом». Но как только крах дряхлой матрицы на рубеже 1990-х годов стал очевиден, бывшие анархисты стали вести себя как махровые реакционеры. В целом, переход от «Новых художников» к неоакадемизму чем-то напоминает обращение дадаистов сюрреалистами. Уже к середине 1990-х буйная ленинградская молодежь преобразилась внешне чинными академиками, обра-



«Торжество неоакадемизма» в Михайловском замке. О. Маслов, О. Тобрелутс, Т. Новиков, Б. Матвеева, В. Кузнецов и А. Хлобыстин. 2000. Фото А. Муштавинского



Неоакадемическая фотосессия на крыше сквота «Пушкинская, 10». 1995. Фото Г. Иманса

292 В то время американский фильм «Назад в будущее», как и советские мультфильмы типа «Коля, Оля и Архимед», говорили о «шаговой доступности» прошлого.

293 Неоклассические веяния отразила популярная эстрада — в 1990 году выходит клип Мадонны «Vogue», повлиявший на распространение новой эстетики (См.: https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI; https://www.youtube.com/watch?v=lTaXtWWR16A). Вскоре пошла молва о том, что молодежью овладела мода на «классику», и в детском юмористическом киножурнале «Ералаш» в сюжете «Крутая тусовка» (1993, реж. П. Любимов. Выпуск № 96 Сюжет № 3 (http://www.youtube.com/watch?v=Hv_nU0dAJAM)) подросткам в костюмах эпохи рококо, танцующим менуэт, мешают припанкованные дед с бабкой, слушающие хэви-метал.

294 Вспомним, что «идиотничать», по выражению Свина-Панова, ленинградская молодежь начала еще в конце 1970-х годов. См. об этом: Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания. С. 54.

щающимся к друг другу на «вы» и по имени-отчеству, пишущими масштабные холсты с обнаженными фигурами героев. Они с легкостью снимали свои сюртуки и цилиндры и щеголяли нагишом, с лирами и спортивными снарядами наперевес.

В то время, когда склонная к крайностям отечественная культура из пассивного коллективизма ломанулась в оголтелый индивидуализм, встречая хлебом-солью демократические ценности Запада, неоакадемисты надменно объявили себя консервативными патриотами. Свою художественную доктрину Новая Академия, как и многие художественные движения XIX–XX веков, основывала на тезисе о кризисе современного искусства[295], в котором неоакадемисты как бы убедились на собственном опыте 1980-х годов (характерно название интервью Новикова «Мое раскаяние Малевича» в телевизионной программе ВГТРК)[296] и при знакомстве с реалиями западного рынка. Сетования на упадок европейской культуры и искусства — общее место толкований прошлого и позапрошлого веков, которые, войдя в плоскость политики, вели к террору и войнам. Широко известны суждения по этому поводу Ф. Ницше, Г. Зиммеля, О. Шпенглера, Й. Хёйзинги, Х. Ортеги-и-Гассета, А. Швейцера, Г. Зедельмайра, Э. Фромма, Э. Гуссерля, А. Мёллера ван ден Брука, М. Хайдеггера, А. Камю и других, а в России — К. Леонтьева, В. Розанова, Вл. Соловьева, С. Булгакова, Н. Бердяева, Л. Шестова, Н. Данилевского, П. Сорокина, Д. Мережковского, В. Ленина, А. Жданова, (продолжайте)[297]. Рожденный поздним романтизмом сюжет о глобальном кризисе европейской культуры часто сводят к проблеме европоцентризма, критикуя тезисы «Греция — колыбель европейской цивилизации» или «Запад — христианская цивилизация». Но в конце 1980-х годов проблемы, названные «болезнями европеизма» Сергеем Булгаковым и «апокалипсисом нашего времени» Василием Розановым, не стояли перед молодыми ленинградскими мечтателями. Искусство, «прекрасное» и «безобразное», они понимали здесь и сейчас, конкретно и лично. Со всей непосредственностью, без подготовки, они брались за дело, добиваясь перемен в своем творчестве, облике, отношениях с обществом, окружающих «декорациях», выбрав отправной точкой красоту города, с которой они стремились слиться. Молодые ретроавангардисты грезили, что им по силам обратить руины сквотов в роскошные дворцы, полные сокровищ искусства, чудес техники, сказочных героев современной культуры, и свободно путешествовать в пространстве-времени. Непринужденно, практически сразу же, они добились результатов. Уже в 1987–1988 годах, благодаря рок-музыке и фильму «АССА» ленинградская «новая» культура становится известна всей стране, картины «Новых художников» попадают в Русский музей и украшают обложки главного советского художественного журнала «Искусство», их музыка собирает стадионы в СССР и попадает в топ чартов на Западе, кино снимается на «Ленфильме», а звезды западной культуры сами, во плоти, появляются в ленинградских сквотах. Эти достижения принимались как нечто само собой разумеющееся: мир понимался магически и, как писал Новиков еще в 1985 году, с «позиции силы».

Можно сказать, что «новое движение» победило, и мир лежал у ног молодых «дикарей», обратившихся борцами за прекрасное. И опять им сопутствовал успех: петербургский неоакадемизм стал крупнейшим геокультурным и медийным «проектом» — художественным движением, которое впервые за многие десятилетия взломало границы непонимания, отыскав соратников в Москве и на Западе.

---

295 Новиков выдвигает свое оригинальное объяснение упадка, назвав его причиной жуткий морок, напущенный африканскими шаманами на европейских деятелей культуры в начале XX века.

296 Автор и режиссер Юлий Дворкин (Телеканал «Культура», 1998 (https://vk.com/video150805_170254267)); *Новиков Т.* Мое раскаяние Малевича.

297 См.: *Сидорина Т.* Философия кризиса. М.: Флинта, Наука, 2003.

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В НЕЗАВИСИМОЙ КУЛЬТУРЕ ЛЕНИНГРАДА

Послушная мечта тебе шептала ль страстно
О временах иных, стране совсем иной,
Стране, где было все так юно и прекрасно?
Где мысль еще жила о веке золотом,
Без рабства и без слез... Где, в блеске молодом,
Обожествленная преданьями народа,
Цвела и нежилась могучая природа...
Где, внемля набожно оракула словам,
Доверчивый народ бежал к своим богам
С веселой шуткою и речью откровенной,
Где боги не были угрозой для вселенной,
Но идеалами великими полны...
Где за преданием не пряталося чувство,
Где были красоте лампады возжены,
Где Эрос сам был бог, а цель была искусство...

Алексей Апухтин. «Греция»

Неоклассика, к которой апеллировал неоакадемизм, с XVIII века не раз претендовала быть национальным русским стилем, что, прежде всего, связывалось с прямой культурной преемственностью античного наследия через Византийское православие, о чем не забывал упоминать Новиков. Говоря о контексте неоакадемизма, попробуем кратко обозначить некоторые факты отношения к понятию «классика» в самых различных кругах ленинградской творческой интеллигенции, к которой тяготели неоакадемисты.

Джорджо Агамбен пишет о современности: «Та встреча, которая важна для современности, происходит вовсе не в обычном, хронологическом времени: речь идет скорее о чем-то, что зарождается внутри хронологии, подталкивает и изменяет ее. Эта внутренняя необходимость и есть безвременье, анахронизм, позволяющий нам понимать наше время как некое “слишком рано”, которое вместе с тем “слишком поздно”, как некое “уже”, тождественное “еще не”»[298]. Эти слова могут напоминать о переживаниях русских людей старой культуры в новой советской реальности. «Страшно жить мертвецу среди живых, страшно быть человеком страны умершей», — пишет Константин Вагинов в 1922 году в рассказе «Монастырь Господа нашего Аполлона» и чуть дальше продолжает: «Страшно быть живым среди призраков. Страшно быть человеком среди умерших». Так между футуризмом и ретроградством ломается «хребет настоящего», о котором говорит итальянский философ. Новая реальность ассоциируется у Вагинова с христианством, из которого происходят научные открытия, технический прогресс и искусство модернизма:

Радий есть христианство, братия мои.
Паровоз есть христианство, братия мои.
Пикассо есть христианство, братия мои.

Модернизм разлагает прекрасную плоть античных богов. Является Венера: «И в скуле ее была скрипка, и в глазу папироса, и была она суха и жестка, и желта»; «И увидели Аполлона, лежащего посреди нас со сломанной ногой, в коей торчали автомобили и рельсы, и вместо крови струилась нефть». Аполлон обращается квадратом: «Снова иссохший, квадратный, лежал он, мертвы черви спали в ноге его». Меняется сама природа прежде родного мира: «В саду, где бродил в юности моей, не нашел я берез и дубов, вместо них пальмы и кактусы двигались. Когда же заря подняла белые перья свои, увидел я негров в цветных поясах и базары неописуемые. Квадратное солнце висело над головой. Крыши из листьев неведомых деревьев покрывали дома. Пригласил меня один чужестранец в дом свой и долго расспрашивал

298 *Агамбен Дж.* Нагота. М.: Grundrisse, 2014. С. 31.

на незнакомом языке. И по движениям губ понял я, что расспрашивает о родине моей. Показал я знаками, что родина моя в земле, что больше нет родины моей». Вагинов фактически предвосхищает неоакадемические мотивы Тимура Новикова: противопоставление Аполлона квадрату и «искусство негров», свергающее с пьедестала европейских пенатов. Старая петербургская культура вымирает: к концу 1920-х годов даже занятия античностью становятся опасными — близкий Вагинову, Бахтину и ОБЭРИУ кружок молодых переводчиков-эллинистов «АБДЕМ» был разгромлен НКВД[299].

Классика традиционно была опорой в крайних ситуациях, чему пример — описанная Николаем Пуниным случайная встреча с Николаем Гумилёвым в изоляторе ЧК: «Мы стояли друг перед другом, как шалые, в руках у него была “Илиада”, которую от бедняги тут же отняли». Сергей Аверинцев, сравнивая своих «лучших московских наставников», в глазах которых «читалась печально-ироническая оглядка на реальность сегодняшнего дня», готовых «махнуть рукой» на «какие-то прежние устои», с ленинградскими учеными, испытавшими несравненно более жесткие репрессии, писал: «В Питере еще можно было встретить настоящих жрецов науки, которые казались людьми иной породы, последними гражданами затонувшей Атлантиды, и в них ощущалась решимость ригористически соблюдать законы этой Атлантиды до конца своих дней и вопреки всему»[300].

Этическая непреклонность была «точкой сборки» лучших ленинградских художников, поэтов и музыкантов второй половины века; эта «консервативная» установка торжествовала и среди неоакадемистов, на дух не переносивших московский стеб с «фигой в кармане». В среде и университетской, и богемной молодежи сохранялся пиетет перед людьми старой культуры, фундаментальным образованием, знанием языков[301] — «антиобщественными» свидетельствами иной жизни, свободной от власти страха и лжи, противостоявших советскому начетничеству. В отличие от Москвы, где классика ассоциировалась с навязчивой советской демагогией, где «Академія и Пушкин непонятнее гіероглифовъ», и «авангардисты» до сих пор продолжают глумливо «сбрасывать Пушкина, Достоевского, Толстого и прочих, и прочих с парохода современности» (см., например, «Голубое сало» Сорокина), для ленинградцев культура прежде всего ассоциировалась с классикой, и тот же Хармс понимался не столько как деструктор, сколько как творец, развивающий фундаментальную традицию[302].



ДК в поселке Промышленный, Воркута. 2015. Фото Н. Ерофеева

В конце 1940-х годов, когда «сталинский ампир» был официальным стилем, и государство возводило ордерные постройки посреди полярной тундры, в

299 Краткие сведения об «АБДЕМ» см.: Брагинская Н. Домашние семинары 1970-х // Институт высших гуманитарных исследований им. Е. М. Мелетинского (http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=54014); *Завьялов С.* Гомер в качестве государственного обвинителя на процессе по делу русской поэзии (О книге А. Н. Егунова «Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков») // НЛО. 2003. № 60.

300 *Аверинцев С.* Опыт петербургской интеллигенции в советские годы — по личным впечатлениям // Новый мир. 2004. № 6.

301 Новиков, Гурьянов и другие люди выдающихся талантов из молодежного андеграунда, не получившие высшего образования из-за неприятия советской системы или «происхождения» (отсутствия блата) не раз скорбели о своей недостаточной образованности. Но даже выпускники ЛГУ чувствовали ущербность своих знаний, полученных в alma mater, и занимались самообразованием.

302 «В творчестве Хармса читается тоска по вечному, рядящаяся в шутовские одежды тоска по Богу» (*Щербинина О.* Старуха. Даниил Хармс в контексте классики // Нева. 2007. № 4).

Ленинграде «Орден нищенствующих живописцев» своими жизнью и творчеством, полными героической эпики, подлинного трагизма и комедий, близостью к природе среды обитания и природе вещей, апеллировал к духу античности. Широко известны строки одного из их духовных лидеров — поэта Роальда Мандельштама:

Мои друзья — герои мифов.
Бродяги,
Пьяницы,
и воры.
Моих молитв иероглифы
Пестрят похабщиной заборы…

Художники «Ордена…» сравнивали себя со старыми мастерами, читали античных и восточных классиков, предоставив возможность фанатеть от модных тогда Хемингуэя или Ремарка стилягам и комсомолии.

Для младшего современника «орденцев» — поэта и художника Олега Григорьева античность также не была чем-то нездешним, но вечное звучало в иной тональности:

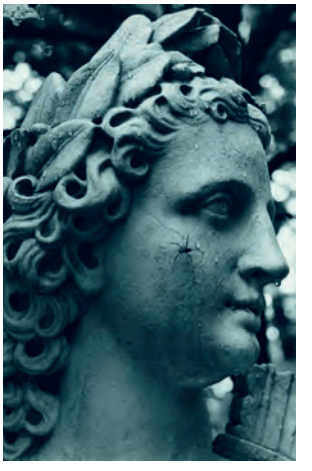
Этот дядя с рожками видимо Сатир.
Просверлил он дырочку в детский наш сортир.

Украл у богов факел,
Принес людям свет.
А люди по норам спрятались
Никого как бы нет.

Сказал я девушке кротко:
— Простите за нетактичность,
Но бюст ваш, и торс, и походка
Напомнили мне Античность.

Она в ответ мне со вздохом:
— Простите, но ваше сложение
Напомнило мне эпоху
Упадка и разложения.

Фотограф андеграунда Борис Смелов, проживая в Ленинграде, снимал Санкт-Петербург; академические ученые, подобно романтикам XIX века, жили в ином измерении, находя в предмете своих занятий далекую родину и далеких друзей. Помню, как я, молодой искусствовед, будучи окрыленным встречей с живой культурой в лице «Новых художников» и «Поп-механики», решился узнать мнение о ней античника А. И. Зайцева, которого подстерег на лестнице в Публичке. Его ответ был безапелляционен: «Что вы, батенька, это полный упадок», — для человека, стоящего перед лицом вечности, не было различия между суетой официоза и андеграунда. Этот род мыслей имеет широкое хождение в Петербурге вплоть до наших дней. Известно, что, например, эрмитажный куратор Аркадий Ипполитов отказывается заводить мобильный телефон и считает, что студент Болонской академии Гвидо Рени современнее Ильи Кабакова. Искусствоведы, впоследствии поддержавшие неоакадемизм, будучи студентами, обрядившись в плащи и шляпы, играли в декаданс,



Б. Смелов. Аполлон. Летний сад. 1978. Собрание фонда Б. Смелова

гуляя в белые ночи по памятникам эпохи модерна на Петроградской стороне. Гей-культура, загнанная с 1930-х годов в подполье, нелепо и беззащитно пыталась отражать напор грубой реальности ироничным эстетством и претенциозными позами. И, конечно же, многочисленные выпускники советских художественных институтов, прикормленные властью или не сумевшие пробиться к кормушке «реалисты» всех мастей, продолжают и по сей день охранять собственное понимание классики от «модернистов», в которых видят угрозу своим привилегиям или причину невзгод.

Всю ленинградскую традицию — и «правую», и «левую» — на протяжении нескольких десятилетий отличала установка на визуальное начало. В трактовке «Новых художников» и неоакадемизма это качество зазвучало вызывающе. «С самого начала основной задачей деятельности Новой Академии было создание полноценного визуального произведения в противовес модернистской концептуальности, визуальности лишенной, — пишет Ипполитов. — Визуальность и есть то, что Новую Академию от остальных течений конца века отличает. Задача создания визуального образа с помощью ли живописи, столь последнее время гонимой, фотографии или всевозможных новых технологий, сама по себе вполне концептуальна, если иметь в виду подлинное значение слова концепция, conceptio, то есть наличие некоторой руководящей идеи. Идея образа “классики и красоты” во время декларативной безобразности позднего модернизма прозвучала резко радикально. Именно это и определило то, что Новая Академия для конца XX века, как и Академия вступивших на истинный путь для конца шестнадцатого, оказалась заведением весьма авангардным»[303].

Организовывая движение неоакадемизма, Тимур Новиков учитывал все эти факторы, исходя, прежде всего, из личных пристрастий, основанных на «любви к родному пепелищу» — потребности отстоять и возвеличить дух своего полиса, тогда считавшегося художественным захолустьем. Его стратегии в отношении таких «абстрактных» вещей, как красота, классика, традиция и тому подобных, опять же, были не отвлеченными, нездешними, а определялись вниманием и интересом к конкретной культурной ситуации в обществе, художественной среде, к духу и плоти конкретных друзей.

В 1990 году Тимур написал: «Я начал свою жизнь в Русском музее в 1973 году в качестве юного искусствоведа и, несмотря на то, что в 1977 году перешел в художники, в душе навсегда остался критиком»[304]. Можно сказать, что неоакадемизм — это изначально искусствоведческий проект человека, рассматривавшего и свою жизнь, и все художественные движения в истории мирового искусства как реди-мейды — полуфабрикаты, практически готовые к употреблению. Неоакадемизм воплощал новиковский принцип «перекомпозиции», в данном случае направленной на реконструкцию, переизобретение и присвоение генеалогии искусства. Здесь Новиков выступает новым для нас типом художника — уже не художником-куратором, определившимся в Ленинграде в 1980-е годы, и не куратором-художником (тип которого господствует теперь), а художником — «магом и волшебником»[305], для которого произведением является культурная ситуация в целом. В этом смысле Новиков был крупнейшим гео-культур-политиком своего времени, чей КПД, по гамбургскому счету, превышал эффективность всего Минкульта.

---

303 *Ипполитов А.* Бронзовый век Петербурга // Новая Академия. Санкт-Петербург: Каталог / Ст.: Семенихины Е. и В., Харитонова А., Ипполитов А., Хлобыстин А., Андреева Е., Боровский А. М.: Фонд культуры «Екатерина», 2011. С. 14.

304 Пояснения Т. Новикова к выставке «Территория искусства». Русский музей. Ленинград. 1990. Опубликовано: Декоративное искусство. № 7-8, М., 1992. С. 62.

305 Ставшее крылатым выражение из комедии Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского», где Расплюев говорит об авантюристе Кречинском: «Наполеон, говорю, Наполеон! великий богатырь, маг и волшебник!».

Традиционализм в числе прочих волшебных реди-мейдов лежал наготове в рукаве у Тимура. В юности, решив стать великим художником, он нашел верный путь, который в последующем рекомендовал всем неофитам: читать, что говорят об искусстве сами гении — то есть многотомник «Мастера искусств об искусстве». Тимур от природы был наделен тягой к красоте, и наслаждался самой атмосферой священнодействия и шума вокруг искусства. Его кумиром — абсолютным художником всех времен — был, конечно, Леонардо. На Леонардо вместе с Рафаэлем Тимур — тогда еще живописец-фовист — указывает как на любимых художников, устраиваясь на работу оператором бойлерной Русского музея в 1980 году. Затем, 7 лет спустя, в записи в «альбом» Вадима Овчинникова он опять упоминает Леонардо как «любимого». В 1990-е годы профессура Новой Академии вспоминала, какое сильное впечатление на них, подростков из разных городов СССР, произвел многосерийный фильм «Жизнь Леонардо да Винчи» Ренато Кастеллани, показанный центральным телевидением в июле 1974 года. То есть петербургский неоакадемизм во многом — проявление личных вкусов Тимура, помноженных на всеобщий молодежный идеализм 1970-х годов. Старейший соратник Новикова Олег Котельников отмечал, что Тимур с молодости имел свой искусствоведческий мир в кружках при Русском музее и Эрмитаже, где уединялся от своих друзей. В детско-юношеский период жизни будущих неоакадемистов (конец 1960-х — 1970-е годы) очагами идеалистического отношения к классике были микроинституции исправно работавшей системы приобщения молодежи к искусству: рисовальные студии при ЖЭКах и дворцах пионеров, художественные школы и искусствоведческие кружки при музеях, дававшие основательные навыки. Георгий Гурьянов начал заниматься в рисовальном кружке при ЖЭКе с пяти лет; Новиков посещает кружок рисования при Доме пионеров и школьников с шести. Подобным же образом начинали свой путь в искусстве Андрей Медведев, Олег Маслов, Виктор Кузнецов, Денис Егельский, автор этих строк и другие будущие деятели неоакадемизма. Эта же система художественного образования своим унылым консерватизмом могла душить таланты и отвращать от искусства. Гурьянов, будучи чуть ли не лучшим учеником в своей художественной школе[306], бросает заниматься искусством, едва поступив в училище Серова[307]. Маслов признавался, что, став «новым диким» в середине 1980-х годов, старался «разучиться рисовать».



Запись Т. Новикова в альбоме В. Овчинникова «Я и мои друзья». 1987. ПАиБНИ



Г. Гурьянов. Учебный натюрморт. Сер. 1970-х. Архив Г. Гурьянова

306 ГХШ № 1 на Канале Грибоедова, д. 26.

307 «Серовка — жуткое такое советское режимное заведение», — вспоминал он в 2007 году (*Дамер А.* Георгий Гурьянов: «Поиздеваться над всеми»).

«Школьная» история искусства имела в СССР двойственный характер: с одной стороны, она насаждала пиетет перед классикой, а с другой — подавалась как эволюционная «борьба течений»: рубенсистов с пуссенистами, романтиков с неоклассиками, передвижников с академистами, импрессионистов с салоном и так далее. Официальное искусствознание, сравнивавшее Мухину или Дейнеку с античными и ренессансными образцами, стояло на позициях, восходящих к отцу неоклассики и создателю «теории стиля» Винкельману, указавшему, что искусство существует не всегда и везде, а только тогда и там, где оно приближается к своему идеалу — древнегреческой классике. В советском художественном образовании речь шла о том, что у мирового искусства был свой золотой век, и сейчас его абсолютные достижения продолжают осваивать художники социалистического реализма, противостоящие упадочному и антигуманному в своем безобразии модернистскому искусству капиталистического Запада. Эта советская демагогия в последующем без сантиментов воспроизводилась в неоакадемической пропаганде. Новиков беззастенчиво пользовался штампами, понимая их прикладную эффективность, и как показал опыт политизации искусства последних лет, он опередил время: советские клише о модернизме и реализме в кашеобразном состоянии прочно утрамбовались в головах условно «левых» и условно «правых».

Поиском фундаментальной традиции искусства, уходящей в архаику, занималась первая авангардистская группа Боба Кошелохова с характерным названием «Летопись», к которой Новиков примкнул еще юношей в 1977 году. На наследование футуристической и тайной магической традиций претендовали и «Новые художники». Этот традиционализм парадоксально исходил и из ощущения крайней бренности современного творчества, и из глубокой веры в неслучайность всего происходящего. Как художественный геополитик, Тимур вынашивал планы по выходу на мировую художественную арену и далее — в вечность истории искусства. Тут требовалась сосредоточенность на благодатях фиксации, музеефикации и демонстрации (в целом — на удержании состояния), которые стали камнем преткновения современного творчества, плохо поддающегося консервации, но в чем Новиков беспримерно преуспел. Тимур, как романтик, всегда верил в существование скрытой традиции, которая в разных обличьях и под разными названиями прослеживается сквозь века. «Вчера это называлось “Новые художники”, сегодня — “Новая Академия”, но суть одна», — говорил он. В неоакадемизме Тимур видел одну из бесчисленных ипостасей тайного культа красоты и радости жизни, который является под разными названиями, в сущности оставаясь неизменным. Эклектизм неоакадемизма, объявившего классикой самые разнообразные версии старого искусства, напоминал о принципах Лодовико Карраччи, который, как написано в энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, «пришел к мысли, что единственный путь к возрождению искусства — это брать от каждого из старых мастеров лучшие отличительные особенности его письма: “если бы возможно было сочетать в одном произведении живописи чарующую прелесть Корреджо с энергией Микеланджело, строгость линий в картинах Веронезе с идеальной нежностью Рафаэля, разве не значило бы этим приблизиться к совершенству”». «Появление и институциализация “современного искусства”, — писал Новиков, — привели к образованию и расширению пропасти между “современным” и “классическим”. Многие явления “досовременного” искусства, бывшие в свое время “еретическими” по отношению к классицизму (романтизм, передвижничество и так далее), после “революции в искусстве” сами превратились в классику. Модернисты, часто ссылавшиеся на искусство первобытных народов, архаику, этническое искусство, не брали с собой в будущее “классику” в пределах от античной Греции до европейского “салона” конца XIX века. Именно этот широчайший культурный пласт и стал источником вдохновения для “новых русских классицистов”. Новый русский классицизм — многогранный бриллиант»[308].

308 *Новиков Т.* Новый русский классицизм. СПб.: Palace Editions, 1998. С. 2..

Вопреки консервативному имиджу, неоакадемизм не очерчивал границы, чтобы в них замкнуться, а всегда стремился зайти за свои собственные пределы, и потому знаменитый солярный знак Новикова — это и восход, и закат над империей прекрасного, в которой никогда не заходит «звезда по имени Солнце» (см. илл. на с.94). На рубеже тысячелетий эта империя занимала грандиозные эстетические пространства: от иконы и Леонардо до Рифеншталь и Уорхола, от Чайковского и Рихарда Штрауса до «Крафтверка» и «Ласкового мая». В текстах, посвященных своему детищу, Тимур, по необходимости, вольно употреблял термины «академизм», «классика», «традиционализм», «консерватизм» и прочие. Главными же были самые простые слова, звучавшие как девиз и призыв: «Прекрасное искусство!», воодушевлявшие романтически настроенную молодежь на битву с доставшимися им серостью и цинизмом, примерно так же, как призыв Жанны д'Арк — «прекрасная Франция!» — заставлял их сверстников, французских шевалье, лезть на стены крепостей под стрелы английских лучников. Стратегия, обозначенная как «Возрождение и Сопротивление», пролегла через судьбы, тела и души петербургских художников 1990-х годов.

ПРОТО-НЕОАКАДЕМИЗМ

> Неоспоримое превосходство неоакадемизма в том, что он по-настоящему дает почувствовать классику.
>
> *Олег Котельников*

Неоакадемизм зрел в «новом движении», его ростки сосуществовали и переплетались с формами искусства «Новых художников» в творчестве Новикова, Гурьянова, Егельского, Маслова, Кузнецова, Медведева и других в будущем ведущих художников Новой Академии на протяжении многих лет. Неоакадемизм естественно развивал и по-новому акцентировал характерные черты культуры «новых», любивших «популярное» и «народное», а потому традиционализм в понимании неоакадемистов совершенно не противоречил массовой культуре. В ней — в рекламе, модной фотографии или спорте — видели как собственную красоту, так и сохранение, пускай наивное, классического понимания красоты телесной. В духе Просвещения неоакадемисты полагали, что у простых людей сохранилось естественное чувство прекрасного.

Также неоакадемисты наследовали самолюбование «Новых художников», ставших первыми медиазвездами молодого поколения. И у тех, и у других была открытая форма нарциссизма: большое внимание уделялось красоте внешнего облика, что сыграло первостепенную роль в становлении неоакадемического мирочувствования. В городе, где дворцы и храмы отражаются в водах рек и каналов, нарциссизм переживался и осмысливался не в негативной интерпретации — эгоизма, тоски или перверсии[309], а в духе петербурженки Лу Андре-



Т. Новиков у замка Нойшванштайн в Баварии. 1995. Архив Т. Новикова

309 «Современная эпоха может быть определена как кризисная — эра нарциссизма. Происходящие события во внутренней вселенной Homo sapiens нашего времени вынуждают констатировать факторы радикального перерождения — возникновение "человека нового типа" с сильной детерминантой нарциссичности» (*Павлова О. Н.* Цивилизационный феномен нарциссизма: векторы объективации в парадигме психоанализа // Вопросы философии. 27.07.2010 (http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=158&Itemid=52)).



Г. Гурьянов. Середина 1980-х. Фото Е. Ниязова



Г. Гурьянов позирует у картины Т. Новикова «Строгий юноша». 1987. Архив Т. Новикова

ас Саломе, у которой нарциссизм понимается как «постоянное чувство идентификации с тотальностью» — внутреннее переживание соединенности с окружающим миром. То есть для Саломе Нарцисс «смотрится в зеркало Природы и не просто видит свое отражение, а наблюдает единение своего образа с окружающим миром, растворение в нем»[310].

Первые ростки неоакадемизма, как стремления к красоте собственного образа, отражающегося в городских пейзажах и окружающих людях, можно заметить еще в модничестве «новой волны» и «нового романтизма». Мода со времен стиляг существовала, прежде всего, как уличная — чреда посвящений через рискованную социально-сексуальную манифестацию. Уже в 1983–1984 годах на улицах Ленинграда грязных хиппи и панков затмили «твистуны-тедди» — резкие молодые люди, одетые в стиле 1960-х годов. Участница этого неостиляжного движения Иветта Померанцева вспоминает: «Именно в группе, нацеленной на новый академизм, во главе с Тимуром, где продолжался процесс освоения новых пространств, в какой-то момент случился возврат к ретроэстетизму уже под предводительством Гурьянова, вокруг которого собрался круг лиц, тяготеющих к дендистской стилистике. В каком-то смысле это было продолжением начинаний первой половины 80-х, зарождавшихся на улицах Ленинграда»[311]. Щеголи Гурьянов и Новиков с удовольствием обнажаются. Главным программным произведением «прото-неоакадемизма», предвосхитившим основные черты искусства грядущего десятилетия, стал портрет Гурьянова с веслом кисти Новикова 1987 года (собрание ГРМ), позаимствовавший название и характер образа у фильма Абрама Роома 1935 года «Строгий юноша»[312]. На холсте изображен обнаженный Гурьянов с веслом на фоне морского пейзажа — типичного новиковского мотива «горизонта» с яхтой-значком. Здесь, при том, что в целом картина тяготеет к экспрессионистской манере, свойственной для всего портретного творчества Новикова 1980-х годов, мы можем выделить такие ее черты, как обращение к образности искусства тоталитарной эпохи, в сочетании со свойственной некоторым его представителям (работы Дейнеки, Брекера, скульптуры форума Муссолини и тому подобные) брутально-мужественной интерпретацией наготы. Это же произведение может рассматриваться и как искреннее любование, и как ироничная реплика по поводу пафоса неоклассики тоталитаризма (классикой советской иконографии и фольклора была «девушка с веслом»), гей-дискурса и героического облика Георгия одновременно. Такая «переливчатость» образа будет характерна уже для зрелого Новикова.

310 Там же.

311 Хулиганы-80. Альбом фотографий из личных архивов участников молодежных субкультурных движений 1980-х гг. / Сост. Бастер М. М.: АНОК «Т.С.І.», 2009. С. 43.

312 Фильм, одним из рабочих названий которого было «Дискобол», несколько раз «клали на полку». Гурьянов с помощью Михала Палтуса смонтировал свою «неоакадемическую» видеоверсию этой ленты.



Г. Гурьянов на фоне своих работ. 1990. Архив Г. Гурьянова



Г. Гурьянов. Футболист. 1988



Футболисты. Типовая гипсовая скульптура. Ждановский парк, Москва. 1930-е

К этому же времени относятся картины самого Гурьянова, созданные, по преимуществу, по мотивам фотографий тоталитарной эпохи. Полотна с патетическими героями — авиаторами, спортсменами, рабочими, трактористками — написанные ярким, доходящим до «кислотного» эффекта флуоресцентности акрилом, имеют явный поп-артистский, плакатный характер, который усиливают надписи «Поехали!» или «Даёш гол!» К раннему неоакадемизму относится и перекликающийся со «Строгим юношей» Новикова автопортрет Гурьянова 1990 года, бывший украшением многих ленинградских техно-вечеринок. Эндрю Соломон дает следующее описание облика и искусства Гурьянова 1988 года: «Он очень красив, возможно, самый красивый из всех, кого я встречал в Советском Союзе. Он умеет стричь и стрижет не только самого себя, но и Тимура. У него острое визуальное мышление: его работы, ультрагладкие и выглядящие гиперкоммерческими, обнаруживают то же чувство меры, что и его прически. В лучших работах их захватывающая дух гладкость может быть глубоко эротичной»[313].

В 1989–1990 годах Белла Матвеева и вернувшийся из «брежневских застенков»[314] Денис Егельский начинают работать в близкой друг другу утрированно салонной манере — пряной корпусной живописи, изображая силуэты коричневых мужских торсов на орнаментальном фоне, часто с тканевыми аппликациями. Сюжетным и остроумным полотнам Матвеевой, где, например, в дворцовом интерьере полуобнажен-



Г. Гурьянов на фоне «Автопортрета». 1991. Архив Г. Гурьянова



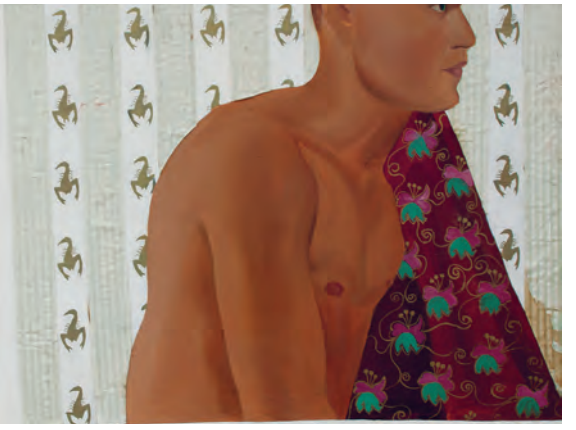
Г. Гурьянов делает стрижку товарищу. 1987. Фото Дж. Стингрей

313 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 114–115.

314 Цитата из биографии Егельского, написанной Новиковым в 1991 году.



Бела Матвеева. Грубый сын народа (Пигмалион). 1989. Частное собрание



Б. Матвеева. Юноша. 1989. Собрание А. Хлобыстина



Д. Егельский и А. Ф. Хорват у картины Д. Егельского «Святой Себастьян». 1990. Архив А. Ф. Хорват



О. Маслов на фоне своей картины «Царство Флоры». 1992. Фото Б. Смелова. Собрание О. Туркиной и В. Мазина



О. Маслов. Из цикла «Летний сад». 1990. Собрание автора

ный матрос бьет кулаком Венеру Таврическую («Грубый сын народа»), соответствуют томно-изысканные мужские ню и бойкая графика припадающего ангела неоакадемизма — Егельского, контрастирующие с его поздней набожной сладостностью. Обвинение в приторности и пошлости художников ничуть не смущали — наоборот, ничто не было «слишком», перебор в гламуре возбуждал публику, которой искусствоведы на новом птичьем языке «дискурса» вещали магические заклинания: «постмодернизм», «китч», «кэмпо» и тому подобные.

К тем же 1989–1990 годам относятся акварели обращающегося к неоклассике лидера группы «новых диких» Олега Маслова, в инфантильно-натуралистической манере изображающие садовые скульптуры, оживающие в бесстыдной плоти и напялившие современные атрибуты — обувь и сумочки: «сошли статуи с пьедесталов, и вместо них взобрались люди, — в то время, как мрамор оживал, человеческие тела становились белее и белее и, наконец, застыли» (Вагинов).

В раннем неоакадемизме совсем нет упадочной вялости, жеманства и интеллигентского эстетства, которые хотели видеть в нем многие начинавшие с ним сотрудничать искусствоведы, перенося на недавних панков свои декадентские ожидания, вкусы и комплексы. Эти работы с новых позиций развивают наивно-декоративную сторону живописи «Новых художников», соответствующую тому, что Николай Харджиев определял как «национальный акцент» — «примитив, лубок, икона» у Михаила Ларионова[315]. Надо отметить, что «прото-неоакадемизм» прекрасно отдавал себе отчет о роли примитива, недаром на одной из картин Матвеевой стычка революционного моряка с показывающим ему фигу офицером в пенсне происходит на фоне ларионовской «Венеры». Ранний неоакадемизм далек от холодной технич-

315 *Врубель-Голубкина И.* Разговоры в зеркале // Зеркало. № 131. 1995. Эта взаимосвязь была интересно проанализирована на примере творчества Новикова в докладе Екатерины Бобринской «Консервативный авангард и Новая Академия» «о параллелях в стратегиях Тимура и русского авангарда, которые опираются на консерватизм, как и на положительную энергию обновления» (Е. Андреева), на стокгольмском научно-исследовательском междисциплинарном семинаре Шведской королевской академии литературы, истории и древностей в 2014 году.

ности, лощености, безжизненности, за которые традиционно критикуется собственно академизм XVII–XIX веков. Это искусство конца 1980-х и около 1990 года — неоакадемическая «архаика», с застывшей дурацкой улыбкой, неуклюжим нарушением пропорций, бесшабашным колоритом, аляповатой орнаментальностью, плотской страстью и одновременно — с раскрепощенностью и расслабленностью, отличавшими неоакадемистов от суетливости основной массы художников времени семиотической катастрофы. Художники самоуверенно, провокативно и весело вводили в обиход самый брутальный и маргинальный на тот момент сорт искусства, в котором теплились остатки живой классической красоты: салонно-гламурный «лубок», тоталитарную образность, эстетику гомоэротизма и поп-культуры, что вызывало восторг у модной молодежи и продвинутой критики и недоуменное негодование у поборников праведного модернизма. В дальнейшем неоакадемизм продолжал осваивать маргинальные зоны эстетики. Не обладая достаточной академической выучкой или же намеренно не включая ее обороты, ранние неоакадемисты говорили о современном чувстве красоты гораздо больше, чем вышколенные выпускники советской Академии художеств, не понимавшие, что и зачем они делают.



Б. Матвеева. Порт-Артур. 1989. Частное собрание

В западном искусстве своего времени будущие неоакадемисты из «Новых художников» разбирались гораздо лучше советских искусствоведов, и в силу иначе настроенного внимания, выводящего к нужным источникам информации, и в силу занятий живой художественной практикой. Еще больше они были осведомлены в мировой моде и светских новостях. Когда в 1988 году ленинградцы в составе «Поп-механики» впервые выезжают на сказочный дотоле Запад, то для Гурьянова это оборачивается разочарованием: Стокгольм или Копенгаген, досадовал он, оказались «чем-то вроде Риги».



А. Хлобыстин. «Прорастающая картина» — фрагмент инсталляции «Античность — детство человечества». Институт PS-1, галерея Клоктауэр. Нью-Йорк. 1991

География поездок только 1988 года, помимо упомянутых столиц, включала Лондон, Роттердам, Сан-Франциско, Берлин, Париж, Лос-Анджелес и так далее. С первых же лет путешествий искусству «от Горби» сопутствует финансовый успех, а русские красавцы и красавицы повергают к своим ногам звездные тусовки и продолжают завязывать дружеские связи с главными фигурами западного искусства. Ранее это были Энди Уорхол и Брайан Ино, в 1988–1990 годах к ним прибавляются Джон Кейдж, Нам Джун Пайк, Роберт Раушенберг, Понтюс Хюльтен, Франческо Клементе, Кит Херинг и другие[316]. Амбициозные ленинградцы осматривали западные ночные клубы с не меньшим рвением, чем музеи и галереи. И хотя инерция головокружительных путешествий продолжалась до второй половины 1990-х, к 1991 году Запад был уже впитан: от Центра Помпиду, Пергамона, МОМ'ы, до содержимого Рокфеллер Фаундейшн и самых заповедных и устрашающих уголков нью-йоркского дна.

316 См.: Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда / Петербурга последней четверти XX столетия.

В конце 1980-х годов многие ленинградские художники, сумев вкусить популярности, съездив за границу и сказочно по советским меркам разбогатев на искусстве, стали импортировать западный стиль жизни, манеры, фактуры, имиджи и предметы быта. «Наши художники — рассказывал Новиков, — благодаря финансовому буму стали первыми новым русскими: в конце 1980 — начале 1990 годов из-за обменного курса рубля даже небольшие продажи картин за доллары делали их сказочно богатыми миллионерами в рублевом эквиваленте. Они первые купили себе машины, квартиры и зажили довольно светской жизнью. Частные капиталисты появились чуть позже, а первыми богатыми были художники из Москвы и Петербурга, что поражало окружающих: эта их вольная жизнь, как они все время ходили в рестораны, разъезжали на такси непрерывно, вообще не пользовались общественным транспортом и очень привольно жили»[317]. Тем не менее, по возвращении на родину после первых поездок и выставок критика Новиковым современного искусства, по его мнению, зашедшего в тупик, обретает еще более четкие черты. Он говорит о разочаровании в свободе современного искусства на Западе, где игнорируются и репрессируются не совпадающие с ним версии прекрасного. Стало очевидно, что в мировом контексте, утвердиться в котором так стремились многие годы нонконформисты, нам уготована роль учеников, но надо решать свои проблемы, а не чужие. Впоследствии Тимур говорил, что все престижные «ниши», вся синекура в мировом искусстве была давно поделена, освоена и опошлена политкорректностью. Чуть ли не единственным свободным местом, которым все брезговали, оставалась классика, униженная клеймом тоталитаризма и китча. И неоакадемизм занял эту «помойку», бывшую на самом деле сокровищницей и пространством свободы. Можно сказать, что на «помойку» неоклассики, бывшие «Новые художники», переместились с советской эстетической «помойки» авангардизма. «Я всегда старался заниматься тем, чем никто не занимается, то есть занять свою экологическую нишу», — говорил Новиков[318]. Позже ту же мысль он сформулировал чуть иначе: «Самое главное удовольствие мы получаем именно от того, что занимаемся тем, что никому больше не нужно»[319].

Новые идеалы физической красоты, дендизм, а главное — ориентация на массовую, популярную культуру к концу десятилетия затмевают «дикость», шаманизм и юродство в искусстве «Новых художников». «Аккуратные тенденции» конца 1980-х годов соответствовали наступлению внутренней сбалансированности и чувству жизни, определяемому английским словом «light». Новиков увидел и осмыслил эти устремления, сформулировав новую доктрину, названную им «неоакадемизмом».

Среди «Новых художников» было несколько очевидных гениев, мощных личностей, являвшихся гуру для целых сообществ. Но между ними Тимур выделялся способностью уловить и предугадать общие тенденции, придать всему этому эффектную форму и поэтический высший смысл. В итоге, он любил и умел все конвертировать в социальное пространство, что часто не находило понимания у его старых товарищей. А отношения в этой среде могли быть весьма жесткими, в духе агона:

Там жили поэты, — и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.

Помимо классической эстетики, на которую циники 1980-х годов лыбились как на «голубизну», именно попсово-медийная, или, как сейчас говорят, «гламурная» сторона неоакадемизма не была принята значительной частью «нового движения». Тем не менее, это не было расколом: большинство в неоакадемизм и не приглашали, расчет делался на молодежь.

317 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 52–53.

318 *Туркина О.* Разговор с Тимуром. С. 51.

319 *Новиков Т.* Мое раскаяние Малевича. С. 129.

Многие старые друзья неоакадемистов и Тимура — Котельников, Сотников, Овчинников и другие, сохранив с ними прекрасные отношения, в 1990-е годы остались верны экспрессивной живописи и устремились в неведомое своим собственным путем. Неоакадемисты — Медведев, Новиков, Гурьянов — высоко ценили «дикое» искусство своих старых друзей: оно неизменно украшало стены их домов.

ПЕРВЫЕ МАНИФЕСТАЦИИ НЕОАКАДЕМИЗМА. 1988–1993

Самые счастливые минуты
Наступают до и после смуты.

Олег Котельников

Новиков возрождает давно увядший в Ленинграде институт ученичества. Он называл это передачей «парампары», что в переводе с санскрита звучит, как «от одного к другому». В 1985 году (иногда Новиков указывает на 1986 год) была создана Новая Академии Всяческих (Всеческих) Искусств, которая в 1988 году стала частью Свободного университета в Центральном лектории общества «Знание» на Литейном пр., д. 42 (дворец княгини З. И. Юсуповой). Там был собран цвет молодежи — интеллигентные и боевитые эндимионы, бывшие актеры театра Эрика Горошевского, образовавшие в 1989 году собственную группу «Клуб речников», символом которой стал якорь античной конструкции. Это была молодая гвардия, готовая к намеченному Новиковым прорыву. В следующем десятилетии «речники» составили костяк студентов НАИИ.



«Речники» в походе. Кон. 1990-х

В 1988 году[320] Новиков начинает обсуждать с друзьями и учениками новую стратегию и новое движение — «неоакадемизм». Именно в этой транскрипции в рукописи неопубликованной статьи «Очарование тарабарщины» того же года я дал характеристику новой

320 Новиков называет 1988 год «переломным в истории петербургского, ленинградского искусства и вообще российского искусства» (Новиков Т. Ленинградское искусство 1980-х годов. С. 23). Далее он пишет: «Следующую лекцию о 1990-х годах я намерен начать именно с 1988 года. На мой взгляд, 1990-е годы начинаются в 1988 году, как 1980-е условно начинаются в 1978 году» (Там же. С. 27). Новиков делает несколько пояснений по этому поводу, иногда связывая это с конкретными событиями, иногда отмечая принципиальное различие эпох до и после 1988 года. «Художники с 1988 года стали активно ездить на Запад. <…> Я с 1988 по 1990 год объездил, наверное, с десяток стран» (Там же. С. 26). «В 1988 году был открыт Свободный университет в Ленинграде, это была первая попытка начать официальное модернистское образование в нашей стране» (Там же. С.29). «Мы <…> дошли до 1988 года, который, на мой взгляд, является поворотным пунктом в истории российского, тогда еще только советского, современного искусства. Поскольку именно в 1988 году произошло эпохальное событие для рынка советского искусства, а именно аукцион Сотбис в Москве» (Там же. С. 34). «Стоит подробнее и отдельно поговорить о конце 1980-х годов, потому что это уже была новая эпоха, хотя, конечно, можно чисто временнически втиснуться в рамки от 1980-х к 1990-м годам, но на самом деле время 1988 года мало отличалось от времени 1992 года, поэтому лучше все это рассматривать в общем контексте, рассказывая, собственно, о последствиях крушения железного занавеса и о наступлении совершенно новой эпохи, перешедшей плавно в Ельцинскую эпоху и закончившейся, на мой взгляд, с приходом к власти Владимира Владимировича Путина как раз на рубеже 1999–2000 годов». (Там же. С. 28). Таким образом, Новиков видел, что каждая «новая эпоха» в культуре последних трех десятилетий XX века определяется примерно за 2 года до их календарного наступления. Назовем это «теорией восьмых годов».

идеологии Тимура, «ныне проповедующего консерватизм»[321]. «В 1988 году мы начали организовывать нашу Новую академию. Тогда появилась первая волна консерватизма», — пишет Новиков в свой «Автобиографии»[322]. Первое официально напечатанное упоминание о неоакадемизме относится к маю 1989 года — в написанном мной буклете к выставке «И снится нам…» в ДК Работников железнодорожного транспорта. Термин был упомянут в следующем контексте: «Художники старшего поколения “Новых” были первопроходцами, миссионерами-изобретателями. Теперь, когда новый художественный космос очерчен, приходит поколение, его осваивающее. Тему космоса, выигрышную и освоенную, Тимур Новиков выбрал, как задание для своих учеников по “Свободному университету”. Критикуя любые проявления художественного экстремизма и, прежде всего, дикость, Тимур проповедует чистую красоту, томится по новому академизму, корни которого практически утрачены самой Академией художеств. Возможно, вместе с генерацией своих новых учеников Тимур надеется развить необходимую “космическую” скорость, чтобы вырваться за пределы им же созданной традиции»[323].

По мере того, как история неоакадемизма постепенно изучается, музеефицируется и превращается в более или менее доходный бренд, выясняется, что привычные даты и обстоятельства в истории НАИИ вызывают сомнения и возражения у причастных к этому движению людей. Естественно, что следуя логике «Эффекта “Расемона”» Куросавы, каждому история представляется по-своему, а художникам свойственно свои современные взгляды на искусство представлять, как истинный смысл произошедшего в прошлом, и «забывать», что и почему они сами делали четверть века назад. Занимаясь историей искусства 1980-х — 1990-х годов, приходится сталкиваться с тем, что авторы-творцы вроде бы эпохальных событий путаются в датах: жизнь была исключительно насыщенной, сознание богемной публики находилось в тотально текуче-измененном состоянии, будущее представлялось прекрасным. Произошедшее быстро забывали, со сделанным легко расставались, а фиксация в ленинградских художественных кругах традиционно не пользовалась уважением. Нельзя забывать и о творческом коллективизме, «смерти автора», снятии проблемы копии и оригинала — чертах искусства, определившихся в 1980-х годах[324]. Но главным было то, что для Тимура все события и идентичности, даже находясь уже в прошлом, пребывали в становлении, плавали и мерцали, не имея оснований в догматической идеологии и конечном «смысле»[325]. При этом история неоакадемизма находится в гораздо более выгодном положении по сравнению с предыдущими периодами истории ленинградского искусства: деятельность НАИИ разворачивалась в условиях свободы печати и небывалых возможностей новых технологий — информационных, множительных и тому подобных. Мы располагаем, помимо произведений, большим количеством текстов, интервью, видеозаписей и прочих датированных фактов и объектов, позволяющих нам постепенно создавать более или менее объективную картину историю НАИИ периода конца 1980-х — начала 2000-х годов.

Тимур Новиков был крупнейшим мифотворцем своего времени, а также веселым мистификатором, наследовавшим романтическую традицию Оссиана, Стендаля, Мальдорора и других, по-своему развитую русскими футуристами. С самого начала неоакадемизм создавал-

321 *Хлобыстин А.* Очарование тарабарщины. 1988. Рукопись.

322 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 15.

323 *Хлобыстин А.* И снится нам… / Буклет выставки. Л., 1989.

324 Это отношение к произведениям у художников того времени сохраняется до сих пор. Так, в одной из сетевых дискуссий Денис Егельский пишет о спорной работе: «Может быть, это повторено позже, когда было много желающих, а здоровья мало, а год сам знаешь, поставить любой, как это и принято было делать))» (Facebook. 09.11.2014. 15:32).

325 Так, например, Владик Монро у Новикова — то профессор НАИИ, то его имя обнаруживается в стане врагов неоакадемизма; то он бездарный живописец, то гений.

ся как миф, останавливающий движение истории. Но этот миф продолжает свое становление и по сей день, вопреки суете пытающихся паразитировать на нем алчных карьеристов, вою недругов-завистников и квохтанью охранителей.

Новиков, уверенный в отсутствии истинного смысла происходящего, стремился помочь историкам искусства собственными описаниями и интерпретациями истории созданных им движений, определив основные периоды и трактовки ключевых событий, хотя часто его датировки «скачут» и требуют уточнения. Иногда он просто не помнит точной даты произошедшего, но в отдельных случаях, подобно нашим футуристам, фетишизировавшим первенство и, прежде всего, Михаилу Ларионову, Тимур осознанно ставит более ранние датировки своих работ и свершений. Канонической датой рождения неоакадемизма в итоге стал 1989 год[326], в конце которого в Центральном лектории общества «Знание» прошло собрание «Свободного университета», организованное заведующим кафедрой живописи Новиковым. Описывая это событие, Тимур, опять же, ставит разные даты. Так, в своем тексте 2000 года он пишет: «В 1990 году во дворце общества “Знание”, где тогда проходили заседания Новой Академии, произошло собрание, подводившее итоги 1980-х годов. На этом собрании присутствовали: Тимур Новиков, Георгий Гурьянов, Денис Егельский, Константин Гончаров, Сергей Бугаев, Виктор Тузов, Сергей Ануфриев (Москва — Одесса), Сергей Шутов (Москва), Колин Феллоуз (Ливерпуль). Было принято решение о переименовании Новой Академии Всяческих Искусств в Новую Академию Изящных Искусств»[327]. Переименование Академии не было закреплено в форме документа или манифеста, как это делалось в 1990-е годы, при создании медийной империи НАИИ. В лекции 2001 года, рассказывая об этом собрании, Тимур «утяжеляет» его ранг, говоря уже о «съезде руководителей художественных институций»: «На рубеже 1989–1990 годов мы провели большой съезд руководителей художественных институций, которых тогда в стране было довольно немного еще. На него приехали: руководитель московского клуба авангардистов (сокращенно КлАва) Сергей Ануфриев, руководитель только что открывшегося московского Института Технологий Искусства Сергей Шутов, директор Института Современного Искусства из города Ливерпуль Колин Феллоуз, президент Клуба друзей Маяковского Сергей Бугаев-Африка, руководитель оркестра “Популярная механика” Сергей Курёхин и я. На этом съезде мы переименовывали Новую Академию Всеческих Искусств в Новую Академию Изящных Искусств, и наша Новая Академия принимала у себя в гостях этот небольшой съезд. Надо напомнить, что Новая Академия Всеческих Искусств была основана в 1986 году художниками, состоящими в группе “Новые художники”. В 1988 году, когда основался “Свободный университет”, мы смогли начать свою деятельность как образовательная институция, смогли набирать студентов, и на рубеже 1989–1990 годов стали функционировать уже как новое образование — Новая Академия Изящных Искусств с новой эстетической концепцией»[328].

Я присутствовал на этом «большом-небольшом» съезде, полагая, что собрание устроено Тимуром в честь приезда Колина Феллоуза, и даже участвовал в произнесении с трибуны речей в пародийно-торжественном стиле, характерном для того времени, но не помню, что-

326 «Неоакадемизм родился в голове Тимура Новикова еще в 1987 году и обнаружился впервые в портретах его товарищей по группе “Новые художники”», — предполагает Екатерина Андреева. «Эта предыдущая — ньювейверская — группа Новикова за шесть лет, к 1988 году, “академизировалась”: художники охладели к экспрессивному рисованию», — продолжает исследовательница и поясняет, что имеются в виду портреты Георгия Гурьянова («Строгий юноша») и Андрея Крисанова («Дориан Грей»). См.: *Андреева Е.* Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм // Новая Академия. Санкт-Петербург. С. 49.

327 *Новиков Т.* Международные отношения Новой Академии Всяческих Искусств // Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда / Петербурга последней четверти XX столетия. С. 68.

328 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 36–37.

бы кто-то произнес слова «Новая Академия». Установить точные даты и факты, опрашивая свидетелей этого события, оказывается сложным. Как оказалось, участники собрания едва помнят о произошедшем. «Я всегда, находясь в СПБ, пребывал настолько в неадеквате (а все вокруг и внутри этому активно содействовало), в настолько безраздельном галлюцинозе, что несколько субъективно (к великому моему сожалению) помню все, что там происходило! — ответил на мой запрос Сергей Ануфриев. — При этом какие-то куски я могу описать весьма подробно и пространно, с большим количеством деталей и наблюдений (например, почему-то врезалось в память, как чистый Парамен, "Планетарий" Новых Композиторов в 1991, или открытие клуба "Тоннель" в 1993 году, и, конечно, большое количество вечеринок на Фонтанке), а другие, безо всякой избирательности, вовсе не помню. И вот, пытаясь снова вспомнить с твоей подачи то удивительное героическое время, я совершенно теряюсь, обнаруживая, что вроде бы помню присутствие на первом заседании Академии Всеческих Искусств в Москве и в СПб., на учреждении Новой Академии, но когда начинаю нырять туда, к живым воспоминаниям, то будто ныряю в пустой бассейн, ударяясь о какую-то невидимую преграду, которое, видимо, выставляет до поры до времени (до Тотал Реколла) подсознание, охраняя сакральные области космо-порталов, времени второго осознания, в то время безраздельно владевшего мною. И вроде бы так, как ты пишешь, все и было, но добавить, прости, мне к этому решительно нечего» (Facebook. 05.05.2015. 15:38). Сергей Шутов отвечает мне: «Что-то не припомню детали. Это же рассматривалось как очередная провокация, эпизод в борьбе с концентрационным лагерем современного искусства» (Facebook. 04.05.2015). Денис Егельский и вовсе отрицает это событие: «Хе-хе, этого "исторического момента" не было, увы! все враки, Петрович [Новиков] выдумал». Он продолжает: «на 100 % могу сказать, что это фальсификация — 1989 год, я имею в виду»[329].

Единственной, кто «была в своем уме», оказалась Катя Андреева, пусть плохо, но помнившая, что «перед Новым годом, в ноябре или декабре, Тимур устроил в Центральном лектории на Литейном представление "Свободного университета". Выступали Шутов, Юхананов и сам Тимур. «Речи помню плохо по двум причинам. Во-первых, над докладчиками было растянуто произведение Тимура "Лебедь", центрированная композиция, от которой было невозможно отвести глаз, так она сияла серебром в полуосвещенном зале. И позднее Тимур опустил нижнюю границу Новой Академии до 1989 года, имея в виду именно "Лебедя". (Если жизнь заставляла, он опускал эту границу до "Строгого юноши", но обычно останавливался в 1989 году.) Во-вторых, потому, что до Невского нас с Лесей предложил подвезти Африка, который купил машину и сам ее водил. Эта трехминутная поездка оказалась отчаянной прямо со старта, когда Сергей начал разворачиваться, принципиально не глядя ни налево, ни направо»[330].

---

329 Затем Егельский объясняет, почему даты Новикова являются подложными: «В 1990 году, в моей мастерской на Гороховой Тимур, увидев недописанного "Себастиана", решил, что нужно приватизировать "Классическое искусство", и как сейчас помню, поехал от меня к Г. Г. [Георгию Гурьянову], но на выставке «Территория искусства», где была выставлена эта картина в ГРМ, я был единственный "неоакадемист". Петрович, помнится, там выставил надувного негра из американского секс-шопа» (Facebook. 05.05.2015. 18:13). Мною уже были упомянуты печатные свидетельства новиковской пропаганды неоакадемизма еще в 1988–1989 годах, а что ближе к неоклассике — «Строгий юноша» Новикова, «Автопортрет» Гурьянова или «Св. Себастьян» Егельского, участвовавшие в выставке в ДК Связи не позже января 1990, — можно спорить. Сам профессор Егельский не любит вспоминать о своем творчестве того времени. Мы же отметим, что хитроумный Тимур завлекал на путь неоакадемизма, находя к каждому индивидуальный подход, в том числе, давая художнику почувствовать себя первооткрывателем, или используя прием Тома Сойера, привлекающего мальчишек к покраске забора «за дохлую крысу на веревочке» и тому подобное.

330 *Андреева Е.* Время Тимура // Критическая Масса. 2006. № 2. С. 60. Позже Андреева назовет НАИИ «ребрендингом» Новой Академии Всеческих Искусств. См.: Андреева Е. Новая Академия Изящных Искусств:

Завершая разговор о провозглашении НАИИ в Центральном лектории, которое оказывается одновременно съездом, чествованием гостя, галлюцинозом, провокацией, фальсификацией и сияющим очарованием, можно сказать, что в любом случае оно не выглядело историческим монументом в стиле «Клятвы Горациев» или «Мы пойдем другим путем!». Скорее, это напоминало веселую импровизацию на тему «что такое радость жизни» — с интересными друг другу людьми в красивом интерьере. Так ли делалась история художественных движений в XX веке? У сюрреалистов или «Флуксуса» это выглядело бы более серьезно, в протестном ключе и для внешней публики. По-видимому, ближе по духу раннему неоакадемизму был бы насмешливый поп-арт или задорный Ист-Виллидж.

В 1990 году прошли первые манифестации культуры неоакадемизма, продемонстрировавшие новый стиль жизни, новые стереотипы поведения и по-новому — в сравнении с недавним андеграундным прошлым — организованные тела непосредственно в городской среде. Новиков пишет в автобиографии: «Наша первая художественная акция была в ДК Связи — дискотека, вечеринка, на которую мы принесли произведения в неоакадемической манере. Там впервые была представлена моя работа “Портрет Георгия Гурьянова”, большой автопортрет самого Гурьянова и работы Дениса Егельского. Там же впервые выступили перед публикой Владислав Мамышев-Монро, диджей Грув и диджей Янис, приглашенный нами из Риги». Можно сказать, что так же, как панк и гламур считаются близнецами-братьями, так и неоакадемизм с рэйвом — разнояйцовые близнецы. Рейв был воплощением «пограничной» эпохи, и в «эпидемии танцев» люди находили свои усовершенствованные тела, что было созвучно неоакадемизму, культивировавшему прекрасную телесность. Тимуровская пропаганда новых идеалов красоты и нового образа жизни через массовые события, типа первого мегарейва «Гагарин-пати» в павильоне «Космос» на ВДНХ в Москве (1991), клубное движение и дотоле не виданную в СССР светскую жизнь, достигает сердец молодежи. И рейв, и неоакадемизм даже людьми из нонконформистской богемы воспринимались как наглое безобразие. В этом была доля смысла: для желающих говорить о терминах и то и другое можно считать явлениями постпанка. Панк — это грубая ломка устоев, которая в Ленинграде была помножена на киническую, связанную с повседневным опытом философию, унаследованную от «Новых художников». В первой части слова «постпанк» содержится указание на «постную» строгость этого явления, в полную меру проявившуюся с годами. Лава панка затвердевает в формах неоакадемизма.

В начале лета 1990 года в Русском музее проходила выставка «Территория искусства», подготовленная совместно с парижским Институтом пластических искусств, впервые показавшая в СССР широкий спектр классики модернизма XX века, а также работы современных западных и советских художников[331]. Тимур, участвовавший в этом эпохальном событии, сопровождает свой проект «Три обеда» комментарием, в котором он пишет об изменении своего отношения к футуризму: «По мере взросления я стал все более осознавать отсутствие будущего в его футуристическом пафосе. “Фу” автоматически отпало в моем сознании, и тут я с радостью обнаружил остаток — “туризм”, коему и предался самозабвенно в моем творчестве»[332]. Эти слова можно интерпретировать как иллюстрацию того, что в то время, когда все были окрылены падением «железного занавеса», Новиков видит, что разнообразные версии модернизма начинают буксовать, а футуристический проект девальвируется. Таким образом, новиковский неоакадемизм, с идеей которого он носится в это время, сам еще про-

двадцать лет спустя // Неоакадемизм в Санкт-Петербурге: Каталог / Ст.: Лощенко В. и А., Фабеньи Ю., Новиков Т., Андреева Е., Хлобыстин А., Новикова К. Екатеринбург — Будапешт, 2015. С. 27.

331 См.: Le Territoire de l’Art. Institut des Hotes Etudes en Arts Plastiques, Paris / Musee Russe. Leningrad. 31 Mai — 16 Juillet 1990.

332 *Потапов И.* «Туризм» Тимура Новикова // Декоративное искусство. 1992. № 7-8. С. 60–63.

должая работать в модернистской манере[333], — это явление, к которому французский мыслитель Мишель Гайо применил как аллегорию фигуру древнеегипетского пейзанина, изображенного в работе, двигающимся вперед, с повернутой назад головой.

О следующем знаковом событии Новиков рассказывает: «Вторая выставка, которую мы с новым критиком Дуней Смирновой провели на следующий 1990 год[334] одновременно с конференцией “Молодость и красота в искусстве” и концертом, в котором были балетные номера. Это мероприятие стало одним из первых, отделенных от популярной музыки: так, в ДК Связи еще был рэйв, а в Доме ученых уже никакого рэйва не было»[335]. Эта трехдневная конференция/выставка/балет/банкет в бывшем дворце великого князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной всколыхнула город и продемонстрировала, что неоакадемизм поддержан самой передовой критикой своего времени. В ней приняли участи Екатерина Андреева, Олеся Туркина, Алла Митрофанова, Виктор Мазин, Михаил Трофименков, Марина Шевцова, Денис Нейманд и другие.



(Е-Е) Евгений Козлов на фоне первой выставки на Дворцовом мосту. 1990. Фото Ханнелоре Фобо



И. Мовсесян и Е. Козлов крепят картину Г. Гурьянова на Дворцовом мосту. Фото Ханнелоре Фобо

Тем же летом, в ночь с 22 на 23 июля проходит другое, потрясшее современников событие — организованная Иваном Мовсесяном ночная выставка крупноформатных картин на вертикально поднятом южном пролете Дворцового моста (со стороны Эрмитажа)[336] — первая в своем роде демонстрация монументального кинетического стрит-арта. За считанные минуты между прекращением автомобильного движения и разведением моста друзья-художники — Евгений Козлов, Тимур Новиков, Владислав Мамышев-Монро, Андрей Медведев и другие — успели закрепить на растяжках свои произведения. Основу экспозиции составили произведения размером 2х3 метра[337]. Выше других произведений мост украсила работа Гурьянова, изображающая два разноцветных пениса. Однако в те времена этот жест не вызвал скандала.

В 1991 году импровизированная экспозиция была создана уже на пролете, поднятом с северного берега Невы. Об этом событии в тексте «Музей — Дворцовый мост. Новая выставочная площадь в классическом ландшафте» Мовсесян писал следующее: «Доминантой

333 Параллельно «Трем обедам» Тимур выставил гигантский вид Нью-Йорка на пупырчатой пленке в своем стиле «горизонты» и сдувшуюся черную куклу-мужика из секс-шопа, которая была выше упомянута Егельским.

334 В «Лекциях» Новиков называет ее «первой выставкой НАИИ».

335 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 16.

336 *Мовсесян И.* Музей — Дворцовый мост. Новая выставочная площадь в классическом ландшафте // Декоративное искусство. 1992. № 7-8. С. 59; *Матвеева А.* Места силы неофициального искусства Ленинграда — Петербурга. Часть 8. Выставки на Дворцовом мосту, 1990–1992 // АРТГИД. 20.04.2016 (http://artguide.com/posts/1018). См. видео: (http://www.youtube.com/watch?v=XUvO8YNAJ4I).

337 Часть этих произведений легла в основу «Коллекции 2 х 3 м» Евгения Козлова, хранящейся в Берлине (http://www.e-e.eu/2x3m.htm).

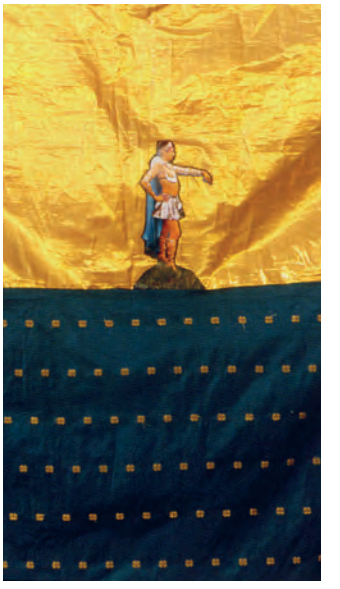
выступила характерная для Санкт-Петербурга группа художников-неоакадемистов. <…> В музее создан совет консультантов, который решил посвятить следующую выставку творчеству Леонардо да Винчи». Дуня Смирнова в тексте «Скромное очарование Ленинграда» так описывает это событие: «На крыле разведенного моста несколько часов экспонировались под лучами прожекторов картины ленинградских художников. Издали они казались почтовыми марками на черном асфальте. Нарядная богема церемонно прогуливалась по набережной, раскланивалась с особой приветливостью, слегка взволнованная ночным воздухом уходящего лета. Это была самая красивая выставка современных художников, которую я видела». Тут же Юрисом Лесником был снят фильм «Экзотика классического», где исполнитель главной роли — Мамышев-Монро в тоге (скатерти), венке (с кладбища) и с крыльями из пальмовых листьев (с помойки) — носился по мосту, колоннадам Биржи и Манежа, забирался на Ростральную колонну. В июне 1992 года состоялась еще одна выставка, посвященная Леонардо да Винчи. После нее воодушевленные неоакадемисты отправились демонстрировать свои тела прямо на дискотеку «Аквaделика» в расположенном около мечети бассейне ЛИИЖТа.



В. Мамышев-Монро на съемках фильма Ю. Лесника «Экзотика классического» на фоне выставки на Дворцовом мосту. 1991. Архив И. Мовсесяна



Выставка, посвященная Леонардо да Винчи, на Дворцовом мосту. 1992. Архив И. Мовсесяна



Т. Новиков. Гелиогобал (фрагмент). 1991. Собрание В. Овчаренко

Желания строить дорические храмы «в дремучих муромских лесах» было не меньше, чем в конце XVIII века. Новый стиль жизни захватывал юношество, готовое идти на подвиги ради прекрасного. В октябре 1990 года компания молодежи во главе с художницей Ольгой Тобрелутс и режиссером Иветтой Померанцевой выехала за город на реку Саблинка для съемок фильма «Фиолетовые птицы» на пленку 16 мм. Обнаженные и раскрашенные актеры, среди которых были Владислав Мамышев-Монро (его фотографию в этом образе использовал Новиков в произведении «Гелиобал»), «речник» Линас Петраускас и будущие участницы девичьей группы «Пепси», непринужденно, подобно античным богам, плескались в ледяной воде.



Вернисаж выставки Б. Матвеевой и В. Мамышева-Монро «Флора и Фаон. Painting & Petting» в музее Революции. 1991. Фото Л. Фрид

Двадцать второго января 1991 года в Музее Революции (особняке балерины Матильды Кшесинской), произошло событие под названием «Флора и Фаон. Painting & Petting» — выставка Беллы Матвеевой, отвечавшей за «painting», сопровождавшаяся перформансом Владика Мамышева-Монро, ответственного за «petting». В конце небольшой миниатюры, напоминавший сюжет «спящей красавицы», Монро, стремительно набиравший популярность, и уже обзаведшийся совсем юным нукером — мини-Монро, пробуждал его поцелуем[338]. Художественные события той эпохи были движимы чистым энтузиазмом, и выставка, кураторами которой выступили Олеся Туркина и Виктор Мазин, сопровождалась самодельным каталогом, переплетенным ленточками, и с аппликациями из сухих растений.

Для пропаганды неоакадемизма в 1991 году Новиков возрождает жанр художественного манифеста. В феврале он пишет воззвание «Немедленное прекращение войны в искусстве!»[339], а в июне, по предложению Екатерины Андреевой, для специального выпуска журнала «Декоративное искусство» —«Несколько слов по поводу такого странного явления, как неоакадемизм»[340].

Наконец, новообразовавшееся движение получает признание на официальном уровне, взламывая сакральное советское музейное пространство: «В 1991 году — пишет Новиков, — в Мраморном дворце, тогда еще Музее Владимира Ильича Ленина, прошла первая выставка под названием “Неоакадемизм”[341]. Она включала работы Дениса Егельского, Сергея Бугаева[342], Георгия Гурьянова, мои произведения и работы Константина Гончарова. К 1990 году, таким образом, уже сформировалась первая волна неоакадемизма»[343]. Отметим, что в начале 1991 года название «Новая Академия Изящных Искусств» еще не прижилось — свою первую печат-

338 Ноосфера, еще не привыкшая к такого рода вещам, отреагировала шоковой денежной реформой, объявленной по телевидению в 21:00, как раз в то время, как молодая богема осваивала роскошные пространства дворца, в свое время апроприированные ЦК РСДРП(б). Это наводило на мысль о шиваитских чертах кружащегося в танце Монро: «Гремит январская вьюга, а ливни хлещут упруго…» — пел он тогда в клипе «Пиратского ТВ», снятом Андрюсом Венцлова (https://vk.com/video?gid=16366783&z=video-16366783_152453999%2Fpl_-16366783).

339 *Новиков Т.* Немедленное прекращение войны в искусстве! // Кунсткамера. 1991. № 1. С. 8.

340 *Новиков Т.* Несколько слов по поводу такого странного явления, как неоакадемизм // Декоративное искусство. 1992. № 7–8. С. 28–29.

341 Выставка открылась 6 апреля и называлась «Академизм и неоакадемизм». См.: Интервью Тимура Новикова Владиславу Мамышеву на выставке «Академизм и неоакадемизм» (http://www.youtube.com/watch?v=V5SyLwd2C6k) – *А. Х.*

342 Тимур некоторое время надеялся привлечь к неоклассике своего фаворита, пока окончательно не убедился, что Африка «откололся» и предпочитает делать самостоятельную карьеру в сферах, антагонистичных неоакадемизму. Сам Бугаев отрекается от связей с неоакадемизмом и «в 2004 году в галерее “RuArts” на выставке, посвященной неоакадемизму, показал работу, представляющую собой черно-белое фотографическое изображение античной скульптурной группы с сопроводительной этикеткой “Тимур Новиков заставлял меня делать эти работы для неоакадемических выставок в Мраморном дворце”». См.: *Ястребов А.* Гей-арт or not гей-арт // АРТГИД. 02.11.2011 (http://artguide.com/posts/841?page=32) – *А. Х.*

343 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 16.

ную статью с упоминанием неоакадемизма сам Тимур подписывает «Зав. свободной кафедры изобразительного искусства, проректор свободной академии Т. П. Новиков 02. 02. 1991»[344].

***

> Вот в бизнесе, в правительстве Москвы, есть очень мощные голубые и лесбийские объединения, а вот в искусстве — нет. В данном случае, эта часть деятельности в лице Георгия Гурьянова и Новикова оказалась неисследованной, потому что в России до сих пор налагаются ограничения на изучение творчества гомосексуалистов — людей альтернативных типов сексуальной ориентации или альтернативных форм чувствительности. Но я не думаю, что кто-то из российских исследователей сумеет эту тему самостоятельно изучить в полном объеме. Потому что, честно говоря, все очень ссыкливые...
>
> *Сергей Бугаев-Африка.*
> *Из интервью Аллену Тагеру в книге*
> *«В будущее возьмут не всех»*

«Первая волна неоакадемизма» имела очевидный чувственный оттенок, который Екатерина Андреева характеризует как «эротический»: «Особенно эротично смотрелись первый неоакадемический фильм “Воскресение”, снятый на 16 миллиметров Беллой с Владимиром Захаровым, и клип пионера российского видеоарта Юриса Лесника “Контраст”, представляющий стриптиз в исполнении Георгия Гурьянова. Легко вообразить их предшественниками нынешних сэлфи и хоум-видео, однако такое сравнение будет не вполне правильным. Упоение собой в раннем неоакадемизме происходило не только от страстей юности, но — главным образом — от овладевшей всем обществом Тимура эстетической любви, то есть любви-восхищения, а не сострадания. Неслучайно смысл раннего неоакадемизма лучше всех сформулировал художник и создатель выставок на пролетах Дворцового моста Иван Мовсесян: “Предполагались поиски содержания через эротические провокации в эстетическом направлении”»[345].

Неоакадемизм расцветал в начале 1990-х годов в условиях крушения отеческого языка, когда уже некому было продемонстрировать свой «праздник непослушания». Вместе с тем, советское пуританство «законсервировало» сексуальные проблемы этой генерации. Конец 1980-х — время наступления сексуальной свободы, которая соответствовала новому витку сексуальной революции и, в том числе, выходу из подполья гей-культуры. Это происходило до появления неоакадемического движения — в контексте художественных форм и поведенческой экспрессии «Новых художников». Я помню выступление американских ветеранов гей-движения, рассказывавших при большом стечении публики и прессы на собрании в Доме культуры учащихся профтехобразования на улице Софьи Перовской (ныне Малой Конюшенной), 1–3, как совместно с коммунистами они организовывали в США колхозы и на тракторах пахали прерии, а также о средневековом ордене нищенствующих монахов, преследуемом властями, но поддерживаемом народом, которые вертелись в своих плясках, поднимавших сутаны на манер «кружащихся дервишей», и прочие удивительные вещи. Новиков не мог пройти мимо свежих веяний и активно использовал их в продвижении местного искусства на Западе, где, как ходила молва, гей-мафия в искусстве была необычайно влиятельна[346].

---

344 *Новиков Т.* Немедленное прекращение войны в искусстве! С. 8.

345 *Андреева Е.* Новая Академия Изящных Искусств: двадцать лет спустя. С. 28.

346 Сексуальная сторона жизни Новикова не дает покоя искусствоведам и художникам, даже далеким от психоанализа. Сам Тимур рассказывал, что потерял девственность в 28 лет, что для кого-то может объяснять его необычайную энергичность в предшествующие годы, как сублимацию. См.: *Хлобыстин А.* Сарпакша — Змеиный Глаз, или Слепой художник // Беспокойники города Питера. С. 120.

В позднем неоакадемизме определились тенденции замалчивания или отречения от этой стороны богемной жизни конца 1980-х. При всем уважении к охранителям строгого образа неоакадемизма, попытки замолчать эту тему бессмысленны[347], а с научной точки зрения — непрофессиональны[348] и порождают профанные, упрощенные интерпретации произошедшего, и потому я считаю необходимым здесь кратко коснуться этой темы.

В конце 1989 года в беседе Новикова и Сергея Бугаева (Африки) с Маргаритой и Виктором Тупицыными, Дэвидом Россом и Элизабет Сассман звучали следующие пассажи:

Элизабет Сассман: Насколько вы знакомы с американской гомосексуальной свободой?

Тимур Новиков: Не знаю, насколько… Насколько позволяет ситуация…

Сергей Бугаев: Сантиметров на двадцать!

Тимур Новиков: В советском законодательстве существует запрет только на сношения в анальное отверстие. Скажем, гомосексуалист, который не сношается в анальное отверстие, а, грубо говоря, в рот берет, уголовно не наказуем. Закона на них нет. Но вообще законы, преследующие сексуальность, введены были Сталиным. До 1933 года у нас существовали другие законы, по которым можно было все! Более того, советские ЗАГСы регистрировали однополые семьи: мужчин с мужчинами, женщин с женщинами. В «Советской Энциклопедии» за 1932 год я прочитал об этом. Там написано, что поскольку в буржуазных странах (и у нас до революции) гомосексуалисты и лесбиянки очень мучились и становились несчастными людьми, у нас в стране для них созданы все условия.

Виктор Тупицын: С недавних пор вы начали открыто говорить о своей сексуальной ориентации. Вы ведь гомосексуалисты, да?

Тимур Новиков и Сергей Бугаев: Да![349]

Вслед за публикацией этого интервью, выдержанного в традиционном авангардистском жанре «эпатирование буржуазии», гомосексуальная слава закрепилась за ленинградским искусством, затем перекинулась на неоакадемизм и уже использовалась для нападок на него не

---

347 Пример относительно недавнего малокомпетентного муссирования гей-арта и неоакадемизма в столичной прессе может служить вышеупомянутая статья: *Ястребов А.* Гей-арт or not гей-арт.

348 Так, доктор филологических наук, профессор факультета филологии Высшей школы экономики и директор Центра гуманитарных исследований РАНХиГС Гасан Гусейнов заявляет: «Если мы посмотрим на античность, на всю античность, то мы увидим, что там разные аспекты однополой любви, однополых отношений колоссальной важностью обладают. Мы их не можем понять, мы не можем их объяснить без того, чтобы не углубиться не только на лингвистическом уровне, но на всех уровнях существования человека углубиться в эту проблематику. Тот, кто скажет, что этим можно пренебречь, просто врет. <…> Если я сегодня 20-летнему человеку могу понятным ему образом изъяснить проблему однополой любви у Гомера и Платона и проблему демократии и тирании у того же Платона или у тирана Дионисия, тогда я ученый». Цит. по: *Максутов И.* Перспективы: Язык классиков и язык современности // ПостНаука. 13.12.2012 (http://postnauka.ru/tv/6575). Аверинцев С.: «О том, каким образом отношение к однополой любви в древнегреческой и иудейской традиции связано с отношением этих народов к истории, и о том, как философы, математики, астрономы, поэты и художники стали осознавать свою общность и отдельность от остальных». Цит. по: *Аверинцев С.* О том, что такое пайдейя / Одна из лекций курса, прочитанного в 1989 году в МГУ (http://arzamas.academy/special/idealtv?v=25).

349 Это первое крупное интервью ленинградцев известным искусствоведам не раз переиздавалось. Сначала оно было напечатано в русском издании «ведущего европейского художественного журнала» «Флэш Арт» (№ 1. 1989), после этого по-английски с небольшими сокращениями в журнале «Flash Art» (№ 151. March/April, 1990. P. 122-125), затем, с разрешения журнала «Кабинет», в редакцию которого входили Новиков и Бугаев, воспроизведено в альманахе «РИСК» (Вып. 1. М.: АРГО-РИСК, 1995. С. 79–82), потом в книге Виктора Тупицына «"Другое" искусства» в 1997 году, и, наконец, в издании: Неоакадемизм и электроника. Выставка современного искусства из Санкт-Петербурга. СПб., 1999. Показательно, что в 1999 году из всех имевшихся в распоряжении экземпляров последнего издания, Новиков велел вырвать страницы с интервью. Здесь текст приведен по изданию: Тимур Новиков и Сергей Бугаев (Африка) с участием Маргариты Тупицыной, Дэйвида Росса и Элизабет Сассман // *Тупицын В.* «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980-1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997.

только недоброжелателями-гомофобами, но и «левыми» московскими интеллектуалами и радикалами, на поверку оказывавшимися махровыми мещанами с комплексами «самцового шовинизма».

В 1990 году, вскоре после этого первого и последнего в отечественном искусстве шизореволюционного «камингаута», группа ленинградских красавцев: Новиков, Гурьянов, Гончаров, Егельский и другие отправляются в Будапешт, где славист Агнеш Ф. Хорват — близкий друг ленинградцев, и прежде всех Георгия Гурьянова, организовала выставку «Новые из Петербурга» в Будапештском Выставочном зале. Агнеш была поражена изменившимся поведением приехавших в венгерскую столицу художников, бывших пару лет назад «нормальными мужчинами». Как говорил Котельников, «ушел в разведку боем — вернулся геем». Гей-гламурный имидж небольшой компании этого периода, в значительной мере являвшийся вызывающей игрой, вскоре, при разрастании неоакадемического движения вширь и включении в него новых людей, уже не соответствует положению вещей: единственным последовательным в этом отношении художником остался Георгий Гурьянов, которому было наплевать, как на него кто-то посмотрит. В молодежной среде петербургской богемы, традиционно лояльной к личной жизни своих членов, «гей-образность» используется некоторыми неоакадемистами — бывшими панками, примерно настолько же издевательски, как она эксплуатировалась в 1980-х годах заголявшими зады некрореалистами. В этом смысле показательно, что антигей-пропаганда использовала «напрягавшие» самих романтичных геев гротескные образы, созданные в искусстве и на концертах «Поп-механики» тандемом двух мачо и отцов нескольких семей — профессорами НАИИ Олегом Масловым и Виктором Кузнецовым[350].



Г. Гурьянов и А. Ф. Хорват. Ленинград, квартира Г. Гурьянова в Купчине. 1988. Архив А. Ф. Хорват



Открытие выставки «Красота и Эротизм». Гронинген, Голландия. 2001. В. Кузнецов, председатель совета директоров концерна «Газуни» Г. Верберг, О. Маслов и министр культуры РФ М. Швыдкой. Архив О. Маслова

350 Интересен случай восприятия чиновниками их облика гей-фриков на полотне «Союз Земли и Воды» в 2000 году, описанный Ольгой Тобрелутс в «Facebook» (08. 04. 2016): «Голландцы во главе с президентом Газуни Георгием Вербергом — крупным коллекционером и любителем современного искусства, специально искали самое современное российское искусство, чтобы порадовать им представителей “Газпрома” во главе с президентом нашей страны. <…> На открытие приехало все руководство “Газпрома”, министр культуры Швыдкой и руководство страны. Когда после всех торжественных речей огромные двери музея распахнулись, то первая же картина, встречающая зрителей, повергла всех в шок. Я смотрела на лица представительных российских чиновников и в наступившей тишине видела, как паника волной накатывает на них. Швыдкой сильно покраснел, тут же позеленел и заискивающе посмотрел на огромного мужика с пышными черными усами стоящего рядом с ним, но тот неотрывно смотрел на живописное полотно. Усатый словно остолбенел, не выявляя никакой реакции. При этом все замерли и напряглись. Молчание повисло тяжелой пеленой. Спустя довольно продолжительное время усатый выдавил из себя: “Это что?” Швыдкой не знал, что сказать, он начал пространно рассуждать о море и цвете, о достоинствах мазка, при этом мне казалось, что он сейчас расплачется, таким растерянным и смущенным он казался. Мужчины в костюмах хмурились и молча на него смотрели. В какой-то момент он вдруг замолчал, и мне стало его жалко. <…> Я неожиданно, даже для самой себя сказала, что это художники изобразили Газуни и “Газпром”. Моя реплика произвела еще большее напряжение. Чиновники мрачно смотрели на стразы, блестевшие на стрингах обнаженных, мастерски выписанные художниками, и я видела по их реакции, что они явно не понимали, как себя вести».

В неоакадемический период Новиков дистанцируется от гей-дискурса. Уже в январе 1991 года интервью Тимура журналу «Кабинет»[351] звучит следующим образом:

Олеся Туркина: Но твоя жизнь всегда была подвержена особой опасности, так сказать, двойной опасности: во-первых, как художника-авангардиста, во-вторых, как представителя сексуальных меньшинств.

Тимур Новиков: Это ошибка считать меня представителем сексуальных меньшинств. Я действительно вхожу в оргкомитет сексуальных меньшинств, потому что меня всегда заботили те несчастные люди, которых преследуют. Но себя я могу скорее отнести к сексуальному большинству. Мне кажется, все это безобразие произошло от того, что большевики не заботились о меньшевиках. Мы должны заботиться о ближнем.

Можно заметить, что как раз по мере того, как явочным порядком шли послабления в отношении гомосексуализма, а тем более с прекращением преследований (121-я статья «Мужеложство» отменяется в 1993 году), Новиков охладевает к этой теме. И уже совсем другую речь слепого Тимура мы слышим в интервью 1998 года:

Корреспонденты: Некоторые критики связывают академизм с женственным началом.

Тимур Новиков: У Крылова есть басня о том, как свинья отправилась осмотреть новую постройку, недавно открытые палаты, и вот она вернулась, ее спрашивают: «Как палаты?», а она говорит: «Да ничего, ходила я по двору — все грязь по углам». И Крылов дальше говорит: «Так и некоторые критики, они в прекрасных новых палатах видят одну грязь. Свинья грязь найдет». И в совершенно чистом идеале неоакадемизма кто-то видит гей-культуру. Каждый понимает в меру своей испорченности: гомосексуалисты видят в этом гей-культуру, извращенцы — отклонения, нимфоманы — самовлюбленность и так далее, можно продолжать бесконечно, конечно же, мазохисты видят в этом мазохизм.

Корреспонденты: Гей-культура — это сильное начало в современном искусстве?

Тимур Новиков: Мне часто задают вопрос о гей-культуре. Я всегда отвечаю одинаково: «Да, в нашей Новой Академии, наверное, и попадаются отдельные личности, которые можно было бы назвать гомосексуалистами. Но процент гомосексуалистов в нашей Академии гораздо ниже, чем в среднем по стране»[352].



Т. Новиков предает огню свое произведение «Розовый вечер» (1989). 1998. Архив Т. Новикова

В том же 1998 году, во время «мемориально-художественной акции “К 500-летию сожжения Савонаролы”» Тимур предает огню свое произведение 1989 года «Розовый вечер» (Егельский утверждает, что написал его центральную часть) — как он объявил при этом, «чистую пропаганду гомосексуализма».

Здесь важно заметить, что во время появления неоакадемизма среди ленинградских художников тело не ощущалось как нечто конечное, а тем более не понималось в простом противопоставлении полов, оппозиции плоти и механического протеза, натурального и искусственного и так далее[353]. Эта шизореволюционная подвижность самоощущения, психосоматики и пластики внешнего облика, традиционная для Санкт-Петербурга еще с елизаветинских

351 *Туркина О.* Разговор с Тимуром. С. 42..

352 *Голыбин В., Молок Н.* Академик с топором // Итоги. М. Июль. 1998. С. 71.

353 Сергей Курёхин: «Ленин был грибом, причем, не просто грибом, а радиоволной»; «Личность мухомора вытесняет личность человека» (Телевизионная передача «Пятое колесо», сюжет «Ленин — гриб». Январь 1991).

балов XVIII века, выразительно проявлялась в масочности и «аватарности», а также в обнажении и трансвестизме, опять же, характерном отнюдь не только для представителей «меньшинств», но и для техник театра, дендизма, шаманизма, криминала, комедийного жанра, традиционных религиозных и народных ритуалов и так далее[354].

Пальма первенства в арт-трансвестизме, традиционно приписываемая Мамышеву-Монро, в действительности принадлежит «Новым художникам». Эндрю Соломон пишет: «В 1983 году Африка отправился в Москву, там он попытался обратить на себя внимание вызывающим поведением, часто появлялся на вечеринках в женской одежде»[355]. Новиков, писавший о постановке «Анны Карениной» в серии спектаклей «Нового театра» сезона 1984–1985 годов, связывал это явление с «такими излюбленными элементами народного представления как ряженье. <…> Роль Анны Карениной можно считать теперь классическим примером столь излюбленной в народных игрищах травестии. Ее прекрасно сыграл великолепный актер Сергей Бугаев»[356]. Тот же Бугаев-Африка в 1985 году выступает в женском платье на репетиции группы «Кино», запечатленной во французском телевизионном фильме «Rock Around the Kremlin» (1985). В марте 1988 года Африка под псевдонимом Ирена Белая попал в финал первого в Ленинграде перестроечного конкурса красоты, организованного Сергеем Курёхиным и режиссером Ленфильма Виталием Аксёновым в БКЗ «Октябрьский». «Как выяснилось лишь в самую последнюю минуту конкурса, одна из реальных претенденток на высший титул, заявленная под двадцать четвертым номером очаровательная и безумно сексопильная блондинка Ирена Белая, была, то есть, был… мужчина, загримированный под девицу. И не какой-то там мужчина, а всем известный Африка, который успешно прошел предварительные туры и на равных конкурировал со всеми финалистками. Спасибо, что не стал победителем», — вспоминает фотограф Владимир Пешков[357].



Африка в образе Ирены Белой (№ 24) – претендент на звание королевы красоты. 1988. Буклет из архива С. Чубраева



Т. Новиков в нью-йоркском клубе «Jackie 60». 1990. Фото А. Хлобыстина

В конце 1980-х обыгрывание провокативности свежих гендерных дискурсов стало чуть ли не модой и было характерно для всего ленинградского авангарда переломной — шизореворелюционной эпохи. В 1989 году Олесей Туркиной и Виктором Мазиным была организована экспозиция «Женщина в искусстве» в Выставочном зале Дирекции объединения музеев Ленинградской области, на которой участвовавшие наряду с дамами художники-мужчины выступали под женскими именами: Гульбаршин Темиргалиева (Вадим Овчинников), Наташа Ростова (Виктор Тузов), Лида Соссюра (Влад Гуцевич), Ребекка Крейцер (Тимур Новиков), Надежда Невыносимова (Владимир Сорокин), Валентина Терешкова (Георгий Гурьянов), Пивица Ивановна (Иван Мовсесян) и другие. В 1991 году на выставке «Мы не рабы или территория», посвященной 130-летию отмены крепостного права в России, в Белом зале Рок-клуба в женских платьях и с красивым макияжем, созданном девушками из группы «Колибри», выступают брутальные мужчины группы «Виртуозы Вселенной» — Владимир

354 См.: *Хлобыстин А.* Мерлин Махно // Дантес. 1999. № 2. С. 53–55.

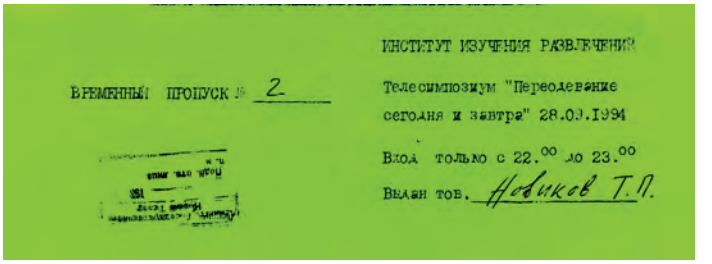
355 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 224.

356 *Потапов И.* Новый театр // Новые Художники. 1982–1987. Антология. С. 82.

357 *Пешков В.* Конкурс красоты (http://bogemnyipeterburg.net/retrograund/materials/krasota1988.htm).



О. Маслов, В. Кузнецов и Т. Новиков на вечеринке «Фрикаделика» в клубе «Тоннель». 1994. Архив Т. Новикова


ИНСТИТУТ ИЗУЧЕНИЯ РАЗВЛЕЧЕНИЙ

ВРЕМЕННЫЙ ПРОПУСК № 2

Телесимпозиум "Переодевание сегодня и завтра" 28.09.1994

Вход только с 22.00 до 23.00

Выдан тов. Новиков Т.П.

Пригласительный билет на телесимпозиум «Переодевание сегодня и завтра». 1994. ПАиБНИ



А. Хлобыстин в купальнике «Маяковский-гендер» (изготовлен совместно с Л. Поповой. 1993. ГРМ). 1993. Фото С. Борисова

Сорокин, Гарри Асса, Олег Котельников, Юрий Цыркуль и др. Гендерное скоморошество стало неотъемлемой чертой клубной культуры и рейва: в 1994 году Институт Изучения Развлечений, созданный Новиковым, провел в транс-клубе «Тоннель» две вечеринки «Фрикаделики», где широкие слои петербургской богемы веселились в женских нарядах. Я помню, что будущая первая русская диджейка Лена Попова нарядила меня в свои клетчатые колготки, мини-юбку и сапоги со шнуровкой. В компании с другом нашей семьи К., одетым в красное женское платье-матроску и тенниски, мы вышли на Невский, поймали такси, доехали до «Тоннеля», оттанцевали, и так же, «с песнями» вернулись обратно. Тогда это было «окей», хотя на дворе полным ходом шла криминальная революция, а народ был перевозбужден. К середине 1990-х годов трансвестизм проник повсюду и уже, подчас наивно, воспринимается как форма для светского лифта. Писатель Алмат Малатов описывает переживания молодого человека в 1995 году следующим образом: «Если ты хоть раз не появился в общественном месте в вечернем платье, твоя карьера светского персонажа была окончена. Все. Исчезни из тусовки, заползи под камень — если ты не изобразил трансуху, то ты быдло, чмо и совсем не в тенденциях. Дилемма была мучительная: с одной стороны, в роли трансвестита я не видел себя никак, с другой стороны — надо»[358]. Тем не менее, как понятно из приведенных выше интервью Новикова, уже в самом начале 1990-х вождь неоклассики сворачивает муссирование проблематики квира в какой-либо связи с неоакадемизмом.

НЕОАКАДЕМИЧЕСКАЯ ЭКСПАНСИЯ И «АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ТРУЩОБ»[359]

Первая авангардистская институция времени «перестройки», занимавшаяся в Ленинграде преподаванием современного искусства, — Свободный университет — «в 1991 году была

358 *Малатов А.* Immoralist. Кризис полудня. М.: АСТ; Хранитель, 2007. С. 188.

359 «Академия в изящных трущобах» — так называлась статья о музее Новой Академии в издании «Светский стиль» (1994. № 13).

постепенно задушена финансово»[360]. Учебный процесс «подвис». В автобиографии Новиков писал, что «студенты занимались на голом энтузиазме, по квартирам, частным образом»[361]. По рассказам бывших студентов НАИИ, учебный процесс свелся к неформальным посиделкам с разговорами о неоклассике и нескольким урокам для «речников» в мастерской Андрея Медведева на Загородном проспекте. В то же время первые три года нового десятилетия были «акматической» и «номадической» стадией — периодом экспансии и экспорта неоакадемизма: новое движение захватывало город, 6 сентября 1991 года вернувший себе имя Санкт-Петербург, завоевывало известность, единомышленников и признание в Москве и на Западе.

Дуня Смирнова написала в 1992 году: «Прелесть сегодняшней художественной жизни Ленинграда заключается, по-моему, в отсутствии какой бы то ни было идеологии — будь то идеология рынка, или идеология концептуализма»[362]. С уходом идеологии, в условиях поплывшей — шизореволюционной реальности творческие люди были чуть ли не единственными, кто чувствовал себя комфортно. Всеми владели необычайное воодушевление и упоение жизнью. Среди перестроечного мрака старой имперской столицы, амортизированной семьюдесятью годами советской власти, проплывали веселые, прекрасные, самоуверенные и разбогатевшие от западных щедрот художники в одеждах от агнца неоклассической моды — Константина Гончарова, напоминавших смесь нарядов высокого Ренессанса со сказочным русским костюмом.



А. Соколов и К. Гончаров в Михайловском саду. 1994. Архив А. Спицыной

Эти инопланетяне говорили на им одним понятном языке, все время смеялись, а их действия поражали воображение: они открыто демонстрировали пластику и находились в состояниях, ранее широкой публике неизвестных или табуированных. Выход неоакадемизма на художественную сцену ознаменовали, с одной стороны, броские изменения в поведении и внешнем виде художников, а с другой — ряд «мероприятий» по освоению и символической «перезагрузке» ленинградской городской среды. То есть энергия во многом бралась из установления активного взаимодействия/баланса с ландшафтом ведуты (вспомним эстетическую «ретро-перезагрузку» Петрограда начала 1920-х годов в работах Остроумовой-Лебедевой, Шиллинговского, Добужинского и других). Неоакадемизм по-новому интерпретировал петербургское почвенничество, осуществляя себя как постоянный праздник, через который тотально присваивалось городское пространство — дворцы, музеи, улицы, крыши, парки и реки неоклассического города, который еще Хлебников прозвал «итальянским поселком на Неве». Как в XVIII веке, люди занялись общением, не обращая внимания на небеса, и не могли насытиться сами собой, после того, как их долго принуждали быть как все. Эта головокружительная светская жизнь[363] — вернисажи, конференции, клубные вечеринки, фуршеты, интервью, приемы заморских знаменитостей и просто прогулки по городу — была зафиксирована в программах тесно связанного с неоакадемизмом «Пиратского телевидения» (ПТВ). В эпоху шизореволюции Ленинград, доведенный до состояния ржавой жестянки, был именно «вскрыт», и явилась его законсервированная роскошь, го-

360 *Новиков Т.* Ленинградское искусство 1980-х годов. С. 29.

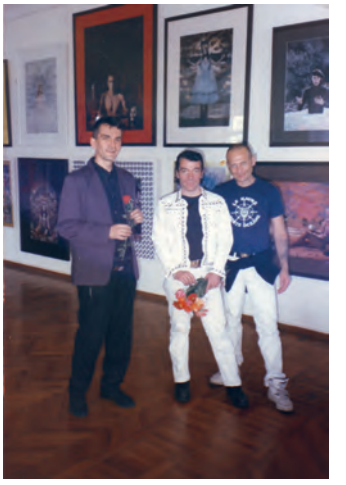
361 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 16.

362 *Смирнова Д.* Скромное очарование Ленинграда // Декоративное искусство. 1992. № 7–8. С. 50.

363 «Сейчас такая ситуация, что, по-моему, везде не до искусства», — говорил Новиков в январе 1991 года (Цит. по: *Туркина О.* Разговор с Тимуром. С. 55).



Выставка Б. Матвеевой в музее Этнографии народов России, оформленная дизайнерским дуэтом LUKY. 1992. Архив Б. Матвеевой



Т. Новиков, Пьер и Жиль на выставке «Тайный культ» в Мраморном дворце. 1992. Архив Т. Новикова

родская среда стала мягкой, податливой и прозрачной. Оказалось возможным проникнуть куда угодно: в ранее запретные запасники музеев, спецхраны библиотек, за кулисы театров, на военные объекты, в апартаменты знаменитостей и так далее. При наличии денег было легко снять любой дворец под вечеринку, вернисаж или симпозиум. В отличие от других столиц современного искусства, где художественная жизнь проходила, в основном, в безликих в своей белизне галереях, в Петербурге художники соревновались в поисках новых особняков, старинных и причудливых интерьеров. Целый ряд выставок и художественных событий прошли в залах Мраморного дворца и дворце великого князя Владимира Александровича (Дом ученых). Популярным местом был особняк Матильды Кшесинской, ставший в 1991 году Музеем политической истории России, где проходили выставки и вечеринки, а в 2000 году была развернута экспозиция «100-летие войны в искусстве». В роскошном Мраморном зале музея Этнографии народов России прошли выставки «Дистинкция» Б. Матвеевой (1992), а также персональные выставки Т. Новикова (1992) и О. Тобрелутс (1994). Егельский в 1991 году провел выставку в музее Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. В 1993 году Новиков с галереей «Navicula Artis» устроил выставку «Западно-Восточный диван. Убранство Арабской гостиной» в Николаевском дворце (Дворец Труда)[364]. В 1994 году он же открывает свою выставку «В стране литературных героев» в музее-квартире Н. А. Некрасова. Гурьянов на свою персональную выставку в Мариинском дворце в 1999 году первым пригласил хор моряков, что потом стали широко использовать другие художники. Вечеринки тоже предпочитали проводить в музейно-дворцово-парковом Петербурге: «Бал 36 принцев и принцесс» в Мраморном дворце, новогоднее пати во дворце Белосельских-Белозерских (в канун миллениума Андрей Хаас организовал там же памятную коллективную съемку всего художественного сообщества), «Бонапартия» в Шуваловском дворце, танцевальные вечеринки в особняке барона фон Дервиза (ДК «Маяк»), выставки Юлии Страусовой и Андрея Медведева в Летнем саду, торжество НАИИ в Павловске, Михайловском замке и так далее.

Начиная с выставки «Академизм и Неоакадемизм» 1991 года Мраморный дворец стал местом проведения крупных программных выставок Новой Академии. В 1992 году это была

364 Репортаж Сергея Шутова с выставки «Западно-Восточный диван». СПб., 1993 (http://www.youtube.com/watch?v=V5SyLwd2C6k).

выставка «Тайный культ» с участием Пьера и Жиля; в 1993-м — персональная выставка Гурьянова; в 1994 году — «Ренессанс и Резистанс» («Возрождение и Сопротивление») — международная выставка, посвященная «сохранению классических традиций в фотографии XIX–XX веков»; в 1995 году — выставка «Passiones Luci», в 1998-м — «Ретроспектива» Т. Новикова. Тем не менее, Русский музей, которому дворец был передан в 1992 году, не спешил приобретать местную неоклассику, и теперь, как это ни парадоксально, обладает весьма скромной коллекцией неоакадемизма, а крупнейшие собрания, разносторонне представляющие этот петербургский бренд, за исключением, собственно, собрания НАИИ, находятся в Москве и за рубежом.

Новая Академия обращает на себя внимание профессиональной прессы. Говоря о «новом русском классицизме» в зеркале художественной критики, Новиков отмечает поступательный характер этого процесса: «Первые годы существования новый русский классицизм практически оставался незамеченным. Критика, в зависимости от своей ориентации, видела в нем концептуализм, симуляционизм, кич, вульгарный историзм, и даже радикализм. Пожалуй, первой серьезной реакцией на это явление стал специальный номер журнала "Декоративное искусство" 1992 года, полностью посвященный этой теме»[365]. В этом издании, вышедшем под редакцией Екатерины Андреевой, публикуется ее программная статья, а также тексты Григория Ревзина, Александра Бенуа, Августа Бальера, Аркадия Ипполитова, Глеба Ершова, Дуни Смирновой, Олеси Туркиной с Виктором Мазиным, Ивана Мовсесяна и других. Там же помещаются два манифеста Новикова. В следующем 1993 году московский институт современного искусства выпустил сборник статей «Неоакадемизм около 1990 года»[366]. Тогда же вышел ряд каталогов о творчестве неоакадемистов и специальный номер журнала «Кабинет»[367]. В 1994 году видит свет второй номер моего журнала «Художественная Воля» с аллегорической темой «консервирование», посвященный определившимся в искусстве консервативным тенденциям. В нем печатаются интервью с Новиковым, Иваном Чечотом, Аркадием Драгомощенко, а также статьи Екатерины Андреевой, Аллы Митрофановой, Валерия Савчука, Виктора Мазина, Дмитрия Шубина и других.



Е. Остров со своими произведениями. 2001. Фото Ю. Молодковца

Неоакадемизм набирал силу и привлекал к себе внимание большого количества молодежи, желавшей примкнуть к его деятельности. Екатерина Андреева пишет: «Остров, лучший студент НАИИ из группы художников "Речники", выбрал Академию Новикова, хотя как потомственный художник мог бы окончить официальную Академию художеств. Выбор его объяснялся тем, что в Академии художеств учили ремеслу, а у Тимура студент сразу попадал в атмосферу живого искусства»[368]. Отражая веянья той поры, в вышеупомянутом интервью с Новиковым в январе 1991 года Олеся Туркина говорит: «Мне кажется, что сейчас у нас фигура художника необычайно популярна. В Ленинграде художники по популярности затмили рок-музыкантов, если раньше все хотели быть рок-му-

365 *Новиков Т.* С. 41. — Речь идет о выпуске журнала «Декоративное искусство» (1992. № 7–8).

366 Неоакадемизм около 1990 года. Московский институт современного искусства. СПб., 1993.

367 «Кабинет» № 4 публикуется под девизом «Живое красивое тело» со статьями Т. Новикова, О. Туркиной, В. Мазина, Е. Андреевой, И. Куксенайте, В. Мамышева и других.

368 *Андреева Е.* Новая Академия Изящных Искусств: двадцать лет спустя. С. 30.

зыкантами, то теперь — становятся художниками»[369]. Художники, разъезжавшие по миру, устраивавшие свои выставки во дворцах, организовывавшие рейвы и роскошные светские мероприятия в то время царили среди прочих творческих профессий. Если в начале 1980-х годов Новиков стремился стать ближе к рок-музыке, то уже в начале 1990-х годов художниками хотели стать даже новейшие кумиры молодежи — диджеи (вспомним, как DJ Массаш рассказывал, что, убеждая директора цирка провести рейв, они говорили: «мы художники»). Для модной молодежи неоакадемизм становится синонимом современного искусства. В интервью ПТВ на открытии выставки Гурьянова в московской галерее «Риджина» организатор рейвов Иван Салмаксов на вопрос студента НАИИ — «речника» Тимофея Абрамова: «Каково Ваше отношение к неоакадемизму?» отвечает: «Великолепное. Я до сих пор ни одной современной картины в другом стиле не видел».

***

Фактическая сторона возникновения НАИИ, как институции со своими учебными классами и музеем, обстояла следующим образом. Осенью 1992 года Борис Кошелохов освободил свою четырехкомнатную мастерскую во дворе (вторая парадная налево, четвертый этаж) крупнейшего на тот момент художественного сквота на Пушкинской, 10, передав ее Олегу Маслову, который еще в 1986 году, будучи «новым диким», давал ему приют в другом известном сквоте «НЧ/ВЧ». Весной 1993 года Маслов, заглянув к Новикову домой на Литейный, 60, нашел его совершенно несчастным. С окровавленным после драки с мамой ухом Тимур лежал под одеялом и завтракал кашей прямо из кастрюли. Он жаловался, что съехал из комнаты в мастерской на Фонтанке, 129, где Африка начал обустраивать семейную жизнь с Иреной Куксенайте. Маслов тут же предложил другу и учителю часть только что обретенного помещения, но Тимур, придя на Пушкинскую, решил, что на этот момент гораздо актуальнее использовать его не как мастерскую, а как учебные классы НАИИ. Рукастые «речники», в это время базировавшиеся недалеко, в сквоте на улице Черняховского, быстро помогли создать в двух комнатах учебное пространство: стены обклеили белой бумагой и плакатами, провели освещение, принесли мольберты и гипсы.

Так, в 1993 году рядом с Невским проспектом открываются собственные учебные классы НАИИ. Помимо Новикова и Маслова, там начали преподавать Денис Егельский и Андрей Медведев. Летом 1993 года Тимур, получивший на полгода студию в Kunstlerhaus Bethanien, отправляется в Берлин. В это время Маслов с Виктором Кузнецовым[370] в сопровождении друзей начинают выезды в дворцово-парковые пригороды Петербурга, где проводят первые фотосессии в античном стиле. На основе фотосессии, проведенной в Павловском парке, Маслов пишет гризайльный цикл «Сократ». Осенью Маслов объединяется с Кузнецовым в прославленный тандем для создания первой совместной серии крупноформатных живописных полотен «Голубая лагуна», размеры которых были таковы, что пространства мастерской не хватало. Под проект разрезали на несколько частей «Данаю» Маслова (холст, масло, 3х4 м), экспонировавшуюся в 1992 году на Дворцовом мосту и, прежде чем их записать, показали на выставке «Наташа»[371] в «Галерее-103», там же, на Пушкинской, 10.

---

369 *Туркина О.* Разговор с Тимуром. С. 52.

370 До этого В. Кузнецов был лидером группы выпускников Мухинского училища «Свои», работая в своеобразной сюрреалистической манере.

371 Моделью служила Наталья Агеевец — актриса театра авангардной моды Светы Петровой, а в будущем — чемпионка России по кикбоксингу. См. видео о выставке: (http://www.youtube.com/watch?v=hQw07b7sZ28), ошибочно указан 1992 год.

В это время коммерческие офисы, занимавшие квартиры с фасада здания на Пушкинской улице, из-за перебоев с электричеством и прочим причинам начинают съезжать. Олег и Виктор обращаются в администрацию «Пушкинской, 10» к президенту «Фонда “Свободная Культура”» — художнику Сергею Ковальскому с просьбой разрешить им временно использовать одно из освободившихся помещений для создания своего проекта. Любитель прекрасного, Ковальский предложил друзьям безвозмездно занять на несколько месяцев пустующую многокомнатную квартиру (№ 14) с балконом на пятом этаже. В декабре 1993 года в НАИИ открылась первая выставка — это был и первый крупный неоакадемический живописный цикл «Голубая лагуна». Выставка пользовалась необычайным успехом. В числе ее посетителей были первый мэр Санкт-Петербурга Анатолий Собчак и известная политическая деятельница Галина Старовойтова.

Вернувшийся зимой 1994 года Новиков, вместе с Масловым и Кузнецовым решают закрепиться в этом помещении, перенеся сюда Новую Академию, о чем на полукоммерческой основе им удается договориться с администрацией «Пушкинской, 10». Всем было понятно, что это экстрим[372], но родоначальников отечественного сквотерства технические



А. Хлобыстин (1996) на фоне картины В. Кузнецова и О. Маслова «Кипарис» из серии «Голубая лагуна». 1993



В. Кузнецов и О. Маслов за работой в своей мастерской в НАИИ. Сер. 1990-х



Т. Новиков в «кабинете» музея НАИИ. 1996. Архив Т. Новикова

проблемы не смущали. О впечатлении, которое производило это строение, говорит описание московских гостей НАИИ: «Последние годы петербургская культурная жизнь бурлила на загаженных руинах дома на Пушкинской, 10, где с 1993 года находится Новая Академия Изящных Искусств, созданная художником Тимуром Новиковым. По заплеванной лестнице в Академию поднимались западные арт-дилеры, крупные галеристы и музейщики, известные журналисты»[373].

372 Так, например, придя в НАИИ на семинар по новейшим электронным технологиям в искусстве режиссера Тенева, я застал публику, сидящую, соответственно, в полной темноте из-за отключенного электричества.

373 *Голыбин В., Молок Н.* Академик с топором. С. 71. Сравнения со сквотом навевает и брошенный фран-



Выставочный зал № 2 музея НАИИ. Втор. пол. 1990-х. Бюсты Т. Новикова и «речников» работы Ю. Страусовой. На стенах: А. Семичов, А. Кузьмин. Неженка. 1996; О. Тобрелутс. Жена Геракла. 1995; Д. Егельский. Яна. 1993



О. Маслов. План музея НАИИ на «Пушкинской, 10». 2016

В бывшей коммунальной квартире, в основном силами «речников», были снесены перегородки, вынесен мусор, подключено электричество. Пространство разбивается на несколько секторов. В центре, от входной двери, параллельно улице шел коридор. На фасад выходили два выставочных зала, выполнявшие заодно функцию учебных классов, и две комнаты, сохраненные как мастерская Маслова и Кузнецова. Ветхие стены «залов» были декорированы подкладочной тканью с атласным отливом светлого серебристо-голубого и темного сине-зеленого цветов. В залах разместили витрины, учебные гипсы и скульптуры, часть из которых предоставил Гурьянов. Справа от входа, окнами во двор, располагался маленький кабинет с бюстом Пушкина, где хранились рисунки, гравюры и фотографии, проводились заседания и прием официальных гостей. В последующем здесь на 6 кв. метрах помещалась редакция интеллектуального самиздатовского журнала «Кабинет», редакция газеты и журнала «Художественная Воля», первая редакция дацзыбао-путеводителя «Сусанинъ» и, некоторое время, представительство московского молодежно-рейверского журнала «Птюч». За кабинетом располагался еще один выставочный зал, комната Тимура и «кухня», выполнявшая роль чилаута и дружеского клуба — «чрево» Новой Академии. В конце коридора помещался туалет, сливной бачок которого был снабжен надписью: «Дергай плавно, по-неоакадемически».

В 1994 году в новых пространствах проводится 18 разнообразных выставок, которые говорят о широте политики Новикова и Новой Академии. Это выставки профессоров и студентов НАИИ, московских неоакадемистов, а также галантных картинок XVIII века, Пьера и Жиля, рисунков А. А. Иванова и Федерико Феллини, фотографий Карла Лагерфельда, экспозиция, посвященная 100-летию А. Н. Самохвалова и другие[374].

1 апреля 1995 года групповой выставкой мастеров античности, Нового времени, советских и современных неоклассиков торжественно открывается музей НАИИ. В том же году к музею отошло несколько помещений с большим балконом, располагавшихся слева от входной двери, вдоль фасада. Там открылось еще несколько выставочных залов, мастерские, видеозал, курительная, спальня и «банк» с пустым старым сейфом. В результате, музей стал занимать

цисканский монастырь Сан-Исидоро в Риме, в кельях которого жили назарейцы. Аркадий Ипполитов сравнивает с неоакадемическим сквотом и мастерскую болонских академистов.

374 См.: Выставкография Новой Академии Изящных Искусств // Великая Художественная Воля. 10 лет выставочной деятельности Новой Академии Изящных Искусств на Пушкинской, 10. СПб., MMIV. С. 26.

целый этаж, а в его запутанных коридорах в полной мере смогло расцвести явление, которое можно назвать «тайнами академического двора». Художники поколения Новикова, принадлежавшие к андеграунду, были мастерами конспирации, а сам Тимур имел к ней и разного рода художественным интригам определенный вкус. Музей Новой Академии был лабиринтом, за занавесями и ширмами скрывались помещения, в которых мог бесшумно исчезнуть человек, только что осматривавший с вами экспозицию. В музее независимо друг от друга происходили параллельно несколько разноплановых событий. Шла лекция или торжественное открытие выставки, а параллельно велись фотосъемки моделей в мастерских, дружеские вечеринки, кинопоказы, куренье фимиама Аполлону и т. д. Если неожиданно раздавался звонок в дверь, то находившийся внутри музея оббегал вокруг и смотрел на звонившего в глазок двери напротив через лестничную площадку, принимая решение — открывать или нет.

Музей был избран вершиной в неоакадемической иерархии. Новиков тяготел к коллекционированию, фиксации, театрализованной бюрократии; он обожал музеи и занятия историей искусства. Неоакадемизм эпатировал, став первым в условиях семиотической неразберихи конца 1980-х годов присваивать громкие названия и титулы, такие как «музей», «академия», «профессор»[375]. Как дряхлый социалистический реализм, так и восторжествовавший в 1980-е годы симуляционизм, провозгласивший, что искусство достаточно имитировать и обозначать, говорили о кризисе модернистского текста. Наглость, с которой нищий художник без специального образования назывался профессором, а раздолбанная квартира — музеем, вызывала праведное возмущение, но с этим ничего нельзя было поделать: на выставки Иванова (1994) или Рафаэля (1995), составленные из ксерокопий или репродукций, выставленные в обветшалом сквоте, молодежь ломилась так, как не стремилась в Эрмитаж увидеть подлинные шедевры. Но поразительным было и то, что в короткий срок появилось настоящее неоклассическое искусство: новоявленные академики действительно усердно работали. Скептики с изумлением взирали на масштабные полотна с обнаженными фигурами и на студентов, часами штудирующих натурщиков, снимающих друг с друга гипсовые маски и изготавливающих театральные декорации.



Студент О. Ильин и профессор Д. Егельский на занятиях в НАИИ. 1994. Архив Т. Новикова

Музей Новой Академии был местом, где можно было встретить удивительных людей и происходили сногсшибательные события. Помещения музея использовались как выставочные пространства, учебные классы, художественные мастерские, издательский дом, мистическая «ложа», жилище для бездомных неоакадемистов, клуб, салон, где появлялись модники, проводились праздники и даже свадьбы, в общем, были полигоном Новой Академии и ее философским клубом кинического стиля, а также выполняли множество других функций. «Я старался как можно больше разнообразить репертуар нашего выставочного зала, — рассказывал Новиков. — Некоторые выставки, привезенные нами, такие, как выставки австралийцев Фаррела и Паркина, немца Карла Лагерфельда, итальянца Джанни Версаче, французов Пьера и Жиля, вызвали большой интерес петербургской общественности. Чаще всего это был первый показ данных художников в России. Были и исторические выставки: акварелей Ци-Байши, лито-

375 Примеру НАИИ последовали старшие представители художественного мира, ставшие создавать свои структуры типа «Академии бессмертных» (1994). Вскоре эта тенденция перекинулась на все образовательные учреждения страны, когда ПТУ стали именоваться колледжами, а институты университетами и академиями.

графий М. М. Синяковой-Уречиной, рисунков А. Самохвалова, А. Иванова и так далее. (…) Нам удавалось проводить и литературные чтения, и небольшие концерты, спектакли, приемы и торжественные вечера. Были и образовательные лекции: кроме академических профессоров, у нас читали Александр Дугин, Сергей Ануфриев, Дмитрий Александрович Пригов»[376].

С самого начала пространство Новой Академии начало работать как хранилище. Тимур Новиков был, возможно, крупнейшим в Петербурге, и, во всяком случае, самым разносторонним и оригинальным коллекционером современного искусства. Его проекты, типа «Три обеда» и «Туризм», представлявшие Бойса, Кейджа и Уорхола, — образцы новаторства в этой сфере[377]. Собирательством произведений искусства он увлекся, став художником в конце 1970-х годов. Помимо уникальных картин, гравюр, рисунков и объектов ленинградских и московских художников он собирал фотографии (среди них находились работы Надара, Фон Глодена и редкие гуммиарабики), работы современных западных мастеров — Роберта Раушенберга, Карла Лагерфельда, Пьера и Жиля, Роберта Мэпплторпа, братьев Аллинари, Фаррела и Паркина, магические объекты Йозефа Бойса и Джона Кейджа, подарки Энди Уорхола, Кита Херинга и других, а также множество автографов. В Русском музее и Эрмитаже ныне хранятся десятки произведений, подаренные музеям Новиковым и его семьей.

«Новым художником» мог стать человек, впервые взявший в руки кисть, что даже приветствовалось, но имя «Академия Изящных Искусств» обязывало иметь профессиональные навыки в технике, рисунке, композиции, ориентацию в истории искусства и так далее. В то же время, как видел Новиков с высоты десятилетнего опыта руководства художественным движением, массовое восприятие и новые техники «воспроизводства» искусства позволяют создавать как произведения, так и самих художников, работающих в любых стиле или манере. Опять главным оказывается правильный духовный настрой самого кандидата в художники, его природный «голос» и вкус. Но Тимур создавал не просто банду граффитистов, а учебное заведение, и потому набирает штат профессоров из людей, хоть как-то прикоснувшихся к художественному образованию. Медведев и Кузнецов окончили Мухинское училище, там же два года учился Тузов, Маслов окончил Пензенское художественное училище, Егельский приватно прошел школу у главного художника театра Комедии — виртуоза Игоря Тюльпанова, в Серовском училище получали художественное образование Матвеева и, хоть и не долго, Гурьянов.



В. Цой, Г. Гурьянов и Г. Каспарян в Колизее. 1989. Архив Т. Новикова

Интересен фрагмент интервью Гурьянова, где он говорит о Цое, у которого за спиной также была изостудия при Дворце пионеров, четыре года обучения в Городской художественной школе № 1, потом краткий период в «Серовке» и ПТУ краснодеревщиков с художественным уклоном, как о потенциальном неоакадемисте: «В последних своих работах он <…> обратился к классическим формам, рисовал в реалистическом духе и в академической школе. К моменту гибели Цой занимался уже неоакадемизмом. Не будет полноты, если хотя бы одну или две картины не показать. То, к чему Виктор пришел. Я же вдохновитель этого неоакадемизма. Тимур же прошел через весь модернизм, который только существовал, много ошибался. У меня не было никогда никаких сомнений по поводу того, что картина должна быть прекрасной. До этого у меня было альтернативное увлечение — соцреализм. Потом уже по крупицам была создана концепция нового академизма. Это близкие вещи: имперское и величественное,

376 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 7.

377 См.: *Потапов И.* «Туризм» Тимура Новикова. С. 61–62.

а мне всегда это безумно нравилось. Все мои любимые художники, наконец, оказались в легальной территории. И Виктор тоже очень проникся этой идеей, потому, что он же отсиживался дома, никуда не ходил, выйти было невозможно, его разрывали на части. Я Тимуру рассказывал, что он делает такие классные новые работы»[378].

Тимур стал директором Музея НАИИ (после его смерти в 2002 году его на этом посту сменила Ксения Новикова). Директором Новой Академии был выбран Виктор Кузнецов. На должность ученого секретаря пригласили Виктора Тузова[379] (после его смерти в 1995 году его пост занял автор этих строк). Действительными профессорами, преподававшими рисунок и живопись, продолжали быть Андрей Медведев, Денис Егельский (возглавлявший научно-исследовательский отдел, научным сотрудником которого после окончания НАИИ стал Станислав Макаров), Виктор Кузнецов и Олег Маслов. Все остальные профессора образовательным процессом не занимались. Наряду с этим, не преподавая, в воспитании нового поколения, каждый по-своему, преуспели почетные профессора Новой Академии Георгий Гурьянов (с 1990 года), брезговавший появляться в сквоте на Пушкинской, и Белла Матвеева, получившая звание в 1994 году и развернувшая студию на дому. В том же 1994 году профессорских званий НАИИ удостаиваются ее выдающийся выпускник Егор Остров, а также Ольга Тобрелутс, годом раньше вошедшая в круг неоакадемистов[380] и получившая эту ученую степень в устной беседе от Новикова, сраженного ее новаторской трактовкой «Горя от ума» в кино и выставкой «Отблески империи» в музее Этнографии народов РФ. Все эти профессорские звания НАИИ носили более реальный, чем декоративный или игровой характер, присущий присвоенным впоследствии степеням.



Профессора НАИИ: О. Маслов, А. Медведев, Т. Новиков, В. Кузнецов. 1995. Архив НАИИ



О. Тобрелутс. Из серии «Empire Reflections». 1994. Собрание автора

378 Цит. по: *Дамер А.* Георгий Гурьянов: «Поиздеваться над всеми».

379 Виктор Петрович Тузов (1954–1995) закончил филфак ЛГУ и психфак МГУ, работал в Пушкинском доме Академии наук, преподавал русский язык китайским студентам, учившимся в СССР по обмену. Когда он решил стать художником, то бросил работу и семью, поступив в Мухинское училище на отделение скульптуры. В середине 1980-х годов Тузов обитал в сквоте на Литейном, 9 вместе со скульптором Виктором Грибовым и тогда еще поэтом Зейгамом Азизовым, а в начале 1990-х годов — в сквоте на Софьи Перовской, 1, вместе с Владиком Монро (до которого он донес идеи нейролингвистического программирования), Андреем Поповым, Иваном Мовсесяном и Денисом Теклиным. В 1986 году в выставочном зале Павловского дворца прошла его первая выставка, организованная работавшей там Аллой Митрофановой. Иван Мовсесян полагает, что общение с Тузовым, как представителем академической среды, в значительной мере повлияло на формирование новиковского неоакадемизма и помогло Тимуру переключить все художественное движение на идею возрождения классики. Тузов работал в, скорее, экспрессивной — «мухинской» манере, к тому же свидетельствовавшей о его увлечении классическим китайским искусством и философией, создав множество портретов углем и маслом. Его последняя выставка «Софийные числа», созданная в сотрудничестве с математиком Андреем Алексеевым, открылась в НАИИ на «Пушкинской, 10» 11 февраля 1994 года. См. видео Лены Чибор: (https://www.youtube.com/watch?v=WRNiSbksJtU).

380 *Андреева Е.* Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм. С. 54.

С Новой Академией плодотворно сотрудничали петербургские искусствоведы Екатерина Андреева, Олеся Туркина, Виктор Мазин, Александр Боровский, Аркадий Ипполитов, Иван Чечот, Глеб Ершов, Андрей Клюканов, Филипп Федчин, Игорь Мальцев; художники Андрюс Венцлова, Ирена Куксенайте, Юрис Лесник, Виктория Ухалова, Владислав Мамышев-Монро, Андрей Попов, Светозар Остров, Игорь Безруков, Алексей Семичев, Андрей Кузьмин; композиторы Сергей Курёхин и Александр Маноцков и многие другие замечательные деятели культуры. Большим другом НАИИ был начальник отдела мемориальной скульптуры Государственного музея городской скульптуры, выдающийся историк-краевед и писатель Юрий Минаевич Пирютко.



Преподаватели и студенты в НАИИ. Верхний ряд: Т. Новиков, Е. Остров, Б. Шурц, Д. Пославский, Ю. Страусова, С. Макаров, Л. Петраускас, В. Кузнецов. Нижний ряд: А. Медведев, П. Крисанов, О. Маслов. 1995. Архив НАИИ

В Новой Академии одновременно учились около двадцати студентов из России, Германии, Австрии, Франции. При наборе студентов им обещали, что вскоре их работы будут участвовать в выставках, печататься в журналах, а сами они станут знаменитыми мастерами. Это были не пустые слова: большинство студентов НАИИ уже в годы обучения стали известными художниками и участвовали в крупных международных выставках. Больших успехов на художественном поприще достигли выпускники Новой Академии Егор Остров, Станислав Макаров, Юлия Страусова, Райнер Бёме, Барбара Шурц-Бренер, Дмитрий Юдов, Роман Грузов, Линас Петраускас, Тимофей Абрамов, Денис Александров и другие. Кроме того, они были инициативны, а большинство из них уже имело за плечами разнообразный опыт — авангардного театра, международного сквотерства, рейва, параллельного кинематографа и тому подобного. Успешность неоакадемистов стала притчей во языцех, ей завидовали и считали результатом тайного покровительства неведомых сил и чуть ли не магических манипуляций (последнее было близко к правде).



В. Мамышев-Монро — нерадивый студент, поставленный на горох. Из телерепортажа А. Белкина о музее НАИИ

Новая Академия наследовала традицию камерных полусемейных академий античности и эпохи Возрождения[381], которые постепенно, начиная с XVII века, были задавлены массивными идеологическими машинами королевских и государственных академий. В каких-то своих чертах НАИИ была схожа с братствами назарейцев и прерафаэлитов. Преподаватели НАИИ вместе со студентами трудились над произведениями, служили друг другу моделями и изготавливали инвентарь и декорации из подручных

381 Они восходили к Академиям Платона (близ Афин, 380-е годы до н. э.), Академии Леонардо (Милан, 1490) и Академии Карраччи (Болонья, 1595) — Accademia degli incamminati (Академия вступивших на истинный путь), с которой, собственно, и начинают академизм в искусстве. Новиков не углублялся в соотнесение НАИИ с ее предшественницами, но интересную импровизацию на тему сопоставления НАИИ и Болонской академии можно найти у Аркадия Ипполитова. См.: *Ипполитов А.* Бронзовый век Петербурга С. 13–14.

материалов). Они вели совместный быт, делили стол и поддерживали друг друга материально: обучение в НАИИ было бесплатным, и зарплату тоже никто не получал. Проект о введении телесных наказаний нерадивым студентам не нашел поддержки, и единственный, кто был им подвержен — Мамышев-Монро, известный как своими талантами, так и беспутством[382].

Сотрудничество продолжалось годами, и младшие ученики сами становились мастерами. В условиях шизореволюции эта модель оказалась гораздо эффективнее, чем идеологизированная советская Академия художеств, которую Новиков критиковал за отступление от традиции и превращение в рассадник безыдейного, расшаркивающегося с модернизмом салона[383], или новые учебные заведения «культурного влияния», возникшие на деньги западных фондов. Сквотерская, безбюджетная «Новая Академия», опять же, из ничего создала больше ярких имен, произведений и событий, чем организации типа института Pro Arte, осваивавшие сметы в сотни тысяч долларов, и типа Петербургского ГЦСИ, состоящие на гособеспечении, вместе взятые.

Экономика неоакадемизма имела примерно такой же «гибридный» характер, как и экономика рейва. Музей Новой Академии финансировался из собственных средств самих академиков, прежде всего Тимура Новикова (он называл это «Академбанком»). Тимур любил повторять, что от искусства нельзя ждать какой-то прибыли — на него можно только тратить деньги, здоровье и жизнь, что сам и подтвердил по всем пунктам. О деньгах говорить было не принято в принципе — художники говорят об искусстве. Эпоха «первичного накопления», интерес Запада, составивший основу коммерческого успеха русского искусства и процветания художников на рубеже 1980-х —1990-х годов были недолгими, и гламурный угар к середине 1990-х годов пошел на убыль. Уровень жизни неоакадемистов, в целом, был невысоким — некоторые художники откровенно бедствовали и скудно питались. Покупателями в 1990-е, в основном, были иностранные коллекционеры. Неоакадемистов поддерживали заработанные известность и авторитет, благодаря которым их часто приглашали на зарубежные выставки, но прежде всего, взаимная дружба и любовь. Относительный финансовый успех Новикова и Гурьянова относится уже к 2000-м. В действительности, богачей в НАИИ как не было, так и нет по сей день — большие деньги за работы неоакадемистов начинают платить уже после

382 Так, 29 декабря 2011 года он пишет на своей странице в Facebook (29.11.2011): «Покончив с ужином, я поспешил на еще более близко расположенную к Московскому вокзалу Пушкинскую-10, где собственно и располагалась тимуровская Академия, где он меня сек неоднократно и нещадно». Особые юмористические S&M-отношения Новикова и Мамышева запечатлены в кинематографе, живописи, фотографии, а также литературном творчестве самого Монро.

383 «Тимур: “Живописная Академия не сохранила академических традиций. В отличие от балета, где сохранилась настоящая академическая школа, Академия совершенно развалилась. Об этом свидетельствует и падение уровня идеалов в Академии. Соцреализм пытался поднять идеал на определенную высоту, но этому помещала приниженность самой идеи, подмена ее идеалом государственности. А идеал государственности олицетворялся Лениным, Сталиным и их сподвижниками”. Олеся Туркина: “То есть, людьми анатомически неправильно сложенными?”. Тимур: “Да, Ленин на броневике, например, воспринимается, как некий классический герой. Никому в голову не приходит изменить канонический образ Ленина и изобразить его без бороды и усов, например, хотя известно, что, пробираясь в Смольный, Ленин сбрил усы и бороду. Во время революции Ленин был без бороды и усов”» (Цит. по: Туркина О. Разговор с Тимуром. С. 43). «Если посмотреть альбом, посвященный академическому рисунку, то он наглядно демонстрирует деградацию отношения к выбору самих моделей: в XVIII — начале XIX века академические натурщики отличались прекрасными лицами, пропорциями фигур, гармонией. К концу XIX века уровень снижается, а в последние годы модели — алкоголики, водопроводчики, раздевшиеся догола старушки. Из Академии изящных искусств она превратилась в институт Репина. В Академии художеств совершенно не сохранилась реалистическая школа. В классах живописи царит полный кошмар, безраздельно господствует живопись alia prima. <...> “Пушкин” Аникушина еще в традициях русской школы, Мыльников же целиком под влиянием французов. <...> Все они наследники соцреализма и импрессионизма в их худших проявлениях, а также тлетворного влияния сезаннизма». (Цит. по: Ершов Г. Беседа с Тимуром Новиковым: «Меньше импрессионизма» // Новый Мир Искусства. 1998. № 4).



Д. Егельский и Р. Ахметчин на выставке Д. Егельского в Академии танца. 1991. Архив НАИИ

смерти авторов. Мегаспонсоров, подобных Пегги Гуггенхайм, у неоакадемизма не было и в помине[384]. Пожалуй, единственным меценатом художников неоакадемического круга следует признать финансиста Ринада Ахметчина, помогавшего как отдельным художникам, так и спонсировавшего разнообразные мероприятия и издания. Успех деятельности НАИИ во многом зиждился на увлеченности, сверхъестественном трудолюбии и организаторском таланте Новикова (только на «Пушкинской, 10» с 1994 года до смерти Тимура в 2002 году было проведено 125 выставок), и главное, его стратегической установке на работу со СМИ: неоакадемизм можно считать едва ли не лучшим медиапроектом в русском искусстве конца XX века. Тимур был гением в то время авангардного, а ныне пошло-повсеместного жанра «пиарта». Здесь нет необходимости описывать его достижения в области контактов с музеями[385], галереями и звездами массовой культуры, а также говорить о его работе с телевидением, радио, прессой и о том, что он был одним из первых наших видеоартистов — создателей «Пиратского Телевидения». Напомним только, например, что Музей НАИИ, благодаря Новикову, первым ввел в обиход в отечественном искусстве рекламу выставок в форме «флайерсов» — простой и эффективный рекламный прием, позаимствованный из зарубежной клубной жизни. К каждому событию изготавливались сотни маленьких цветных приглашений, которые вместе с афишами сам Тимур на велосипеде, а затем Ксения Новикова пешком, разносили по маршруту: Литейный пр., 60 (где жили Тимур с Ксенией), — Музей Некрасова — Мухинское училище — Инженерный замок — Управление культуры — Фонд культуры — Русский Музей — Эрмитаж — Университет — Академия художеств. Публика обзванивалась по телефону, рассылались факсы, а позже и электронная почта. Новиков необычно работал с пропагандой и в стенах самого музея. Вся многочисленная пресса подвергалась обработке ножницами, по необходимости снабжалась иллюстрациями и увеличивалась на ксероксе. После этого «усовершенствованными» статьями, как обоями, обклеивался коридор музея, в котором во время открытий всегда толпилась публика, изучавшая свежую информацию. Ныне этот шедевр настенного пиарта хранится в Петербургском Архиве и Библиотеке Независимого Искусства (ПАиБНИ)[386] и музее НАИИ.



«Пушкинская, 10» в гостях у мэра

З. А.

Мэр Санкт-Петербурга Анатолий Собчак — большой любитель изящных искусств. Он старается бывать на премьерах, концертах, показах мод, вернисажах. В сентябре Анатолий Собчак посетил знаменитый дом № 10 на Пушкинской, в котором вот уже несколько лет обитают художники. Мэр обошел все существующие на Пушкинской галереи, побывал в мастерских у художников.

Вдохновленные вниманием властей, художники решили нанести ответный визит. Несколько месяцев они готовили выставку, которая представила бы все разнообразие творческих стилей Пушкинской, 10.

В прошлую пятницу выставка открылась в Смольном, на третьем этаже. Жаль только, что там отсутствуют работы художников Новой академии изящных искусств Тимура Новикова. По каким-то причинам Тимуру, ректору академии, даже не сообщили о выставке.



Профессор Санкт-Петербургского Университета А.А. Собчак и Профессор Новой Академии Изящных Искусств Т.П. Новиков в Музее Новой Академии

Т. Новиков демонстрирует А. Собчаку потолок НАИИ. Фрагмент настенной пропаганды. 1994. ПАиБНИ

384 См. *Мамышев-Монро В.* Спонсоры // Неофициальная столица. Гид, каких не было. С. 50–52. (Текст был опубликован с сокращениями).

385 См. список выездных выставок, подготовленных музеем НАИИ: Выставкография Новой Академии Изящных Искусств, а также на сайте НАИИ: (http://www.newacademy.spb.ru/exhibitons.html).

386 В ПАиБНИ в 2004 году была проведена выставка «Стены, пол и потолок НАИИ».

В апреле 1994 года на афише своей выставки «Театр», проходившей в залах Новой Академии, Андрей Медведев рисует «значок» древнегреческого храма, а с 1995 года фасад Парфенона становится символом НАИИ и изображается на печатях. Парфенон, прежде всего, понимался как символ возрождения античных идеалов прекрасного, но имел он и значение храма храмов[387].

Осенью 1997 года на Пушкинской, 10, коммуникации, и прежде работавшие с перебоями, были окончательно отключены. 3 января 1998 года без электричества и отопления, при свечах, открылась выставка «Интервенция»: на заиндевелых стенах весели топоры, хоругви с «Тремя богатырями» и красные флаги в горошек организации «Художественная Воля», только что выпустившей одноименную газету (см. об этом ниже) — произошел так называемый «аншлюс 103-й галереи», покинувшей из-за невыносимых условий квартиру напротив. В видеонарезке из киноленты Полоки «Интервенция» мы с Тимуром оставили только две закольцованные фразы: «Господа сионисты!» и «Господа из союза Михаила Архангела!», когда в фильме показываются сначала евреи со скрипками, а затем бородатые мужики с топорами в красных рубахах в белый горох, очень напоминавшие бородатых деятелей культуры на обложке газеты «Художественная Воля».



Пропуск А. Хлобыстина в Михайловский замок ГРМ. 1998

Зима 1997–1998 годов стала самым суровым испытанием для обитателей «Пушкинской, 10». Не было ни света, ни отопления, ни воды, ни канализации. Но в 1997 году авторитет Новой Академии был уже так высок, что дирекция Русского музея предоставляет Новой Академии помещения в Михайловском замке[388]. Туда переехала часть фондов музея, а в большом зале с видом на Летний сад расположились новые учебные классы, чей облик сохранили многочисленные групповые фотографии на фоне шестиметрового полотна Маслова и Кузнецова «Триумф Гомера» и фильм «Золотое сечение».



В. Кузнецов и О. Маслов в зале «Новой Академии» в Михайловском замке. 2001. Фото Ю. Молодковца



Т. Новиков и В. Мамышев-Монро на съемках фильма И. Безрукова по сценарию Т. Новикова «Красный квадрат или Золотое сечение. Опять двойка — 2». Михайловский замок. 1999. Фото А. Муштавинского

387 То есть античного — Афины-Девственницы, в византийскую эпоху ставшего, соответственно, собором Пресвятой Богородицы, а также побывавшего католическим Собором Афинской Богоматери, мечетью, и даже имеющий реплику в виде скандинавско-германской Вальхаллы Лео Кленце.

388 Открытие НАИИ в Михайловском замке: (http://www.youtube.com/watch?v=2n52olUl_xE).

В 1999 году НАИИ и Петербургский Архив и Библиотека Независимого Искусства (ПАиБНИ), располагавшиеся также на Пушкинской, 10, объединяются для создания Института Истории Современного Искусства (ИИСИ, директор А. Хлобыстин). ИИСИ, неформальными сотрудниками которого числились поддерживавшие НАИИ петербургские искусствоведы, подготовил ряд выставок, конференций и выпустил несколько изданий.

Пережив кризис, «Пушкинская, 10» при публичной поддержке победила в десятилетнем противостоянии с бюрократией: в 1998 году город отремонтировал и передал деятелям неофициальной культуры заднюю часть здания и ряд прилегающих строений с выходом на Лиговский проспект, 53. В новом здании НАИИ не получила помещения от нонконформистской администрации, но мастерская была предоставлена лично художнику Новикову. Никогда не унывавший Тимур сумел выжать все возможное из полученных 60 кв. метров, перегородив комнату тканевой ширмой, за которой расположился своеобразный кабинет-чилаут и маленькое хранилище. К тому же, в феврале 2002 года на той же площади регистрируется еще одна институция: Музей НАИИ совместно с Музеем нонконформистского искусства, ПАиБНИ и Институт Микро- и Макрокосмических исследований им. С. Курёхина торжественно открыли первый в Петербурге Музей Современного Искусства, коллекция которого состоит в основном из коллекции модернистских произведений Музея НАИИ[389]. Здесь Музей Новой Академии Изящных Искусств располагается по сей день.



Музей НАИИ. Экспозиция «Тимур Новиков. “Солнце”. Выставка одного шедевра». 2008. Фото А. Муштавинского

В «Автобиографии» Новиков писал: «Девяностые годы подходят к концу, неоакадемизм стал самым ярким явлением российской культуры, поскольку все остальные современные стили и направления — это лишь хвосты комет, пролетевших в других десятилетиях»[390]. Даже недруги неоакадемизма вынуждены были признать, что «факт остается фактом: неоакадемизм в конце 1990-х годов был легитимизирован в качестве современной классики»[391]. Люди, бывшие 10 лет назад маргинальной молодежью, стали на рубеже нового тысячелетия признанными мастерами, чье творчество экспонировалось в лучших музеях и галереях мира, попало в международные учебники и путеводители, и освещалось специалистами в центральной российской прессе. В 1998 году выходит сборник текстов Новикова «Новый Русский Классицизм», о чем Глеб Морев писал: «В год юбилея Новой Академии ее идеологическая победа получила материальное воплощение, а сам неоакадемизм — окончательную институциализацию: credo Тимура Новикова опубликовано издательством Русского музея»[392].

389 См.: *Хлобыстин А.* Санкт-Петербургский Музей Современного Искусства // Великая Художественная Воля. 10 лет выставочной деятельности Новой Академии Изящных Искусств на Пушкинской, 10. С. 49–55.

390 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 19.

391 *Котломанов А.* Тимур Новиков и «нулевые». Петербургское современное искусство в поисках идентичности // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2012. Вып. 2. С. 173–183.

392 *Морев Г.* Т. П. Новиков. Новый русский классицизм // Русский журнал. Круг чтения (http://old.russ.ru/krug/kniga/99-04-20/morev.htm).

ЭКСПОРТ НЕОАКАДЕМИЗМА

> Живя на границе тысячелетий, мы не можем не задумываться о судьбах культуры вообще, с точки зрения тысячелетий, а не с точки зрения даже веков.
>
> *Т. П. Новиков*

Остановимся подробнее на распространении неоакадемизма вне его петербургских «стен». Сокровенной мечтой вождя неоакадемизма было создание мирового неоклассического движения. Фактически, он хотел повторить главное деяние основателя любимого города, открывшего России весь мир, выведя ее к морям и океанам через дельту Невы. Он не был настолько НАИИвен, чтобы верить в скорое мировое торжество неоклассического интернационала и, уже слепой, любил покряхтеть, «что бодливой козе Господь рогов не дал». Все, конечно, произошло не так, как Тимур мечтал, но он добился многого. Петербургское искусство, прежде забытое и затюканное, заставило с собой считаться у себя на родине и вновь зазвучало по всему миру, а круги неоклассических волн от «города-камня» дошли до главных центров мирового искусства.

В 1980-х московские концептуалисты, считавшие себя единственными представителями и экспортным вариантом русского искусства, воспринимали Ленинград как художественную провинцию. В 1990-е петербургскую неоклассику уже нельзя было игнорировать, хотя бы потому, что она нашла видных союзников и последователей в самой столице, на тучные хлеба которой Новиковым было наслано «биологическое оружие» — Владислав Мамышев-Монро[393], быстро ставший едва ли не центральной фигурой столичного искусства. «Очень скоро параллельные тенденции возникли в московском искусстве, — рассказывал Новиков. — В 1992 году в Москве в усадьбе Кусково произошла любопытнейшая выставка под названием “Эстетические опыты”, организованная известным куратором Виктором Мизиано, где многие московские художники старались показать работы в стиле постмодернистского неоклассицизма. К сожалению, Виктор Мизиано после этого забросил эстетические опыты и ударился в московский радикализм»[394]. В том же 1992 году в Москве Георгий Гурьянов становится победителем телевизионного конкурса «Новое имя России и стран Содружества». Интересно, что в жюри верховодил известный своими левыми взглядами куратор Андрей Ерофеев. Гурьянов, чья образность в наибольшей степени была близка к тоталитарной, как ни странно, в наибольшей же степени импонировал московским левакам, не раз заявлявшим о своей ненависти к советской эстетике[395]. В богатой Москве, ничего не предпринимая, Георгий добивался



В. Мамышев-Монро. Стенгазета М.В.Ю. о работе московского филиала НАИИ (фрагмент). 1995. Собрание семьи Т. Новикова

393 *Мамышев-Монро В.* Итоги 1-ой Мск Биеннале: курьезный финал проекта «Старз» или залп бактериологического оружия // СусанинЪ-ПоносЪ. 2004 (http://susanin.zarazum.ru/text/0021/0021a.html).

394 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 42.

395 Эта искренняя неприязнь остается стойкой по сей день: на странице в «Facebook» у куратора московского музея «Гараж» Sasha Obukhova от 14 декабря 2014 года можно прочесть: «Не люблю советское искусство. Нет, „не люблю“ — слишком мягко. Я его ненавижу. Во всех изводах — от 1930-х годов и далее».



Г. Гурьянов на экспозиции «Сила воли» в галерее «Риджина». 1994. Архив Г. Гурьянова



Открытие выставки Г. Гурьянова «Сила воли» в галерее «Риджина». 1994. Архив Г. Гурьянова

гораздо большего, чем постоянно вившиеся там петербургские карьеристы[396]. Казалось, чем заносчивее он себя вел[397], тем больше завораживал московскую публику.



И. и Д. Топольские. Художник и модель. 1994

Новиков отмечал, что так называемый московский радикальный акционизм, объявленный главным явлением столичного искусства в первой половине 1990-х годов, был скорее продуктом московской же критики, отнюдь не исчерпывая всего содержания столичного искусства: «В то же время основная масса художников московской сцены искала других путей, далеко не радикальных. В среде, почему-то именуемой “московский концептуализм”, вызрел ряд мастеров новой формации. Айдан Салахова, Анатолий Журавлев, Инна и Дмитрий Топольские, Александр Мареев, Валерий Кошляков, Владислав Мамышев-Монро, Дмитрий Гутов, Владимир Дубосарский, Александр Виноградов,

396 В Дюссельдорфе в 1991 году, на выставке «Советское искусство около 1990 года», представляя Гурьянова Юргену Хартену — директору местного кунстхалле и куратору выставки, я отметил, что Георгий не только замечательный художник, но и музыкант — барабанщик самой популярной в СССР группы «Кино». При этом Георгий страшно напрягся, и когда мы отошли от Хартена, сказал: «Андрей, если ты меня представляешь, то, пожалуйста, не говори, что я — музыкант, а тем более, что барабанщик». Тогда Георгий считал, что рок-прошлое бросает тень на новую генеральную линию его карьеры. Прошло совсем немного времени, и он увидел, что его образ музыканта нашей мегагруппы, наоборот, способствует его художественной карьере (о чем, кстати, прежде ему говорил Тимур, рекомендуя, например, рисовать картины по мотивам фотографий Цоя с Георгием на пляже).

397 Так, во время вернисажа своей выставки «Сила воли» (1994) в самой престижной галерее той поры — «Риджине», Георгий — «совесть петербургского стиля», подойдя с улицы к окнам галереи, посмотрел на публику и, пробормотав нечто вроде «уроды», ушел. Интересно, что особые чувства испытывал к нему самый озверелый московский радикал Александр Бренер, поносивший последними словами всех и вся, кроме Гурьянова. Здесь, конечно, играло роль то, что в свое время молодой учитель литературы приехал в Ленинград именно благодаря Гурьянову. «В некотором смысле, мы обязаны Георгию Гурьянову появлением Бренера на художественной сцене. Именно Георгий Гурьянов привез тогда из Алма-Аты его и поселил в своей квартире, и Бренер жил у нашего петербуржца Гурьянова», — рассказывал Новиков. Цит. по: *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 48.

Александр Якут, Иван Разумов, Илья Пиганов и многие другие только из-за ослепленности критики интерпретировались как концептуалисты. В их работах уже ярко сиял новый русский классицизм»[398].

Уже в 1994 году в Новой Академии проходят выставки как молодых московских неоакадемистов Инны и Дмитрия Топольских, так и получивших международное признание Светланы и Игоря Копыстянских. В 1995 и 1997 годах в Музее НАИИ свои персональные экспозиции создает, наверное, самая яркая звезда московской неоклассики рубежа тысячелетий — молодой фотограф Михаил Розанов. Музеем НАИИ были подготовлены выставки московских художников Айдан Салаховой, Сергея Шутова, Алексея Беляева-Гинтовта, Наталии Жерновской, Анатолия Журавлева, Сергея Ануфриева, Елизаветы Березовской и других. Большими друзьями неоакадемистов стали живописцы Иван и Егор Дмитриевы, у которых в знаменитой мастерской на Чистых прудах в 1998 году проходит II Московский неоакадемический конгресс. Последней, не состоявшейся из-за смерти Тимура, московской выставкой музея должна была стать экспозиция поднявшегося с колен и обретшего человеческий облик Олега Кулика. С Новой Академией сотрудничали ведущие московские галереи того времени — «Айдан», «Риджина», «Якут», «Гельман», «1.0», «TV-Галерея» и прочие.



II Московский неоакадемический конгресс: А. Хлобыстин, И. Дмитриев, А. Гинтовт, С. Шутов, Т. Новиков, М. Розанов, И. Сорин, С. Бугаев, С. Ануфриев и др. 1998. Фото Н. Жерновской

Подъем в петербургском искусстве особенно контрастно чувствовался по сравнению с ситуацией в Москве, в которой во второй половине 1990-х годов радикальный акционизм сходит с подмостков, а ведущие концептуалисты еще в начале десятилетия перебрались за границу. Новиков связывал «покорение» Москвы неоакадемизмом и с тем, что на актуальные тенденции столичному «экспертному сообществу», всегда смотревшему на Запад, указал один из самых авторитетных американских кураторов того времени Дэн Камерон, с 1995 по 2006 год возглавлявший нью-йоркский New Museum. В 1995 году по инициативе Новикова Камерон создал в галерее «Риджина» международную выставку «On Beauty» — «О Красоте», о которой Екатерина Андреева вспоминала: «Выставка в “Риджине” напоминала “Ноев ковчег”, где Новиков или Пьер и Жиль соседствовали с Мамышевым и Пепперштейном, а Бренер был приглашен отхлестать куратора цветами по лицу. Обозреватель “ХЖ” недоумевал, где же “красота”, и утверждал, что искать ее в “Риджине” — значит искать черную кошку в темной комнате. Тем не менее Тимур очень высоко оценивал результаты этой “военной акции”, потому что авторитет Камерона заметно усиливался в Нью-Йорке, и московская пресса теперь на все лады обсуждала тему красоты, значение которой еще недавно полностью отрицалось. Мизиано, тогда еще арт-директор Центра современного искусства на Якиманке, предложил Тимуру организовать выставку и занятия в школе молодых кураторов. Этой же осенью Костя Гончаров был приглашен показать коллекцию костюмов к “Золотому Ослу” на первом конкурсе авангардной моды в клубе “Метелица” и получил приз “Лучший художник авангарда”. Неудивительно, что Тимур чувствовал себя триумфатором и раздавал своим последователям награды за победу над Москвой».

Описывая судьбу неоакадемизма в последнем десятилетии XX века, Новиков писал: «Подлинный ажиотаж вокруг этого явления начался только в середине 1990-х годов. Тогда большинство российских и многие западные издания поместили далеко не равнодушные от-

398 *Новиков Т.* Новый русский классицизм. С. 37.

клики на происходящие процессы в отечественном искусстве. Наибольший объем публикаций выпал на долю неоакадемизма, видимо, вследствие его активности. Петербургские авторы Александр Боровский, Иван Чечот, Олеся Туркина неоднократно обращались к неоакадемизму и раньше, но московская критика хранила молчание, словно ожидая сигнала. Таким сигналом стал кураторский проект "О красоте" Дэна Камерона в московской галерее "Риджина" осенью 1995 года». В своей статье «О красоте» он писал: «Даже попытки сформулировать вопросы о красоте, похоже, становятся предметом насмешек, как будто для решения общемировых проблем начинать следует не с основ. <…> Акт долгожданного раскрепощения языка критики будет иметь положительные последствия для всех заинтересованных сторон, а до этого времени красота не сможет занять подобающего ей места и будет оставаться своего рода невидимой пленницей, чужой в собственном доме». Я помню, как веселился Тимур, подбирая следующий далее в этом тексте шизореволюционный набор цитат: «И долгожданное раскрепощение произошло. Критики один за другим предлагали все новые определения. "Добротный традиционализм общевозрожденческого толка" — Елена Курлянцева, "Питерский неоклассицизм — анархический образ жизни в попытке социальной легитимизации" — Андрей Ковалев, "Нежные и бодрые борцы за классическое" — Елизавета Плавинская, "Неоакадемизм — форма массового психоза" — Фёдор Ромер, "Неоакадемизм, разумеется, не идеология: это форма проведения досуга и карьерная стратегия" — Екатерина Дёготь, "Неоакадемизм — не искусство, а правильно созданный миф об искусстве" — Николай Палажченко, "(Неоакадемизм) приобретает революционный смысл радикальной аристократической оппозиции фашистской идеологии лавочников" — Андрей Ковалев, "Неоакадемизм — попытка адаптации идей и методов московского концептуализма" — Леонид Лернер, "Технотронная эйфория" и "Гедонистическая псевдошизофрения" — Сергей Епихин, "Общее оживление интереса к классическому" — Милена Орлова и так далее. В заключение хочется процитировать Елену Селину из статьи "Призрак неоклассицизма": "Не скучайте, друзья, оглянитесь вокруг. Призрак неоклассицизма брезжит над Москвою. Он позитивен и изыскан, этот нарождающийся мальчик, он скоро, очень скоро начнет проявляться во всех сферах московской художественной деятельности от концептуализма до радикализма, его «следы» можно будет отыскать и в жестких метафизических инсталляциях, и в минималистической сухости, и в компьютерной графике, и в крупногабаритных постановочных фотографиях, и даже в разнузданно- барочных композициях". После всего вышесказанного остается добавить только одно — Новый Русский Классицизм уже реальность».

Московская пресса продолжала привычно покусывать неоакадемизм, но даже из уст прежде такого его ярого критика, как Екатерина Дёготь, в 1997 году можно услышать следующее: «Что будет в российском павильоне (Венецианской биеннале — А.Х.) — теперь уже не важно. К сожалению, осуществить еще один проект, который на конкурс заявлялся и был бы того достоин, — выставку петербуржца Тимура Новикова и его "академической школы" — уже не удастся, поскольку нет времени. Видимо, место займет какой-нибудь мастер отраслевого лоббирования. Фамилии называются разные, но лично мне это уже неинтересно».

Репортаж Дёготь того же года из северной столицы начинается словами «В Петербурге кризис чувствуется мало <…> Напротив, пока еще растут и ширятся проекты завершившейся эпохи фантастического (во всех смыслах этого слова) процветания». Следующий далее репортаж — это фактически дифирамб разносторонней деятельности Новой Академии и «Новому русскому классицизму» Новикова: «За эти годы он сумел построить целое движение, институционализировать его, промоутировать за границей, захватить все важные позиции в Петербурге, создать теоретическую базу, найти союзников в других странах и организовать постоянное пополнение круга молодыми авторами; таким образом, благодаря своей нечеловеческой энергии и здоровой способности к компромиссам сделал то, чего не удалось сделать

никому в Москве. Немудрено, что к нему примкнули и некоторые московские художники и галеристы. <…> Тимур Новиков, как мы его неоднократно просили, сделал свою эстетику идеологией, и теперь, когда неоакадемизм стал не просто сладкими картинками, но неким руководством к действию, он значительно интереснее. <…> Ожидается, в частности, альянс Тимура Новикова с Зурабом Церетели и Ильей Глазуновым».

Удивительная влиятельность петербургского движения обыгрывается и в репортаже Милены Орловой 2000 года: «Петербургская неоакадемистка Ольга Тобрелутс представила в “Айдан-галерее” свой новый проект “Одиссея” — серию компьютерных фотомонтажей и фарфоровых статуэток по мотивам гомеровской эпопеи. На вернисаж пришли сразу два замминистра культуры, что для частной галереи — почти сенсация. <…> Похоже, художественный проект под названием “Неоакадемизм” близок к триумфу. Осенью в Академии художеств в Москве собираются открыть выставку петербургской Новой академии, а ее лидера, Тимура Новикова, Зураб Церетели, по слухам, обещал даже принять в настоящие академики. Но если этого и не произойдет, затеянная питерцами игра в классики явно подходит к своему логическому завершению».

***

В начале 1990-х выставки петербургской неоклассики проходят по всему миру. Первая зарубежная выставка неоакадемизма «Холодность и красота» состоялась уже летом 1991 года в ближайшем зарубежье — в Хельсинки[399]. Вслед за ней следует международный успех, который в стиле советской историографии можно было бы назвать «триумфальным шествием неоакадемизма» по Европе и Америке на пространстве от Музея современного искусства Мехико до амстердамского Стеделийк-музея. География выставок распространяется на Германию, Францию, США, Мексику, Швейцарию, Голландию, Польшу, Данию, Литву, Великобританию, Швецию, Норвегию, Италию и так далее[400]. «В те же годы — рассказывал Новиков, — много времени я проводил за границей, долго жил в Нью-Йорке, Берлине, Амстердаме и Париже, ненадолго заезжал в десятки других городов, в этих путешествиях я продолжал изучать искусство. <…> Одновременно искал единомышленников: в Париже нашел Пьера и Жиля, в Нью-Йорке МакДермотта и МакГуга, в Берлине Женю Шефа, Анастасистов и многих других. Так формировался неоакадемический интернационал»[401].

Неоакадемизм импонировал и казался понятным зарубежным искусствоведам: одним он щекотал сенсоры очевидными ассоциациями с тоталитарной эстетикой, другим — уставшим от модернистского трэша и постмодернистских кривляний — своей респектабельной классицизированностью, «гей-мафия» находила в нем свои прелести, а многим просто нравилось неоакадемическое искусство, сам тип обаятельных русских и его отдельные мастера[402]. Но расслабляться и хихикать с неоакадемизмом было опасно. Стоило проявить снисходительность или дать слабину в «игре в демократию», как можно было получить удар под дых. Так, например, Тимур сыграл «в слова» с гигиеничными и демократичными немцами. Маршалл Маклюэн в своей книге «Галактика Гутенберга» утверждает, что русские — вербальная циви-

399 См. репортаж «Пиратского Телевидения» с выставки НАИИ в Хельсинки. 1991 (http://www.youtube.com/watch?v=V5SyLwd2C6k).

400 См.: Хронограф НАИИ // Новая Академия. Санкт-Петербург. С. 416–418.

401 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 16.

402 Так, например, в «Facebook» 24 января 2012 года Владислав Мамышев пишет о своей встрече с Пьером и Жилем: «Очень приятно было услышать от этих далеких от наших местечковых интриг людей, что из всего этого невообразимого нашего доморощенного Неокадемизма (после Тимура Петровича, конечно же) у них только один Георгий Гурьянов вызывает эстетический восторг».

лизация, доверяющая услышанному больше, чем реальному делу: «“Чистки” 1930-х годов в России, — писал “пророк из Торонто”, — ставили в тупик представителей Запада: “Слежка осуществлялась ушами, а не глазами <…> многие признавались виновными не за то, что они совершили, а за то, что было ими задумано»[403]. Но на выставке «Лебединая песнь немецкого романтизма» в 1994 году в берлинском Kunstlerhaus Bethanien, когда Новиков развесил по стенам ризографии с изображениями неоклассических архитектурных сооружений, жертвами «услышанного» от русского художника оказались как раз западные арт-администраторы. Стоило Тимуру им объяснить, что эти серийные принты — проекты памятников Третьего Рейха архитектора Вильгельма Крайса, экспозицию в панике закрыли. Разразился скандал: первый раз после Второй мировой в демократической Германии выставка была запрещена по идеологическим причинам.



О. Тобрелутс на обложке гамбургского журнала «Art» (1996. № 3)

В марте 1995 года известный немецкий журнал — гамбургский «Art» выходит с красавицей Тобрелутс на обложке — номер был посвящен Санкт-Петербургу, где за культурную столицу России предстательствуют две институции: сначала идут развороты с прекрасными неоакадемистами на фоне их произведений, а затем — Государственный Эрмитаж. В последующем этот тандем становится постоянным в репортажах мировых СМИ, прессе и путеводителях, посвященных старой имперской столице. Последней зарубежной выставкой зрячего Новикова стала его экспозиция 1997 года во Всемирном торговом центре в Нью-Йорке, где он представлял Петербург, опять же, вместе с Эрмитажем. В 1995 году в Лондоне в необычном крупноформатном дизайне выходит журнал «Creator» («Russian Art Special»), где статья «Новые русские радикалы» представляла неоакадемизм.

Неоакадемизм находит отклик среди зарубежных художников. Старые приятели Новикова — Пьер и Жиль сами повлияли на неоакадемическую эстетику и участвовали в ряде новиковских музейных проектов в Петербурге. В 1990 году в Нью-Йорке мы познакомились с тандемом очаровательных американских денди — МакДермоттом и МакГугом, входящими в сообщество подобных им врагов прогресса, отказывающихся пользоваться любыми удобствами, пришедшими с электричеством. Так, из их круга с позором был исключен человек, пославший другу телеграмму. По словам Екатерины Андреевой, в 1994 году при встрече с ней и Айдан Салаховой, Питер Мак Гуг «очень сокрушался, что не сможет быть на открытии “Сопротивления и Возрождения” (Выставка неоакадемизма в ГРМ. — *А. Х.*), так как они с Дэвидом (МакДермоттом — *А. Х.*) принципиально, как настоящие концептуалисты, пользовались только тем общественным транспортом, который существовал до 1914 года, а плыть на роскошном трансатлантическом корабле им в этот момент не позволяли средства»[404].

Наибольшее количество выставок неоакадемистов приходится на Северную Европу, где с эпохи романтизма томление по античности всегда имело повышенный градус. Собственно говоря, санкт-петербургский неоакадемизм и есть типичное североевропейское явление: Новиков, например, так никогда и не побывал в Греции и Италии, имея возможность реконструировать дух классического античного Средиземноморья разве что по крымским впе-

403 *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2005. С. 52.

404 *Андреева Е.* Время Тимура. С. 67–68.

чатлениям. Можно предположить, что это повлияло и на то особое понимание, с которым встретили неоакадемизм в Германии, где его сторонниками становятся Женя Шеф, Андрей Баров, Владимир Джа Гузман и целое общество «Анастасистов». Неоакадемические идеи были с восторгом встречены в Австрии, где в 1998 году я находился на «агентурной работе». В венских академиях торжествовали концептуализм и новые технологии. В одной из академий даже закрыли класс живописи («краски дурно пахнут»), а вместо этого разместили в зале громадную клетку, напичканную «новыми технологиями». Неоклассика в различных изводах подвергалась гонениям. Друг Жени Шефа — молодой композитор и живописец Борис Коллер с назарейско-дюреровскими власами, бывший одновременно композитором, жаловался, что их — группу композиторов, работающих в неоклассическом стиле — называют «фашистами», а у него есть единственный друг: старик семидесяти с лишним лет, с которым они слушают музыку и устраивают обеды по старинным, например, ренессансным рецептам, наряжаясь в соответствующие костюмы. То есть, там существовала настоящая тоска по классике и «бель эпок» Малера, Кокошки, Музиля, Рихарда Штрауса, Фрейда и прочих. Когда на вопрос галеристок Франциски Летнер и Кристины Кениг — бывшей жены Хермана Ницша «Какие у меня любимые художники?» я стал галантно мямлить что-то про Фюзли и Кирхнера, дамы оказались разочарованными: «А мы-то думали, Рафаэль». В другом разговоре с венскими дилерами о том, почему в современной Австрии не появляются художники с мировым именем, мне многозначительно сказали: «Ну, вы понимаете, кто заправляет современным арт-миром?». «Неужто гомосексуалисты?» — ответил я вопросом на вопрос. На меня посмотрели, как на идиота.



Р. Шван-Райхманн. Афиша венского бала в стиле «бельэпок». 1998. ПАиБНИ

Большое число венских художников вело жизнь в духе неоакадемической реконструкции. Великолепным воссоздателем костюмов и интерьеров различных эпох в столице Австрии выступает художница Райя Шван-Райхманн. Венцы организовывали балы в стилях различных исторических эпох во дворцах и замках, для которых собирали или шили исторические костюмы, увлекались старинным искусством, и даже могли создавать в современных квартирах декор Второго рококо с лепниной, десюдепортами, пилястрами и плафонами. Эти люди были разобщены и не имели какой-то четкой идеологии, так что рассказы о неоакадемическом движении шли «на ура». В то же время их можно было упрекнуть в травоядной вялости: жившие в австрийской столице русские художники Фишкин и Бренер на общем фоне выглядели завзятыми пассионариями. Прямо напротив музея-квартиры Фрейда располагался магазин «Философия в будуаре», на вывеске которого на четвереньках стояла дама в парике и с голой попой. Там торговали постельными принадлежностями, декорированными порнографическими изображениями в духе XVIII века. Когда я предложил ребятам из компании девушки-владелицы магазина устроить шизореволюцию, перегородив ночью Берггассе между магазином и музеем баррикадой из кушеток, молодые люди удивились: неужели я не собираюсь сначала обратиться в полицию?

За рубежом неоакадемисты выделялись своей раскованной экстравагантностью, ретростилем в одежде и энергичным поведением. Мне рассказывали, что в тенистых аллеях Тиргартена слагались легенды о необычайной мощи петербуржцев. «Они же все пассивные — наша



В. Мамышев-Монро в образе А. Гитлера. Берлин. 2003. Архив Фонда В. Мамышева-Монро



Ю. Страусова с бронзовым портретом Т. Новикова в НАИИ. 1998. Фото С. Брандта



Ю. Страусова. Портреты берлинских диджеев. Гипс. ≈ 50×40×34 см каждый. 1997

активность у них редкость», — объяснял мне Тимур. Мамышев-Монро не уставал эпатировать берлинскую публику, появляясь на вернисажах в образе Гитлера. В таком же виде он разгуливал по городу: режиссер параллельного кино Вадим Казакевич рассказывал, как однажды в берлинском районе Митте в кафе вбежал Монро-Гитлер и спрятался у него под столом — на улице его преследовали афрогерманцы. Юлия Страусова, после учебы в НАИИ переехавшая, едва зная немецкий, продолжать обучение в Берлин, вскоре становится звездой арт- и медиасцены. В Академии она попадает в класс к Георгу Базелицу и в библиотеке переворачивает все его издания вверх тормашками, а когда их класс навещает Кристо, набрасывается и начинает укутывать художника-упаковщика в бумагу, не на шутку того испугав. Вскоре Страусова становится кумиром берлинских диджеев, сняв с них гипсовые маски и совместив их со старинными бюстами императоров и героев — так же, как прежде в Петербурге она поступила с «речниками» (выставка «Петербург конца II — начала III тысячелетия в скульптуре». Летний Сад, 1996). Этот проект, получивший название «12 цезарей техноимперии», запечатлел диджеев независимого лейбла «Low Spirit» — Вестбама, Марушу, Дика и других (выставка «12 цезарей техноимперии». Музей НАИИ[405] и клуб «E-Werk», Берлин, 1997), что привлекло внимание немецких и отечественных СМИ[406]. Я помню, как в одном из берлинских клубов к Юлии подходили диджеи и спрашивали, когда же придет их очередь быть увековеченными. Герои техно-движения из той же компании стали поклонниками Гурьянова и коллекционерами его живописи. Небольшие антикизированные головки Юлия вырезала из металла с помощью управляемого компьютером лазера. Триумф Страусовой-неоакадемистки в Берлине достигает высшей точки, когда она первой из современных художников удостаивается чести сделать свою инсталляцию в музее музеев — Пергамоне. Там, напротив Милетских ворот, в воздухе вращались античные головы в 3D, вещавшие на древних языках вечные истины о красоте.

По мере того как неоакадемизм становится интернациональным явлением, Музей НАИИ превращается в место международного культурного паломничества, что отражено в многочисленных фильмах и программах европейских TV-каналов, типа BBC или франко-германского «Arte», снявших о НАИИ специальные передачи. В стенах Новой Академии побывали художники Пьер и Жиль, крупнейший представитель «Трансавангарда» Франческо Клементе, ветеран «Флуксуса» Джефри Хендрикс и знаменитый нью-йоркский живописец Рос Блекнер; музыканты «Такседемун», Брайан Ферри, Марк Алмонд, DJ Вестбам и Дмитрий; кинорежиссер Гас Ван Сент, сделавший прекрасный фотопортрет Тимура; видный поборник культурной экологии и

405 См. видеоотчет с выставки: (https://www.youtube.com/watch?v=Ip_mGregJ5k.).

406 См.: Двенадцать цезарей в стиле «техно» // Невское время. 30 августа. 1997. № 156.

соратник Д. С. Лихачева американский философ и историк искусства Аркадий Ростиславович Небольсин и многие другие звезды современной культуры.

Аркадий Небольсин, как президент Европейского общества по сохранению классической эстетики, вместе с Новиковым представляющим НАИИ, и лидером словенской группы «IRWIN» Мираном Мохаром от имени «Neue Slowenische Kunst» («Новое словенское искусство»)[407] укрепляют «неоклассический интернационал», подписав в Петербурге 3 октября 1998 года договор, гласивший: «Мы, три великие организации — хранительницы, этим договором создаем великий тройственный европейский союз на просторах от Балтики до Адриатики, призванный сохранять великие традиции подлинной культуры».

С неоакадемистами в Петербурге встречаются знаменитые французские философы Жак Деррида, Бернар Стиглер, Поль Рикёр, Филипп Лаку-Лабарт, Жан-Франсуа Лиотар и другие. Во время визита в 1994 году в Новую Академию Жака Деррида — седого красавца, для которого собственная внешность, очевидно, была не последней радостью, навстречу мегазвезде философии вышел молодцеватый русский дедушка в спортивном костюме и золотой олимпийской медалью на шее. Каждая волосинка его бороды была обработана белым кроющим фломастером. При том, что двадцатичетырехлетний Монро плохо представлял, кого предстоит «зеркалить», он каким-то образом сумел тонко «срезонировать» создателя метода деконструкции.



В. Мамышев-Монро и Жак Деррида. «Расцарапка» (оработанное иглой фото) из журнала «М.В.Ю.». 1994. № 2. Собрание Лоры и Алексея Генслер

Один из создателей киберпанка — американский писатель-фантаст Брюс Стерлинг, приехавший в Петербург в 1997 году написать материал для журнала «Wired», был настолько восхищен неоакадемизмом, что делает его главной темой в своей масштабной статье «Искусство и коррупция»[408]. Там он называет неоакадемизм «первым настоящим явлением в дигитальном искусстве». «Группа местных художников, — писал Стерлинг — сделала радостное и, возможно, выдающееся открытие: после столетия авангардистской абстракции классические beaux arts могут эпатировать буржуазию. <...> Неоакадемизм — сверхъестественный, дигитально-усовершенствованный вынужденный брак между злато-мраморным классическим великолепием и тотальным, бедствующим, уличным, мусорным искусством хиппи[409]. Это — как будто безостановочный фестиваль Burning Man вспыхнул в гигантском, гниющем дворце Екатерины Великой. Неоакадемизм велик и продолжает расти: это — всеобъемлющее творческое движение. Подобно сюрреализму, он видит себя не просто формой выражения, но обра-

407 О группе «IRWIN», из которой выросло «Neue Slowenische Kunst», см.: (http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=2687).

408 *Sterling B.* Art and Corruption. Bruce Sterling, in Saint Petersburg, on what's really going on in Russia // Wired. Issue 6.01.1998 (http://www.wired.com/1998/01/sterling/).

409 Стерлинг несколько раз употребляет в отношении неоакадемистов слово «hippie». Американский интеллектуал, которому в 1970 году уже было 16 лет, конечно, не мог спутать неоакадемистов — людей в сюртуках и цилиндрах — с замурзанными представителями субкультуры 1960-х годов. Его употребление этого слова ближе к изначальному сленговому «hip», обозначающему продвинутых представителей контркультуры в значении «sophisticated; currently fashionable; fully up to date» — «искушенный; остро модный; совершенно актуальный». См.: *Sheidlower J.* Crying Wolof. Does the word hip really hail from a West African language? (http://www.slate.com/articles/news_and_politics/hey_wait_a_minute/2004/12/crying_wolof.html). Поэтому мы с Новиковым, делая перевод статьи Стерлинга на русский, без зазрения совести меняли «хиппи» на «денди».

зом жизни. Неоакадемисты — скульпторы, фотографы, сценографы, модельеры, режиссеры, актеры, музыканты, графики, кураторы, издатели журналов».

В 1996 году Новая Академия была весомо представлена на крупной выставке «Метафоры отрешения. Актуальное искусство из Санкт-Петербурга» в Badischer Kunstverein, Карлсруэ[410]. Екатерина Андреева, курировавшая выставку вместе с Катрин Беккер и Андреасом Фовинкелем, вспоминала: «Вообще неоклассика была довольно-таки скользкой темой для тамошней художественной общественности, потому что именно в Карлсруэ началась история печально знаменитой выставки “Дегенеративное искусство”. (Фовинкль подарил нам любопытный каталог одного из своих проектов, посвященного исследованию искусства 1930-х годов и реакции художников на нацистскую пропаганду.) Рассматривая черно-белую живопись о здоровой немецкой жизни 1930-х — 1940-х годов и слушая речи на открытии, я думала о том, что декадентствующая Новая Академия начала 1990-х годов первой бы загремела в ряды “Entartete Kunst”»[411]. Но на этой выставке бурно развивавшийся неоакадемизм, хоть и на ведущих ролях, был вынужден соседствовать с уже неактуальными, по мнению Новикова, явлениями, типа митьков или некрореализма.



Г. Гурьянов на своей экспозиции в музее Стеделийк. 1997. Фото А. Хлобыстина



Экспозиция «Ателье художника» О. Маслова и В. Кузнецова в музее Стеделийк. 1997. Фото А. Хлобыстина

Тимур постоянно ждал момента, чтобы с помощью какого-нибудь эффектного жеста-события неоакадемизм окончательно покорил Запад. Такой момент, как он полагал, наступил в 1997 году. Ранее, в апреле 1994 года Руди Фукс — знаменитый голландский искусствовед, музейщик, куратор кассельской «Документы-7», только что ставший директором пользующегося большим авторитетом амстердамского музея Стеделийк, прибывает в Петербург, чтобы встретиться с Тимуром и мною — номинантами финского конкурса «Ars Fennica», жюри которого он был приглашен возглавить. Музей Стеделийк обладает прекрасной коллекцией Малевича, а в 1993 году уже организовал персональную выставку Новикова[412]. Прибыв в Петербург, Фукс объявил о готовности провести у себя в музее большую выставку петербургского искусства. Тогда всем было очевидно, что победителем конкурса должен стать один из представителей прибалтийских республик, недавно получивших независимость и впервые приглашенных принять участие в «Ars Fennica». Предложение Фукса провести выставку петербуржцев, которую решено было сформировать вокруг журнала «Кабинет», где Новиков был в составе редколлегии, было проявлением признания достижений современного петербургского искусства, симпатии к русским художникам и своего рода компенсацией за наше заведомое поражение[413]. Но в 1996–1997 годах, когда гото-

410 См. каталог: Метафоры отрешения. Актуальное искусство из Санкт-Петербурга. Badischer Kunstverein Karlsruher Kuenstlerhaus. Karlsruhe, 1996.

411 *Андреева Е.* Время Тимура. С. 69.

412 См. видео «Exhibition „Timur Novikov“. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1993»: https://vk.com/videos150805?z=video150805_170254268%2Fpl_15080

413 См. о конкурсе: *Kan A.* Tongue-In-Cheek Art Gets Serious Attention // The Moscow Times. Apr. 22, 1994; *Долинина К.* Директор Стеделийк-музея в Петербурге. Петербургское искусство отнесено к «живому» и «европейскому» // Коммерсантъ. № 067. 14-04-94.

вилась амстердамская экспозиция «Кабинет», заболевший и ослепший Тимур потерял контроль над ситуацией. В итоге на выставке в Стеделийке, которой Новиков собирался вывести неоакадемизм на новый уровень, он прозвучал совсем не так, как Тимур рассчитывал. Неоакадемическую часть составила анфилада залов с экспозицией Гурьянова (в котором, по совету Новикова, были совмещены холсты Георгия и рисунки 1930-х годов Александра Самохвалова), «ателье» Маслова с Кузнецовым, «оптический храм» Острова и мой «скифский музей». Для раздела «Новый русский классицизм» была напечатана отдельная двухсторонняя афиша на английском с компьютерным коллажем «Геракл» Тобрелутс, в «шапке» которой были указаны Стеделийк-музей и музей НАИИ. В афише были перечислены имена 40 художников, а Новиков значился куратором. В действительности, этот раздел, который должен был «выстрелить» главным калибром, показав во всей красе неоклассическое движение, вместил много имен, но был наскоро составлен, в основном, из небольших фотографий и принтов, оставшихся после выставки в Карлсруэ. К тому же, в один зал вместе с неоакадемизмом были помещены «примитивные» холсты Гуцевича, забивавшие все вокруг своей «дикой» яркостью и размерами. Члены редакции журнала «Кабинет» — кураторы Олеся Туркина и Виктор Мазин, создававшие экспозицию в прямом и переносном смысле без Новикова, тяготели к искусству, оставшемуся, по мнению Тимура, в 1980-х годах, — некрореалистическо-психоделической направленности, акцентировав его в экспозиции. Вместо каталога была выпущена антология журнала «Кабинет» на английском языке[414]. В последующем Тимур предпочитал разделять выставки в Стеделийке на «Кабинет» и «Новый русский классицизм», и хотя номинально отмечал статус последней[415], горевал об упущенных возможностях и вспоминал это событие как, по большому счету, поражение — удар со стороны судьбы.



О. Тобрелутс. Афиша выставки «Новый русский классицизм» в музее Стеделийк. 1997

О том, что вождь неоакадемизма не опускал рук и продолжал обдумывать «поход» на Запад, говорит один из его проектов (выше он уже был упомянут в цитате Дёготь), который Тимур пытался продвинуть в 1997 году. Он описан в интервью В. Голыбину и Н. Молоку[416]:

В. Голыбин и Н. Молок: В Российском павильоне на прошлогодней Венецианской биеннале вы хотели делать выставку Глазунова и Церетели. Как это вписывается в вашу концепцию неоакадемизма?

Т. П. Новиков: Вопрос обсуждался активно. Сначала я получил предложение от Министерства культуры представить проект на конкурс. Министерство возражало против того, чтобы наш проект был неоакадемический, хотели персональную выставку Тимура Новикова. Я говорил, что моя персональная выставка, может, и интересна, но западному зрителю неоакадемизм как явление был бы интереснее. Когда мой проект уже отвергли, я все-таки послал его в Министерство культуры и условно назвал «Кремлевские звезды». Предложил

414 Kabinet. An Antology / Editor Mazin V. SPb.: INAPRESS, The Stedelijk Museum Amsterdam, 1997. Материалы о выставке с текстами на голландском, английском и иллюстрациями вышли в «Тетрадях» № 6 — небольшом каталоге, выпускаемом музеем к его выставкам. См.: Kabinet. SMA Cahiers 6. Amsterdam, Stedelijk Museum. Cat. № 810.

415 Ипполитов, который пишет, что «венчает все выставка „Новый русский классицизм“ в Музее Стеделийк в Амстердаме 1996 года», следует именно этой легенде. См.: *Ипполитов А.* Как барабанщик «Кино» стал художником с мировым именем // Сноб. Октябрь — ноябрь. 2015. № 06-07. С. 83–84.

416 *Голыбин В., Молок Н.* Академик с топором. С. 71.

выставить на Венецианской биеннале Церетели, Клыкова, Присекина, Глазунова, Шилова. Эта ударная пятерка произвела бы эффект разорвавшейся бомбы. Выставка пользовалась бы невероятной популярностью, я уверен в этом, о ней бы все писали, конечно, многие бы ругались, плевались, но на самом деле очень бы сильно заинтересовались, и русское искусство получило бы новый толчок интереса со стороны Запада.

В марте 1998 года в столице Бельгии состоялась конференция «Академизм сегодня? Его пути, возрождение и дискуссионные стороны», ставшая именоваться в неоакадемической традиции «II (Брюссельским) международным неоакадемическим конгрессом». В нем приняли участие ученые, художники, музейщики, критики и коллекционеры из семи европейских стран, а также делегация профессоров и искусствоведов НАИИ. На конференции выступили многие известные ученые, включая Ива Мишо из университета Париж I, Николаса Девилля из Голдсмит-колледжа, Эндрю Брайтона из галереи Тэйт, знаменитого британского историка искусства Эдварда Люси-Смита и других[417]. Новиков из-за проблем со здоровьем на конгресс поехать не смог, но мы с ним отсняли специально поставленное видеообращение. С большого экрана бородатый слепой старец (которому еще не исполнилось и сорока), положив одну руку на глобус, а другой опершись на трость-топор, обратился к участникам конгресса, странам и народам с «Манифестом неоакадемизма».



Обращение Т. Новикова к участникам Второго международного неоакадемического конгресса в Брюсселе. Постановщик А. Хлобыстин, 1998

На «финише» XX века сложилась неопределенная ситуация, когда трудно было сказать, какая версия современного искусства будет считаться определяющей не только в России, но и в мире. Позиция петербургского неоакадемизма, амбициозно претендовавшего на роль, по крайней мере, одного из лидеров, была поддержана Эдвардом Люси-Смитом, известным своими сочинениями по искусству второй половины XX века. Летом 1998 года Люси-Смит первый раз побывал в Петербурге и обнаружил в неоакадемизме воплощение своих чаяний: симпатии искусствоведа были на стороне неоклассики. Когда в 2001 году выходило очередное — начиная с 1969 года — пятое переиздание его классической книги «Movements in Art Since 1945» (издательство «Thames & Hudson World of Art»), фактически, выполняющей роль учебника для высшей школы, он включил неоакадемизм в ее новую завершающую главу «New Classicism»[418]. Также неоакадемизм оказывается широко представлен в книге-альбоме Люси-Смита «Art Tomorrow» (2002). В этих изданиях вместе с западными звездами неоклассики, типа Карло Марии Мариани и Рикардо Чинали, фигурируют Новиков, Маслов с Кузнецовым, Гурьянов, Тобрелутс, Страусова и другие петербуржцы, наряду с берлинцем Женей Шефом. Люси-Смит стал самым известным зарубежным специалистом, «лоббировавшим» неоакадемизм и помещавшим его в международный контекст в своих сочинениях и выставках. Так, с февраля по сентябрь 2001 года в Музее современного искусства в Остенде (Бельгия) прошла международная выставка «Между землей и небом. Неоклассические движения в искусстве сегодня»[419], в которой приняли участие около ста художников со всего света — от Японии до Чили, а кураторами выступили Эдвард Люси-Смит, директор музея в

417 См.: II (Брюссельский) международный неоакадемический конгресс // Художественная Воля. К пятисотлетию. 1998. С. VI.

418 См.: *Lucie-Smith E.* Movements in Art Since 1945. UK, 2001. (Series: «World of Art»).

419 *Хлобыстин А.* Между землей и небом. Неоклассические движения в искусстве сегодня // ARTchronika. 2001. № 6. С. 141.



В. Кузнецов и О. Маслов. Триумф Гомера. 1999. Собрание В. Антоничука

Остенде Вилли Ван ден Буш, Екатерина Андреева и бельгийский египтолог — коллекционер неоакадемизма Аньес Рамман-Петерс. В Новой Академии Люси-Смит увидел одну из двух главных современных неоклассических школ, наряду с итальянской[420]. Различие между этими школами британский искусствовед находил в том, что если римские художники разбросаны по миру, то в Петербурге существует целая неоклассическая культура со своей идеологией. «Эти школы, питаемые архитектурными декорациями двух великих городов, по-разному развивают идею неоклассики. Римские художники более прагматичны, петербуржцы более теоретичны», — пишет Люси-Смит. Римская школа восходит к традиции Пентура-метафизика де Кирико и Карло Карра, и «новой фигуративности» трансавангарда (на выставке его представляет Сандро Чиа своей работой конца 1970-х). Римляне разобщены, не прокламируют единых принципов, то есть не являются художественным движением в традиционном его понимании. Несомненным лидером современной итальянской неоклассики на выставке выглядел главный «анахронист» Карло Мария Мариани. Петербуржцы, объединенные под знаменем НАИИ, напротив, тяготеют к рефлексии и пропаганде своей идеологии, подчеркнуто соблюдают традиционные академические иерархии, ритуалы и церемонии. Как отмечает Люси-Смит, петербуржцы более разнятся по манерам и используют самые разнообразные техники — от скульптуры (Юлия Страусова) и живописи (Георгий Гурьянов) вплоть до цифровой фотографии (Ольга Тобрелутс). В результате выставка в буквальном смысле выглядела триумфом петербуржцев. В ее центре находилось аллегорическое полотно «Триумф Гомера» (320 х 530 см.) Олега Маслова и Виктора Кузнецова, на котором в образах античных героев были представлены деятели неоакадемизма, расположившиеся вокруг центральной фигуры Новикова. Люси-Смит хотел представить все возможные проявления классики в конце XX века, что не всегда выглядело удачно. Некоторые произведения были включены в экспозицию только за использование классического сюжета, обнаженных фигур, класси-

420 Об этом сюжете Екатерина Андреева писала за 10 лет до этого: «Вторым по времени центром неоклассицизма после Рима стал в конце прошлого десятилетия Ленинград». *Андреева Е.* Призрак несвершенной доли // Декоративное искусство. 1992. № 7–8. С. 46.

ческих деталей или мотивов. И если исторической справедливостью выглядело помещение на выставку наряду с работами норвежской неоклассической школы, художники которой во главе с Оддом Нердрумом серьезно штудируют классическую живопись, постмодернизма Пьера и Жиля, Джоэля-Питера Уиткина или Джефа Кунса, то многочисленные произведения модных тогда китайских художников смотрелись диссонансом. В их интерпретации неоклассика выглядела китчем, напоминающим советский соц-арт (в Остенде его представляли Комар и Меламид), что в мировом контексте выглядело вчерашним днем. Тем не менее, если в целом оценивать выставку в Остенде, то можно прибегнуть к выражению одного из авторов ее каталога — Андреевой, заметившей, что «проверенное оружие выстрелило, хотя многие считали, что оно давно заржавело».



Э. Люси-Смит и А. Хлобыстин на выставке «Пробуждение Европы» в галерее «Luke & A». Лондон. 2003

В 2002 году в статье «Краткая история неоакадемизма» Мария Савельева писала: «Эдвард Люси-Смит назвал неоакадемизм “первым ярким явлением русской культуры, оказавшим влияние на мировой художественный процесс после Казимира Малевича”. <…> Двадцать третьего февраля 2001 года в Бельгийском музее современного искусства Остенде открылась большая международная выставка “Между землей и небом”, главная идея которой — неоклассицизм. Теоретик и куратор выставки Эдвард Люси-Смит собрал 70 художников из 17 стран, центральное ядро выставки составили петербургские неоакадемисты. “Если 200 лет назад центром классицизма в Европе был Рим, то теперь несомненно этим центром является Петербург”, — так написал он в предисловии к роскошному каталогу, изданному к этой выставке. Петербургский неоакадемизм стремительно перестает быть только петербургским»[421].

НЕОАКАДЕМИЗМ КАК КУЛЬТУРА, ЭСТЕТИКА И СТИЛЬ ЖИЗНИ

> Герман Гессе в романе «Игра в бисер» описывает искусство XX века следующим образом: он говорит, что сначала наступит фельетонная эпоха, когда искусство спустится до состояния фельетона, а потом наступит некий кастальский период, когда представители высокой духовности не смогут больше пребывать в этом фельетонном состоянии, а начнут пользоваться старым искусством для создания из него новых форм.
>
> *Т. П. Новиков. «Мое раскаяние Малевича»*

Летом 1998 года в Будапеште мне довелось участвовать в «8 Cyberconf», куда меня пригласил Брюс Стерлинг. Чуть раньше Стерлинг побывал в Санкт-Петербурге и был совершенно очарован неоакадемизмом, находившимся тогда в полном расцвете. В это же самое время русская интеллигенция, едва знакомая с термином «субкультура»[422], заглотив наживку неоклассической провокации, поносила неоакадемизм как разгул реакции. Взгляд «со стороны» старого контркультурного интеллектуала оказался гораздо проницательнее. Поместив мое выступление с сообщением о Новой Академии на конференционной панели «Будущее Альтернативного Об-

421 *Савельева М.* Краткая история неоакадемизма // Активист. 2002. № 3.

422 На 5 канале петербургского телевидения в самом начале 1990-х годов существовала передача Олега Поварова «Субкультура» о музыке и моде, но от смысла этого понятия и социологических исследований Дэвида Рисмена и Дика Хэбдиджа наша культурная публика того времени была далека.

щества»[423] в одном ряду с лидером миланских сквотеров Эрмано Гомма Гуарнери, Стерлинг продемонстрировал, что видит в неоакадемизме авангардную субкультуру, использовавшую и изобретавшую новейшие технологии, в том числе художественные, социальные, гендерные и прочие (тем самым, опять же, развивавшую начинания основателя Петербурга).

От группы «Новых художников» 1980-х годов, участники которой стали ключевыми фигурами неоклассического движения в 1990-е, неоакадемизм получил уже проверенную «инфраструктуру» и с самого начала стал претендовать на культурный всеохват. В неоакадемизме всего избыточно много — выставок, прессы, художников, интерпретаций, жанров, изданий и так далее, и действовали неоакадемисты на столь же невероятных скоростях, что и «новые». К середине 1990-х годов неоакадемизм — это культура со всеми ее классическими атрибутами: своим стилем жизни, «экономикой», учебным заведением, музеем, живописью, кинематографом, поэзией, модой, стилистикой интерьеров, газетами, журналами, книжными издательствами, радиопрограммой, игравшей классику на молодежной техно-радиостанции «Рекорд», телепередачей «Демо» Викентия Дава[424] и так далее. Достижения «Пиратского телевидения» развивали киностудии «Новая Академия» и «Художественная Воля», устраивавшие кинопоказы, а также существовали одноименные издательства, выпустившие самым дешевым способом — на ризографе — десятки книг, брошюр и поэтических сборников: неполный список неоакадемических изданий только с 1998 по 2003 год насчитывает 28 наименований[425].



Издания Новой Академии

При всем внешнем различии искусства «новых» и неоакадемизма, базовые черты этих культур совпадают. В основе неоакадемизма, как и у «Новых художников», лежали дружба или «братство», опять же, воплощавшиеся в искреннем взаимном интересе, восхвалении и конкуренции, что фактически воплощало завет Роберта Шумана: «одобрение художников пусть будет для тебя ценнее признания целой толпы»[426]. К принципу «петуха и кукушки» 1980-х годов Новиков добавил термин «самохвальство» (отсылавший к культивируемому в НАИИ советскому живописцу Александру Самохвалову), подкрепленный сентенцией А. И. Зайцева о том, что греки своих хвалили, а чужих ругали — называли «варварами», и создали великую цивилизацию.

В неоакадемизме, шедшем в своем искусстве от «примитива» «Новых художников», даже в конце 1990-х — начале 2000-х годов, когда на передний план в нем вышла «новая серьезность», а художники соревновались в реакционности своих манифестаций, классика понималась как мир «жизнестроительных идей» — бодрый и веселый, что контрастировало с общепринятым унылым образом «культурного наследия». Советский народ, который сгоняли на экскурсии в «храмы культуры», классику не чтил — валил с пьедесталов скульптуры в

423 http://www.contour.net/8cyberconf/pod_blue.html.

424 С 1996 года, за пять лет существования телепроекта в эфире каналов «6-й СПб», «СТС» и «Культура», получилось около двух с половиной сотен выпусков.

425 См.: *Медведев А.* Издания Новой Академии Изящных Искусств // Великая Художественная Воля. 10 лет выставочной деятельности Новой Академии Изящных Искусств на Пушкинской, 10. С. 37–42.

426 Сравните с поведением «братств», «товариществ», «артелей» XIX века или с «Орденом нищенствующих живописцев».



В. Пешков. Постановочная фотография по мотивам миниатюры А. Райкина «В Греческом зале». 1970-е

Павловске и издевался над нею словами пьяницы, передразнивавшего смотрительницу, пытающуюся остановить распитие водки в музее, как в миниатюре советского комика Аркадия Райкина: «В Греческом зале, в Греческом зале! Ах, Аполлон! Ах, Аполлон!»[427]. Невесело выглядела классика и в академической традиции: «Томас Манн противопоставляет два способа понимать античное наследие, — пишет Аверинцев, — один представлен классическими именами Винкельмана, Вильгельма фон Гумбольта, Шиллера, Гёте и Гегеля, второй — более поздними именами Якоба Бурхардта и Ницше. “Для первых эллинство — закон и норма, нечто вневременное, вечное; для вторых — исторический феномен, нечто преходящее”. Тоскуя по временам Гёте, но оставаясь человеком своего времени, Томас Манн чувствует себя вынужденным стать на сторону вторых, которые “видят исторически реальнее, острее, интенсивнее и — мрачнее”. Запомним это слово — “мрачнее”; оно говорит о многом. Между веймарской классикой и ее поздним наследником встали поколения бюргерской интеллигенции, сблизившие понятия “реальное” и “мрачное”. Истина должна быть невеселой; в этом “научные” Бюхнер, Молешотт и Штраус до странности едины с “ненаучными” Шопенгауэром, Ницше и Эдуардом фон Гартманом»[428].

Неоакадемизм производил парадоксальный эффект «оптимистической антиутопии», унаследованный от мирочувствования «Новых художников», который содержался в интерпретации «антиутопии» как отрицании утопии, навязываемой официальной идеологией. Новая Академия появляется и развивается по мере того, как запретный модернизм сам становится официальной, господствующей версией искусства, и таким образом, неоакадемизм, опять же, становится антиутопией уже по отношению к химерам модернизма и либеральной политкорректности. «Новые художники» и неоакадемисты, несмотря на то, что первые числились футуристами, а вторые — ретроградами, скептически относились к возможности достижения гармонии в искусстве «для всех», построения идеального общества и изменения человеческой природы в обозримом будущем. Вполне реальным представлялось построить если не идеальные, то высокие отношения в небольшом дружеско-семейном кругу. К этому удавалось приближаться на практике: изначально небольшие сообщества, очаровывая своим образом жизни все больше людей, вырастали в движения, приобретавшие формы субкультур. Но как только это происходило, и заветные образы, идеи и техники становились достоянием толпы, яркие персонажи, стоявшие у истоков этих движений, «по-английски» покидали чересчур многолюдное собрание. Так получилось на рубеже 1980-х — 1990-х с «новым движением», из которого вышли «новые академики»; в середине 1990-х годов — в рейверской субкультуре при ее повсеместном распространении; и в самом неоакадемизме в начале 2000-х годов, когда определились тенденции «затворничества», подстегнутые смертью Новикова.

Старшее поколение неоакадемистов еще на рубеже 1970-х — 1980-х стояло у истоков панка с его девизом «no future». Это, как уже говорилось, понималось отнюдь не в духе западного социального протеста: «нет будущего» потому, что все «здесь и сейчас», «всегда», что косвенно апеллировало к греческому идеалу соответствия природе. «Начинать нужно с себя, здесь и сейчас», — писал Новиков в 1991 году в своем, фактически, первом нео-

427 См.: *Райкин А.* В греческом зале // Люди и Манекены. Творческое объединение «Экран», 1974.

428 *Аверинцев С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979.



Кадр из фильма Л. Рифеншталь «Олимпия». 1936



Г. Гурьянов — Дискобол. 1994. Архив Г. Гурьянова



Г. Гурьянов. Афиша рейва «Мобиле». 1994. ПАиБНИ

академическом манифесте[429]. Для младшего поколения неоакадемистов это уже было определившееся мироощущение, отправная точка. «“Вне пространства и времени” — вот, возможно, определение места, где данное искусство себя позиционирует», — так определила координаты неоакадемического идеала искусствовед Юлия Фабеньи, директор будапештского Музея Людвига[430]. Архаичное, в духе советских учебников понимание классики как «вечно живой», интерпретировалось неоакадемистами, прошедшими школу авангарда, со всей широтой современных возможных интерпретаций красоты. «Разработанная им доктрина нового классицизма, — писала о Новикове Милена Орлова, — зиждется на равенстве между подлинником и копией, оригиналом и репродукцией, высоким искусством и массовой культурой»[431]. Развивая «всеческие» принципы, позаимствованные у Ларионова «Новыми художниками», ставшими использовать, в том числе, и советскую символику в стиле советского медиаавангарда, неоакадемисты реабилитировали через собственное тело эстетику и образность тоталитарного искусства, которое до сих пор многими известными искусствоведами и художниками из лагеря московского концептуализма не признается искусством, вызывая презрение и чуть ли не инстинктивный страх и ненависть. Тоталитарная культура с ее стремлением к эффекту заглядывания в вечность и производству вневременных, всем понятных образцов, вполне соответствовала ленинградскому пониманию «no future».



Г. Гурьянов. Ныряльщик. 1991. Частное собрание



А. Родченко. Ныряльщик. 1934

429 *Новиков Т.* Немедленное прекращение войны в искусстве! С. 8.

430 *Фабеньи Ю.* Приветственное слово // Неоакадемизм в Санкт-Петербурге. Каталог. С. 7.

431 *Орлова М.* Два топора — пара // Коммерсантъ. 15 мая. 1999. № 081. С. 7.

Неоакадемизм, в русле ленинградской традиции, основывался на практике и опыте как повседневных, так и запредельных восхищений. Неоакадемисты, для обывателя — асоциальные типы, проживая десятилетиями в самой гуще низовой коммунальной стихии города, реально преобразовывали себя и свой быт, а потому их «неоклассическая» культура была действительно живой практикой, привлекательной для молодежи. В этом новоявленные борцы за Прекрасное обошли не только анемичную университетско-академическую молодежь, но и профессиональных консерваторов-музейщиков. Это чувствовал Александр Зайцев — знаменитый ученый-античник. Сергей Аверинцев однажды сказал, что «Петербургский университет, несомненно, превосходит Московский, так как в нем преподает Зайцев». Зайцев увидел в деятельности Новой Академии возможность сопротивления упадку классической европейской культуры. Семидесятилетний Александр Иосифович поднимался на высокий пятый этаж по мрачной лестнице сквота, чтобы побеседовать с профессорами и студентами НАИИ, был постоянным посетителем ее вернисажей и сотрудничал с неоакадемическим изданием «Художественная Воля». Заразительность призывов Новикова к возрождению классики была оценена и выдающимся петербургским историком искусства Иваном Чечотом, который писал: «Это сделал художник, первоначально известный как “модернист”, “авангардист”, чем посрамил целые трудовые коллективы искусствоведческих плакальщиц и флагелянтов, которые не в состоянии достичь того, что удалось художнику — возбудить интерес к сданному в архив прабабушкиному искусству, интерес особенный, с риском заразиться черт знает или Бог его знает чем, когда прикладываешься к новообретенным мощам, не к историческому памятнику, а к живому телу»[432].

Главным в неоакадемизме, как и в «новом движении» 1980-х годов, было достижение, через отрыв от обыденности, высокого внутреннего творческого состояния. Благодаря этим проверенным годами установкам, неоакадемизм стал культурой, которая в форме «синтеза искусств» могла создать такие масштабные проекты, как «Золотой осел» (1995). Крупней-



Постановочная фотография к проекту «Золотой осел». С. Макаров в костюме К. Гончарова на фоне задника А. Медведева. 1994. Архив Т. Новикова



К. Гончаров, А. Соколов, О. Тобрелутс, Е. Андреева. Иллюстрация к роману Апулея «Золотой осел». 1994–1995

ший куратор, сотрудничавший с неоакадемизмом, — Екатерина Андреева, заведовавшая тогда Санкт-Петербургским отделением Фонда Сороса, подхватила и развила начинание Андрея Медведева и Дениса Егельского, которые совместно с Егором Островым и другими молоды-

432 *Чечот И.* Юбилей Тимура Новикова. Людвиг-2 и Лебединое озеро. Каталог выставки. СПб.: Гуманитарный фонд «Свободная культура». Выставочный зал Navicula Artis, 1998.

ми неоакадемистами затеяли изготавливать задники для фотографий со сценами из Апулея. В работе над проектом — изготовлении декораций, постановке живых картин, подборе материалов, исполнении фотоснимков и создании книги — были задействованы практически все неоакадемические силы: от Тобрелутс, специализирующейся на дигитальных фотографиях, до вращающейся вокруг Академии молодежи, служившей моделями. В результате коллективного труда была издана книга-каталог «Passiones Luci»[433] и открыта выставка в Мраморном дворце. Особую роль в проекте играли костюмы, созданные Константином Гончаровым и Алексеем Соколовым, впоследствии попавшим в коллекции Эрмитажа и Русского музея. Новиков, принимавший участие в проекте более как продюсер и модель, считал лишним использование в некоторых компьютерных коллажах, служивших иллюстрациями, ботинок «Dr. Martins», мотоцикла «Harley-Davidson», небоскребов и новейших истребителей. Тимур прохладно относился к осовремениванию классики модными фетишами — общему месту авангардного театра, кинематографа и модернистского искусства XX века (вспомним Вагинова: «Сыро в келье моей, Аполлон не приходит. Лежит под липами, а вокруг в черном небе кружатся аэропланы»). Как он полагал, современность из произведения и так никуда не денется, а стремиться надо всерьез приблизиться к качеству классических образцов.



С. Вихарев и О. Ляховская.
Сцена из балета «Леда и Лебедь». 1995. Фото В. Щурова

Тимур в своей автобиографии делает описание неоакадемической культуры через ее бытование, изменившиеся манеры поведения: «В 1990-е годы изменился не только стиль искусства, но и образ жизни. Бывшие “Новые художники” стали уделять большое внимание редким книгам, посещению Мариинского театра, изучению работ старых мастеров в музеях. Изменился стиль одежды: в обиход вошли трости, лорнеты, фраки, цилиндры, корсеты и сложного кроя бархатные платья или пальто фирмы «Строгий юноша» Константина Гончарова. На вечеринках классическая музыка сменила техно, на вернисажи неоакадемисты стали приглашать камерные оркестры. Блестящее общество часто собиралось на неоакадемических премьерах: в Эрмитажном театре на балете «Леда и Лебедь», поставленном солистом Мариинского театра С. Вихаревым с участием О. Ляховской в костюмах К. Гончарова и декорациях Б. Матвеевой; в Павловском дворце на празднике неоакадемизма, для которого английский композитор Брайан Ино написал неоклассическое произведение «Тинторетто», а композитор А. Маноцков со струнным оркестром исполнил свой дивертисмент. Особенно потрясли всех наряды на премьере оперы Маноцкова «Пир во время чумы», которая была дана в костюмах К. Гончарова и декорациях О. Маслова и В. Кузнецова. Особую прелесть жизни неоакадемистов придают разнообразные поэтические вечера, например, ночные собрания в садовых беседках, когда молодые поэты — «речники» — Стас Макаров, Тимофей Абрамов, Денис Александров — читают свои стихи, или всем памятные выступления поэтов в Птичнике Павловского парка, которые сопровождались аккомпанементом арфистки»[434].

Слова Новикова еще раз подчеркивают тот факт, что в Петербурге традиционно плохо прослеживалась граница между искусством и обыденной жизнью. Неоакадемические жанры —

433 Passiones Luci. Каталог выставки / Концепция: Андреева Е. СПб.: Центр современного искусства Сороса, 1995.

434 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 17–18.



О. Маслов и В. Кузнецов. Менелай, Елена и Парис. 1993. Собрание авторов



В. Кузнецов, О. Маслов, Р. Бёме. Из серии «Посвящается Альма Тадема». 1997. Собрание авторов

живопись или постановочная фотография, — воспевавшие античные идеалы, существовали на грани повседневности. Так, первый неоакадемический цикл полотен «Голубая лагуна» Олега Маслова и Виктора Кузнецова был создан на основе обычных фотографий пляжного отдыха нашей небольшой компании с Леной Поповой и Валерием Кацубой на нудистском пляже в Симеизе. Однажды мне случайно довелось услышать рассказ туриста о том, как в дворцовом парке Петергофа на него из кустов выскочили обнаженные девушки и юноши с лирами и венками, и попросили снять их на камеру. Очевидно, это была выездная фотосессия Маслова и Кузнецова. Старинный жанр «живых картин» вновь обрел необычайную популярность. Неоакадемисты сами создавали костюмы, декорации и бутафорию из подручных материалов, когда лира могла быть сделана из стульчака унитаза. Вскоре в этих постановках, помимо самих неоакадемистов участвуют люди из самых разных сообществ — музыканты, философы, кинематографисты, светские красавицы, заезжие иностранцы и прочие. Неоакадемизм предвосхищал необычайный расцвет костюмированного реконструкторства, которое в России 2010-х годов вышло буквально на политическую арену. В 1980-е годы Новиков для создания новых произведений разработал метод «перекомпозиции», во многом основанный на теории монтажа кинорежиссера Льва Кулешова: киношники, стремясь ответить на идеологический запрос молодой советской власти, но не имея технических материалов для новых фильмов, перекраивали старые киноленты в актуальные. Исходя из этого, к неоакадемизму, переформатировавшему классику под нужды современности, можно применять термин Олега Котельникова «реконструктивизм».

В фотографиях неоакадемистов обращает на себя внимание театральность их пластики и мимики: при исключительной искренности и даже шокирующей открытости этих людей в общении, в случае, если речь шла о запечатлении человека в искусстве или репортаже, их образ — практически всегда красивая поза. Но до конца 1990-х от столь же театрально-бутафорски, но мрачно выглядевших назарейцев неоакадемистов отличал дух веселого праздника. Театрализованность и дух маскарада пришли в неоакадемизм, опять же, из 1980-х годов. В стиле жизни Новой Академии можно увидеть авангардный театр, наследующий игровой характер «Новых художников», где каждый «на своем посту» становится участником действия без сценария и режиссера. Это действие переместилось со сцены даже не в зал, а происходило повсюду, и творчество становилось сутью проживания, которое не нужно «репетировать» и о котором не стоит много теоретизировать. Даже оставаясь наедине, люди



К. Гончаров, А. Спицина и К. Новикова на балу в Мраморном дворце. 1994. Фото А. Хлобыстина



Г. Гурьянов, А. Броше, граф Г. фон Бисмарк, И. Куксенайте, В. Рёттгер и др. во дворе Мраморного дворца во время бала. 1994. Фото А. Хлобыстина

продолжали упоенно играть[435], а Монро занимался этим и в одиночестве. Вечеринки имели характер маскарадов. Алексей Соколов, основавший с Гончаровым ателье «Строгий юноша», рассказывает: «Летом 1994 года принцесса Франческа фон Тиссен из дома Габсбургов с испанской подругой-аристократкой Пилар и Ирена (Куксенайте — *А. Х.*), которая с ними дружила, праздновали в Петербурге совместно день рождения. Они заказали у нас платья Шамаханской и русских цариц для бала “Русские сказки”, арендовали Мраморный дворец, все было очень нарядно — даже угощения подавались на серебре. Прилетел частный самолет с гостями, среди них были тридцать шесть принцев и принцесс королевских дворов Европы. Сначала было невероятно красиво, а потом, как обычно было везде, где появлялся Сергей Бугаев Африка, начался хаотичный секс на подоконниках»[436].



«Торжество неоакадемизма» в Павловске. Чтения под арфу в павильоне «Птичник» на фоне задника Е. Острова. 1997. Фото А. Хлобыстина

Неоакадемисты любили вечеринки, которые подразумевали танцы, но к концу 1990-х годов появляется род патетических церемоний, с величественной пластикой, без экстатических плясок. Они проводились с выносами знамен, фанфарами (роль своего рода гимна-заставки выполнял «Восход» из «Заратустры» Рихарда Штрауса), хвалебными речами, награждениями грамотами и подарками. Каждый год проводилось и особо пышное мероприятие, собиравшее десятки и сотни участников, именовавшееся «Торжество неоакадемизма». Одно из них, выше упомянутое в цитате Новикова, проходило на всей территории дворцово-паркового ансамбля в Павловске 4 июля 1997 года (кураторы Т. Новиков, И. Мальцев, А. Хлобыстин). Событие напоминало опен-эйр,

435 Вспомним, как у Алисы Поррет описано их времяпрепровождение с Хармсом: «Мы работали даже в игре, в диалогах, в шалостях и домашних фильмах так, как будто мы на концерте, с эстрады играем сонату для скрипки и рояля, где не могло быть ни тени ошибки».

436 *Гощицкая К., Котов В.* Легенда: Константин Гончаров и ателье «Строгий юноша» // Собака.ru. СПб. 19 марта. 2014.

но без танцев. Наоборот, все вели себя сдержанно и в то же время расслабленно. Музыка вместе с живописью, поэзией, фильмами и дворцово-парковой средой свидетельствовали о новом уровне синтеза искусств и самосознания неоакадемической публики. В павильоне Птичник организованные Стасом Макаровым поэты в сопровождении арфистки читали стихи, в том числе, на латыни и древнегреческом. Во дворце — в залах, примыкающих к Собственному садику, — были размещены картины и скульптуры неоакадемистов, играл ансамбль Rare Aves Александра Маноцкова, а в центральном круглом Итальянском зале участники торжества, разместившись на паркете, внимали аудиоинсталляции «Тинторетто», специально установленной там создателем «эмбиента» Брайаном Ино, присутствовавшим здесь же со своей семьей.

В следующем году неоакадемические торжества находят новую стилистику в форме церемониального сожжения художниками собственных работ «к 500-летию казни Джироламо Савонаролы» на кронштадтском форту (подробнее об этом речь пойдет позже), а также в форме праздника плодородия в оранжерее на Каменном острове, организованного творческим дуэтом «Флора и Фауна» (Марина Алби и Ирена Куксенайте). Это костюмированная мистерия была и первым масштабным детским праздником (как раз заколосилось поколение детей неоакадемистов), — удавшимся опытом гармоничного совместного времяпрепровождения нескольких поколений одного сообщества. Все эти многолюдные праздники были последним словом полезных увеселений в традиции, восходящей к петровским ассамблеям.



О. Маслов и В. Кузнецов на крыше Зимнего дворца. 2000

Неоакадемистами культивировались походы в поисках магической натуры, сами по себе бывшие захватывающими приключениями. Маслов с Кузнецовым устраивали фотосессии на крыше Зимнего дворца и среди заброшенных руин в дворцово-парковых пригородах, Гурьянов с Макаровым забирались на купол Исаакиевского собора, фотографируя скульптуры ангелов, мы с Гурьяновым и Тобрелутс осваивали в ту пору забытый Богом музей слепков в Академии художеств.

***

Неоакадемисты были самыми опытными — старейшими сквотерами города. Их сквоты «дворцового типа», с роскошными видами, обставленные старинной мебелью, скульптурой и зеркалами служили клубами и светскими салонами. «Петербург изначально — город аристократии, здесь не было традиции демократических кафе, — пишет Алексей Корзухин. — Молодой аристократ Онегин поутру получал набор “записочек”-“флаерсов”, приглашавших в частные дома на самые разнообразные события. Аристократия имела собственных французских поваров, и структура ресторанов, которые могли бы напомнить клубы (получение пожизненного места за столом с определенным кругом лиц было успехом в светской карьере), была развита слабо. <…> В советское время публичные места для неформального общения практически отсутствовали, а интеллигенция и богема буквально втискивались в редкие кофейни с красноречивыми прозвищами “Щель”, “Огрызок”, “Сквозняк” и тому подобными. Культурная жизнь традиционно протекает в салонах, будь то особняк, мастерская художника или просто кухня»[437]. В 1990-е культура художественных салонов достигла небывалого

437 *Корзухин А.* Петербургские салоны // Неофициальная столица. Гид, каких не было. С. 34.

с дореволюционных времен размаха[438]. Гурьянов в 2002 году рассказывает о салоне как, фактически, о роде творчества, занятии собой: «Люблю вечеринки, гостей обожаю. Люблю роскошь, гламур, красивых людей. В моем салоне соединяются творчество и спорт. Это интересная игра — соединять людей. <…> Я ни для кого не делаю салонов. Я делаю это для себя. Ты вырастаешь в глазах людей, только если ведешь себя как прекрасный человек»[439]. Случалось так, что художник числился, скажем, живописцем или фотографом, но его реальное призвание могло проявляться именно в «жанре» содержания салона. То, что содержать салон по традиции может только дама, при гендерной «взоболтанности» местной богемы было забыто. В начале 1990-х потребительская корзина некоторых художников уподобилась рогу изобилия и, например, в новой квартире-салоне Беллы Матвеевой веселье не утихало ни днем, ни ночью. В вазы с шампанским рубились ананасы, в дверь вваливались цыганские ансамбли, делегация «Игр доброй воли», иностранные знаменитости, типа Милен Фармер со свитой, какие-то темные личности. Обнаженные тела устилали пол, и среди них передвигалась маленькая Маша Матвеева в балетной пачке. В стенах этого салона на улице Рылеева, 20, разгулу страстей придавался изощренный, высокохудожественный характер — вечеринка превращалась в фотосессию, и наоборот: по прихоти хозяйки гости вдруг должны были обнажиться и принять участие в съемках «живых картин» долгоиграющего цикла «Эстетика классического борделя». При том, что посетителями салона были музыкальные звезды, сотрудники ведущих музеев, поэты, известные художники, авантюристы со всех концов света и маргиналы из соседней подворотни, вскоре за салоном установилась репутация весьма своеобразного учебного заведения. Заглянув в него случайно на полчаса, какая-нибудь иностранная галеристка задерживалась там на несколько дней и выходила из него осчастливленная новой личностной, социальной и половой идентичностью[440].



Б. Матвеева. Сцена из цикла «Эстетика классического борделя». 1993. Беременная Н. Пивоварова и др



Б. Матвеева в своем салоне. 1995. На стенах диптих «Посвящение Роберту Мэпплторпу» (1990), «Леда и Лебедь» (1993), «Ширма» (1990. ГРМ). Фото С. Воронина

438 Жизнь художественных салонов широко освещалась газетой «СусанинЪ» (www.susanin.zarazum.ru).

439 *Новикова Л.* Круг избранных // Интерьер + дизайн. Январь. 2002. С. 61. Далее Георгий перечисляет посетителей своего салона — «все знаменитости: Георгий Каспарян, Тимур Новиков, Ирена Куксенайте, Екатерина Голицина, Айдан Салахова, Владимир Овчаренко, Сергей Вихарев, Аркадий Ипполитов, Екатерина Андреева, Михаил Розанов, Ник Родс, Гас ван Сант, Милен Фармер, Вестбам, Маруша, Дик, Лив Тайлер, Рейв Фаинс, Эдвард Люси-Смит и другие».

440 См. подробнее на сайте Беллы Матвеевой (https://bella-matveeva.ru/index.html).



Г. Гурьянов в мастерской на Фонтанке, 145. Нач. 1990-х



Г. Гурьянов в мастерской на Садовой, 51. 2001. Фото Ю. Молодковца

Интерьер салона Беллы Матвеевой, обставленный мебелью в стиле модерн, соответствовал вычурности ее живописи, в изобилии покрывавшей стены с обоями в райских птичках. Но типичный неоакадемический интерьер по характеру был, скорее, ближе к дворцовой руине и генетически происходил от сквотерских интерьеров «Танцпола», «Бой-клуба» и мастерских на Фонтанке, 145, сочетавших подлинную лепнину, старинную штукатурку, для обнажения которой обдирались многие слои обоев, старинную мебель, камины, гипсовую скульптуру и, конечно, неоакадемические произведения. На кухне у Новиковых (в квартире Ксении на Литейном, 60) из-под буквально почерневшей от пассионарного взрыва рубежа 1970-х — 1980-х годов и шелушащейся штукатурки на потолке выглядывали «рафаэлевские» ангелы, написанные выпускником Новой Академии Дмитрием Юдовым. Один из наиболее выразительных неоакадемических интерьеров был создан Гурьяновым, завершившим свои перемещения по городу на Литейном проспекте, 38. Здесь Георгий вел бесконечный ремонт, пытаясь достичь эффекта подлинности фактур. Старинная лепнина была отмыта, а штукатурку он сам кое-где тонировал, добиваясь нужного оттенка. Огромные средства были вложены им в реставрацию мебели и шести громадных зеркал, у которых восстанавливалась утраченная амальгама, вырезались и золотились недостающие детали. Эти роскошные эффекты могли достигаться в ущерб средствам к существованию и буквально удобствам: подолгу не функционировал туалет, а кухня напоминала «итальянский дворик», где на веревках сушилось белье. То, как Георгий отслеживал аутентичность всех деталей — от дверных ручек до старинных предметов сантехники, заставляло вспомнить о принципах жизни наших старых знакомых МакДермотта и МакГуга. Частью интерьера стали десятки коробок дорогой итальянской обуви и гирлянды бесчисленных галстуков. Нужно отметить, что в последней своей квартире-мастерской Георгий отдавал предпочтение стилю «второе рококо»[441], возможно, в том числе, из-за соответствия архитектуре всего здания, что в целом, создавало в его квартире сказочно-мистический «гофмановский» дух.

***

Принцип историзма, стремление к подлинности и намеренное состаривание фактур можно отследить и в неоакадемической моде (вспомним Браммела, протирающего стеклом свой сюртук до состояния паутины). Фасон Новой Академии вырастает из «самодельной» моды

441 Сравнивая мои лайтбоксы-«углы» из необарочного интерьера Новомихайловского дворца и «угол», воспроизводящий строгую неоклассику Казанского собора, Георгий отдал предпочтение первому.

1980-х, когда появление на людях модников из круга «Новых художников» непременно было событием для всех окружающих: до сих пор приходится встречать людей, рассказывающих о катарсисе, вызванном обликом того или иного художника много лет назад. В 1990-е неоакадемические медиазвезды продолжали изощряться в пижонстве и фриковстве, изобретении и «присвоении» самых разнообразных нарядов: от стиля милитари до античных тог и костюма Ихтиандра, взятого напрокат на Ленфильме. Между тем, строгие смокинги и двубортные костюмы были популярны как на протяжении всех 1980-х годов, так и в 1990-е годы. В ретро-авангардной манере работал модный дом «Строгий юноша» Гончарова и Соколова[442]. Иногда произведения Новикова «роскошного» стиля походили на их пальто, и наоборот. Вкус к старинному и подлинному, в 1980-е годы состоявший в моде на «стиляжную» одежду 1960-х годов из комиссионок, развился в неоакадемической ретромоде, которая запечатлена в ранних фильмах Матвеевой и Тобрелутс, где актеры облачены в костюмы XIX — начала XX веков. Эта мода сделала новый виток на рубеже 1995–1996 годов, когда дружественный «модный дом» «Фабрика найденных одежд» Глюкли (Натальи Першиной) и Цапли (Ольги Егоровой) снабдили неоакадемистов старинными сюртуками, фраками, жилетами и панталонами. В 1997 году я нашел трости в форме гуцульских топориков, которые становятся парадным неоакадемическим аксессуаром.



Г. Гурьянов в форме советского летчика на вечеринке в Лондоне. 1990-е. Фото из архива Г. Гурьянова



С. Курёхин в образе античного гения. 1994. Фото О. Моисеева



Т. Новиков и Г. Гурьянов у Малого подъезда Эрмитажа. 1999. Фото И. Роман



А. Хлобыстин и Т. Новиков. 1999. Фото М. Новиковой-Савельевой



И. Куксенайте. Кузины (Е. Голицына и И. Куксенайте). 1992. Собрание автора

442 *Андреева Е.* Памяти Константина Гончарова // Новый мир искусства. 1998. № 3; *Азархи С.* Костя Гончаров: Строгий юноша // Модные люди: К истории художественных жестов нашего времени. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. С. 191–224; *Гощицкая К., Котов В.* Легенда: Константин Гончаров и ателье «Строгий юноша».

В коллекции Тимура находились разнообразные посохи, клюки, палки, жезлы и дубины. Тогда же появляются цилиндры и лорнеты, а художницы облачились в расшитые длинные платья и пышные головные уборы. Этот стиль в одежде запечатлен в фильме «Золотое сечение» (1999). Так и не была введена неоакадемическая униформа, которая планировалась как широкие бархатные синие блузы с бантами и беретами для профессоров (стиль «Карандаш») и матроски с кюлотами и гольфами для учащихся.



«Новые серьезные» Т. Новиков и Д. Егельский на прогулке. 1999. Фото Н. Жерновской

В конце 1990-х, с наступлением в неоакадемизме эпохи «новой серьезности», у части неоакадемистов в моду входят православные бороды, засаленные волосы, мешковатые, как у провинциальных богомольцев, костюмы с темными рубашками без галстуков[443]. Этот стиль также можно охарактеризовать как «старческий». Тимур даже хвалился достижением определенной тонкой вонючести[444]. Когда в ту пору в дом к Тимуру с Ксюшей приводили важную делегацию иностранных кураторов или поклонников игривых версий неоакадемизма, то обычно они были ошарашены всей сумрачной, аскетической обстановкой в тесном помещении, где приходилось стоять, и в особенности, образом смотрящего прямо перед собой слепого старца с тростью-топором. Сопровождая Тимура в Академию, дабы соответствовать, мне, по причине отсутствия серьезной растительности на лице, приходилось прицеплять накладную бороду. Образ создавали двубортное пальто с каракулевым воротником, шапка-пирожок (так зимой одевались еще неостиляги и сквотеры клуба НЧ/ВЧ в 1980-е годы) и войлочные ботинки «прощай молодость» с галошами, к чему иногда добавлялся старый саквояж. Однажды, когда мы шли по Литейному к Невскому, Тимур прокомментировал мое обличие как образ, в котором по Петербургу со стародавних времен разгуливает зимой и летом полубезумный высокий старик. «Только я его по естественному недосмотру давно не видел», — посетовал он. Стоило ему это произнести, как из-за угла на нас вывернул описанный персонаж. Этот эффект совпадения мы постоянно отмечали и называли его «ноосферату», то есть некий чудесный высший комментарий с непонятной чертовщиной. Так, Новиков возвращается к своему облику 1970-х, когда он был хиппи.

Вся неоакадемическая мода была призвана создавать вокруг себя уникальную ситуацию, выделить и придать значимости фигуре человека, находящегося в возвышенном состоянии, будь он в историческом одеянии или обнаженным, в образе духовного подвижника или фрика[445]. В условиях тотального торжества в мировой индустрии фигуры специалиста проте-

443 Подобный образ описан в техно-миксе «Радио Радонеж», в котором используются сэмплы ироничных высказываний из лекций радиоведущего игумена Петра: «Теперь нужно надеть черную одежду, взять в руки четки, ничего не есть, не пить, только ходить в церковь, молиться, поститься, ни с кем не разговаривать, только знать духовника, келью и все» (http://rutube.ru/video/3456a52d7bc9d6d8d1b4d069e4285345/).

444 В этом можно видеть авангардистски настрой, сохранившийся у ослепшего Тимура, который по-всячески определял сообщество через запах. До этого в истории таким образом определялись, пожалуй, только les muscadines — «мускусники», получившие свое прозвище за мускусные духи. Мюскадены — модники-уличные бойцы термидорианской реакции в Париже середины 1790-х годов, считающиеся предшественниками les Incroyables — «невероятных» (см. о них в главе «Озарение Пушкина»).

445 Вспомним «Мой портрет» Козьмы Пруткова, где к словам: «Когда в толпе ты встретишь человека, // Который наг», — в примечании автор дает вариант: «На коем фрак».

стантского типа[446], в 1990-е годы в Петербурге продолжают культивировать и развивать фигуры Гения и Героя, монументально слепленные в 1980-е. «В мире нет другого такого города, который, обладая уникальным наследием классической культуры и авангарда, продолжал бы противостоять буржуазным представлениям об искусстве как о рынке, прилавке человеческих душ», — писал я в 2000 году[447]. «Нельзя работать ради денег», — утверждал Гурьянов[448]. Парадоксально, но при нерепрезентативном характере традиции петербургского искусства ее поддерживали люди, занимавшиеся непрерывной внешней саморепрезентацией. Это я объяснял следующим образом: «Репрезентация, подобно тени, знает свое место, “прилагаясь” к художественной деятельности. <…> Основное опознавательное качество петербургского художника — личная, феноменальная выразительность, подкрепляемая даром заклинать вещи, создавать произведения и организовывать события. Это искусство на уровне быта, вплетенное в фактуру повседневности и среду обитания. Искусство и генерации художников идут по вертикали, пересекая горизонтальные пласты жизни, дворцы и коммуналки. Художник здесь не работник индустрии, не производитель товарной продукции, а герой, отличающийся особым стилем жизни, пафосом и обликом — сам по себе произведение»[449]. «От призванного ожидают действий на пределе его возможностей, что означает быть синергийным Богу», — пишет Зильберман[450]. Поэтому Гурьянов — не «принцесса», за его позой, самодурством и внешним капризом переодеваний стоит подлинное стремление к доблести тела, внутренней цельности и суровая страсть. Он сам себе главный критик и соперник — это нарциссическое автосостязание: «Бог нуждается в человеческой “синергии”, чтобы стать Богом Живым»[451]. Сквозь, казалось бы, несовместимые образы: с одной стороны, члена «Ордена нищенствующих живописцев», аскета, католика Рихарда Васми, с его знаменитой сентенцией о том, что выставка для него — позор, и с другой — неоакадемического денди Георгия Гурьянова, непреклонно добивающегося внешнего и внутреннего совершенства, высвечивается базовый для отечественного искусства образ художника — монаха-исихаста (Феофана Грека, Андрея Рублева), для которых искусство — чудесный путь практики самонаблюдения. Это выглядит особенно контрастно на фоне основной массы современного искусства, делающегося, как имитация и для внешних манипуляций.

«Эволюция» тела в ленинградском искусстве второй половины века приводит к появлению на рубеже 1980-х — 1990-х годов «волновой» соматики (Монро непрерывно меняет даже вес) и маскарадной телесности неоакадемизма. Значение фигур Гения и Героя взаимосвязано с развитием в кругах неоакадемизма, «Пиратского ТВ», «Поп-механики» и тому подобных выдающихся явлений искусства той поры роли тела-аватары, акцентирования «поверхности», фактур, прежде осуждаемого «внешнего» и «наряда». Работа с внешними эффектами и

---

446 «Высшая реальность искусства превратилась в навязчивую, нарочитую условность, миф о платоновой пещере и призрачности ежедневной жизни развеялся. Принципиальная непознаваемость уступила место пока еще непознанному, герой уступил место сильному, выдающемуся человеку, качественное различие — количественному. Герои, великие художники — не какие-то нездешние, вдохновленные свыше особы, но просто отличные специалисты в своем деле. Конечно, они выделяются призванием, талантом (слова малопонятные, один из последних реверансов в сторону непознаваемого). Но, главным образом, их отличают усидчивость, работоспособность и упорство в достижении цели, рождающее везение. Словом, такие же люди, частицы мирового сообщества, живущие в мире, одинаковом для всех». *Головин Е.* Сентиментальное Бешенство Рок-н-Ролла: под знаком Василия Шумова. М.: NOX, 1997. С. 11.

447 *Хлобыстин А.* Город-герой // Неофициальная столица. Гид, каких не было. С. 5.

448 *Новикова Л.* Круг избранных. С. 61.

449 *Хлобыстин А.* Город-герой. С. 5.

450 *Зильберман Д.* Православная этика и материя коммунизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. С. 110.

451 Там же. С. 115.



К. Кузьминский в мастерской М. Шемякина. 1960-е

непрерывное фантазирование говорили о значении идеального образа (одно из любимейших выражений Новикова)[452].

Идеальный образ имел для неоакадемизма важное преломление в наготе. До поколения неоакадемистов история обнажений прошла весьма своеобразный путь. Нагота практически отсутствовала в быту нонконформизма и была редкостью в советской фотографии. Существовали, конечно, подвижники нудизма и отдельные фотолюбители, себя не афишировавшие. Голый, брутально-пьяный поэт Константин Кузьминский куролесил в студии Михаила Шемякина[453]. Снимки обнаженной натуры на природе делал фотограф Геннадий Приходько, но, как пишет Валерий Вальран, «в 1970-е годы их однозначно квалифицировали бы как "порнографию"»[454]. К 1977 году относится уникальный для СССР перформанс «Zoo. Homo Sapiens» московских художников Риммы и Валерия Герловиных, сидевших голыми за решеткой. Новиков рассказывал мне, что, работая киномехаником, он склеил коллаж фрагментов из всех фильмов, имевшихся в его распоряжении, где так или иначе фигурировало голое тело.

Молодежь, в особенности та, у которой были продвинутые родители-шестидесятники, отбросившие ханжество в домашней обстановке, обнажалась без комплексов. Я помню, что в начале 1980-х годов мои сокурсницы — искусствоведы Катя Андреева и Алла Митрофанова на пляже в крымском поселке Морское раздевались, будто это само собой разумеется. Им гудели машины с идущей вдоль моря дороги, а поклонник, не решавшийся подойти, оставлял изящные зарисовки их фигур на плоской гальке. Культ естественности и близости к природе был и у хиппи, с которыми так или иначе все соприкоснулись в 1970-е годы.



О. Котельников. Портрет Т. Новикова. 1984. ГРМ

Обнажение в панковской среде Юфита/Свина носило инициационный и эпатажный характер. Обнаженка «Новых художников» выглядит весело и вызывающе: голый Новиков, запечатленный в «дикой» манере Олегом Котельниковом в 1984 году, лежит на животе задом к зрителю, в науш-

452 В стремлении к идеалу порой доходили до крайностей, приносящих жестокие испытания. Так, Гурьянов стоически переносил страдания, заменяя все свои зубы дорогими имплантатами. Правда, один из имплантатов пришлось поменять, так как он вдруг стал выполнять роль радиоантенны, резонирующей в голову, и будил Георгия по утрам гимном и новостями.

453 «Кузьминский был самый гениальный актер в перформансах, которые я организовывал и запечатлевал на фото, поэтому они дошли до сегодняшнего дня. <…> Костя, чтобы снять стеснение и подлить масла в огонь, конечно, нажирался до поросячьего визга. И при этом оставался центральной фигурой всего действа. Время от времени, подзаправляясь, он падал на пол. Он почти всегда раздевался догола и куролесил обнаженным», — вспоминает М. Шемякин. Цит. по: *Сулькин О.* Гуру-на-Делавэре // MKRU В Новом Свете. 13 мая 2015 (http://www.vnovomsvete.com/articles/2015/05/13/gurunadelavere.html).

454 См.: *Вальран В.* Геннадий Приходько. Обнаженная. Языческий цикл. Выставка в галерее «Арт-Коллегия», 1-30 ноября 2002 // Ленинградский фотоандеграунд. Альманах. 2007. № 185. Palace Editions. (Серия: Авангард на Неве).



Г. Гурьянов в образе Аполлона. Фото С. Борисова. 1993. Ретушь и живописная обработка Г. Гурьянова. 1993–2004. Собрание семьи Г. Гурьянова



Г. Гурьянов за туалетом. Литейный, 38. 2010-е. Фото В. Рёттгера

никах от новомодного плеера. Обнаженное мужское тело — популярный мотив советского искусства, пришедший в соцреализм еще из дореволюционной эпохи, — в 1980-е годы уже находился под подозрением, и неоакадемизм, конечно, форсировал эту тематику[455]. Образ обнаженного героя буквально воплощался Гурьяновым. Он подобно древнегреческим богам, воинам и атлетам, стоял в полный рост на сцене жизни и заявлял, что мужчина лучше всего выглядит обнаженным, и только если ему нечем блеснуть, должен облекаться в элегантный костюм. Туалет Георгия в присутствии поклонников возрождал многочасовые церемониалы двора Короля-Солнца. При малейшем же поводе он обнажался[456]. Помню, как Аркадий Драгомощенко со смехом рассказывал о препирательствах перед концертом «Поп-механики»: Гурьянов желал полностью раздеться, а Курёхин настаивал, чтобы тот оставил хотя бы плавки. Георгий был не только крупнейшим практиком, но и теоретиком обнажения в богемной среде Ленинграда. Ему принадлежат перлы типа: «Видеть перед собой сильное, загорелое, освещенное солнечными лучами и обдутое морскими ветрами молодое тело гораздо разумнее, чем уставиться с умным видом в черный квадрат».

Джорджио Агамбен в своей книге «Нагота» через исследование христианской теологии дает анализ обнаженности в ее соотнесении с одеждой, как материальной, так и сверхъестественной. Нагота — изначальное состояние человека, но до грехопадения он был одет в благодать, во славу Господа. Это говорит о том, что существует чисто природная телесность, лишенная благородства. «Познав наготу, человек познает не какой-то предмет, а только отсутствие покрова, только возможность познания», — пишет Агамбен[457]. Он продолжает: «Нагота человеческого тела и есть его образ, пульсация»[458]. Возможно, первым свидетельством своеобразного художественного нудизма, призванного вернуть одея-

455 См.: *Кон И.* Обнаженное мужское тело в русском изобразительном искусстве // Тело в русской культуре. Сборник статей / Сост. Кабакова Г, Конт Ф. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 194–222.

456 См. известный видео-фрагмент репетиции группы «Кино» в квартире у Гурьянова (https://www.youtube.com/watch?v=dAuiObJUpko).

457 *Агамбен Дж.* Нагота. М.: Grundrisse, 2014. С. 126.

458 Там же. С. 129.



О. Маслов, В. Кузнецов. Из цикла «Тайны священной рощи». 1995



Пигмалион и Галатея. 1993. Фотография Е. Острова из собрания Ж. Деполь



Синхронно неоакадемизму нагота и эротизм проникали в прежде пуританские сферы советской культуры. Такова анимация студии «Союзмультфильм» режиссера А. Петрова «Рождение Эрота» (1989), «Дафна» (1990), «Нимфа Салмака» (1992) и «Полифем, Акид и Галатея» (1995, на илл.)

ние благодати в земной жизни, является рассказ о том, как стареньких Уильяма Блейка с супругой застали принимающими солнечные ванны — в образе первых людей — под деревом в саду. Следующим важным этапом на этом пути надо признать коллективные выезды на природу в начале XX века художников группы «Мост» с подружками-натурщицами, где они голыми предавались радостям жизни. Неоакадемисты, выезжая для пасторальных фотосессий на природу, развивали традицию, которую в России можно отследить, по крайней мере, от советского движения «Долой стыд» и подъема нудизма в 1960-е. При всей перверсивности их обнаженного тела в живописи и фотографии и, часто, ироническом к нему отношении, они стремились к воссозданию «одеяния из света» и красоты. Агамбен пишет о «нудизме как новом идеале жизни общества в гармонии с человеческой природой», охватившем в начале века «Германию, а затем всю Европу»: «То, что демонстрировали приверженцы натуризма, было не наготой, а одеждой, не природой, а благодатью»[459]. Неоакадемисты создавали «прекрасный образ»[460] и с пренебрежением взирали на московских безобразников-акционистов начала 1990-х, порнографическое тело аффекта которых было актуально в Ленинграде более десятилетия до того, как голые столичные художники встали на четвереньки и вышли в люди.

459 Там же. С. 105–106.

460 «Только до конца оставаясь “оболочкой”, только буквально будучи “нераскрытой” видимость, достигающая апогея в наготе, может называться красивой», — пишет Агамбен (Там же. С. 138).

СНИМАЕТ И ПОКАЗЫВАЕТ НОВАЯ АКАДЕМИЯ. ТЕХНОЛОГИИ СТАРЫЕ И НОВЫЕ

> И египтяне, гладя шерсть сухих черных кошек, умели извлекать электричество, но мы все же не им приписываем честь открытия электричества...
>
> *В. В. Маяковский*

Делать из ничего, с нуля, безбюджетно, здесь и сейчас, с места в карьер, на энтузиазме — эти и тому подобные характеристики новохудожнической и неоакадемической экономики и техники производили эффектные и эффективные жесты, позволяли работать на сверхскоростях. На этом основываются художественно-социально-культурно-геополитические стратегии Новикова: он использует то, что хочется делать и что есть в наличии, так как «все содержится во всем». Проводя свою политику и агитацию, неоакадемизм «с нуля» покоряет Петербург и Москву, без каких-либо средств повсюду наводя свою магию — «дешевую пропаганду».

Изначально собственно машины (в традиционном понимании) или механизмы у художников НАИИ были самыми примитивными: старые фотоаппараты, слайд-проекторы, велосипеды и тому подобное. В 1980-е годы Новиков или Сотников въезжали на великах прямо на экспозиции нонконформистов, гордо возвышаясь среди толпы, как конные рыцари. При захвате городского пространства и бурной светской жизни в начале 1990-х двухколесный конь стал незаменимым средством. В 1993 году Новиков бросает лозунг «художник, на велосипед!», массово поддержанный молодежью[461]. Он как бешеный гонял по городу, успевая совершить кучу дел, ведя свою агитацию словом и делом.

Изучение техники и технологий, как старинных, так и новейших, было отличительной чертой нового академизма. В НАИИ велась научно-исследовательская работа, которую возглавлял профессор Егельский. Вместе со студентами он реконструировал старинные приборы для обмеров и рисования. Денис посвятил многие месяцы работе в архивах, разыскивая прижизненные фотопортреты православных святых конца XIX — начала XX веков, за чем последовала дискуссия: может ли быть фотография святого иконой? Открытки с фотографиями святых, собранные неоакадемистами, можно было увидеть в церковных лавках города. Под руководством Егельского и Андрея Медведева были достигнуты выдающиеся результаты в реконструкции старых бессеребряных техник фотографии. Особенной популярностью стала пользоваться гуммиарабическая печать, которую, в отличие от классической старинной «светописи», они с помощью слайд-проектора научились делать любых размеров и многоцветной. Выдающихся результатов в этой технике добились Макаров и Остров.

Новым амбициозным направлением 1990-х годов, развивавшимся параллельно неоакадемизму, было искусство «новых технологий»[462], так



С. Макаров. Аполлон. Бум., гуммиарабичская печать. 40х30. 2000. Собрание А. Большакова



Д. Егельский. Портрет молодого мужчины. Бум., гуммиарабическая печать. 1999. Собрание семьи Т. Новикова

461 См.: *Новиков Т.* Покупайте двухколесного друга! // Птюч. 1996. № 11. С. 74–75.

462 См.: *Chlobystin A.* Directional Straggless in St. Petersburg Art at the Close of the 20th Century // Selbstidentifikation — Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute — Self-identification — Positions in St. Petersburg Art from 1970 until Today / Herausgeber — Editors Becker K., Straka B. Kiel, Stadtgalerie, 1994. P. 162.

же зародившееся в Петербурге в форме киберфеминизма (или, как говорил Тимур, «кибератеризма»), возглавленного Ириной Актугановой и Аллой Митрофановой на базе «Галереи-21». Организованный ими летом 1994 года визит корабля художников «Штюбниц», приписанного к германскому порту Росток и напичканного новейшей электроникой и идеями, был активно поддержан «Речниками» и стал отправной точкой распространения дигитального искусства[463]. Сам Новиков, как свидетельствует Гурьянов, «был жутко чувствителен, с одной стороны, ко всему изящному, с другой стороны, ко всему современному»[464]. Появление неоакадемизма совпадает с вторжением новых технологий во все сферы жизни[465]. Скрещивание неоклассики с новейшими технологиями стало особо эффектной стороной и «ноу-хау» неоакадемизма, на чем специализировалась кафедра Новых технологий, и что так впечатлило Брюса Стерлинга, назвавшего неоакадемизм «первым настоящим явлением в дигитальном искусстве». Многие неоакадемисты, в первую очередь Остров, Тобрелутс, Страусова, а также немецкие сторонники академии — Евгений Шефф и Андрей Баров, начали применять компьютеры, видео, лазеры и прочее при создании неоклассических произведений. Тотально использовались всевозможные новейшие технологии и в новом жанре — рейве, активными создателями которого, как мы знаем, были неоакадемисты.

Путь в искусство дигитальных технологий лежал через предшествующий им этап — фотографию и кинематограф. Среди художественных техник неоакадемизма Тимур отводил фотографии особую роль, рекомендовал ею заниматься всем своим соратникам и не уставал превозносить ее в своих речах и текстах как последнюю носительницу классической красоты: «Красота выросла в цене, резко увеличилось значение фотографии, единственного современного вида изобразительного искусства, способного эту красоту донести до зрителя с максимальной идеализацией»[466]. Вскоре практически все неоакадемисты обзавелись фотоаппаратами и носились с ними по городам и весям. Как замечательные фотографы проявили себя Медведев, Гурьянов, Егельский, Остров, Макаров и другие. Но, наверное, самым известным фотографом-неоклассиком стал москвич Михаил Розанов, за композиционную выверенность своих работ получивший репутацию «Родченко неоакадемизма». В Музее НАИИ в 1995 и 1997 годах он провел свои первые персональные выставки. Его снимки архитектуры, небес, ландшафтов, объектов живого и мертвого мира отличаются нечеловеческой красотой, величественностью и глубокой меланхолической медитативностью.



М. Розанов. Дворец итальянской цивилизации. Из серии «Тоталитарная архитектура. 2013

Через фотографию (опять же, что важно, легкую в транспортировке, преодолении таможенных барьеров и тому подобное) Тимур спланировал в 1994 году сделать мощную и остромодную международную манифестацию неоакадемизма — выставку «Ренессанс и Резистанс»

463 *Mitrofanova A., Khlobystin A.* That tricky and mysterious thing… Gender. // Mare Articum. 2001. Issue 1 [8]. P. 10-11.

464 *Гурьянов Г.* Судьба барабанщика.

465 Например, некоторое время в начале 1990-х процветало «искусство автоответчика», связанное с появлением этих приставок к телефонам, обозначавших новое пространство частного и приватного.

466 См.: *Новиков Т.* Новый русский классицизм. С. 34, 83; *Новиков Т.* Античность в ранней фотографии // Субъектив. 1995. № 1. С. 40; Телепрограмма «Demo. Тенденции современной фотографии» (1996, *Кирилец И., Дав В.* Ведущий: Новиков Т. П.).



О. Тобрелутс со спутником и собакой в Летнем саду. 1993. Фото И. Мовсесяна



О. Тобрелутс. Антиной. Из серии «Модели». 1996. Собрание автора



О. Тобрелутс. Из серии «Empire Reflections». 1994. Собрание автора

(ГРМ. Кураторы Т. Новиков и Е. Андреева)[467]. Екатерина Андреева вспоминает: «В январе 1994 года я собиралась в Нью-Йорк, и Тимур рассказал мне о своем плане устроить выставку “Ренессанс и Резистанс”, для которой надо было подсобрать произведений на Западе. “Ренессанс и Резистанс” был первой концептуальной российской выставкой, посвященной исключительно фотографии. Тимура в сторону фотографии и идеи, что именно фотоискусство сохраняет образ человека как меры всех вещей, порушенный модернизмом, вели три обстоятельства. Во-первых, его собственный интерес к фотографии. Во-вторых, стремительно растущая мода на photo based art, ведь еще в 1980-е годы фотографы, как Синди Шерман, должны были пробиваться, а в начале 1990-х годов все музеи гонялись за их произведениями. В-третьих, и это, наверное, главное: в 1994 году у Тимура появляются ученики-неоакадемисты, существенно расширяющие возможности фотокартины. Я говорю об Ольге Тобрелутс, которую Тимур отвел в компьютерную фирму “Крейт”, чтобы закончить монтаж фильма “Горе от ума”, и она за весну, кроме фильма, создала поразившую всех серию компьютерных фотомонтажей». В начале 1990-х по городу бродила девушка в голубом парике с длинной собакой — Ольга Комарова, вскоре сменившая русскую фамилию на красивую заграничную эстонского предка — Тобрелутс. Благодаря ее эффектной внешности и харизме перед девушкой открывались двери сквотов и банков, а в фирме «Крейт», бывшей известным центром дигитального искусства своего времени[468], Тобрелутс сумела заразить своими идеями обладавших техническими навыками компьютерщиков. В своих дигитальных коллажах и фильмах Ольга раскрашивала античную скульптуру, одевала ее в одежду ведущих брендов, сращивала классические произведения с образами мировых поп-звезд, опередив в этом направлении на несколько лет массовую фотографию и кинематограф. Тобрелутс прославилась как кинорежиссер, снявшая в 1993 году за один день веселый безбюджетный фильм «Горе от ума»,

467 См. фильмы о выставке: (https://www.youtube.com/watch?v=rFzMKn2-9cY; http://www.dailymotion.com/video/xgrgq0_russian-museum-1994-exhibition-renaissance-and-resistance_creation).

468 См.: «Минимальная стоимость компьютера, пригодного для создания компьютерной графики, тогда равнялась половине стоимости новенькой автомашины советского производства — не считая программного обеспечения и необходимого видеооборудования. Поэтому работоспособные студии стали возникать, помимо теле- и видеопроизводящих компаний, в фирмах, торгующих компьютерами. В Ленинграде на базе компании “АСКОД” Олег Кондратьев создал “АСКОД-Видео”, а при компании “Крейт”, торгующей компьютерной техникой, появилась студия, оснащенная довольно мощными для того времени персональными графическими станциями “Amiga”». *Лисина С., Соколов В.* Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. VI. СПб.: Сеанс, 2004.

использовавший едва только появившиеся компьютерные эффекты[469]. Усилиями Тобрелутс открывается Центр искусства фотографии в техно-клубе «Мама» при Комитете детства, семьи и молодежи Петроградского района. Центр проработал с 1 января 1998 до начала 2000 по адресу: Малая Монетная, 3б. Там проводились персональные, групповые и ретроспективные выставки фотографий, кинопросмотры, концерты современной музыки, презентации.

Рано, с 1992 года, начинает использовать компьютер для создания своих произведений Егор Остров. Он вырабатывает свой изысканный стиль в живописи, вглядываясь в классические памятники мирового искусства через дигитальные «помехи»[470]. О головокружительном успехе в Петербурге и Берлине Юлии Страусовой было написано выше. Новейшие технические эффекты использовали в своих фильмах, созданных совместно с Масловым и Кузнецовым, кинорежиссер Андрюс Венцлова и новатор телеклассики режиссер Викентий Дав. Особых декоративных эффектов добивался в создании своих композиций с мотивом vanitas Андрей Попов, первым применивший компьютер при создании эмалей, нанесенных на металлические «кладбищенские» пластины. В итоге, дигитальным стал проект «Золотой осел». В НАИИ проводил семинары по компьютерному искусству известный его адепт Константин Митенев, создавший первые неоакадемические сайты; дружил с неоакадемистами и один из первых отечественных теоретиков искусства новых технологий Анатолий Прохоров. В 1999 году к десятилетию неоакадемизма в сотрудничестве с нижегородским ГЦСИ создается выставка «Неоакадемизм и электроника» (кураторы Тимур Новиков, Любовь Сапрыкина), которая помимо Санкт-Петербурга и Нижнего Новгорода, демонстрировалась в Городце, Сарове, Иванове и Ярославле[471].



Е. Остров. Блаженная Людовика (со скульптуры Бернини). 2014



А. Попов. Из цикла «Танатология». Металлич. пластины, эмаль, фотопеч., минер. краски, золото. 1997. Собрание автора

Синхронно в НАИИ процветал старинный жанр живых картин, которые вырастали из неоакадемического стиля жизни. Как и Маслов с Кузнецовым в своем первом цикле «Голубая

469 См.: https://www.youtube.com/watch?v=D9ROCZ1kbQ8.

470 См.: *Новиков Т.* Егор Остров // Новый русский классицизм. С. 97–102; *Остров Е.* Теория Струн. М., 2008; Сайт Егора Острова (www.egorostrov.com).

471 См.: Неоакадемизм и электроника. К десятилетию неоакадемизма. 1989–1999. Каталог выставки. СПб., 1999.

лагуна», практически все неоакадемики — Гурьянов, Тобрелутс, Остров, Егельский, Матвеева и прочие при создании своих живописных полотен использовали в той или иной мере фотографии как собственные, так и фотоклассику. При создании произведений часто применялись различного рода проекторы. У Маслова и Кузнецова в основе первых совместных работ лежит бытовое и постановочное фото, которое они в последствии обращают в технически изощренный «ретрофотореализм» a'la Альма-Тадема, а затем экспериментируют в самом ши-



В. Кузнецов. Пейзаж с колесницей. 1999. Собрание автора



В. Кузнецов, О. Маслов. Общество на террасе. 2003. Собрание авторов

роком диапазоне неоклассических ассоциаций — от Пуссена до художников группы «Наби». Для своих произведений Масловым и Кузнецовым создавалась несметная и изощренная бутафория. В жанре «живых картин» также много работали Матвеева и Тобрелутс, к нему же следует отнести и проект «Золотой осел». В сотрудничестве с неоакадемистами свой талант в этом жанре шлифовал Мамышев-Монро, а позже — примкнувший к ним Валерий Кацуба. Этот стиль во второй половине 1990-х годов Тобрелутс стала именовать «лубочничеством». Идеология «лубочничества» — национальная вариация на тему китча и философии Уорхола об искусстве близком и понятном простому человеку. Живые картины и съемки фильмов Тобрелутс, Матвеевой, Мамышева-Монро, Маслова с Кузнецовым обычно оборачивались своеобразными «перформансами» и наоборот: жизнь и искусство перетекали друг в друга.

Огромное влияние на художников и художественный процесс конца 1980-х — начала 1990-х годов имел кинематограф и новые видеотехнологии. Через кинематограф поступало большое количество разнообразной дефицитной в СССР информации[472]. Молодежь того времени была весьма неплохо и разносторонне подкована в этом жанре. В кругу неоакадемистов с 1980-х годов было немало режиссеров и актеров с опытом «параллельного кино» и некрореалистического кинематографа, процветала анимация. Новиков отметился и в кинематографе, уделив немало времени «важнейшему из искусств»: успел в молодости сняться в роли итальянского тиффози в массовке фильма «11 надежд», поработать киномехаником в кинотеатре «Титан», изучить историю кино и обратиться к ней в своей теории перекомпозиции, получить первую в истории российского кино премию «Ника» за художествен-

472 См. о роли кинотеатра «Спартак» в главе «Шизореволюция», с. 83–84.



А. Попов. Битва титанов (Юрис).
Фото на эмали. 1995. Собрание семьи Т. Новикова



Триумвират «Пиратского телевидения»: Ю. Лесник, В. Мамышев-Монро и Т. Новиков. Перв. пол. 1990-х. Архив Т. Новикова

ное оформление фильма «АССА». В 1990 году его связь с кинематографом идет на новый виток. Вращавшийся среди «Новых художников» молодой бизнесмен-культуртрегер из Риги — изобретатель и мечтатель Юрис Лесник в конце 1980-х годов выехал за границу, где настолько очаровал родоначальника видеоарта Нам Джун Пайка, что получил от него чек на 1000 $, а вместе с ним и символическое благословение на распространение нового искусства в СССР. Юрис запаял чек в пластик и разъезжал по перестроечному Ленинграду, демонстрируя его милиционерам, как заграничные права. В Париже Юрис приобрел VHS-видеокамеру, с помощью которой с 1988 года он проводил первые эксперименты в новом жанре, и которая стала основным «средством производства» непревзойденного «Пиратского телевидения» (ПТВ, 1990–1993). У истоков ПТВ, помимо Лесника — директора и главного оператора программ, стояли две другие звезды ленинградской арт-сцены — Новиков, игравший роль идеолога, и Мамышев, ведущий и фронтмен всего предприятия. Этот триумвират в сквоте на Мойке, 22, начинает создавать «программы», приводившие современников в экстаз. Стиль ПТВ не поддается конечному определению, поскольку смешивал в себе сразу несколько жанров, хотя чем-то напоминал и «Монти Пайтон», и фильмы Джона Уотерса с Дивайном в главной роли, и прочий арт-трэш, вспенившийся на рубеже 1960-х — 1970-х. Это был настоящий праздник жизни: репортажи о художественной, светской и клубной жизни[473], передача о спорте «Спартакус», которую вел Гурьянов[474], «Музыкальные странички»[475], серия фильмов «Смерть замечательных людей»[476], авторские фильмы[477], авангардные авторские коллажи, псевдополитические прокламации[478] и так далее. А главное, что в создании конечного продукта принимало участие все сообщество, и канонической версии записей ПТВ не существует[479]. ПТВ нельзя назвать органом НАИИ, но его «репортажи» не только были сделаны при участии новых академиков, но являлись пропагандой и рупором неоакадемических идей и образа жизни на раннем этапе существования НАИИ. На протяжении всей деятельности НАИИ видеопропаганде отводилась громадная роль. Постоянно коллажировались в различных комбинациях репортажи отечественных и зарубежных

473 См.: https://www.facebook.com/PiratskoeTelevidenie/videos?fref=photo

474 См.: http://www.youtube.com/watch?v=0R-yErTt5ps

475 См.: https://vk.com/video-16366783_152453999

476 См.: https://vk.com/video-16366783_141327477

477 См.: https://www.facebook.com/167557586592606/videos/442475612871/

478 См.: http://www.youtube.com/watch?v=VxUR_HQgt4g

479 См.: *Андреева Е.* Беседа с Георгием Гурьяновым и Андреем Хлобыстиным о Пиратском телевидении. С. 218–225.

телеканалов о неоакадемизме, фрагменты ПТВ, видео- и кинопродукция неоакадемистов и близких к ним деятелей искусства. Эти видеоколлажи сопровождали все выставки и мероприятия Новой Академии, демонстрировались во время танцевальных вечеринок в клубах, а также радовали всех в повседневной жизни[480].

Ставшее широкодоступным в конце 1980-х годов видео начало заметно влиять на мутации сознания советских людей — через зарубежные фильмы переваривалось большое количество новой визуальной, музыкальной, поведенческой, гендерной и прочей информации[481]. В поездках за границу визуальное голодание удовлетворялось походами в кино, просмотром телевидения, MTV и видеоарта. Я помню, как уже ослепший Новиков сожалел, что не может найти и прокомментировать собственноручно им сделанные с помощью видеомагнитофона нарезки из немецких, голландских и других телевещаний, бывшие, фактически, анализом современного «национального чувства формы». В художественных сквотах неоакадемистов постоянно просматривались новые западные фильмы и киноклассика, музыкальные клипы и концерты западной музыки, параллельно создавалась своя кинопродукция и видеомонтажи, опять же, из того, что было под рукой. Существовали коллажи, виртуозно сделанные «на ходу» при переключении программ советского телевидения. «Все 1990-е годы как неоакадемисты, так и их друзья под влиянием неоакадемической эстетики создавали большое количество кино- и видеопродукции, — рассказывал в своей “Автобиографии” 1998 года Новиков. — Ее характер иногда столь шокировал общественность, что полемика вокруг этого кино, несмотря на целый ряд полученных премий, продолжается. Много поработали на этой ниве Ю. Лесник, О. Тобрелутс, А. Венцлова, В. Ухалова и другие». В неоакадемическом рейтинге первые строчки занимали сокращенные версии «Олимпии» Лени Рифеншталь и «Строгого юноши» Абрама Роома, сделанные Гурьяновым по методу перекомпозиции[482]. Образы из этих фильмов отразились не только в живописи Георгия, но и повлияли на всю эстетику неоакадемизма в целом. Для Гурьянова также особую роль играла бондиана, создавшая образ безупречного джентльмена, отвечающего на вызовы современности. Ее часто цитировало и ПТВ, а фразы, типа: «Вы, конечно, знакомы с товарищем Хрущёвым — хранителем Эрмитажа из Ленинграда?» из «Октопуси» («Осьминожка», 1983) становились крылатыми выражениями. Немало перекомпозиционных миксов, например, свою версию «Смерти в Венеции» Лукино Висконти, сделал Новиков. К сожалению, значительную часть из них он, ослепнув и встав на путь праведности, уничтожил.



Автограф, сделанный Лени Рифеншталь на пригласительном билете на посвященные ей выставки в музее НАИИ и ПАиБНИ. 2001. ПАиБНИ

480 См. видеосопровождение, нарезанное Т. Новиковым к выставкам НАИИ: http://www.youtube.com/watch?v=V5SyLwd2C6k

481 См., например, bocharoff. Видео в СССР (http://bocharoff.livejournal.com/468719.html).

482 См.: *Андреева Е.* Беседа с Георгием Гурьяновым и Андреем Хлобыстиным о Пиратском телевидении. С. 224.

В 2001 году, когда Новиков сопровождает свой текст «Неоакадемизм в кино» далеко не полным списком фильмов, его составляют 13 лент[483]. Первые фильмы начала 1990-х годов на пленке 16 мм в стиле эстетского немого ретротрэша создала Белла Матвеева в сотрудничестве с режиссером параллельного кино Владимиром Захаровым. Вслед за нею неоклассическую эстетику в кино стали привносить «речники» Rivermax — Максим Полищук, Егор Остров, Станислав Макаров, а также переехавший из Петербурга в Москву Стас Клевак, создавший в сотрудничестве с немецким режиссером Франком Мюллером 35-мм фильм «Гроза в городе гипсов» (1995). Ряд фильмов о неоакадемизме по сценариям Новикова с Мамышевым-Монро в главной роли в это время снимает Лесник.

Новую эпоху в неоакадемическом кинематографе в 1993 году открывает вышеупомянутый компьютерный фильм Ольги Тобрелутс «Горе от ума», в котором блистали звезды неоакадемизма. Следующим ее крупным свершением стал программный фильм «Манифест Неоакадемизма» (1998), получивший премию на кинофестивале в Карлсруэ. Дуэт Маслов—Кузнецов совместно с Андрюсом Венцлова открывают жанр неоакадемической киноопера — фильмы «Мирей» (1995) и «Трагедия» (1996). Мистическое настроение пронизывает фильмы Виктории Ухаловой «Ротацио» (1996), «Гаруда» (1997) и «Падение» (1999).



Ю. Лесник, О. Тобрелутс, В. Мамышев-Монро, И. Куксенайте, А. Хлобыстин, Т. Новиков на съемках фильма «Горе от ума». 1993. Фото Л. Поповой



Съемки фильма О. Тобрелутс «Манифест неоакадемизма». А. Хлобыстин — Гоголь, Т. Новиков — Пушкин

Образцом неоакадемической пропаганды является анимационный фильм-коллаж «Кошмар модернизма» (1999), созданный Масловым, Кузнецовым и Юдовым по мотивам совет-

483 1. «Мирей». Реж. О. Маслов, В. Кузнецов, А. Венцлова. 1995.
2. «Трагедия». Реж. О. Маслов, В. Кузнецов. 1996.
3. «Горе от ума». Реж. О. Тобрелутс. 1994.
4. «Воскресенье». Реж. Б. Матвеева и В. Захаров. 1990.
5. «Манифест Неоакадемизма». Реж. О. Тобрелутс. 1999.
6. «Золотое сечение». Реж. Т. Новиков, И. Безруков. 1999.
7. «Падение». Реж. В. Ухалова. 1999.
8. «Гроза в городе гипсов». Реж. С. Клевак, Ф. Мюллер. 1995.
9. «Элегия». Реж. В. Александров. 1995.
10. «Поэзии полет». Реж. Е. Остров, С. Макаров, В. Дав. 1997.
11. «Последний подвиг Геракла». Реж. О. Тобрелутс. 1996.
12. «Вечная музыка». Реж. О. Тобрелутс. 1996.
13. «Виртуальное королевство красоты». Реж. Ю. Страусова. 2000.
См.: *Новиков Т.* Неоакадемизм в кино // Великая Художественная Воля. 10 лет выставочной деятельности Новой Академии Изящных Искусств на Пушкинской, 10. С. 45–46.

ского мультфильма «Случай с художником» (1962), показанный в Эрмитажном театре на конференции «Искусство XX века. Итоги столетия» в декабре 1999 года. В том же году появляется фильм-памфлет «Золотое сечение» Игоря Безрукова, снятый в стенах НАИИ в Михайловском замке, получивший специальный приз в Оберхаузене. В 2000 году Страусова, перебравшаяся в Берлин, снимает дигитальный фильм «Виртуальное королевство красоты».

ФАКТУРЫ НЕОАКАДЕМИЗМА

Мы опять возвращаемся к разговору, начатому в главе «Шизореволюция», где шла речь о художниках той эпохи как людях, которые занимаются внешностью, и их искусстве, сосредоточенном на своей поверхности и внешних эффектах. В искусстве неоакадемизма большое внимание уделяется текстурам, поверхностям, декоративным элементам, а сюжет и идеология сдают свои позиции. В этом смысле, и в духе самого понятия «академизма», неоакадемическое искусство «поверхностно». Новиков обращает всеобщее внимание на технику ретуши, выдвигая ее корифея — советского балетного фотографа Михаила Гершмана, и в 1995 году проводит в музее НАИИ его выставку.[484] Эффект «ретуши», проявляющийся в использовании разнообразных изощренных техник и приемов, доводящих изначальный предмет до «идеального» звучания, так или иначе, заметен практически у всех неоакадемистов.[485] У ослепшего Новикова нарастает фактурность текстильных произведений. Гурьянов создает живопись по фотографии, доводя изначальные снимки скульптур до состояния предмета роскоши, и пририсовывает головы, отсутствующие у всадников с фриза Парфенона, так, что искусствоведы этого не замечают. К этим же эффектам относятся «помехи» и «растр» Егора Острова; «расцарапки» и макияж Мамышева-Монро; сращенные в единый «ансамбль» компьютерные «клоны» современных моделей и классических произведений у Тобрелутс; барельефы Фёдора Толстого, покрытые жемчужным акрилом Егельским; прорезанные на оргстекле и светящиеся «головки» Куксенайте; ковровая орнаменталистика Матвеевой и нюансировка гуммиарабической печати до эффекта акварели или живописи Медведевым и Макаровым. Все неоакадемисты так или иначе работают в этой «плоскости». Если представить некое обобщенное неоакадемическое произведение, то для его пластики будет характерно отсутствие пространственной глубины и движения, что можно интерпретировать, как направленность на зрителя и приглашение к медитативному рассматриванию. Все стремились к идеальному звучанию произведения и смело идеализировали, совершенствовали себя, друзей, окружающий мир, художественные образы.



Д. Егельский. Портрет Марии Новиковой. 2000. Собрание семьи Т. Новикова



Г. Гурьянов. Без названия. 1994–1998. Собрание фонда Art Without Bars, Брюссель

484 *Новиков Т.* Михаил Гершман // Субъектив. № 2. СПб., 1996. С. 34–37.

485 Злопыхатели рассказывают, что нынешние студенты Академии художеств (института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина) были замечены в копи-центрах, делающими бледные ксероксы образцовых учебных рисунков для их последующего ретуширования и сдачи под видом собственных.

Сам Новиков-неоакадемист с начала 1990-х создавал не живопись, а, с позиций строго академического искусствоведения, произведения декоративно-прикладного искусства[486] — что-то вроде хоругвей, стягов, панно, драгоценных занавесей или буддистских тханок для медитации. В один момент такая «тряпочка» Новикова могла быть свернута в чемодан и стать предметом номадического искусства, путешествующего по миру без таможенных преград. Неоакадемические работы Тимура объединены одним формальным принципом, выработанным в серии «Горизонты», — маленький значок на бескрайнем текстильном поле. Эти произведения, где, например, вырезанные из набора открыток эрмитажные камеи помещались на бархат и обшивались бисером, или репродукция клеилась на купленный на рынке расшитый китайский пододеяльник, уже были не поп-артом, а развитием — неоакадемической версией того же «ноль-объекта». А основная масса окружающих, видя в этом только идеологию или текст, начинали восклицать «классическая красота!» или «фашизм!», «кич!» и так далее.

Но «перекомпозиционная» брутальность новиковских «стыковок» (как диджейское включение Чайковского в ритмы техно) производит впечатление на искушенных эстетов. Вот пример восприятия шедевра Новикова 1991 года, озвученный не с дистанции лет, а практически тогда же, в момент его создания Екатериной Андреевой: «“Аполлон, Кипарис и Гиацинт” представляют собой роскошную шаль, средоточием узоров которой является нашитая репродукция картины А. Иванова. Одно произведение искусства, таким образом, зримо и любовно украшает другое, они словно бы льнут друг к другу и почти неразличимо сливаются в мареве декоративной красоты. Единственная откровенно диссонирующая с красотой черта — банально грубоватый зигзаг швейной машинки, соединяющей детали, — как раз и выводит тему домашней прелести или уюта в классическую гармонию композиции»[487]. Спустя двадцать лет исследователь развила анализ творчества Новикова еще целым рядом ценных суждений: «Свои произведения он при этом создавал из простых тиражных предметов, демократично провоцируя многих думать, что так может любой: всего-то нашить на портьерную ткань или покрывало репродукцию картины или фотографию балерины. Процесс радовал неожиданными находками и происходил на больших скоростях. Главным становился результат: открытки и портьеры, оставаясь сами собой, парадоксально приобщались к сакральным предметам: шедеврам старинного искусства, хоругвям и штандартам, свидетельствующим о чести и благородстве. Философ Артур Данто полагал, что цель современного искусства — преображение обыденного, и достиг ее Энди Уорхол. Тимура Новикова интересовало не только присвоение звездного статуса товарам повседневного спроса, его влекла одиссея в космосе идеальных образов. Он реально преображал обыденные вещи, представляя идеальное начало как универсальную суть или генетический код мироустройства»[488]. Тема близкого к простому человеку, к быту и природе искусства — «прикроватного» и «массового», «улучшающего настроение» — развивается Новиковым в теории и практике все последующее десятилетие. Среди новых работ Тимура сразу же появляются произведения в прокламационном стиле — «Аполлоны», попирающие черный (1990) и красный (1991) квадраты. Тимур продолжает исходить из выработанного годами принципа экономии энергии,



Т. Новиков. Аполлон, Кипарис и Гиацинт. 1991. Собрание Gerald L. Green, Майями

486 Себя он называл «художником ДПИ», и уже после смерти Новикова его работу можно было увидеть на выставке в ГРМ в разделе прикладного искусства.

487 *Андреева Е.* Призрак несвершенной доли. С. 46.

488 *Андреева Е.* Новая Академия Изящных Искусств: двадцать лет спустя. С. 27.

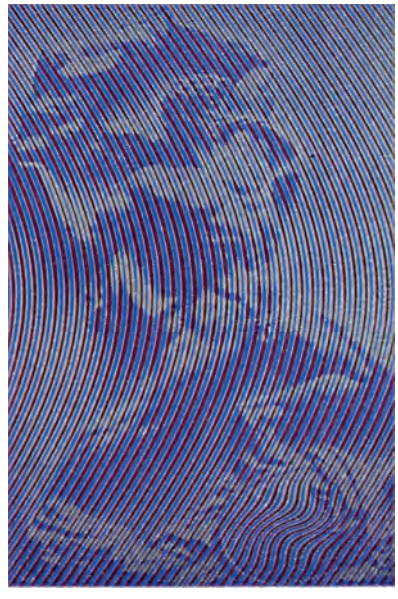
опираясь, как во всех сторонах своей жизни и творчества, на единственно верные, уникальные, а потому прекрасные жесты. По его словам, могущим служить ироничной интерпретацией «принципа Парето», все надо делать на 4 % — сделаешь меньше, ничего не произойдет, если больше — перенапряжешься, что примерно соответствовало пропорциональному соотношению фигура — фон в его работах. В целом, он исходил не столько из своих пожеланий, сколько оформлял уже реально происходящее. В итоге Новиков претендует на художественное недеяние: при точном изначальном толчке все должно происходить само собой. На тех же минималистических принципах, по совету Тимура, строились, например, и кинематографические работы Ольги Тобрелутс, что особо наглядно в ее дигитальных притчах — «Последний подвиг Геракла» и «Вечная музыка» (1996).



Т. Новиков. Аполлон, попирающий красный квадрат. 1991. Собрание семьи художника

***

Характерны и названия манифестаций раннего неоакадемизма, типа «Молодость и красота», «Пейнтинг и Петтинг», «Проблема индивидуального тела в эпоху позднего тоталитаризма» и тому подобные. Особая телесность в искусстве Новикова отмечалась Чечотом в уже вышеприведенной цитате, когда он пишет, что художник «прикладывается к новообретенным мощам, не к историческому памятнику, а к живому телу». «В Ленинграде начала 1990-х было незабываемое ощущение возможности прямого контакта с оригиналом, опять-таки чувство свободы, которое осталось совершенно непонятным в Москве, где критики позднее грузили неоакадемизм тяжелым имперским прошлым, — пишет Екатерина Андреева, — Я думаю, эта московская глухота к классике и признание сверхценными “макетных” концептуальных инсталляций взаимосвязаны общим корнем — Музеем изобразительных искусств имени Пушкина. Воспитание на однообразных цветаевских гипсах искореняло понимание оригинала, пластической ценности и гедонизма, которое способны пробудить только живая плоть и настоящие тела из бронзы и мрамора». Это наблюдение Екатерины Юрьевны в сжатой форме звучит в «Посвящении Шутову» Олега Котельникова: «Расцвела цветаевщина на московском торжище».



Е. Остров. Титан (из серии «Арно Брекер»). 2008

Молодое поколение неоакадемистов — Остров, Попов, Тобрелутс, Макаров — изначально работают в более холодной и технически совершенной манере, опираясь на те или иные технологии, что можно охарактеризовать модным тогда термином «хайтек». В 2004 году в галерее «Д-137» И. Д. Чечот, обсуждая работы Острова, созданные по мотивам скульптур Арно Брекера, заметил, что художника, несомненно, гораздо больше волнуют ритмы и пропорции наносимого на холст волнообразного «растра», чем возможная политическая интерпретация его произведений. Постепенно в неоакадемизме усиливается то, что принято считать собственно академизмом. Как и в Болонской академии, совершенство формы начинает занимать художников гораздо больше, чем сюжет и «содержание».



Г. Гурьянов у своего полотна «Балтийский флот». 1997–2000. Частное собрание. Фото из архива художника



Т. Новиков. Оскар Уайльд в тюрьме. 1992–1993. Собрание семьи художника

В дискуссиях о преимуществах того или иного вида искусства, подобных тем, что велись между титанами эпохи Возрождения, Гурьянов утверждал, что живопись несомненно выше фотографии, так как обладает гораздо большими возможностями идеализации и «улучшения» видимого мира. В целом, его позиция сводилась к следующему: зачем смотреть на уродливое и тратить на это время, если в мире так много прекрасного, а жизнь коротка? В серьезности отношения к своей работе с ним вряд ли кто-нибудь мог сравниться. Не раз случалось, что коллекционер, долго ждавший, когда Георгий сочтет полотно вполне законченным, наконец, приходил забирать картину и расплачивался, но уступал просьбе художника оставить шедевр еще на одну ночь, чтобы доделать какие-то мелочи. Явившись на следующий день, несчастный находил картину, полностью стертую наждачной бумагой.

Это колебание шедевра на грани небытия было доведено в неоакадемизме до кондиции ранее невиданных субстанций. Красота находилась не только в фольклоре, народном концептуализме или поп-культуре. Она открывалась в новых маргинальных областях — на периферии восторжествовавшего и все обезличивающего глянца. В отличие от Уорхола, извлекавшего красоту из цивилизационного трэша, нулевик Новиков создавал ее «из ничего», демонстрируя в музеях отпечатки, сделанные на монохромном ксероксе или ризографе, как прекрасные произведения. Таков его цикл коллажей 1992–1993 годов, посвященных Оскару Уайльду, в которых сочетаются вырезки из журналов, ксерокопии, оберточная бумага, репродукции и фломастер. Его работа еще во времена «Новых художников» могла превратиться в мамин сарафан, а позже, фактически — в пальто Кости Гончарова.

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И НОВИКОВСКАЯ ТЕОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕОАКАДЕМИЗМА

> У итальянцев уже во всех бюллетенях использовался термин «эколожия культурале». Тогда экологическое движение как раз брало верх и начинало довольно интенсивно действовать, шел 1972-й год. Вот тогда Лихачёв и придумал «экологию культуры».
>
> *Из интервью с Аркадием Небольсиным*

Пафос и стоицизм, сдобренные автоиронией, можно было наблюдать у неоакадемистов даже в самых, казалось бы, невыгодных обстоятельствах. Например, такую «игру на повышение», одновременно ставя журналистов на место, ведет Новиков в интервью Голыбину и Молоку, играющим «на понижение»:

— Сейчас мы с вами разговариваем, мы вас видим, вы нас не видите. Как воспринимает мир ослепший художник?

— Ощущение прекрасное, поскольку я сам по натуре идеалист, я люблю идеализировать все. Сейчас я представляю вас в виде прекрасных образов: прекрасные мужи восседают в прекрасных одеждах в прекрасном интерьере, мы ведем прекрасные беседы — все очень хорошо. Моя улица, Литейный проспект, сейчас чудовищно перерыта, но я воспринимаю ее как античные развалины, руины, это не кучи мусора, а какие-то колонны поваленные. Это помогает мне в жизни все больше и больше. И люди теперь мне кажутся прекрасными, хотя раньше я их не всегда так воспринимал.

— То есть теперь можно достичь известной гармонии, несоответствие внутренним ожиданиям не может разочаровать?

— Самое удивительное, что в таком состоянии жить не так-то и плохо. Я практически не испытываю никаких неудобств, я по-прежнему занимаюсь устройством выставок, поскольку я хорошо знаю материал, с которым работаю. Мне говорят: «Эти работы 30 х 40, их 4 штуки», я говорю: «Ага, вот их на нашу северную стенку, она как раз под такие работы». Я занимаюсь распределением картин на выставках, хотя даже не вижу, что это за работы[489].

Идеал, идеализм, идеализация — слова, постоянно повторявшиеся в неоакадемических разговорах. Это было связано с представлением о мире в духе Венского кружка — как по сути неизменном[490] (вспомним, что Новиков, популяризировавший и практиковавший свою теорию «перекомпозиции» говорил о том, что «раньше это называлось “Новые художники”, сегодня — неоакадемизм, но суть не меняется»), однако требующем соблюдения баланса. Этот баланс (читай «гармонию»[491], «ритм»), определявший генеральную стратегию неоакадемизма, Тимур именовал «экологией культуры». В культурной политике крупнейших петербургских культуртрегеров — Новикова и Курёхина — можно видеть соблюдение этого принципа: когда все бросаются к одному борту судна, то для того, чтобы оно не перевернулась (а заодно, дабы не смешаться с толпой), надо бежать к другому. Но и в такой ситуации Тимур отказывался рассматривать неоакадемизм по модели дуальных оппозиций: «Не следовало бы рассматривать историю искусства с точки зрения “авангард — неавангард”. Ведь процессы в искусстве очень разнообразны, как и процессы в теле человека. У человека может развиваться грипп и одновременно грибковое поражение ногтей. А одновременно может еще и язва в желудке развиваться. То же самое и в искусстве. Существуют самые разнообразные процессы, которые происходят в

489 *Голыбин В., Молок Н.* Академик с топором. С. 71.

490 «Все изменения, происходящие в мире, сводятся к перекомбинации фактов или ощущений, причем это не означает, что одна комбинация порождает другую: имеет место лишь последовательность комбинаций во времени, но не их причинное взаимодействие. Дело обстоит так же, как в игрушечном калейдоскопе: встряхнули трубочку — стеклышки образовали один узор; встряхнули еще раз — появился новый узор, но один узор не порождает другого и не связан с ним». Логический позитивизм («Третий позитивизм») // Цифровая библиотека по философии (http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000197/st097.shtml).

491 «Прекрасная эстетика основана на прекрасных формах человеческого тела, вне зависимости от его национальности, — говорил Новиков. — Если пятиборец будет негром, то его тело тоже будет прекрасно и физически развито. И вы по телу этого негра можете вымерять прекрасные эстетические пропорции, оно будет прекрасно гармонически сложено. Это законы природы. Дело в том, что открытое в античные времена золотое сечение присутствует даже в растениях. Вы знаете, что у стебля пшеницы есть такие сочленения, и они относятся друг к другу в форме золотого сечения. Гармония присутствует в природе. Другое дело, что существуют высоко развитые и слабо развитые цивилизации. Цивилизация людоедов на каком-нибудь острове может быть естественна, но она не развита. Они могут поклоняться своим собственным испражнениям, например, в определенных племенах существует культ кала, культ съеденных предков. То есть скончавшегося предка съедают, а его обглоданным косточкам потомки, после того как его съели, поклоняются. Конечно, можно эти принципы перенести в Европу». *Новиков Т.* Ответы на вопросы М. Климовой // Новый русский классицизм. С. 127–128.

теле культуры. Эти процессы очень сложно описать в простейших словосочетаниях типа “авангард — традиционализм”»[492]. Екатерина Андреева также отмечает ныне возросшую для нас важность «экологии образа» в собственном творчестве Новикова: «Теперь же более существенным представляется напоминание об аспекте эстетики Тимура, связанном с понятием «экологии образа». Тимур-эколог, думающий о том, как в современном европейском искусстве, в новых материалах и технологиях сохранить идеальную размерность искусства Древней Греции; и еще о том, чтобы в цивилизации ready made, в условиях технической воспроизводимости всего, включая живые организмы, искусство все-таки было уникальным и неповторимым, кажется редким художником-утопистом. Но в своем творчестве он обе эти цели покоряет»[493].

Большинству идеализм, красота и авангардность неоакадемизма, которые начинались с его новаторских фактур, были недоступны. Многие — нонконформисты, концептуалисты, поборники вузовских академических школ, радикальные левые и правые, геи и прочие «партийные» люди — предпочитали видеть в неоакадемизме, прежде всего, идеологию. Так, Глеб Морев пишет: «Идеология всегда являлась доминантной компонентой неоакадемического проекта, подчиняя себе собственно художественную деятельность в традиционном понимании, и не будет преувеличением заметить, что во многом благодаря идеологическому обеспечению неоакадемизма — доктрине “нового русского классицизма” — стратегия Тимура Новикова оказалась столь успешной»[494]. Здесь можно признать справедливой только вторую часть фразы, так как эта позиция подразумевает, что неоакадемизм — это ловкий фокус. Вряд ли визионер Новиков мог встретить большее непонимание: он видел, наслаждался, занимался сотворчеством новых форм мирочувствования и жизнеутверждения, понимая, что изначально свободен. Фокус, манипуляция были одними из составляющих лихой «машины» неоакадемизма[495].

Для неоакадемизма Новиков был Дягилевым, Бурлюком[496], Бретоном и Уорхолом в одном лице, но не единственным теоретиком и пропагандистом, чьи формулировки оказали реальное влияние на развитие неоакадемизма. Несомненно, крупным идеологом неоакадемизма был Гурьянов, но его перлы, как у Сократа, в основном были изустными, сохранившись в форме интервью, видео, анекдотов и памяти сердца, так что требуют для оформления во что-то целое своего Платона. А после Новикова осталась масса разнообразных материалов, оформленных самим Новиковым в форму квазиидеологии[497], которая была не стебом, не игрой, а множественной — полифонической машиной, которая была такой же необходимостью (вспомним Деготь, которая «неоднократно просила» Новикова «сделать свою эстетику идеологией»), как, например, имя «Новая Академия Изящных Искусств» (как писал Достоевский: «если Бога нет, то я не штабс-капитан»).

---

492 *Новиков Т.* Ответы на вопросы М. Климовой // Новый русский классицизм. С. 134.

493 *Андреева Е.* Новая Академия Изящных Искусств: двадцать лет спустя. С. 34.

494 *Морев Г.* Новый русский классицизм. Досье: Тимур Новиков // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая (http://azbuka.gif.ru/critics/novyi-ru/).

495 Так же идеологически можно описать, скажем, тачанку, которая в действительности является авангардной номадической машиной — культурно-боевым-био-механическим трансфомером-фракталом-волной, в разворачивании которой участвует и стрекот пулемета, и «шумерская» телега, и казацкая песня управляющего ею «матроса», и патефон, и самогон, и князь Кропоткин, и кони, и вши, и любовь, и ненависть — продолжать нет надобности.

496 «У Бурлюка было такое свойство, что он вдохновлял людей, внушал веру в себя, как никто другой, такое любование, внимательное отношение у него было к чужому творчеству. В нем было заложено огромное отцовство, везде он выкапывал какие-то таланты» (*Синякова М.* Из воспоминаний // *Терёхина В., Зименков А.* Русский футуризм: теория, практика, воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 385).

497 «Идеология — суррогат духовности» — хором говорят такие разные люди, как художник Сергей де Рокамболь, Владимир Емельянов (доктор философских наук, шумеролог, СПбГУ) и игумен Пётр (Мещеринов, Патриарший центр духовного развития детей и молодежи при Даниловом монастыре).

«Новая Академия» менялась всю свою историю по всем параметрам, одним словом ее не охарактеризуешь», — отмечает Аркадий Ипполитов[498]. Тем не менее, что такое неоакадемизм, практически без слов было понятно и его адептам, и недругам (красота, безобразное и так далее). Но вот почему вдруг в правых консерваторов обратились левые радикалы — остается вопросом до сих пор. Согласно утверждениям Тимура, возникновение неоакадемизма было закономерно и необходимо. Таким образом, новиковская теория неоакадемизма вращалась вокруг вопроса его возникновения: объясняя происхождение «персонажа», можно понять, кем он является в системе глобальных иерархий. Все девяностые годы Тимур обдумывает и аргументирует ответы на собственный вопрос, сформулированный за год до смерти: «Что же привело нас к изменению эстетической концепции?»[499]. Несмотря на свойственный Тимуру простой, «сказительский» стиль и прокламативный характер повествования, иногда переходящий в ироничный абсурдизм, троллинг или пафосное произнесение вечных истин, по имеющимся печатным текстам, видеозаписям и воспоминаниям можно в общих чертах представить новиковскую теорию возникновения неоакадемизма.

Обратимся непосредственно к текстам Тимура. Впервые для широкой публики миссию неоакадемизма сам Новиков — в прошлом хиппи-пацифист с православным уклоном — формулирует как «немедленное прекращение войны в искусстве» в одноименном кратком тексте-манифесте, опубликованном в 1991 году. В нем создатель неоакадемизма пишет: «Ситуация, в которой сейчас находится человечество, рождает единственно возможно, здравую мысль — необходимость переговоров и примирения. Примирения во всем — в искусстве в том числе. Развязанная экстремистами от искусства правого и левого толка более чем столетняя война принесла многочисленные разрушения, вспомним погром академии в Петрограде или уничтожение картин бульдозерами, человеческие жертвы, приносимые ради красивого словца разухабистого критика. Эта война отчасти породила две мировые и множество локальных войн. НЕМЕДЛЕННОЕ ПРЕКРАЩЕНИЕ ВОЙНЫ В ИСКУССТВЕ! Вот требование наиболее прогрессивных сил искусства. Немедленные переговоры на всех уровнях, братания враждующих сторон, снятие блокады союза художников в Ленинграде, осажденного неформалами различного толка и полностью парализованного. Начинать нужно с себя, здесь и сейчас. Неокадемизм, тихий шепот твой да остудит горячие головы бандитов и разбойников»[500]. Неоакадемическая политика естественно трансформировалась на протяжении последующих десяти лет, но ее суть, обозначенная в духе Мао — «пускай расцветают все цветы», и далее сформулированная как «культурная экология», несмотря на эксцессы радикализма, оставалась неизменной, вплоть до проекта «Пир в Валгалле» (2001), о котором речь пойдет ниже. В 1998 году Новиков формулирует ту же идею следующим образом: «Сегодня новаторство уже не воспринимается как нечто позитивное. Издержки новаций могут привести к тому, что мы сами погибнем как вид. Наша культура превращается в первобытную, мы все больше подвержены шаманизму, некоторые деятели культуры звереют, в общем, явный регресс в культуре мотивируется именно новацией. Поэтому многие передовые силы молодежи обратились к традиционалистским, “сохраняющим” явлениям. Например, экологическому движению: “зеленые” от культуры хотят сохранить нечто, что когда-то было важным для человека, например, березку или классическую музыку»[501].

---

498 *Галенко Е.* «Новая Академия» менялась всю свою историю, одним словом ее не охарактеризуешь [интервью с А. В. Ипполитовым] // Коммерсантъ Weekend. 28 октября, 2011.

499 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 52–53.

500 *Новиков Т.* Немедленное прекращение войны в искусстве! С. 8.

501 *Голыбин В., Молок Н.* Академик с топором. С. 71.

«Военное положение» в культуре и искусстве определялось кризисом репрессивного модернизма, то есть ситуация понималась как пограничная и переходная, что вызывало конфронтацию, требовало критики, ломки стереотипов, неустрашимости в прорыве к новому и отстаивании своей позиции. Вскоре Новиков уже пишет о «великой войне прекрасного с безобразным», «варварах-завоевателях» и знакомой ему еще с участия в нонконформистском движении конспирации. Приведенный выше «пацифистский» текст становится частью статьи, опубликованной в 1992 году в журнале «Декоративное искусство», где вождь неоакадемизма констатирует историческое поражение классики под напором модернизма. Здесь же, в духе круга АБДЕМ — Вагинова, Новиков определяет неоакадемизм как идеалистическое эко-культурное движение: «Созданные культурные заповедники, вроде Академии художеств, давно не воспитывают поклонников прекрасного. У них другие “художественные” задачи. Движение за неоакадемизм — жалкая попытка “зеленых” от культуры. Шайкой пигмалионов рыщут они по музеям, роют библиотеки, носятся по стадионам, высиживают в театрах. Ищут красоту»[502].

Также Новиков отмечает значение классики в искусстве тоталитарных государств, тем самым распахивая каталог образов, дотоле неприемлемых для андеграунда. В 1995 году, в условиях нарастания серьезности полемики и ее политизации, Новиков читает доклад «Идея “тоталитарного искусства” и античность»[503]. Там он развивает и дополняет свою версию происхождения неоакадемизма в следующих тезисах: в 1930-е существовал единый интернациональный неоклассический по сути стиль для тоталитарных режимов Европы и демократических США. Этому естественно следовали даже ведущие художники-модернисты: «Неоклассицизм проявляется уже в конце двадцатых годов в творчестве Пикассо или Де Кирико, сомнения закрадываются даже в “горячие головы” Малевича, Татлина, Маяковского, Родченко и других». Но этот естественный порядок — возвращение европейской культуры к своим основаниям — нарушает политика: «Послевоенная идеология холодной войны нуждалась не только во враге идеологическом, но и во враге эстетическом, — тут-то и пришло время модернистского “реванша”. Именно тогда в Европе и Америке начинает меняться система художественного образования, до войны модернистские школы были единичны (ВХУТЕМАС, БАУХАУС), модернизм распространялся в основном через частные галереи и ателье художников, пропагандировался в малотиражных журналах, но государствами не финансировался. В послевоенный период художники-модернисты, отсидевшиеся в основном в США, вернулись в Европу вместе с армией-победительницей. С модернистской легкостью они интерпретируют политическую победу над Германией как победу над классическими пристрастиями Гитлера, постоянно дискутировавшего с модернизмом и боровшегося с ним всеми средствами (выставка «Дегенеративное искусство» 1937 года)»[504].

Там же Новиков пишет: «Попытки восстановить единство художественного языка в культурах СССР и Германии закончились неудачей ввиду крушения политических режимов в этих государствах»[505]. На следующий год он актуализирует геополитические ориентиры: «Если мы примем во внимание основную западную культурную мифологему времен холодной войны (запад — прогрессивный, модернистский, восток — традиционалистский, консервативный), то восточно-европейский “тоталитарный классицизм” можно считать одним из источников этого возрождения. Строительство “нового мирового порядка” актуализировало

502 *Новиков Т.* Несколько слов по поводу такого странного явления, как неоакадемизм // Новый русский классицизм. С. 12.

503 *Новиков Т.* Идея «тоталитарного искусства» и Античность // Новый русский классицизм. С. 53–70.

504 Там же. С. 58–59.

505 *Новиков Т.* Несколько слов по поводу такого странного явления, как неоакадемизм. С. 11.

главный признак классического — “порядок”»[506]. Тимур определяет «образ врага», прежде созданный советской пропагандой и европейскими «левыми», что, опять же, было совершенно новым для отечественной альтернативной культуры: «Сильнейший прессинг американизма в культуре Европы только в последнее время коснулся нашей страны, оказавшейся или совершенно к этому не готовой, или давно этого ждавшей. Так или иначе, захват произошел почти мгновенно, 3/4 отечественной культуры американизируется, что ускорит все процессы изменений в культуре и, как мне кажется, поставит под угрозу сам факт существования в нашей стране “высокой” культуры, окончательно вытесняемой массовой культурой, так как у разоренного государства на “высокую” просто не будет денег (ведь богатейшей русская культура была тогда, когда богатейшим было русское государство). Массовая же культура специально предназначена для бедных и самоокупается, даже приносит большие доходы»[507]. В своем докладе «Идея “тоталитарного искусства” и Античность» (1995) Новиков цитирует неоконсерватора Клаудио Мутти: «Теоретически единственным европейским обществом, способным к развитию культурных образцов и направлений в искусстве, соответствующих его собственному особенному характеру, является восточное общество, которое до самого недавнего момента сохраняло, благодаря райским условиям существования социалистического реализма, надежную дистанцию от всесокрушающей машины Запада (имеется в виду не Европа, а «ее монстрический отпрыск» — американская культура. — *А. Х.*)»[508]. То есть не все пропало: «одной из важнейших составляющих образа отечественного деятеля культуры всегда были самоотверженный героизм, резистентность — константой. Деятели культуры формируют партизанские отряды, сушат сухари, готовятся к нелегальной работе»[509]. Так, Новиковым был сформулирован девиз неоакадемизма начала 1990-х годов, который звучал как «Ренессанс и Резистанс». В этом девизе весело звучал героико-романтический пафос противостояния дряхлеющему и зашедшему в тупик, но продолжающему «100-летнюю войну в искусстве» модернизму.

«Уже в период перестройки на Западе господствовал постмодернизм, — писал Новиков в 1996 году. — Молодые циничные художники разуверились в истинности модернистских доктрин. В этой обстановке отвергнутые и дискредитированные модернистами ценности классической эстетики оказались весьма привлекательными для целого ряда мастеров постмодернизма: Синди Шерман, Пьер и Жиль, Джеф Кунс, Питер Гринуэй, Ясумаса Моримура, Бернард Принц, МакДермотт и МакГуг, Ирвин и многие другие художники в начале 1990-х годов, в конце 1980-х годов заметно “классицизируются”. Уже Чарльз Дженкс видел в постмодернизме признаки неоклассицизма»[510]. В своей университетской лекции 2001 года Новиков отмечал, что обращение к традиционному пониманию искусства стало возможным благодаря тому, что на смену закрытому и «требующему гонений на традиционные формы» модернизму пришел открытый всем влияниям постмодернизм. В интерпретации Тимура постмодернизм стал новой формой неоклассики и был «сходным с нашей гласностью и перестройкой»[511]. Таким образом, «петербургская Новая Академия <…> была близка к общим иска-

506 *Новиков Т.* Новый русский классицизм. С. 34–35.

507 *Новиков Т.* Несколько слов по поводу такого странного явления, как неоакадемизм. С. 14.

508 *Новиков Т.* Идея «тоталитарного искусства» и Античность. С. 62.

509 *Новиков Т.* Несколько слов по поводу такого странного явления, как неоакадемизм. С. 15.

510 *Новиков Т.* Новый русский классицизм. С. 33–34.

511 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 39. Последнее сравнение — редкий случай, когда Новиков актуализирует неоклассику как стиль демократии, победившей тиранию, чему в новой истории России могут соответствовать некоторые архитектурные проекты эпохи временного правительства и пролетарская «красная дорика» Ивана Фомина.

ниям мирового искусства»[512]. Как отмечалось выше, по Новикову, особую роль в сохранении классических идеалов красоты играли фотография, которой он посвятил несколько текстов, а также спорт и олимпийское движение[513].

Вводя в обиход понятие неоакадемизма в конце 1980-х годов, Тимур ощутил необходимость заново сформулировать нашу локальную самость и независимость, насущные в новых условиях «поплывшего» мира и угроз, исходящих от глобализма. Для формирования художественной ситуации в Ленинграде рубежа десятилетий Новиков акцентировал значение выезда за границу — на дотоле фантастический Запад. Путешествие на Запад, ставшее для ленинградцев настоящим плутовским романом, мистическим приключением, заглядыванием в потустороннее, во многом определило их дальнейшую судьбу. По словам Новикова, обнаружилось, «что западное искусство <…> достигло невероятных успехов» и «как далеко русскому современному искусству до тех достижений современного искусства, которые произошли за эти годы, пока у нас был железный занавес, гонения на авангардизм»[514]. Эти успехи, по его мнению, определялись гигантскими финансовыми вливаниями. Но при всем необычайном расцвете рынка и эйфории конца 1980-х — начала 1990-х годов, в искусстве Запада было ощущение энергетического спада, пробуксовки. Достигнув предела холостого хода, оно погрязло в политкорректности и начало само себя имитировать. Искусство искало точки опоры в сопредельных областях, дискурсах новых технологий, гендера, коммуникаций и так далее, одновременно становясь придатком индустрии туризма и развлечений[515]. Исходя из вышесказанного, можно определять позицию неоакадемизма как антиглобалистскую.

Сейчас забыто, как в начале 1990-х годов в Ленинграде опустели музеи, театры и библиотеки, где главным контингентом остались бедно одетые пожилые люди и недоедающие «ботаники». Рухнула киноиндустрия. Учреждения и деятели культуры резко обнищали: культура была непопулярна и на глазах таяла. Вовсе незнакомым и далеким от широких масс предметом было современное искусство. Тимур описывает это следующим образом: «Но в то же время поражало и другое: падение интереса к современному искусству, обнаружившееся на рубеже 1980-х — 1990-х годов, падение пассионарности <…> в среде художников, падение интереса молодежи к современному искусству, интереса прессы к современному искусству. Все это привело к тому, что сами деятели современного искусства стали выглядеть довольно скучно, непривлекательно. Гигантские помещения, заполненные современным искусством, как правило, выглядят совершенно пустыми, безжизненными. <…> И я задумался, действительно ли мы хотели в современном искусстве того, к чему скоро придем? Ведь Запад в этом деле нас опередил, и мы очень легко можем увидеть на примере явлений, которые у нас только развиваются, к чему это может привести»[516]. Несмотря на фантастический прием и финансовый успех на Западе, ленинградцев совсем не устраивала роль эпигонов — амбиции простирались гораздо дальше: мы обсуждали создание нового художественного интернационала масштаба сюрреализма или «Флуксуса». Уже тогда, в конце 1980-х годов, Новиков решает, что для петербургской художественной сцены необходима собственная стратегия, «соответствующая нашей специфике». То есть, с одной стороны, создатель местной неоклас-

512 Там же. С. 40.

513 См.: *Новиков Т.* О Георгии Гурьянове // Новый русский классицизм. С. 95–96.

514 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 37.

515 Мы с Аллой Митрофановой называли это «потерей искусством субстанциональности».

516 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 37-38. Интересно, что СМИ, отражая этику части публики, продолжали говорить о падении интереса к современному искусству вплоть до конца 2000-х годов (См., например, об этом: http://www.5-tv.ru/video/504669/. Тема: «Кому нужно современное искусство? У современного искусства в России становится все меньше поклонников. Причем, во всех социальных слоях. Публика не хочет смотреть, потенциальные покупатели — приобретать»).

сики говорил о культурной преемственности через Византию древнегреческой традиции, а с другой, неоакадемизм понимался как закономерное проявление в современных условиях «духа места» старой имперской столицы, с ее неоклассической архитектурой, Эрмитажем, традициями дендизма и балетом, главенствующим над другими сценическими жанрами со времен Дидло. «Петр I хотел объединить в нашем городе <…> две главные тенденции в культуре Европы: античную традицию Восточной и Западной Римских Империй»[517]. В поздние годы Тимур развивал мистическую версию возникновения неоакадемизма, опиравшуюся на предначертанности исторической роли Санкт-Петербурга, лежащего как бы на меридиане — оси преемственности человеческой культуры, тысячелетиями развивавшейся с ориентацией на Север — от древних Фив и Александрии через Афины и Константинополь к Петербургу и далее в страну Туле, описанную еще греками[518].

Мы видим, что для Новикова обращение к неоклассике и генезис неоакадемизма в Ленинграде стимулировал целый комплекс факторов, некоторые из которых он в разное время, с той или иной степенью серьезности или иронии, упоминает как определяющие. Версии возникновения и необходимости неоакадемизма, оглашенные Тимуром — это коллаж из разнообразных идей, убедительно звучавших для соратников и молодежи. В качестве основных среди них можно выделить уже отмеченные выше (в произвольной последовательности):

— Исчерпанность задач и форм модернизма и искусства «нового движения» в частности, которое необычайно разрослось и фактически победило к концу 1980-х годов. В 1989 году «Новые художники» первыми из всего андеграунда выставляются в Корпусе Бенуа и попадают в коллекцию Русского музея. Герои движения, типа Цоя, стали кумирами миллионов. Движение, образы и идеи которого стали достоянием толпы, надоело Новикову и его соратникам. В автобиографии 1998 года Тимур ставит на первое место эти локальные причины смены курса: «Времена менялись: 1980-е годы сменились 1990-ми, и я уже тогда чувствовал, что пора заняться чем–то другим, более актуальным и свежим. <…> Мы поняли, что, за что боролись, на то и напоролись: появились коммерческие версии “Новых художников”, сотни художников стали работать в такой же манере»[519]. В результате этого, внутри «нового движения» вокруг Новикова формируется лобби художников, ориентированное на «красоту», популярную культуру, модничество, в том числе, гей-культуру, как сказали бы сейчас — «гламур».

— Разочарование в западном пути. Первые заграничные поездки и непосредственное знакомство с реалиями современного западного искусства и разочарование в нем: «Возникшие контакты, стирание культурных границ и усиленное изучение западного опыта постепенно лишали позднесоветское искусство “инаковости”. В то же время западное искусство переставало быть для “перестроечных” художников недосягаемым, “легенды” и “сказки” становились вульгарной реальностью»[520].

— Выход на художественную сцену нового поколения молодежи, чей характер позже был определен понятием «новые серьезные».

— Активацию фактора «среды обитания» и «духа места». А именно, актуализация Санкт-Петербурга как «прекрасного заповедника классики» и православной России как преемницы античного наследия. Знамения этих процессов Новиков, что характерно, находил в своей судьбе: «Как только я уехал из этого дома и вернулся обратно в дом, где до меня жил Салтыков-Щедрин, а рядом Победоносцев, я как очнулся: во мне возродилась любовь к клас-

517 *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 41.

518 К нашему сожалению, Иерусалим оставался несколько в стороне от этой «магистрали».

519 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 14–15.

520 *Новиков Т.* Новый русский классицизм. С. 31.

сике и уважение к традиции. Я вернулся в дом, стоящий у комплекса Мариинской больницы Джакомо Кваренги»[521].

— «Объективные» постмодернистские процессы в мировом искусстве, приведшие к возвращению классической образности.

— Тяга европейцев к своим традиционным ценностям, пускай и дискредитированным клеймом тоталитаризма.

— Освобождение от наваждения, напущенного шаманами на Европу в отместку за угнетение колонизированных народов. Морок Вуду проникал через магические предметы, которые европейские художники в начале XX века восприняли как этнографические объекты — африканское искусство, и заполнили ими свои мастерские, стали им подражать[522]. Предостережения Новикова не были пустым звуком — можно было наблюдать, как одного участника «нового движения», многие годы посвящавшего свои художества магии колдунов вуду, постигла участь африканского зомби.

Название программного текста Новикова второй половины 1990-х — «Новый русский классицизм» (1996) — становится заглавием его первой книги, сборника пропагандирующих неоакадемизм сочинений, вышедшего в 1998 году. В начале этого текста веско звучит слово «государство»: Тимур, очевидно, решил, что для неоакадемизма пришло время заявить о новом уровне своих амбиций и попробовать стать во главе большого национально-государственного стиля. И опять же, звучит вопрос о «началах» и «причинах»: «Первое десятилетие формирования российского искусства позади, и мы можем теперь приглядеться — кто мы, откуда и куда идем?». Далее Новиков формулирует: «Все вышеизложенное (“независимый” менталитет российской интеллигенции, распад модернизма, тяга к “традиционным ценностям” у “новых русских”, “возрождение” на западе, “диктатура прекрасного образа” в рекламе, частично сохранившееся классическое художественное образование, коммерческий успех уцелевших форм классического искусства) создало благоприятную среду для возникновения того эстетического феномена, который в дальнейшем я буду именовать “Новый русский классицизм”»[523]. Переформатирования неоакадемизма в Новый русский классицизм не произошло, и термин не прижился — мы могли наблюдать, как государство обратилось к этим идеям только спустя почти 20 лет и в сильно искаженной, «неэкологичной» форме, а неоакадемизм хоть и был признан самым ярким явлением конца века, остался локальным стилем.

Новиков не прекращал попыток на любом уровне указать путь мира и гармонии новой России, производя на всех мощнейшее впечатление. Тимур Петрович стал авторитетом у муниципальных чиновников. Для них Тимур интерпретировал классику по-ломоносовски, фактически утверждая, что она — традиционная форма для воспевания русской государственности, Российской Империи. На одном из заседаний Городского комитета по культуре, переждав обычные прения о создании музея современного искусства, с места поднялся статный слепой старец и произнес: «Зачем нам конкурировать с мировыми столицами актуального и современного искусства — Лондоном и Нью-Йорком? Давайте укреплять свою репутацию столицы классической культуры!». Зал взорвался аплодисментами. В 1999 году Тимур вещал: «Последнее десятилетие XX века стало первым десятилетием новой России. Перед искусством новой России открылись два пути: один путь — широкая дорога совре-

521 В саду музея. Фрагмент беседы Иосифа Бродского и Тимура Новикова 17 сентября 1993 года, состоявшейся в Амстердаме в саду Стеделийк Музея после открытия выставки Т. Новикова «Ретроспектива» // Новиков Т., Бродский И. Горизонты / Ст.: Хлобыстин А., Новиков Т., Бродский И., Медведев. А. СПб.: Институт истории современного искусства, 2000. С. 32.

522 *Новиков Т.* Искусство XX века // Тимур Петрович Новиков. Лекции. С. 144.

523 *Новиков Т.* Новый русский классицизм. С. 31.

менного западного искусства, другой — путь продолжения классических традиций. Весь XX век эти два направления в культуре Европы сражались с переменным успехом, и в конце столетия новая европейская традиция “современного искусства” стала окончательно вытеснять классическую традицию в Западной Европе. В то же время в послевоенной Европе складывается тенденция разделения двух культур в два не сообщающихся лагеря. Именно это разделение позволило сохранить в Восточной Европе остатки классической художественной культуры. <…> В то же время современное искусство как феномен смогло окончательно избавиться от сходства с просто искусством. Ввиду этого ясно, что перед культурой начала следующего столетия будут стоять две задачи: развить современное искусство и сохранить классику»[524]. Но этот путь «культурной экологии» остался столь же невоплощенным идеалом, как «дао» Пушкина, Гагарина, Цоя и прочих отечественных «весенних», трагически погибших божеств.

РЕАЛЬНЫЙ, КАК СЛОВА, ИЛИ ЖЕЛЕЗНАЯ МАСКА

Нацисты, монархисты, парашютисты и дезертиры.

Курт Воннегут. «Колыбель для кошки»

Я же полагаю, что культурному человеку покорно принимать мерило своего времени ни в коем случае не следует, — это грубейшая форма безнравственности.

Оскар Уайльд. «Портрет Дориана Грея»

Я люблю, когда что-то случается.
Если ничего не происходит, я провоцирую события.

Уинстон Черчилль

Предыдущий раздел этого текста, посвященный «идеологии» Новикова, как и следующий раздел о наступлении в неоакадемизме эпохи «реакции», требуют разъяснений в отношении неоднозначности высказываний вождя неоакадемизма, Курёхина и подобных им людей. Обычно это описывается или зачем-то оправдывается игровым характером их жизнетворчества. Игра — любимое понятие наших интеллектуалов 1970-х — 1980-х годов, опиравшихся на Хёйзингу, Гессе, Ортегу-и-Гассета, Бахтина. Заметим, что «игрой в классики» называли свою деятельность сами неоакадемисты, любившие пышные названия, титулы, маскарады и розыгрыши, но очевидно, что их искусство и поведение сводить к этому невозможно. В главе «Шизореволюция» в разделе «Правда об истине» уже шла речь о понятии «многозначная логика» московского логического кружка и о принципах «нулевика» Новикова. В эпоху шизореволюции теоретические выкладки философской элиты были уже распространенным мироощущением и вышли на уровень художественной практики широкого круга творческих людей: человек жил в условиях быстро меняющихся смысловых полей, в контексте множества возможных интерпретаций «действительности» и дискредитации абсолютных «истин». «Меня радует появление в культуре элемента осознания бессмысленности, бредовости амбиций, несостоятельности теоретизирования», — пишет Новиков в 1986 году[525].

У Новикова есть произведение «Железная маска» (1992), изображающее Уайльда, с которым он себя ассоциировал, в маске. Эту «маску» с Тимура хотят сорвать до сих пор — так

524 *Новиков Т.* Два пути нового русского искусства // Аргументы и Факты. Арт-фонарь. СПб., декабрь 1999.

525 *Потапов И.* Ноль-музыка как феномен новой музыки // Новые художники. 1982–1987. Антология. С. 88–90.



Т. Новиков у своего произведения «Железная маска»



(Е-Е) Евгений Козлов. Портрет Тимура Новикова с костяными руками. 1988. ГРМ

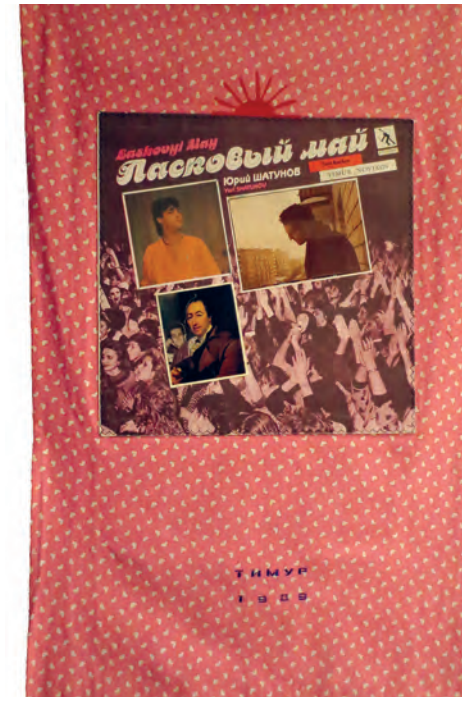
кто же он на самом деле? Плавающий смысл и мерцание форм нового искусства вызывали и вызывают обвинения его в манипуляторстве. И сегодня говорят, что Тимур и Курёхин манипулировали искусством и людьми, а некоторые персонажи даже оправдывают свое плутовство «заветами Новикова». Многие люди уверены, что именно им Тимур высказал самую сокровенную сущность своих взглядов, и ныне целый ряд художников строит свою стратегию, опираясь на «заветы» Тимура. Мне приходилось слышать о том, что сейчас Новиков, «как он того желал», наверника был бы богат, сотрудничал с властями, занимал важное положение и так далее.

Что можно сказать по этому поводу? С одной стороны, всем этим гипотезам можно найти веские опровержения в действиях и речах Новикова — бессребреника, который ни при каких обстоятельствах не толкался у кормушки, называл себя завзятым альтернативщиком, был пацифистом, боялся и презирал тайную полицию и тому подобное.

Но по существу можно сказать следующее. Во-первых, действительно, это была эпоха, когда комбинаторика — перекомпозиция, диджейство, «Поп-механика» и прочее — было авангардной, эффективной техникой, и люди типа Новиков и Курёхина использовали манипулятивные техники для указания на возвышенное и создание прекрасного. Мы видим, что в различные периоды своей деятельности, а иногда параллельно, Новиков мог говорить и делать совершенно противоположные вещи. Он был мастером слова, любил давать интервью, «отвечать на вопросы», упивался самим дискутированием и его трудно было переспорить (как у Хармса: «Как-то раз завел у Липавских и пошел! Всех до смерти заговорил. Потом зашел к Заболоцким и там всех заговорил. Потом пошел к Шварцам и там всех заговорил. Потом домой пришел и дома еще полночи говорил!»). Поэтому утверждать, какую позицию Тимур занимал бы сейчас — бессмысленно: насадить шизореволюционного человека на булавку определения практически невозможно, так как он не «какой-то», он — какой ему заблагорассудится, всякий. В интервью 1991 года неоакадемист Новиков заявляет: «Я как свободный художник в зависимости от состояния души и здоровья могу обратиться к любым традициям, и в этом смысле не вижу разницы между так называемыми академическими традициями и традициями авангарда. Эта свобода художника была провозглашена в начале XX века художником Михаилом Ларионовым. Он понял, что “всечество” — удел искусства будущего. Возможна работа со всем искусством. Это зависит только от художника»[526]. В одном из своих телеинтервью, посвященном астрологии и проводившемся внутри Готторпского глобуса-планетария в баш-

526 *Туркина О.* Разговор с Тимуром. С. 52.

не Кунсткамеры, Курёхин начал рассказывать о том, что он научился менять свой зодиакальный знак. «Например, — заявил он, — я — Близнецы, но легко могу стать Львом или Раком», — и тут же встал на четвереньки перед ошеломленной журналисткой. Новиков об одном и том же предмете мог говорить также на разном уровне и в различном регистре, в зависимости от ситуации, собеседника или аудитории. Обладая расширенным вниманием, он легко сочетал прагматизм и иррациональность, игровой настрой и возвышенное отношение к предмету — в зависимости от собственного состояния и ситуации, то есть ценил поливариантность, к которой только стремился нелюбимый им нонконформизм, а он воплотил в жизни. Его собеседники подчас не замечали, что, общаясь с ними, Тимур «отражал» их, осуществляя принцип «быть иудеем с иудеями и эллином с эллинами». Как человек шизореволюционный он мог обернуться подобием марсианина Брэдбери, который воплощал сокровенные желания каждого: одному он виделся ушедшей женой, другому — умершим ребенком, третьему — мэром города и так далее.



Т. Новиков. Автопортрет. 1989. Собрание Ульяны Овчаренко

Во-вторых, для Новикова и всей петербургской традиции, в отличие от школы московского концептуализма, красота и мир в целом — отнюдь не иллюзия, которую при необходимости концептуалисты имитируют. «Мир настолько близок нам, что сложно сказать, где мы можем от него избавиться, в каком месте», — говорит Тимур в интервью «Мое раскаяние Малевича»[527].

Подавляющая масса современного искусства еще в 1980-е встала на позиции «симуляционизма», имитирования и комбинаторики, с помощью которых извлекается профит[528]. В условиях надвигающейся семиотической катастрофы возник идеальный шизореволюционный бизнес-проект «Ласковый май», любимая мальчиковая группа Новикова[529], которая в один и тот же день могла давать концерты сразу в нескольких городах СССР. Тимур, прекрасно изучивший техники «энергетических» манипуляций, практиковал и обучал, как преобразовывать эти внешние для настоящего творчества обстоятельства, чтобы указывать на возвышенное — грозные и веселые эманации высших сфер. Использовалась, например, массовая вера в называние и медийное «отеческое слово» нашей публики, до сих пор девственной перед лицом массмедиа и воспринимающей их как глас Божий. Реакция на телепередачу, объявившую, что «Ленин был грибом», очевидно,

527 *Новиков Т.* Мое раскаяние Малевича. С. 120.

528 Но и в циничные 1980-е отношение к своему творчеству у этих людей было нешуточным. Аркадий Драгомощенко рассказывал мне о вечеринке в американском консульстве, когда, в то время как все тусовались, Курёхин в одиночестве смотрел на видео еще не доступный в СССР «Amadeus» Формана (1979). Вдруг послышался звук падающего тела. Оказалось, что Курёхин упал в обморок. Аркадий был абсолютно уверен, что Сергей потерял сознание от того, что, ревностно наблюдая за Моцартом, примерял его образ к себе.

529 Стас Макаров рассказывал о показательной драке «неоакадемизм vs панк», произошедшей в сквоте «речников» на ул. Черняховского на почве эстетических разногласий между воспитанником НАИИ Павликом Николаевым, поставившим «Ласковый май», и панком Носом. Нос состоял в группе с характерным названием «Пупсы», что в сочетании с «сиротским» жанром «Ласкового мая», которым Новиков терроризировал публику даже в интеллектуальном салоне Тупицыных в Нью-Йорке, каламбурит с его сентиментальным отношением к беспризорникам, иногородней шпане и прочим юным маргиналам, которых вождь неоакадемизма, от души веселясь, вводил в мир искусства.

подобна панике в США в 1938 году, когда граждане приняли радиопостановку Орсона Уэллса «Война миров» за репортаж новостей, а подобная постановка в Эквадоре привела к человеческим жертвам. Считая, что не в словах дело, Новиков и Курёхин со смехом ловили людей на идеологических «влипаниях». В зависимости от обстоятельств и аудитории, Тимур-миссионер находил убедительную версию того, что такое неоакадемизм, но это не было воссозданием известной ему тактики Корнея Чуковского, который в 1913 году в столицах читал лекции под названием «Искусство грядущего дня», а в провинции «Позорная и страшная литература наших дней (эгофутуристы и кубофутуристы)»[530] — это соответствовало, скорее, стилю Монро. Характер литературного творчества Новикова напоминает по стилю А. К. Толстого, у которого без какого-либо конфликта сосуществовал гомерический гогот Козьмы Пруткова и отчаянно сентиментальная лирика, что мы можем назвать «романтическим двоемирием черной курицы» (созвучие с Курёхиным здесь чисто случайное)[531]. В этом, кстати, Тимур схож со своим старинным соратником Иваном Сотниковым фон Штакельбергом, в котором параллельно сосуществовали буйный «дикий» художник и священнослужитель отец Иоанн.

Вскоре термин «постмодернизм», еще не до конца освоенный постсоветским искусствознанием, превращается в ругательство. Наиболее четко эту позицию в 1995 году озвучил Курёхин: «Постмодернизм был просто необходим в определенное время, когда было очень тупое и серьезное отношение к искусству, и появившаяся ирония была очень свежа, очень нова. <…> Эти люди, постмодернисты, среди них было очень много талантливых… Но потом, когда их идеи подхватило огромное количество полуидиотов, вот тогда это конечно же выродилось и превратилось просто в паноптикум. Когда я, например, вижу какую-то иронию или, когда люди начинают над чем-то издеваться и развлекаться, особенно на телевидении, когда никто ни к чему серьезно не относится, все это выглядит безвкусно, ужасно и омерзительно»[532].

На мой взгляд, Новиков был «никомаховым»[533] человеком в аристотелевском и идеально-православном смысле этого слова. Несомненно, он был поборником культуры и прекрасного. Но видя вялость ситуации и окружающих, он, иногда провоцируя, иногда поддерживая даже не совпадающие с его позицией явления — и из соображений экологии культуры, и из потребности чувствовать жизнь, как шанс и приключение, — «мутил болото», от чего хлюпанье и вонь, поднимаясь ввысь, преображались в ангельское пение и благоухание. «Как бабочка летает с цветка на цветок, так и я интересуюсь художниками и их творчеством, — говорил Новиков. — Когда я вижу что-то наполненное нектаром, я сразу лечу к этим цветам, или как муха на говно»[534].

---

530 См.: *Крусанов А.* Русский Авангард. Боевое десятилетие. В 3-х тт. Т. I. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 59.

531 См.: *Тиманова О.* Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия «Филология». № 4 (16). СПб., 2008. Люди двух или нескольких параллельных жизней, каким, например, был Уильям Тернер, — интригующий сюжет. В роли баланса в такой двойственности, как совершенно верно определяет Е. Ю. Андреева, является достоинство, или в трактовке А. П. Ефремова — совесть (См.: Ефремов А. Эволюция представлений о грехе в детской литературе // Москва. 2005. № 3. С. 183–196).

532 *Черепихо С.* Сергей Курёхин: я никогда не шучу // Крот. 04. 2012.

533 *Грицанов А.* Никомахова этика // История философии: Энциклопедия. Минск, 2002.

534 *Туркина О.* Разговор с Тимуром. С. 55.

НОВЫЙ МОРАЛИЗМ, НОВАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ, «ХУДОЖЕСТВАННАЯ ВОЛЯ»

> Мы живем в эпоху постмодернизма, когда повсюду культивируется ирония, сарказм и другие далеко не самые благородные чувства. В наше время эта американская улыбка с обнаженными зубами как бы пронзила цивилизацию. В то время как в древности считалось, что зубы показывать просто неприлично.
>
> *Т. П. Новиков*

> Как сказал какой-то умник, чем суровее будни, тем прекраснее идеалы.
>
> *Т. П. Новиков*

Реставрационные интенции неоакадемизма перекликались с контрреформацией в русском обществе начала 1990-х годов, опережая и даже своеобразно пародируя социально-политические явления и общее затухание модернистско-футуристического проекта европейской цивилизации. В дальнейшем развитии неоакадемизма конца десятилетия также можно увидеть резонанс на общественные процессы, но формы неоакадемического искусства и его бытования создают поразительный эффект гротескного проигрывания того, что спустя полтора-два десятилетия станет реальностью массового сознания и государственной политики. Новиковская культурная экология, как и творческая магия людей типа Курёхина подразумевала игру на опережение и терапевтическое балансирование — сдерживание или стимулирование тех или иных тенденций, что часто происходило в форме передразнивания. «Новохудожнический» ребячливый примитив, подготовленный «Летописью» Боба Кошелохова, как и праздник раннего неоакадемизма, лишь временно могли восполнить глобальную мифологическо-религиозную недостачу и компенсировать ощущение кризиса искусства: хотелось чего-то еще более подлинного. Екатерина Бобринская приводит слова Владимира Вейдле — автора книги «Умирание искусства» (1935): «Одним возвратом к детству человека или мира еще не вернуть искусству утраченной цельности и полноты, хотя бы потому, что возврат этот сам никогда не бывает целостным и совершенным. Одним раскрепощением случайностей, культом непредвиденного, магией риска и азарта, безоглядным погружением в ночную тьму не добиться прорыва в тот подлинно чудесный мир, где законы нашего мира не опрокинуты, а лишь оправданы и изнутри просветлены. Искусство у цивилизации нельзя отвоевать хотя бы и самым отважным набегом в забытую страну, где оно когда-то жило, где ему хорошо жилось»[535]. Далее Бобринская продолжает: «Только возвращение искусства к его истокам — религиозным, сакральным корням позволяет, как считает Вейдле, вернуть утраченные ценности художественного творчества. Тоску по этому истоку в современной культуре как раз и “выражают попытки вернуться к детству, к земле, погрузиться в ночные сны, научиться Отрицательной Способности”»[536]. Новый виток неоакадемизма, проявившийся в явлении «новой серьезности», включавшей в себя религиозный опыт, в своих идеальных проявлениях был попыткой возвращения «сакральной природы художественного творчества».

Естественным шагом после того, что Екатерина Андреева называет «Belle époque неоакадемизма» стало торжество в искусстве и политике НАИИ «новой серьезности». Прекрасная эпоха неоакадемизма, по мнению Андреевой длилась три года: с 1994 по 1997 год — с того времени, как неоакадемизм «превратился в настоящий институт», до того, как золотой век

535 *Бобринская Е.* Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х — начала 1920-х годов / Дисс. на соиск. уч. ст. д. искусствовед. н. М., 2005. С. 4.

536 Там же. С. 4.



Силуэт Т. Новикова работы Анатолия Васильева — заставка в газете «СусанинЪ-2003»

был прерван «трагическим стечением обстоятельств»[537] — болезнью и слепотой Новикова. Действительно, в этот промежуток времени в стенах неоакадемического райка и волк, и агнец мирно жили рядом, а светская вакханалия и ирония не вступали в принципиальный конфликт с назидательностью и суровой требовательностью. Внутри себя неоакадемизм был совсем неоднородным — ирония и карнавал находились в полемике с ледяной серьезностью, православным фундаментализмом и подвижничеством. На смену буйству и цинизму 1980-х в 1990-е годы пришло поколение, стремившееся к возвышенному, сбалансированности, подлинному образованию. Уже во второй половине 1980-х перемены в настроениях молодежи демонстрирует необычайный успех героического романтизма группы «Кино». Сменилась манера держаться: деструкторов и шутов сменили строгие и надменные молодые люди. Для «новой серьезности» огромное значение имели настроения, принесенные в начале 1980-х годов новыми романтиками, «новой волной», с большим акцентом на музыку Duran Duran, Kraftwerk, Dead or Alive, Joy Division, The Smiths и так далее. Слепота Тимура очевидно радикализировала и ускорила развитие тенденций «новой серьезности», которые определились в 1995-м — еще за два года до трагических событий. Им самим потеря зрения понималась как «перст Божий». Критическая риторика Тимура по отношению к модернизму с конца 1980-х годов постепенно нарастала, а затем, ближе к середине 1990-х годов сосредоточилась на московском акционизме, направив свое жало в оголившийся зад столичного искусства. Вместе с тем, все большей хуле подвергается «несерьезность» в собственных рядах.

Инерцию той эпохи некоторые ее герои ощущают до сих пор даже физически. В Москве это чувство жизни пытались конвертировать в арт-индустрию, называя «новой искренностью»; где-то мелькнул термин «новый морализм». Во время психоделического сеанса, расставаясь с привычным и любимым собой, некоторые люди начинают рыдать, а кто-то, очнувшись, идет в монастырь. Так же и в условиях, когда себя потеряла большая часть населения огромной страны, быть внутренне трезвым и честным становилось попросту необходимо для выживания. В Ленинграде параллельно с самым оголтелым разгулом идет волна подъема религиозных чувств. Целый ряд бывших беспредельных панков и анархистов принимает сан, или начинает жить где-то возле храма, левые радикалы становятся столь же оголтелыми правыми. Маслов становится кришнаитом и уже не ест яиц, Котельников бросает пить. Новый возвышенный образ мыслей, новая среда обитания и строгий стиль жизни, в котором обретала форму «новая серьезность», проявился в поэтических чтениях. Бывшие рейверы и тусовщики покидают подземелья клубов и собираются для чтения лирической поэзии — опять меняется стереотип поведения и образ жизни. Первые чтения белой ночью лета 1995 года организовал Стас Макаров с товарищами — «речниками». Стас — один из первых красавцев неоакадемического королевства, художник, поэт, любимая модель многих неоакадемистов, которого за пылкую романтичность иногда именовали Экстаз Макаров, — олицетворял тип молодого неоакадемиста. В Михайловском саду, на гранитном причале павильона Росси чтецы сменяли друг друга у пюпитра со свечой; публика внимала поэтам, расположившись на берегу напротив через реку Мойку. Это событие запечатлено в фильме художницы Виктории Ухаловой «Ротацио» 1996 года.

Я помню, как у Новикова мы читали вслух «Сердечные излияния монаха — любителя искусства» Вильгельма Вакинродера, в свое время повлиявшего на создание образа худож-

537 См.: *Андреева Е.* Новая Академия Изящных Искусств: двадцать лет спустя. С. 29.

ника-монаха у назарейцев. Тимур снимал «новым серьезным» Егельскому и Макарову своего рода мастерскую-келью на углу Большой Пушкарской и улицы Ленина. Быт художников был убог. Питались хлебом, который макали в подсоленное подсолнечное масло и чаем. Иногда это меню скрашивали подношения поклонниц, появление которых, тем не менее, воспринималось скорее как помеха работе. Над входом в мастерскую висела надпись «перед работой молись», а на выходе — «после работы молись».



С. Макаров в мастерской «Новых серьезных» на ул. Ленина. Втор. пол. 1990-х. Фото С. Островой

В столице на рубеже 1990-х годов, с крушением моноязыка власти, московский концептуализм теряет свою почву и куда-то растворяется. Его место занимают заголяющиеся, кусающиеся, испражняющиеся в музеях, убивающие животных и совокупляющиеся с ними провинциалы, проходящие ломки юношеских инициаций. С точки зрения современной антропологии, их кровавые и вудуобразные ритуалы, заряженные негативом, были наивны и рискованны. «В полном отрицании искусства, наверное, дальше всех зашел Олег Кулик, который благодаря доведенному до крайности самоунижению становится великолепной находкой для западной публики», — пишет директор будапештского музея Людвига Юлия Фабеньи.

В Петербурге, где еще на рубеже 1970-х — 1980-х годов художники повидали такое, что большинству людей видеть не следует, матерые ветераны панка с презрением смотрели на истерические конвульсии и картонные баррикады акционистов, шутя: «А вы могли бы полюбить ради кала?» Комментируя голые телеса, заполнившие столичные вернисажи и художественные журналы, Новиков сетовал: «Москва подставила Петербургу свой зад, когда у него на нее уже не стояло». «Жидкий стул» — так определил московский радикализм Олег Котельников, попутно высмеивая столичные «концептуально-кошутовские» амбиции. Первым предвестником грядущих баталий «новой серьезности» стала наша с Тимуром прокламативная выставка 1995 года «Нагота и Модернизм» в музее НАИИ[538]. По замыслу Новикова, выставка развивала мотив «голого короля». «Тимур и Андрей Хлобыстин предвосхитили импорт акционизма в Петербург майской выставкой 1995 года “Нагота и Модернизм”, отэкспонировав сотню ксероксов А4 с изображениями испражняющихся, кусающихся, блюющих и т. д. акционистов», — вспоминала в 2006 году Екатерина Андреева[539]. На неоакадемических церемониях начинают раздавать грамоты «За покорение хамства Московского». Журналисты живо ухватилась за новый сюжет «новые академики против голых безобразников»[540], и с тех пор эстетическая война двух столиц стала общим местом художественной критики.

В самом конце 1994 года в Берлине по цензурным соображениям закрывают выставку Новикова. Московский критик Екатерина Дементьева предполагает, что «Запрещение берлинской выставки Новикова “Архитектура в Третьем рейхе” <…> будто подстегивает автора: “Ах так, ну смотрите”. Притом что “политику не хаваем”, провокативно-скользкие темы идут на ура»[541]. Мы знаем, что это, конечно, не так, и Новиков сам последовательно провоцировал

538 См. вступительную статью к самодельному каталогу: Новиков Т., Хлобыстин А. Нагота и Модернизм (http://www.timurnovikov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=18&lang=ru).

539 *Андреева Е.* Время Тимура. С. 60.

540 См.: *Колдобская М.* Новые академики против голых безобразников // Смена. 13 мая, 1995.

541 *Дементьева Е.* Тимур Новиков // Афиша Daily. 22 сентября 2008.

конфликт, но тем не менее, следующий 1995 год во многом стал переломным. В то время, когда у неоакадемистов от успехов начинала кружиться голова, неоклассические образы и прекрасные тела стали обыденностью всевозможной рекламы, а театры, музеи и библиотеки начали наполняться благополучной публикой, Новиков вдруг опять, в который раз, взрывает ситуацию, повергнув в недоумение даже часть своих соратников. Вожди ленинградского авангарда 1980-х годов — Новиков и в особенности Курёхин — начинают сотрудничать с московским национал-большевизмом — с Александром Дугиным[542] и Эдуардом Лимоновым, вызвав шок у либеральной интеллигенции[543]. «Стоял 1995 год, — вспоминает Сергий Черепихо. — На Курёхина, ударившегося в политику, все смотрели с осуждением и опаской. В праве на новую роль — роль национал-большевика и соратника Лимонова — добродушному фантазеру и мистификатору было отказано. Газеты одна за другой публиковали ядовитые статьи, в которых Курёхина именовали не иначе как фашистом и сравнивали с Эзрой Паундом и Томазо Маринетти»[544]. Редким примером объективного анализа ситуации биограф Курёхина Александр Кушнир справедливо называет слова поэта Виктора Кривулина, писавшего в 1996 году: «В культурную жизнь города активно вторглась политика. Это начало конфронтации, разделение музыкальной питерской культуры на действительно радикальную и либеральную части. Такое разделение давно назревало, просто Курёхин его обозначил. И дело не в том, что он стал национал-большевиком, он мог бы стать и троцкистом, и анархистом. Дело в самом стремлении ворваться с художественным арсеналом в политическую жизнь»[545]. Страстным интеллектуалам и магам XX века, получившим широкое поле возможностей, но не всегда удовлетворенных их реализацией и окружающей действительностью, свойственен переход к экстремистским призывам и провокациям, в результате которых они сами получают душевные и телесные травмы.

Посерьезневший в духе времени Курёхин заговорил в новом стиле: «Высокий дух романтики необходим, но то, что они принимают за романтику — это сентиментализм, а сейчас нужен мощный романтический порыв, достигающий героики. Не находя себя в искусстве,

---

542 На дружбу и сотрудничество с Дугиным и НБП во второй половине 1990-х годов идут широкие слои творческих деятелей: «Александр Дугин: Из очень известных самыми яркими соратниками были Летов (который сейчас перешел к Зюганову) и мой близкий друг Сергей Анатольевич Курёхин (который, увы, скончался). С нами сейчас сотрудничают художники Рошняк, Лебедев-Фронтов, Марина Обухова, искусствовед Сергей Кусков, музыканты Дмитрий Ревякин ("Калинов Мост", Паук, группа "Север", Тегин и Понамарев), культуролог и ведущий сверхпопулярной радио-программы на 101 — Гарик Осипов и другие. В дружеских отношениях — Тимур Новиков, Африка, Бренер, Кулик и другие. Симпатизируют и эпизодически участвуют в акциях огромное количество художников и музыкантов, имена которых я часто не запоминаю. Мы постоянно проводим выставки и концерты, которые собирают московскую или питерскую публику. Классовый состав очень пестрый. В основном молодежь из средних классов. Но есть также (мало) из бедных семей и (больше) из очень богатых. В основном это молодые люди со склонностью к радикальным формам в искусстве, политике, психологии». (Цит. по: *Шерман А.* …Вступим в реальность столь удивительную, что мало не покажется. Интервью с Александром Дугиным (Национал-большевистская партия) // zhurnal.ru (http://www.zhurnal.ru/5/duginsh.htm)).

543 Надо отметить, что наша политкорректная публика была гораздо лояльнее европейской. Сергей Летов вспоминает о заграничных концертах «Поп-механики»: «Зарубежные же выступления показали, что европейская публика не принимает веселого безумия. Тупоумные немецкие зеленые бросились "защищать" козла в Мёрсе, представленного недостаточно уважительно. Австрийцы оскорбились за недостаточно уважительное, по их мнению, отношение к фольклорному ансамблю. Запад не понял и не мог принять смещения планов реальности. Прославленная "Поп-механика" вызывала разочарование». (Цит. по: *Летов С.* Поминальные заметки о Сергее Курёхине // Йа-Хха. 20.07.2007 (http://www.yahha.com/article.php?sid=126)).

544 *Черепихо С.* Сергей Курёхин: я никогда не шучу.

545 *Кушнир А.* Сергей Курёхин. Безумная механика русского рока. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. С. 208.

люди выходят в жизнь, берут автомат, как Лимонов, например. Мощный же романтический порыв требует самопожертвования, на которое способны немногие. Хочется трагической любви, трагической смерти, и как только проявится мощный романтический герой — будет указан выход из постмодернизма»[546]. Дальше — больше: «Под фашизмом в чистом виде я понимаю романтизм. Если доводить романтизм до логического конца, он приводит к фашизму. Если вы романтик по ощущениям — вы должны обязательно остановиться. Иначе будете фашистом. Либо следовать до конца и становиться фашистом, либо отрицать романтизм»[547]. Обвинения в фашизме Курёхин парировал следующим образом:

Журналист: Сергей Анатольевич, давайте все-таки не будем закрывать глаза на тот факт, что в журнале Дугина «Элементы» в позитивном ключе идет обсуждение истории режима Муссолини в Италии, деятельности СС и так далее.

Сергей Курёхин: Дело в том, что без беспристрастного исследования этих проблем нельзя понять очень многие вещи. <…> Давайте не будем забывать, что существует фашизм как идеологическая система и существует фашизм практический. Не зря же фашисты расстреливали и репрессировали тех людей, которых в свое время считали идеологами и превозносили. Освальд Шпенглер, например, попал в опалу. Эрнст Юнгер — тоже. Это произошло потому, что, когда фашизм становится системой социального воздействия, все зависит от конкретных людей, которые его представляют. Если бы во главе Германии стояли не Гитлер и Геринг, еще неизвестно, как бы повернулась человеческая история, неизвестно, как бы функционировал фашизм. Может быть, люди видели бы в фашизме самое великое благо для человечества, может быть, они бы считали, что фашизм являет собой тип самой грамотной и миролюбивой политики. Нельзя считать идеологов фашизма круглыми идиотами. Среди них были достаточно крупные ученые. Мартин Хайдеггер, например, книги которого сейчас в России прекрасно издаются и успешно продаются. И нельзя говорить, что принятие Хайдеггером фашизма было случайной ошибкой. Это не так. Люди, которые утверждают это, исходят из абсурдной мудацкой предпосылки, что сами они поумнее Хайдеггера. Мудаки, блядь! Все, что связано с фашизмом, должно быть предметом беспристрастного исследования. <…> Это же можно сказать и о коммунизме[548].



В. Полухин. Карикатура из журнала «Крокодил» № 25. 1989

Роман с национал-большевизмом продолжался недолго — после провала Дугина на выборах весной 1996 года Курёхин отходит от политики. Новиков в политику вовсе стремился не влипать, ограничиваясь эстетикой, но люди входили в ступор, слыша от него фразы типа: «Гитлер занимал крайне правильную эстетическую позицию. Политически он совершил немало ошибок, а эстетически Гитлер был абсолютно прав»[549]. Слово «фашизм» — главное ругательство второй половины XX века — для альтернативной молодежи и фольклора уже, по крайней мере, 1970-х, таковым не было. Новиков издевался над культом фашистской эстетики

546 *Курёхин С.* Морфология популярной механики // Ом. Январь — февраль, 1997.

547 Цит. по: Если вы романтик, вы — фашист! Интервью с Сергеем Курёхиным // Элементы. 2000. № 8.

548 *Жвания Д.* Сергей Курёхин: «Национал-большевизм — это свежий ветер и подвижничество» // Sensus novus. 09 июля, 2012 (http://www.sensusnovus.ru/interview/2012/07/09/13959.html).

549 *Климова М.* Интервью с Тимуром Новиковым // НГ-Кулиса. Май, 1998; Новиков Т. Ответы на вопросы М. Климовой // Новый русский классицизм. С. 128.



О. Маслов, Э. Лимонов и В. Кузнецов на «Поп-механике № 418». 1996. Архив О. Маслова

в современном мире, подспудно проводимым советским кинематографом и телевидением, любовавшимся формой СС в первой в мире мыльной опере про фашистов «Семнадцать мгновений весны». Но этого хватило, чтобы, как и в ситуации со словом «гомосексуализм», едва ли совместимое с ним в те времена слово «фашизм» стало «полупроводником» в сознании «среднего художественного класса» и массмедиа, если речь заходила о Новой Академии. Сам же Новиков в газете «Смена» писал в ответ на обличающую его публикацию Михаила Трофименкова: «Я ни в коем случае не национал-большевик и "под знамена НБП" никогда не вставал. "Новая Академия Изящных Искусств", в которой я работаю, занимается возрождением классических, греко-римских традиций в искусстве, традиций наднациональных. Русские националисты еще при Петре Первом враждовали с классикой, а при большевиках эта борьба приобрела еще более ожесточенный характер. Потому ни с большевиками, ни с националистами мне не по пути. И не объявлял я никогда идеалами Академии Арно Брекера и Александра Дейнеку. Хотя и от души протестую против объявления Трофименковым глубоко мною уважаемого Александра Дейнеки "наиболее близким из отечественных мастеров нацистскому героическому реализму". Идеалы для нас — Пракситель и Леонардо, Иванов и Брюллов»[550]. С точки зрения Новикова, гораздо более опасным и фатальным, чем политика, было форсирование границ оккультного мира. В сентябре 1995 года в поддержку Дугина Курёхин дал концерт «Поп-механика № 418», посвященный сатанисту Алистеру Кроули, в котором осторожный Тимур участия не принимал[551]. Этот концерт стал для Курёхина последним: в начале мая 1996 года у него обнаруживается редчайшее заболевание — саркома сердца, и 6 июля он умирает[552].

В то время, когда гламурный праздник остался позади, общий хаос стал упорядочиваться, и в постсоветском обществе началась кристаллизация новой идеологии стяжательства, пришла эпоха испытаний. В 1996 году идет волна смертей, гибнут ключевые персонажи: умирает Курёхин, находят повешенным Вадима Овчинникова. В конце 1996 года плохо почувствовал себя Тимур, в начале 1997 года он оказывается в коме и навсегда слепнет[553]. Повторю мрачную шутку: веселое поколение умирает от смеха.

---

550 *Новиков Т.* Михаил, ты не прав, или «Алиса с косой челкой»-2 // Смена. СПб., 11. 1995. .

551 См. концерт памяти Алистера Кроули: (https://www.youtube.com/watch?t=2107&v=X26mgR3wQx0). В сентябре 1995 года Дугин читал лекцию в музее НАИИ, на которую студенты-речники явились с намерением чуть ли не вздуть проповедника «фашизма». Однако услышав академическую интеллигентскую речь, смягчились, и все закончилось задаванием вопросов. Прошло 9 лет, и в 2004 году никто и не подумал обвинять в реакционности Виктора Мизиано за то, что он предоставляет Дугину площадку для пропаганды своих идей в «Художественном журнале» (Июнь. № 54).

552 В одном из последних интервью Курёхин заявляет: «Я научился перемещать функциональность органов. Я об этом уже несколько раз говорил, все воспринимают это как шутки. Я никогда не шучу. Все, что я говорю, это чистая правда. <...> Некоторые функции своих органов я поменял местами. Например, это касается мозга и сердца. Процесс мышления осуществляется другим органом, процесс желудка осуществляется частично желудком, частично другим органами» (*Черепихо С.* Сергей Курёхин: я никогда не шучу).

553 Новиков пережил кризис в Нью-Йорке (где он открыл персональную выставку в World Trade Center) и находился в полуобморочном состоянии в гостинице, откуда его вытащил художник Роберт Филиппини и доставил в аэропорт. В аэропорту имени Кеннеди Тимура случайно встретил саксофонист Сергей Летов, вспоминавший: «То, что Тимур действительно плохо выглядит, было ОЧЕНЬ заметно... (...) К нам

Повсеместно шли разговоры о скорой кончине Тимура, и он начинает назначать свидания, интервью и деловые встречи на ближайшем к своей Боткинской больнице кладбище, и не где-нибудь, а в Некрополе мастеров искусств — рядом с могилами П. И. Чайковского, Ф. М. Достоевского, А. А. Иванова, Н. М. Карамзина и других корифеев нашей культуры. Там же пишется «Манифест Неоакадемизма», призывающий европейцев вернуться к своим культурным традициям.

В 1997 году при НАИИ была создана организация «Художественная Воля», провозгласившая борьбу за сохранение культурной экологии Петербурга[554]. «“Художественная Воля” — это не только газета, но и боевая организация», — говорит в своей «Автобиографии» Новиков. В одном из интервью он объясняет ее задачи, как борьбу с «провинциализацией» Петербурга, характерной для местных СМИ и чиновников от культуры: «Как организация “Художественная Воля” ведет специальную политику со средствами массовой информации, с публикой. Мы открыли новую практику: принимаем доносы. Все желающие могут донести в организацию “Художественная Воля” на граждан, которые выступают против художественной культуры Петербурга. Например, говорят: “В Петербурге очень плохо с искусством, у нас очень плохие художники, музыканты, композиторы”. Или: “Вообще нужно всех художников запретить, а культуру уничтожить”. Мы выявляем таких людей, собираем на них информацию, и, если они работают чиновниками, делаем все, чтобы они потеряли свои посты чиновничьи, если они — журналисты, делаем все, чтобы их выгнали из газеты или телекомпании и так далее. И таким образом мы добиваемся того, чтобы средства массовой информации все лояльнее и лояльнее относились к художественной культуре самого Петербурга, внутри Петербурга, по крайней мере»[555].



Написание «Манифеста Неоакадемизма». К. Новикова, Т. Новиков, Ю. Страусова, А. Хлобыстин. 1997. Фото И. Роман



Активисты «Художественной Воли» М. Палтус, А. Хлобыстин, Т. Новиков, В. Кузнецов и Б. Бангура Счастливый. 1997

подошли две похожие на стюардесс дамы в униформе и спросили, есть ли у него разрешение от врача на совершение авиаперелета? (…) Тимур вынул из внутреннего кармана пиджака какой-то листок клетчатой бумаги, по всей видимости, вырванный из тетрадки. Листок был покрыт какими-то каракулями.

— Что это такое? Мы спрашиваем, есть ли у вас разрешение на совершение авиаперелета, заверенное врачом?!

— А это и есть разрешение на перелет, выданное моим доктором.

— Каким доктором? На каком языке?

— Моим личным непальским доктором. (…) Естественно, что она на непальском языке, — совершенно спокойно и с достоинством отвечал Тимур». (Тимур. «Врать только правду». С. 364–365). В Петербурге за спасение Тимура боролся Ринад Ахметчин, организовавший необходимую врачебную помощь и доставку большого количества лекарств из Амстердама, где их самоотверженно собирал куратор музея Стеделийк Гёрт Иманс.

554 См.: «Художественная Воля» // Неофициальная столица. Гид, каких не было. С. 156–158.

555 *Новиков Т.* Ответы на вопросы В. Соколова // Новый русский классицизм. С. 145–146. См. также:

Художественная Воля

1898 — К СТОЛЕТИЮ — 1998



Активисты Художественной Воли
Фото Ольги Тобрелутс

Художественная Воля – организация, борющаяся за поддержание этической и эстетической экологии в Ст.-Петербурге. От ее внимания не ускользает ни одна попытка превратить нашу жизнь в банальность и пошлость. Методы возмездия Художественной Воли суровы, но справедливы. Топор – символ Художественной Воли. Это не орудие убийства, а инструмент созидания. Топором, без единого гвоздя созидался Север Руси. Строить, Троица, Выходи строиться – наш призыв к строителям. Строитель! Выявляй разрушителей! Мы должны выявить тех, кто замыслил загасить пламя культуры Петербурга. Трепещите, враги! Возрадуйтесь друзья! Все, кто верит в петербургскую культуру, не молчите, запомните и сообщите нам о тех людях, которые не хотят видеть радостного цветения нашей культуры, о тех, кто пытается навязать нам бескультурье, кто злословит об Эрмитаже, Русском музее, Мариинском театре, Филармонии, Академии Художеств, Новой Академии Изящных Искусств, СПб Университете, институциях и деятелях культуры нашего города.

Газета «Художественная Воля». Дизайн — А. Хлобыстин, Т. Новиков. Коллаж — О. Тобрелутс. 1997



«Сожжение сует»: аутодафе картины О. Маслова «Конец мира» (по мотивам Г. Курбе). 1998. Фото Г. Гурьянова

С одной стороны, «новые серьезные» настаивают на идеалах Древней Греции. С другой — все большее число неоакадемистов обращаются к православию, совершают паломничества и занимаются иконописью. Доходит до того, что в 1997 году радикальное крыло академиков во главе с Егельским, в обиходе прозванное «Святой Инквизицией», выступило с требованием закопать скульптуры в Летнем саду как «языческие мерзости», а также закрыть Эрмитаж и Русский музей из-за демонстрируемого там «срама»[556]. Тимур включается в соревнование по реакционности. 27 мая 1998 года НАИИ и «Художественная Воля» устраивают в кронштадтском форту № 7 «мемориально-художественную акцию “сожжение сует”», посвященную 500-летию сожжения Джироламо Савонаролы — монаха-проповедника, ставшего фактически диктатором Флоренции. Под влиянием его проповедей, обличавших пороки, флорентийцы несли на костер предметы роскоши, а Боттичелли сжег свои картины. В манифесте-воззвании, распространявшемся перед акцией, было написано:

> Помните! 500 лет назад был казнен Джироламо Савонарола!
> Трепещите! Пламя, зажженное им, не погасло!
> Новая Академия призывает к сожжению всего наихудшего!
> Художники! Предайте огню позорящие вас картины!
> Писатели! Избавьтесь от ваших гнусных текстов!
> Наркоманы! Несите сжигать свои наркотики!
> Извращенцы! Бросьте в огонь вашу порнографию!
> Журналисты! Жгите свои газеты и журналы![557]

Петербуржцы в ходе акции бросали в костер свои картины, книги, кинофильмы, наркотики, порнографические журналы, а разгоряченные происходящим нацболы сожгли свою газету «Лимонка». В 2001 году акция петербуржцев при поддержке сочувствующих москвичей повторяется в столице перед галереей Марата Гельмана, в которой проходит выставка карикатур на современное искусство.

Новиков Т. Сохранение классических ценностей — экологическая необходимость // Художественная Воля. №1. 1998. С. 6; Доклад Тимура Петровича Новикова «Триумф воли» на открытом заседании журнала «Кабинет» в клубе «Мама» // Видеодрама. Хроники современного искусства. СПб., 1997 (http://www.youtube.com/watch?v=62PylrhkLyo).

556 См.: Закопать скульптуры в Летнем саду! // Сусанинъ. Заразум! № 1 (http://susanin.zarazum.ru/).

557 Текст был напечатан в газете «Художественная Воля. К пятисотлетию». 1998. С. 1. Интересно заметить, что если это воззвание НАИИ и «Художественной Воли» 1998 года объединить с декларациями «Ноль-движения» 1982 года (см. главу «Соблазнение и разочарование»), то это будет очень напоминать «Декрет о ничевоках поэзии» 1921 года: «Именем Революции Духа объявляем: <...> Итак, истоки Всего — из Ничего. Средство изобразительности путем ряда n+1 (где n = элементы изобразительности до данного момента времени, а 1 = средство новой изобразительности) — привести к равенству: n+1=бесконечность, т. е. — Ничего: цель бесконечности = Ничего. Отсюда:
5. В поэзии ничего нет; только — Ничевоки.
6. Жизнь идет к осуществлению наших лозунгов:
Ничего не пишите!
Ничего не читайте!
Ничего не говорите!
Ничего не печатайте!
Ростов на Дону. Августа 1920 года».



В. Кузнецов. Московские акционисты удивляют знатоков искусств... 1998.

Новиков сближается с художником и писателем-публицистом Александром Медведевым, в соавторстве с которым они написали ряд книг, разоблачающих преступления модернизма и стоящего за его спиной ЦРУ против европейской культуры. Самым известным сочинением Медведева стало «Похищение Европы» (1999–2000). В предисловии ко второй части книги Новиков писал: «В первой части этой книги Александр Медведев рассказал о том, как великая европейская культура вдруг утратила свое величие, и о тех, кто активно помогал этому процессу. Вторая часть книги, которую вы держите в руках, рассказывает о том, какие скрытые силы разрушения действовали и продолжают действовать в современной культуре России. Важно понять, что автор не желает полного уничтожения “современного искусства”, а хочет помочь художникам разобраться в истинных намерениях их заморских “друзей”. Даже большевики, объявив войну старому миру, желали разрушить старый мир лишь до основания, собираясь на этом основании строить новое общество. Нынешние разрушители покушаются на само основание, стремясь подорвать и фундамент»[558]. Новая Академия начинает проводить выставки карикатур на современное искусство, в которых также принимают участие московские художники Константин Звездочетов и Иван Разумов[559]. Таковой можно считать и выставку «Модернизм в XX веке», проведенную в НАИИ еще в 1994 году. Ее подготовка имела еще и педагогическую цель: помимо натуральных Уорхола или Раушенберга, имевшихся у Новикова, а также «Ларионова» или «Малевича» созданных в 1980-е годы «новыми художниками», к выставке в считанные дни были подготовлены Матисс, Дали, Клее, Тэнгли, Кабаков, Баския и еще несколько десятков произведений гениев модернизма. Студентам, в поте лица корпевшим над созданием неоклассических работ и видящим, что модернистский «шедевр» создается за несколько минут, это должно было показать несерьезную природу современного искусства. В 2000 году в Музее политической истории России (дворце Кшесинской) «Художественная Воля» организует выставку знамен, трофеев и карикатур «Столетие войны в искусстве». Холодный, элегантный и аккуратный период НАИИ опять сменился «тепленьким и вонюченьким». Казалось, слепой вождь совсем озверел: как выражался сам Тимур, «желчь капает с клыков».

В 1998 году мы с Тимуром начинаем выпускать газету-дацзыбао — «путеводитель по искусству» — «Сусанинъ», выходивший под лозунгом «Заразум!». Выход нового издания анонсируется «покаянным письмом», в котором в том числе говорится и о закрытии самого «Сусанина»[560]. Тем не менее, издание по просьбе читателей продолжило выходить еще 10 лет. В кратких заметках «Сусанинъ» измывался над происходящим в культурной и светской

558 См.: *Медведев А.* Похищение Европы. Искусство. Торговля. Война. Ч. 1. СПб.: Художественная Воля, 1999; Ч. 2. СПб.: Художественная Воля, 2000; Похищение разума. СПб.: Художественная Воля, 2001.

559 См.: Тайны Абстракционизма. Материалы по истории отношений к абстракционизму в России в XX веке. СПб.: НАИИ; Институт истории современного искусства, 2001.

560 Открытое письмо // Сусанинъ. Заразум. 1998. № 0 (http://susanin.zarazum.ru).

жизни, писал о скандалах, драках и прочем вздоре, понося все и вся, несмотря на чины и заслуги, чем напоминал народные «гиды» по салонам эпохи Великой французской революции. Одновременно, это была метапозиция, понятная и симпатичная ветеранам альтернативного движения. В январе 2001 года в «Сусанине» от имени «Художественной Воли» публикуется прокламация, сопровождавшая «сожжение сует» у галереи Гельмана — «Осторожно! Актуалисты — секта деструктивного культа!» следующего содержания:

«В последние годы в России активизировалось очень опасное псевдохудожественное сообщество, культивирующее «актуализм». Адепты культа маскируются под деятелей современного («актуального») искусства: художников и искусствоведов. Они скрывают свои истинные цели. Цель актуалистов разрушение традиционной религии, культуры, морали и нравственности.

Движение актуалистов возникло на Западе и сразу проникло в Россию. С крушением «железного занавеса» его экспансия приобрела гигантские масштабы. Натиск на Россию осуществляется под лозунгом свободы творчества и вседозволенности, при поддержке Запада, под прикрытием международных фондов.

Актуалисты практикуют надругательства над чувствами верующих и интеллигенции, кощунства, половые извращения, попирают права человека и оскорбляют человеческое достоинство в особо циничных формах. <…>

Как узнать актуалиста?

Актуалисты публично обнажаются, увлечены порнографией, рубят иконы топором, прилюдно совокупляются с животными и совершают кровавые жертвоприношения, испражняются в местах культурного назначения, матерятся, все это выдается за художественные акции.

Актуалисты навязчиво распространяют культовый журнал Х. Ж. (имелся в виду «Художественный Журнал» — *А. Х.)* Они говорят на кодированном, заумном языке, назойливо цитируя иностранных инструкторов культа.

Главари актуалистов носят широко известные в их среде клички, одно упоминание которых помогает сектантам опознать друг друга. Наиболее часто произносятся клички:

Кулик, Комар, Мавромати, Дёготь, Терагониян, Мизиана, Монро, Вава.

Законодательным и исполнительным органам власти, а также партиям и общественным движениям России рекомендуется обратить внимание на деструктивную программу актуалистов и поставить заслон их дестабилизирующей деятельности в нашей стране»[561].



Т. Новиков и А. Медведев с хоругвью Новикова перед шествием по Невскому пр. 1998. Фото А. Хлобыстина

Тогда это всех смешило, а на нас с Новиковым и Медведевым, идущих по Невскому проспекту с хоругвью, смотрели как на чудаков. Идеология и стилистика вышеприведенного памфлета и различные акции времени новой серьезности предвещали и проигрывали реалии, пришедшие в отечественное искусство полтора десятка лет спустя: до начала 2010 годов разговоры о государственной и национальной идеологии были пустым звуком. В итоге, неоакадемизм чуть ли не 20 лет назад «сыграл» нынешнюю культурную ситуацию и властную риторику, сейчас буквально теми же словами клеймящую современное искусство. Во время разгула 1990-х годов Новиков усмехался в бороду: «Вы что, думаете, что контроль “органов” над искусством никогда не вернется?», но никто не воспринимал неоакадемические «страшилки» всерьез. Одновременно «Художественная Воля» и «Сусанинъ» кустарно предвосхищали стратегию современных массмедиа, которая ныне описы-

561 Сусанинъ. Заразум. 2001. № 5.

вается следующим образом: «Авторы анонсов старались делать акцент на том, что хорошо “продается” аудитории. По словам бывшего сотрудника “России”, всегда получает отклик жанр “больше ада”, как это говорится на телевизионном жаргоне — “чтобы лохи цепенели”. <…> Ну, что-то по принципу “Господь, жги”»[562].

Псевдосоветская тональность этих заявлений и публичных действий восходила к эпохе «аккуратных тенденций» 1986–1987 годов, созвучных стилистике движения «Neue Slowenische Kunst», организованного в 1984 году музыкальной группой Laibach в сотрудничестве с группой художников Irwin, которую можно определить, как панковскую версию «соц-арта наизнанку». Мы так же искали не новой идеологии, а новых фактур. Наш интерес — молодых искусствоведов к тоталитарной культуре, не приветствовавшийся в эпоху застоя, проявился в написании статьи об архитектуре станции метро «Кировский завод» в 1983 году. В этом же году на улицах Ленинграда появились твистуны-тедди, которых за стиляжный облик тут же стали именовать «фашистами». В 1987 году я выступал на конференции «Новые языки в культуре» в МГУ в сапогах, галифе и френче, незаметно, как 25-й кадр, вставляя в доклад о «Новых художниках» цитаты из Жданова, а в 1988 году в тексте о тех же «Новых художниках» мы с Аллой Митрофановой используем цитаты из Маркса, что, конечно, эпатировало нонконформистов. Обратим внимание, что примерно в это же время в американском фильме «Сид и Нэнси» (1986) по настоянию цензуры у главного героя — гитариста группы Sex Pistols Сида Вишеса футболка со свастикой меняется на такую же с серпом и молотом: дизайн, который впоследствии заимствует НБП[563]. В середине 1990-х годов эта неототалитарная эстетика широко использовалась нацболами и газетой «Лимонка», а в последующем была акцентирована политизированным московским крылом неоакадемизма.



Группа «Laibach». 1983. Фото Dušan Gerlica



А. Гинтовт у своего произведения. 2000-е

И опять же новые эстетические и религиозные взгляды Тимура середины 1990-х годов не были эксцентричным жестом одиночки или проявлением его обычной провокативности в поисках возможности взорвать все возможные границы. Обладая великолепной проницательностью, Новиков очередной раз облек в гипертрофированную форму витавшие в воздухе тенденции и настроения. Его смена курса была откликом на общие веяния «новой серьезности», которым Тимур придал эстетическую и идеологическую завершенность.

562 «Чтобы лохи цепенели». Бывший работник «России 1» рассказал о работе на телеканале 10:36. 07.08.2015 (http://medialeaks.ru/news/0708yut_tvlerer).

563 *Титов В., Газов А.* Особая буква. В борьбе с «запрещенной символикой» царит полнейшая неразбериха. 10 ноября 2012. Рубрика: А.С.А.В. (http://fans-edge.info/v-borbe-s-zapreshhennoj-simvolikoj-carit-polnejshaya-nerazberixa/).

«Новые серьезные» — название манифеста Егора Острова и московского фотографа Игоря Вишнякова, присланного ими из Нью-Йорка и опубликованного в газете «Художественная Воля. К пятисотлетию» (1998). «Новые серьезные» — это также Макаров, Попов, Розанов и другие. К ним относились все, кто группировался вокруг профессора Егельского или находился в поле действия бескомпромиссности Гурьянова. Они требовали ужесточить политику против проявлений дешевой иронии, цинизма и дилетантизма, расцветавших, в том числе, и на почве неоакадемизма. Как показал путь византийского искусства, классические формы плохо подходят для выражения аскетического содержания и духовного подвига, что привело некоторых неоакадемистов к занятию иконописью. Внешне «новая серьезность» располагалась в диапазоне от находящихся в трансе, отрешенно смотрящих вдаль бестрепетных полубогов Гурьянова до прелестных, погруженных в лирическую благодать героев Егельского. Радикализация НАИИ была поддержана и поднята на щит Новиковым, что, впрочем, не мешало ему параллельно в феврале 1999 организовывать с Марусей Климовой кафешантанный «фестиваль декаданса “Темные ночи”» в Ленинградском зоопарке[564], а в один прекрасный день 2001 года побрить бороду и ноги, надеть шорты и отправиться гулять по «местам боевой славы».



Встреча «новых серьезных». М. Розанов, Д. Егельский, Т. Новиков, М. Новикова-Савельева. Фото Н. Жерновской. 1999



Т. Новиков на прогулке. 2001. Фото Н. Жерновской

В Музее НАИИ в 1998 году начинают проводить рождественские выставки и кадить на вернисажах: в академический чилл-аут заходил «отрок» Павлик Николаев и, к недоумению модной публики, спрашивал: «Тимофей Петрович, еще кадить?» Каждением на выставках еще во второй половине 1980-х годов в сквоте «Клуб «НЧ/ВЧ» самочинно занялся О. М. Сумароков. Впервые этот очищающий обряд Новиков провел в Нью-Йорке в 1998 году на своей персональной выставке «Русские святые» в галерее I-20. В ноябре 1999 года, когда мы участвовали в выставке «Новая Москва» в берлинской галерее IFA, Тимур, отправивший на нее портреты русских святых, но остававшийся дома, дал мне телефон батюшки, чтобы он перед открытием освятил экспозицию. Во время обряда рядом со мной и Катей Беккер крестились и пытались подпевать дисциплинированные немецкие дамы-искусствоведы. Тимур создает большие циклы монархических и религиозных работ, которые считал чудодейственными. Брюссельский историк и коллекционер неоакадемизма Аньес Рамман-Пиитерс, организовавшая многолетнее путешествие этих работ по европейским тюрьмам, писала: «Текстильные работы “Русские Святые” 1998 года с изображениями православных святых и семьи царственных мучеников Романовых, задуманные Новиковым, люди непосвященные считали всего лишь еще одним проявлением его радикаль-

564 См.: Maroussia Klimova & Timur Novikov: fragment of St-Petersburg’s decadence Festival «Dark Nights». 7.02.1999 (http://www.youtube.com/watch?v=u6pPeHUtL9A, http://www.youtube.com/watch?v=kpZvr8QPxYo). Официальный сайт писательницы Маруси Климовой. Фестиваль декаданса Темные ночи № 2 — (http://femme-terrible.com/decadance/number-two/).



Т. Новиков. Святой праведный Иоанн Кронштадтский. (фрагмент). 1998. Собрание фонда Art Without Bars. Брюссель



А. Гинтовт, А. Молодкин. Из цикла «Новоновосибирск». 1999–2002

ной идеологии. В действительности же он восхищался удивительной личностью Иоанна Кронштадтского из Санкт-Петербурга, изобразив различные сцены из его жития в серии текстильных работ, которые были отправлены на выставку "СПИД. Миры между Смирением и Надеждой" (1998–1999), которая проделала путь от Женевы до Беллинцолы»[565].

В 2001 году в Санкт-Петербурге двумя проектами — «Новоновосибирск» в Мраморном дворце и «Pax Russica» в музее НАИИ о себе эффектно заявила одна из ветвей московской неоклассики. Это направление генерировалось под влиянием неоакадемизма из психоделического постпанка (группа «Лаборатория мерзлоты», журнал «Место печати» и тому подобные) и социального пафоса национал-большевизма[566]. Для группы с названием «Ф.С.Б.» (Алексей Беляев-Гинтовт, Александр Молодкин и Глеб Косоруков) были характерны имперский размах, а также такие черты столичного искусства, как политизированность, несколько сухое «архитектурное» рисование, связанное с элементами концептуализма и фэнтези. Использовались такие концептуальные приемы, как рисование картин из цикла «Новоновосибирск» на холсте 250 х 420 см с помощью тысяч синих шариковых ручек Bic[567] или печатанье картин ладонью. В классицизированные по форме произведения московские художники любят вносить современные агрегаты (вспомним неоакадемическую книгу «Passiones Luci»). К таким элементам можно отнести, например, межконтинентальные баллистические ракеты SS-18 «Сатана» в колчане у гигантской статуи Аполлона, установленной в новой столице Российской империи, расположенной в центре Евразии, и прожектерство в духе столичной «бумажной архитектуры», словно бы исполинские планы сталинского зодчества совместили с декорациями «Звездных войн».

В 2001 году мы с Тимуром начали обсуждать новый судьбоносный для отечественного искусства проект выставки «Пир в Валгалле». В 2003 году исполнялось 150 лет со дня эпохально-

565 *Рамман-Петерс А.* Тимур Новиков пробуждает культурную жизнь Западной Европы // Тимур Новиков: Каталог / Ст.: Новиков Т., Боровский А., Андреева А., Грачос Л., Хартен Ю., Соломон Э., Люси-Смит Э., Стерлинг Б., фон Плессен М.-Л., Хлобыстин А., Медведев А. СПб. — М.: НАИИ; Айдан галерея, 2003. С. 108.

566 Лидера этого направления А. Гинтовта столичная критика характеризовала следующим образом: «Непревзойденный денди и красавец. Космополит с извращенными имперскими наклонностями. Утонченный night-cluber. Художник, страдающий склонностью к большому и страшному. Сделал (вместе с Кириллом Преображенским) самолет Ju-87, в полный размер, из родных русских валенок. В рамках проекта "Платиновый век" изготовил "Челюсти-3" — зубной протез размером три на три метра. Установил в Париже "Копье Вотана" — фаллоидный объект десятиметрового роста: ствол дерева, увенчанный боеголовкой от SS-20. (*Плиев Р.* Под одеялом // Іностранец. 25.03.2003).

567 С конца 1970-х годов рисование шариковыми ручками этой компании («Bic-art») стало фирменным приемом бельгийского художника-авангардиста Яна Фабра, чья выставка «Рыцарь отчаянья и красоты» 2016 года в Эрмитаже вызвала крупный скандал.

го события — «бунта четырнадцати» 1863 года, когда 14 лучших выпускников Императорской Академии художеств отказались создавать произведения на сюжет из скандинавской мифологии «Пир бога Одина в Валгалле» и покинули alma mater, в последующем организовав «Артель художников» и «Товарищество передвижных художественных выставок»[568]. Примечательно, что вскоре многие из «бунтовщиков» сами стали академиками, а передвижничество оказалось составляющей новой версии академизма. В «бунте четырнадцати» проявилась проблема, характерная для русского искусства и культуры в целом: жесткое противостояние и противопоставление различных культурных периодов, доходящее до уничтожения памятников, а в искусстве — конфронтация стилей, направлений, течений, групп, часто переходящая из эстетического в политическое поле, или же в комедийную «батрахомиомахию». Проект «Валгалла» предлагал современным художникам создать произведения на тему, отвергнутую выпускниками Академии в 1863 году, и тем самым сделать символический жест прекращения распри, примирения, окончания «войны в искусстве»[569]. Но извлечения жала раздора из плоти русского искусства не произошло — выставка, которую мы хотели провести вместе с Российской Академией художеств, выведя принцип «культурной экологии» на новый виток, не вызвала у госструктуры энтузиазма, а 23 мая 2002 года Тимур Новиков умер. Ему было 44 года.

НЕОАКАДЕМИЗМ: DEAD OR ALIVE?

> Что остается неразрешимым — это стоит ли больше скорбеть о художниках, которые умерли молодыми и прекрасными — как это произошло со многими неоакадемистами — или о тех, кто выжил, чтобы смириться с тем, что остается после того, как красота терпит неудачу.
>
> *Кейт Саттон об «Абсолютной Красоте». «Artforum». Nov. 2015*

> Что-то в моем доме,
> Это призрак давным-давно умершего чувства.
> Что-то в моем доме,
> Кажется, я слышу твои шаги на лестнице,
> Но тебя нет!
>
> *Группа Dead or Alive. «Something in my house»*

После смерти Тимура вокруг, куда не бросишь взгляд, простирались бескрайние земли неоакадемизма. Как угодья маркиза де Карабаса, они были бесценны еще и потому, что были обретены, как говорил Новиков, «по остаточной стоимости»[570]. Что же произошло со столь роскошным брендом, оставленным в наследие неоакадемистам? Неоакадемизм dead or alive?

---

568 Для меня этот проект был еще связан семейной «кармой», так как прапрадед по материнской линии Алексей Корзухин был участником «бунта».

569 Также представляла интерес связь «норманистского» сюжета, предложенного в 1863 году выпускникам Академии, с юбилеем основания русской государственности — «призванием варягов» в 862 году. «Ориентация — Север» остается предметом геополитических доктрин и играет роль в поиске национальной идентичности. Так, в 2003 году президент В. В. Путин навещает Старую Ладогу — «первую столицу Руси» (бывшую важным центром на пути «из варяг в греки») в честь ее 1250-летия.

570 «Многие из вас, может, слышали о таком понятии, возникшем у нас в период перестройки, как “приватизация по остаточной стоимости”: подразумевается, что объект, который долго эксплуатировался и теперь никому не нужен, можно приватизировать за минимальные деньги. Таким образом, были приватизированы рестораны на Невском проспекте, иногда за 1000 $ целый трехэтажный дом. И мы решили приватизировать классику по остаточной стоимости — как мало кому нужную в Европе», — рассказывал Новиков. (Цит. по: *Новиков Т.* Петербургское искусство 1990-х годов. С. 41.).

Распространенная ошибка историков искусства или намеренный троллинг критиков неоакадемизма — связывать его исключительно с фигурой Новикова. Гениальность Тимура заключалась не столько в том, что он первым перебегал со знаменем аркольские мосты, но в том, что он видел самые интересные тенденции в окружавшей его культуре и оформлял их, наделял судьбой и перспективой развития, придавая им высокий смысл. Так было и при «новых художниках», и при зарождении неоакадемизма, и продолжалось вплоть до «новой серьезности».

Нулевые действительно не принесли новых явлений — ни нарождения в неоакадемизме «новых гоголей», ни эпохальных событий. Учебный процесс в НАИИ давно не возобновлялся, некоторые герои 1990-х годов отказались от неоакадемизма, а кто-то параллельно неоклассике практикует вполне модернистское творчество. После празднования «10-летия НАИИ на Пушкинской, 10» в 2004 году[571] идет, в основном, процесс консервации, изучения, капитализации и разбазаривания наследия полутора десятков лет. Прошло несколько важных выставок, появился ряд изданий, мемуаров и фильмов, посвященных НАИИ и ее героям[572]. Попытки возобновить коллективные художественные действия тонули в апатии,

---

571 *Толстова А.* Академическое собрание сочинений в десяти годах // Коммерсантъ. 03.02.2004.

572 Среди самых значимых для неоакадемизма событий, произошедших после смерти Новикова, нужно отметить:
2003 год — выставка и презентация каталога-резоне Новикова, подготовленного К. Новиковой, НАИИ и «Айдан-галереей»; НАИИ и галерея Д-137 издают «Лекции» Новикова.
2004 год — фестиваль «Десятилетие выставочной деятельности НАИИ на «Пушкинской-10», куратор — А. Хлобыстин (арт-центр «Пушкинская, 10»); издание специального выпуска «Великой Художественной Воли» с материалами по истории НАИИ; выставки «Т. Новиков» и «Русский неоакадемизм» в Музее современного искусства, Борнхольм (Дания).
2005 год — «Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в российском искусстве 1960-х — 2000-х годов», куратор — А. Ерофеев, экспозиция: «Новая Академия изящных искусств», «Художественная Воля», «ПТВ». ГТГ.; выставка «Неоакадемизм. Часть I. Художники круга Тимура Новикова», куратор — М. Новикова (Художественный фонд «RuArts»).
2006 год — Российско-греческий симпосий современного искусства «VIVA ANTIQUA» (Музей НАИИ).
2007 год — выставка «The Storm and the Harbour» в рамках 52 Венецианской биеннале, куратор — О. Малеева (организатор — Victoria Art Foundation при поддержке The Palases of the Russian Museum Restoration Fund); выход книги Екатерины Андреевой «Тимур. Врать только правду!».
2008 год — выставка «Тимур Новиков», куратор — О. Подлесных (Музей актуального искусства ART4.RU, Москва); выставка «Пространство Тимура. Петербург — Нью-Йорк», куратор — А. Ипполитов (Государственный Эрмитаж); «Выставка одного шедевра». Тимур Новиков «Солнце», куратор — А. Хлобыстин (Музей НАИИ); открытие памятной скамьи Тимура Новикова (кенотаф по эскизу Тобрелутс) в некрополе мастеров искусств Александро-Невской Лавры; усилиями К. Новиковой создается сайт: http://www.timurnovikov.ru/.
2009 год — Выставка «Искусство про искусство», куратор зала «Неоакадемизм» — Е. Андреева (ГРМ).
2010 год — выставка «Андрей Медведев. 1959–2010», куратор — А. Хлобыстин (музей НАИИ).
2011 год — Выставка «Тимур Новиков. Ретроспектива», куратор — М. Новикова (Красноярский выставочный комплекс. Красноярск); выставка «Новая Академия. Санкт Петербург», куратор — А. Ипполитов (фонд культуры «Екатерина», Москва); выставка «Меандр Андромед», куратор — О. Котельников (ГМГС).
2012 год — выставка «Егор Остров. “В потоке”», куратор — Е. Андреева (фонд ArtMost, Лондон); выставка «Горячий холод. К 400-летию подвига Ивана Сусанина», куратор — И. Куксенайте (галерея «Глобус», Лофт-проект Этажи, СПб.); выставка «Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве» (ГТГ).
2013 год — выставка «Тимур Новиков», куратор — М. Новикова-Савельева (галерея Ikon, Бирмингем); выставка «Тимур», куратор — Е. Андреева (ММоМА); «Первая Олимпийская выставка Новой Академии», кураторы — О. Тобрелутс, А. Хлобыстин (клуб «Олимпия», дворец княгини Долгорукой, СПб.); выставка «Белла Матвеева “Коронация Поппеи”», куратор — А. Ипполитов (Rizzordi Art Foundation, СПб.).
2014 год — выставка «Ольга Тобрелутс. Новая мифология», куратор выставки — А. Джеуза (ММоМА); выставка «“Мое произведение искусства — я сам”: образ Георгия Гурьянова в искусстве 1980-х

а в 2010-е, с утерей перспектив, дележ прошлого стал перерастать в междоусобицы. Тимур заставил поверить в себя, как в художников, немало людей и создавал разного рода «боевые машины», прокладывавшие путь его движениям. В отсутствие Новикова, потеряв управление, они начали крушить друг друга, сшибаясь в абсурдных схватках. Но гордыня и вражда караются свыше. Так, например, те художники, которые ранее снисходительно говорили о технических навыках профессора НАИИ Гурьянова, теперь прикусили язык и, как будто в наказание, хвалят, изучают и имитируют почерк своего коллеги.



А. Хлобыстин. Серафим. Лайтбокс. 2008. Собрание А. Большакова

То, что неоакадемисты оказались разобщены, с одной стороны, говорит о незаменимости Тимура в его способности распространять вокруг себя любовь и дружбу, объединяющие, казалось бы, несовместимых людей, о его организаторском гении, вкусе и харизме. С другой стороны, после смерти Новикова «новая серьезность» еще более радикализировалась, развивались тенденции аскетизма и отшельничества, которые определились еще при жизни неоакадемического лидера. Это привело к тому, что уже в начале 2000-х бывшие светские львы, создатели модной и клубной жизни в России замкнулись в углах своих мастерских, точки сборки которых я символизировал своими лайтбоксами — дворцовыми «райскими углами». Это был новый стереотип поведения, иной образ жизни, другая культурная ситуация. Подобные процессы, ведшие к распаду сообществ, возникших еще в 1980-х — 1990-х годах, в той или иной степени в 2000-е годы идут во всем мире. «Хикикомори» (*яп.* — нахождение в уединении) — «острая социальная самоизоляция» или в европейской традиции — агорафобия — явление интернациональное, все более захватывающее молодежь. В начатом еще в 1944 году романе «Город» американский фантаст Клифорд Саймак описал, как человечество впадает в социопатию, постепенно замыкается в своих усадьбах, а затем и вовсе уходит в параллельные миры. Ныне идет распад основанных на любовно-дружественном сотрудничестве «племен» — «политических тел» конца XX века, о которых писал Мишель Маффесоли[573]. Эта инерция шизореволюционного дробления доходит до стремления отдельной личности к самоизоляции и даже, как можно

— 2010-х годов», куратор — А. Хлобыстин (Арт-клуб Д-137 в Музее НАИИ); выставка «Клуб Друзей. Новая Академия и “Новые художники” Тимура Новикова», куратор — Е. Андреева (фонд Калверт, 22. Лондон); выставки «Суровый стиль GG. Музыка, живопись, фотографии, видео, объекты о жизни Георгия Гурьянова», куратор — И. Куксенайте (пространство «Тайга»; галерея «Формула», Лофт-проект Этажи, СПб.); выставка «Строгость и Красота», куратор — А. Хлобыстин (Ural Vision Gallery, Екатеринбург); выставка «Олег Маслов. “Северный Кавказ, или Paradiz в камуфляжных тонах”», куратор — Е. Андреева (Name Gallery, СПб.); выставка «Новее Нового» на IV Балтийской биеннале современного искусства, куратор — Т. Юрьева (Новый Музей, СПб.); семинар «Неоакадемизм и неоконсерватизм в современном русском искусстве, музыке и кино: 1989–2014», организатор — Мария Энгстрем (Университет Даларна, Стокгольм).

2015 — выставка «Т. Новиков», куратор — М. Новикова-Савельева (Российская Академия художеств, СПб.); выставка «Абсолютная красота», кураторы Е. Андреева, А. Хлобыстин (Музей Людвига, Будапешт, при поддержке UVG арт-галереи Екатеринбург-Будапешт).

Составлено по: *Новикова К.* Краткая хроника НАИИ // Неоакадемизм в Санкт-Петербурге. Каталог. С. 165–167.

573 См.: *Maffesoli M.* Le temps des tribus: le déclin de l’individualisme dans les sociétés postmodernes. Paris Méridiens Klincksieck,1988.



А. Медведев. Дирижабль над Дворцовой площадью. 2007. Собрание Платона Медведева

наблюдать, до ее разложения. Тем не менее, для таких художников, как Гурьянов, Макаров, Страусова, Розанов, Тобрелутс, Беляев-Гинтовт, Куксенайте и ряда других, 2000-е стали временем нового витка и расцвета собственного творчества. В особенности это можно отнести к искусству Андрея Медведева (1959–2010), развивавшего мотивы Севера и воздухоплавания. Выдающимся деятелем неоакадемизма следует признать соратницу Тимура — Ксению Новикову. На протяжении последних пяти лет жизни Тимура она виртуозно воплощала его художественные замыслы, а после смерти мужа занималась архивированием его наследия и поддержанием жизнедеятельности музея НАИИ. Но в целом, для неоакадемизма — это период своеобразного «маньеризма», который усиливается к концу 2000-х годов: формы искусства его классического периода 1990-х годов претерпевают разнообразные причудливые интерпретации. Тем не менее в неоакадемизме сохраняются неизменными установки на «популярность» (что понималось с 1980-х годов как «искусство для людей»), внешне консервативное экспериментаторство и новые технологии.

Егельский, сочетавший идеологию неоакадемического фундаментализма с сентиментальными балетными сюжетами, обратился к медиа-технологиям. Он покоряет тенеты социальные, где бичует пороки людские, язвя их пропагандой художественно-патриотической. В «Facebook» он создал популярную страницу «Византия сегодня», на которой в духе 1990-х, то есть широкого понимания материала, публикуются иконы вместе со сталинской архитектурой, патриотические призывы — по соседству с дамскими шляпками, а культ Мамышева-Монро и Георгия Гурьянова вершится параллельно с обличениями Аполлона как Люцифера. Чем не авангардная культурологическая реконструкция атмосферы Византии, скажем, поздних Палеологов?

Беляев-Гинтовт стал главным победителем «Премии Кандинского — 2008», а также ведущим художником дугинского «Евразийского союза молодежи», против которого в 2015 году США ввели санкции. Его картины и компьютерная анимация зовут к войне с атлантистами до победного конца и изображают грандиозные военные парады в Москве будущего,



А. Гинтовт. Парад Победы в Москве будущего. 2000-е

призванные устрашать всех врагов России, либералов и попрятавшихся художников-актуалистов. В этих работах, заставляющих вспомнить о романе Павла Крусанова «Укус ангела» (1999), описывающем мировое господство русской империи в ближайшем будущем, версия нового «русского стиля» удивительным образом воплощается в формах интернационального стиля «фэнтези» с сильной оккультной и литературной составляющими, характерными для всего столичного авангарда на протяжении полувека. Используя формы транснационального творчества масс, Алексей сочетает их с риторикой «Лимонки», «Художественной Воли» и евразийской конспирологии.

В традиционно социально озабоченной Москве неоклассику пытаются интерпретировать в плоскости политического. При этом часто слышны апелляции к Т. П. Новикову, Г. К. Гурьянову и неоакадемизму. Ряд официальных институций столицы и Петербурга, даже без особого властного запроса, бросились к воображаемым яслям, наперебой изобретая различные «реализмы». В Москве возникают художественные группировки, предлагающие властям свои версии Большого Стиля — причудливую смесь соцреализма, фотореализма, сюра и комикса. Но группы и выставки, сколоченные из неоакадемистов, выпускников Академии художеств, постмодернистских живописцев и бывших психоделистов, не могут воспроизвести ту ауру благонадежности, которой обладал соцреализм: все равно получается непонятно для конкретных державных мужей. Унылость колорита, большой формат и «пугающее» содержание этих произведений должны, по-видимому, подчеркивать серьезность намерений авторов. Суровая мина и пафосные речи «за классику» сопровождают следующие сюжеты: Афина палит из миномета, муза с автоматом разъезжает на сигвее, «сбитый ас» Дейнеки



А. Морозов. AXIS III. 2010. Реклама выставки «Обогащение реальности» на сайте http://cult-and-art.net



Doping-Pong. Знаменосец или пионеры космоса. 2016



А. Косолапов. Генетика. 1983. Частное собрание

падает в руины античного храма, пионеры салютуют летающим тарелкам, а в орнаментах совмещаются нефтяные цистерны с виньетками в скифо-сарматском стиле — чем не тот же «соц-арт наизнанку»? Если двадцать лет назад неоакадемисты смеялись над своими оппонентами или окатывали их презрением, то сейчас некоторые «традиционалисты» выказывают ту же неподдельную ненависть и агрессию, что и уязвленные социальной несправедливостью «протестные» художники.



М. Розанов. Пестум. Храм Посейдона. Из серии «Порядок». 2016–2017

Несмотря на эту суету, в столичной неоклассике в целом остается пафос «эллинистическо-римской» имперскости по сравнению с более расслабленным «полисно-греческим» петербургским неоакадемизмом. В наибольшей степени винкельмановских «благородной простоты», «спокойного величия» и «верности пропорций» в Москве достиг Михаил Розанов, в фотографиях которого архитектура, лишенная человеческого присутствия, предстает такой же гармоничной стихией, как небеса, воды, библейские пустыни или Антарктика. В 2010-е Розанов переходит к масштабным фотографическим циклам, состоящим из многометровых отпечатков, располагающихся на музейных пространствах в сотни метров — «Служение», «Тоталитарная архитектура», «Мужество», «Космос», «Ясность цели», «Идеальный город».

«Новая серьезность» подвергается жесткой критике со стороны ее былых адептов, например Андрея Попова, оставившего неоклассическую практику и переехавшего из Петербурга в столицу. Он утверждает, что ничто не нанесло такого вреда живому петербургскому искусству, как выморочный неоакадемизм. Московскую же неоклассику он именует во всех смыслах «пустым искусством», что косвенно может ассоциироваться с застарелой «пустотностью», которую культивировали концептуалисты.

В 2008 году в Москве «медгерменевт» Сергей Ануфриев вместе с Африкой говорят о создании «Академии Новикова». Они исходили из положения, что дух Тимура, покинув Санкт-Петербург, вновь ставший без вождя культурной провинцией, переместился для революционной деятельности в столицу[574]. Правда, с тех пор об этой версии Академии больше никто не слышал.

Страусова, создавшая в Берлине и Афинах свою Avtonomi Akadimia[575], используя найденный неоакадемизмом симбиоз неоклассики и новейших технологий, в 2000 году стала первым современным художником, сделавшим инсталляцию в Пергамоне. Обратившись активисткой, она сводит с ума разгоряченных уличными боями афинских полицейских, исполняя им под арфу «Гимн Аполлону» на древнегреческом, в то время как ее товарищ снимает эту сцену на камеру, спрятанную в пряжке ремня.

Наибольшие усилия по поддержанию активности движения и привлечению новых адептов приложила Ольга Тобрелутс, ставшая инициатором всех крупных выставок неоакадемизма последних лет. Ольга, всерьез увлекшись живописью, сочетает написание масштабных классицизированных полотен с успешными экспериментами в абстракционизме. В 2016 году Зурабом Церетели ей было присвоено звание почетного академика Академии искусств России.

574 См.: *Бугаев-Африка С., Ануфриев С.* Вызов // Тимур Новиков. Работы 1980–1990-х годов. М., 2008.

575 См.: http://avtonomi-akadimia.net/background/; http://avtonomi-akadimia.net/.

Олег Маслов, оценивший это событие как воплощение мечты Новикова, писал, что Ольга была «награждена золотой медалью и бриллиантовым значком, а также мантией, шапочкой с кисточкой и соответствующим удостоверением!».

В 2010–2013 годах вслед за Новиковым уходят такие ключевые фигуры неоакадемической культуры, как Медведев, Мамышев, Гурьянов. Мертвые петербургские мастера заполнили имеющуюся в современном русском искусстве пустоту — дефицит настоящих героев-медиазвезд, снискав немыслимый для них при жизни коммерческий успех на международных и московских аукционах. В СМИ и среди коллекционеров вокруг петербуржцев создаются культ и ажиотаж — они покоряют сердца нуворишей через эрогенные для них зоны рынка и «эстрады».

В Москве петербургский неоакадемизм продолжает пользоваться уважением, хотя бы из-за успеха Новикова, Гурьянова, Монро, Острова, Тобрелутс и других, в то время как столичные «консерваторы» находятся в состоянии ожесточенной войны с местным актуализмом и его институциями. До выставки «Новая Академия. Санкт-Петербург» 2011 года, открывшейся в самом авторитетном частном музее столицы — Фонде культуры «Екатерина» (кураторы Аркадий Ипполитов и Александра Харитонова)[576], там мало кто представлял масштаб и разнообразие творчества петербуржцев, даже несмотря на то, что авторская экспозиция представляла только самые традиционные виды искусства. После успеха выставки были даже попытки, свойственные всепоглощающей Московской школе, идейно абсорбировать и это, традиционно враждебное московскому концептуализму явление: «Воспринимавшиеся антагонистами московский концептуализм и петербургский неоакадемизм — две стороны одной медали», — писал московский искусствовед Сергей Хачатуров[577]. По этому же поводу характерны и заметки на «Facebook»:

Милена Орлова: это планида такая — все становится московским концептуализмом, мухоморы, акционизм и так далее. Большой бренд поглощает малые.

Yuri Albert: Как сказал Серый Волк Красной Шапочке: «У тебя есть два варианта — слияние или поглощение».

Тем не менее, Павел Пепперштейн, явочным порядком выполняющий роль главы московского концептуализма, еще в 2009 году начинает выступать против современного искусства (в том числе и в форме саморазоблачения) в совершенно неоакадемическом ключе: «Современное искусство — это сплошной наебос»[578], и тут же берется осваивать мир популярной музыки (рэп) и моды. Параллельно этому, в образовательном центре московского музея «Гараж» о неоакадемическом движении читают лекции как о «правом искусстве»[579].

В Петербурге, где история местного искусства все эти годы практически не преподавалась, выросло несколько поколений искусствоведов и художников, алчно смотрящих на столицу и смутно представляющих, что такое НАИИ. Даже профессионалы не всегда удосуживаются заглянуть в малом количестве, но имеющиеся справочники и каталоги. К неоакадемизму не утихает ревность, о нем мыслят штампами, ходят сплетни и домыслы. Успехи

---

576 См.: Новая Академия. Санкт-Петербург. 2011.

577 Возможное сообщество. Санкт-Петербургская «Новая Академия» снизошла до Москвы // Московские новости. 07.11.11. № 155. Тема НАИИ как рода концептуализма была открыта Леонидом Лернером еще в 1990-е годы (см.: *Лернер Л.* Рождение неоклассицизма из духа концептуализма // Независимая газета. СПб., 2 октября, 1996).

578 См.: *Пепперштейн П.* А я записал рэп против современного искусства // Сноб. 05.06.2009; *Пепперштейн П.* Никакого современного искусства нет // Сноб-шоу (https://snob.ru/selected/entry/7096).

579 См.: Цикл лекций: История современного русского искусства. Саша Обухова. Утверждение формы («правое искусство»). 26 июля 2013 (http://garagemca.org/ru/event/273; https://www.youtube.com/watch?v=FtnJ-HjNHrE).

искусства поколения 1980-х — 1990-х годов абсурдным образом объясняют якобы свободой и отсутствием конкуренции тех времен, не понимая, на каких переменах в сознании основывалась эта свобода, и что за такие вольности платили жизнью. Так, по поводу выставки Новикова в ММОМА Александр Дашевский пишет: «К середине 1980-х годов мода, музыка, дизайн, политика, эстетика, культурная иерархия остались бесхозными. “Новые художники”, “Новые академики” вторглись, не встречая сопротивления, на эти пространства. Все сдавалось под напором искусства, поскольку только оно, кроме криминалитета, кажется, на тот момент знало, что делать. Отсюда поразительные новиковские интенсивность и производительность. <…> Сейчас намечается тенденция переоценки наследия Тимура Петровича. Слишком часто за последние одиннадцать лет его имя поминалось в Петербурге и за его пределами, слишком активны и верны его памяти адепты “Новой Академии”. Целое поколение художников успело вырасти в немом противостоянии этой влиятельной художественной тени. <…> Тем чаще будет приходить на ум время, когда художники с легкостью пересекали государственные и социальные границы, развешивали работы на створках разведенных мостов (и никто не давал этому “правовой оценки”), были желанными гостями телевидения и радио, кумирами и самым передовым классом распадающегося и нарождающегося общества. Когда любая вещь и активность превращались в искусство и тут же взлетали на художественный Олимп. Из ленинградской коммуналки в крупнейшие галереи Нью-Йорка. Когда все было возможно»[580]. Критик Анна Матвеева вызывает бурную реакцию на «Facebook» следующим постом:

Anna Matveeva (2 ноября в 0:26 2015): Я тут немножко записываю историографию неофициального искусства Ленинграда-Петербурга. Это много беготни, интервью, источники, квартирные выставки, неофициальные выставки и художественные объединения, сквоты, мастерские, места силы, выцветшие фотографии, рассыпающиеся в руках кинопленки, тридцать лет минимум, с 1970-х по начало 2000-х годов, объем работы огромный, конца-края не видно — город все-таки большой и искусства в нем было очень много. В итоге, кого ни интервьюируй и с какой стороны ни заходи, весь этот объем так или иначе сводится к: «ТИМУР ПЕТРОВИЧ НОВИКОВ В РАЗЛИЧНЫХ ИНТЕРЬЕРАХ». Блин, ребята, это даже обидно как-то.

Какие-то отголоски неоакадемической культуры проникают в молодежные движения. Уже в 2005 году саратовские рэперы «Волга Драйвер» предваряют свою читку словами: «Наша крыша — дух Тимура Петровича Новикова // Мы выросли там, где все умерли нахуй, // Не дожив до нашего возраста». Далее следует текст, в котором, в частности, говорится: «Многие думали, Тимур — слепой, // Но он уже видел мир другой, // Он видел иные пространства, // Пока вы все пребывали в прострации. // Давай, Тимур, ты живее живых. // Вечностью тянет от тряпок твоих. // Давай, Тимур, палкой своей гоняй лохов. // Бандиты любят художников». Художники неоакадемическго круга Евгения и Сергей Климовы рассказали о нынешних петербургских «сэд-бойз» — тинейджерах, скептически смотрящих на современность, делающих компьютерную музыку в стиле «клауд рэп», «хипанк» и тому подобных, ассоциирующих себя с интернациональными субкультурами — seapunk, ocean grunge, witch house. В целом, это именуется «vaporwave» — своеобразный ретро-киберпанк, рефлексирующий 1980-е и 1990-е годы[581]. Местные участники этого движения культивируют неоакадемизм, который «и вдохновляет, и добавляет грусти», носят футболки

580 *Дашевский А.* Когда все было возможно // Декоративное искусство. № 3. 2013 (http://di.mmoma.ru/news?mid=1096&id=286).

581 См., например: (https://m.youtube.com/watch?v=YcsYSJwewWk, https://www.reddit.com/r/Vaporwave/wiki/basics и https://m.youtube.com/watch?v=KXdNwjNab3c.).

с произведениями Тимура Новикова и оформляют свои диски в духе Новой Академии — например, Аполлон, плачущий кровавыми слезами.

***

Можно в который раз удивляться прозорливости Тимура: то, что было поражавшим публику неоакадемическим авангардом и фантазиями 20 лет назад, сегодня стало обыденностью. В свое время Тимур предлагал улучшать облик новостроек путем простого наложения на каменные «коробки» пилястр, фронтонов и тому подобных ордерных деталей: это звучало потешно. Но прошло совсем немного времени, и теперь никого не удивляют сооружения в «спальных районах» в стиле, напоминающем ар-деко, и торговые центры с ордерными деталями и скульптурами античных богов. Таковы торговый центр «Галерея», Novotel с Венерой Милосской между улицами Маяковского и Восстания, дом на Короленко, 26. Вряд ли кого-то поразил бюст В. В. Путина в образе римского императора, а срастить ваше лицо со старинным портретом можно в любом фотоателье.



Пластика скульптур на входе в торговый центр «Галерея» схожа с «полимерными» статуями реконструированного Летнего сада и дигитальными проектами московских неоклассиков. 2016

Неоакадемисты пренебрежительно относились к актуальной политике, через которую опять пытаются придать злободневности отечественному искусству. Но выдвинутое ими, по сути, — крайнее политическое требование индивидуального счастья по-прежнему стоит во главе угла. Тимур считал, что мы должны быть безупречны и выжить в тылу у превосходящих сил противника, не имеющего социальной, национальной, поколенческой или какой-либо другой принадлежности — то есть дураков.

В ситуации, определившейся в 2010-х годах, можно увидеть очередной виток шизореволюции — мир опять поплыл, старые смыслы и идентификации рушатся. Но в отличие от рубежа 1980-х — 1990-х годов, когда все с надеждой смотрели в будущее, с легкостью расставаясь с обрыдлыми образами себя, ныне, когда будущее потеряло очарование, люди, пригревшиеся в идентификационных норках, не хотят перемен и, судя по агрессии в социальных сетях, воспринимают их панически. Нужно подчеркнуть, что новиковское понимание современной власти, как медийно-популярной, утверждает нерациональность агрессивной политики, как попросту неэффективной. Такое положение вещей определяется и пассионарным спадом — малым числом энергичных людей, желающих отвечать хотя бы за себя. При несравненно меньших затратах очаровывающая политика медиавласти достигает больших результатов, чем репрессивные манипуляции в условиях, когда уже мало кто искренне хочет маршировать и выглядеть одинаково, а к «наведению порядка» призывают разного вида фрики. В этих условиях прошлый опыт независимой культуры 1980-х — 1990-х годов —


Бюст Путина откроют к 9 Мая

Президент в бронзе. Памятник появится в Санкт-Петербурге недалеко от станции метро «Проспект Просвещения»

НАТАЛЬЯ ЛЕБЕДИНА

Сегодня

«Очень хотим, чтобы на открытии памятника присутствовал президент. Обязательно вышлем ему телеграмму с приглашением».

Репортаж газеты «Metro Санкт-Петербург» о бюсте В. В. Путина в образе римского императора. 16.03.2015



В 2000-е годы после открытий в галерее Navicula Artis публика отправлялась в сад Прудки на радения вокруг статуи Некрасова, объявленной за внешнюю схожесть памятником Тимуру Новикову

жизнетворчество «Новых художников» и Новой Академии, выразившееся в нахождении позиции достоинства и радости жизни посреди развернувшегося социального и семиотического хаоса, опять обретает особое значение.

НАИИ стала последней блестящей вспышкой отечественного искусства — далее ничего столь яркого и самостоятельного у нас не появилось. Неоакадемизм сыграл последний акт классической истории искусства, и она как история стилей и «борьбы течений» закончилась.

2016

СКВОТСКАЯ ЖИЗНЬ[582]
ИСТОРИЯ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ ЛЕНИНГРАДА/САНКТПЕРБУРГА 1980-х — 1990-х

СКВОТ ИЗ ЙОР НЭЙМ

В истории независимой культуры Ленинграда/Петербурга было время, когда практически вся актуальная художественная жизнь сосредоточилась в шедших на капитальный ремонт зданиях, захваченных богемой и разнообразными «неформалами». Эта веселая эпоха занимает десятилетие, фактически совпадающее с шизореволюцией: со второй половины 1980-х до второй половины 1990-х. Она отличается необычным динамизмом и разнообразием форм творчества.

Дух и даже черты быта петербургских неофициальных «капремонтных» мастерских восходят к комплексам студий и богемным кварталам, которые существовали в начале XX века в различных столицах мира, прежде всего в Париже, где в районе Монпарнас расположился знаменитый фаланстер[583] — комплекс студий «Улей». «Улей» (фр.– La Ruche) был организован в 1902 году скульптором-любителем Альфредом Буше. На распродаже имущества Всемирной выставки 1900 года Буше приобрел созданный по проекту Эйфеля павильон бордосских вин, в котором создал комплекс из 140 микроскопических студий, которые сравнивали с гробами. Их этот меценат стал сдавать за символическую плату начинающим художникам и литераторам. В книге «Модильяни» Виталий Виленкин дает колоритное описание «Улья»: «Среди его обитателей были Модильяни, Сутин, Цадкин, Архипенко, Нюренберг, Кремень, Штеренберг, Гийом Апполинер, Фернан Леже, художница и мемуаристка Маревна, В.Д. Баранов-Россине, Марк Шагал и другие. В то же время здесь иногда находили убежище и политические деятели, в том числе Луначарский (…). Кругом простирались обширные пустыри; рядом находились бойни Вожирара, откуда постоянно несло тошнотворным запахом крови и слышалось



«Улей». Начало XX в.

582 Название придумано Олегом Котельниковым. Текст написан в 2004 году на основе одноименной статьи, опубликованной в издании: Новый художественный Петербург: справочно-аналитический сборник. Некоторые дополнения внесены в 2010-х годах.

583 Фаланстер — в учении социалиста Шарля Фурье (1772–1837) общественное здание, где живет и работает коммуна трудящихся.

мычание обреченного скота. (…) А в саду подле “Улья” в теплую погоду было все-таки хорошо, тихо, тенисто, и его обитатели иногда выходили сюда со своими мольбертами и глиной. Дорожки сада именовались не без юмора: “Аллея любви”, “Аллея трех мушкетеров”, “Аллея трона” — та, которая вела к дощатым уборным (…). Коллективизм определялся и здесь, как и в кафе “Ротонда”, общей непризнанностью (…). Но, может быть, больше всего жильцов “Улья” объединяла нищета. (…) Между собой принято было делиться последней коркой. Последний кусок урывали у себя и для всеобщей любимицы — ослицы Жаннеты, которая ежедневно совершала обход всех трех коридоров и терлась мордой о двери. Сообща праздновали редкое появление покупателя в какой-нибудь из мастерских или еще более редкий, хотя бы скандальный, успех на выставке. Сообща отражали нашествие врагов — дюжих молодцов с соседних боен, являвшихся спьяну “бить художников”. По ночам часто собирались в одной из каморок — попеть, поиграть на гитаре, поспорить. Споры эти тоже порой доходили до драки: трудно было примирить, например, ярых кубистов с последователями разных течений нео- и постимпрессионизма. Но обычно тут же и мирились, и снова возникали складчины, появлялось дешевое вино, варилась “каша на всех” (“русская мода”), иногда импровизировались даже спектакли, шарады, танцы с переодеванием» [584].

В конце XX века во французской столице, помимо массы небольших художественных общин, существовали и крупные сквотообразные комплексы — так называемая «Фабрика», а затем «Госпиталь». В Нью-Йорке подобные «образования» располагались в 1970-е — начале 1980-х в знаменитом районе Ист-Виллидж. Повсюду с давних пор художники селились в самых дешевых районах, соседствуя с преступным миром, проститутками и другими маргиналами. Говоря об этих вольных художественных мастерских, обычно называемых на западный манер «сквотами» (от англ. — squat — селиться на чужой земле), необходимо оговориться по поводу самого термина. Сквотами во всем мире называют пустующие строения, захваченные бездомными. «Правильный» или «классический» сквотер (не путать с бродягами-бомжами) не платит за жилье, ворует электричество, воду, газ, телекоммуникационную связь и держит оборону против полиции, которая организовывает внезапные штурмы и длительные осады сквотов в средневековом стиле. При всей специфике этого движения в разных странах и городах[585], в сквотерстве конца XX века (прежде всего западном и связанном с интересующей нас культурной активностью) есть общие черты. Современная богемно-сквотерская идеология — шлейф хипповства и панковского анархизма: это альтернативный буржуазному стиль жизни в условиях города как новой природы, где городские «дикари», считающие себя естественными людьми среди всеобщей иррациональной фальши, создают свои кланы и племена. Идеальный сквотер внутренне — непреклонный «партийный» альтернативщик, внешне — всегда должен быть в динамике, как вода, затекающая в любое пустое пространство. Он обладает

---

584 *Виленкин В.* Модильяни. М.: Искусство, 1989. Автор, в свою очередь, указывает, что «фактические сведения об “Улье” в основном почерпнуты из книги: *Chapiro J.* La Ruche. Paris: Flammarion, 1960.

585 *Шомина Е.* Жители и дома. М.: Муниципальная власть, 1999 (фрагмент на: www.up.mos.ru/ObIntSaj/…/kniga-i.htm): «Сквотерство в разные периоды оживает то в одной стране, то в другой, но имеет разный социальный характер и встречает совершенно различное отношение общества. К примеру, в Великобритании сквотерство имеет уже 600-летнюю историю: в 1381 году был принят специальный указ, предписывавший покончить с насильственным вселением людей на землю или в жилище. Сквотерство активизируется в периоды социальных катаклизмов: бездомные демобилизованные солдаты захватывали жилье и в 1918-м, и в 1945 году. Послевоенный период характеризовался острейшей нехваткой жилья. Люди жили на станциях метро и избирали там собственные “жилищные комитеты” (shelter committees). (…) Даже в 1954 году в 1000 лагерях Англии и Уэльса проживало 23 тыс. семей. По оценке ученых, движение сквотеров не было анархистским и индивидуалистским. Наоборот, оно было организованным, носило коллективный характер и преследовало коллективные цели: социальное жилье должно быть доступно всем!».

многими навыками — как прикладными[586], так и в сфере психотехник, умело лавируя в недружелюбных урбанистических джунглях, выживая по принципу «голь на выдумки хитра». Этому соответствует «мусорная» эстетика и узнаваемый панковский постиндустриальный стиль (классический ранний образец — фильм «Mad Max» (1979)), генетически имеющий множество модификаций в гламуре, индастриале, этнике, поп-арте, «пролетарском шике» и т. д., часто проникающий в голливудскую продукцию. В Ленинграде все это, естественно, имело свою специфику, о чем речь пойдет ниже.

Оседлость сквотеров — вещь относительная. Во-первых, сквотер всегда готов к тому, что в любой момент его попрут из его угла: многие из них имеют многолетний опыт более или менее успешных скитаний не только по городам (вспомним «вписки на флэтах» советских хиппи), но и странам. Во-вторых, некоторые идейные сквотеры считают кочевничество и пилигримство принципиальной альтернативой бюргерской «закрепощенности» и видят себя кем-то вроде трупп или «семей» средневековых циркачей — акробатов, жонглеров, мимов, спиннеров (артистов театра огня) и т. п., путешествующих по городам и весям со своими представлениями — «Ничего на свете лучше нету, чем бродить друзьям по белу свету» и т. д.

Эгалитарная коммунальная идеология сквотерских общин, их отношение к собственности, восходящие, по сути, к ранним христианам, могут вызвать романтические ассоциации между сквотами и римскими катакомбами, якобы служившими убежищами первым последователям новой веры от преследований язычников[587]. Этот идеалистический ретроколлективизм сквотеров проявлялся и в творчестве, исторические корни которого можно увидеть в далекой ретроспективе — в братствах назарейцев, прерафаэлитов или советском ИЗОРАМе и прочей отечественной «самодеятельности»[588]. Другой стороной творчества в этой традиции была театрализация жизни и быта: как в усадьбах Абрамцево и Талашкино, художники через «дизайн» мебели и одежды, создание музыки и произведений искусства сами творили эстетику своего идеального жилища, только здесь — уже из хлама и отходов мегаполиса. Сквоты и впрямь напоминали феодальные «натуральные» хозяйства, где ремесленники вручную производили все необходимое. Как в древнем племени, мужчина был зараз добытчиком-охотником, поэтом, воином, ремесленником, художником и понемногу шаманил. Те же функции легко могла исполнять и женщина: гендерные, национальные, возрастные, профессиональные, религиозные и прочие идентификации в сквотах были сильно размыты, а любая индивидуальная сноровка высоко всеми ценилась.

Сквотеры выступают за экологию и по повадкам вроде бы близки к луддитам. Обычный берлинский сквотер 1990-х годов передвигался по городу в сопровождении стаи собак, что вызывало ассоциации с фильмом «Терминатор» (1984), где только собаки распознавали засланных нелюдей — человекообразных киборгов-убийц. Но уже тогда сквотер все более

---

586 Режиссер Вернер Херцог, учащий своих студентов передвигаться по миру исключительно пешком, рассказывает: «Первое, что мы учимся делать в моей школе, — вскрывать замки и проникать в разные помещения. Когда я хожу пешком, я всегда ночую в пустующих домах. Я не приношу никакого вреда, а уходя — запираю за собой дверь» (*Попова Н.* Мастер-класс Вернера Херцога: полная стенограмма и интервью // THEORY&PRACTICE. 4 июля 2011 (http://theoryandpractice.ru/posts/2388-master-klass-vernera-khertsoga-polnaya-stenogramma-i-intervyu)).

587 Энциклопедия Кольера говорит: «Вопреки распространенному представлению, римские катакомбы, как правило, не служили христианам убежищем в эпохи гонений, так как они были слишком хорошо известны римским властям. Не были катакомбы и местом богослужений христиан» (http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/5235/КАТАКОМБЫ). В то же время: «Об устойчивой традиции совершать богослужения в катакомбах свидетельствует одна из надписей, найденных в XVI в. Цезарем Баронием в катакомбах святого Каллиста: «Какие горькие времена, мы не можем совершать в безопасности таинств и даже молиться в наших пещерах!» (http://ru.wikipedia.org/wiki/Катакомбы_Рима#cite_note-10).

588 См.: Самодеятельное художественное творчество в СССР. 1917—1990-е гг. Очерки истории. В 3 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999–2000.



А. Митрофанова (куратор Кибер-Фемин-Клуба) и И. Актуганова (директор Галереи-21) — создатели отечественного киберфеминизма. Фото из журнала «Elle», 1998



«Штюбниц» у причала. http://www.zzz-bremen.de/blog/ms-stubnitz-einfahrt-in-bremen/

приобретал киберпанковские и технокультурные черты. Появляется тип сквотера-интеллектуала-пролетария, овладевшего новейшими технологиями. Очевидными качествами сквотеров наделены люди будущего из антиутопий, эдакие «левши», борющиеся машинами с машинами в том же «Терминаторе» или «Матрице». Карнавально-средневековыми характеристиками обладали апокалипсические битвы роботов и огненные шоу акционистов из Survival Research Laboratories Марка Полиня (Mark Pauline), инструктировавших, например, амстердамских сквотеров, как отбиться от полиции с помощью стены огня, или подобные им мистериальные выступления на рейвах петербургской сквотерской группы «Речники». Своеобразным плавающим хай-тек-сквотом стал прописанный в Ростоке «корабль художников» «Штюбниц» (Stubnitz) с интернациональной командой. Его прибытие в 1994 году в Петербург символически обозначило начало революции техно-арта на отечественной художественной сцене. Принимающей «Штюбниц» инстанцией стала «Галерея-21» — очаг зарождения русского искусства новейших технологий и киберфеминизма, опять же, располагавшаяся в сквоте «Пушкинская, 10».

Западные сквотеры со времени молодежной революции 1960-х — люди активные, идейно и юридически подкованные, влияющие на политическую жизнь своих стран. В крупных городах сквоты напоминают маленькие республики со своими распорядком, нравами и дресс-кодом. Иногда они образуются по национальному принципу. У них существует своя «библия» — «Учебник сквотерства»[589]. Сквотеры — это ударная группа всех альтернативных политических движений от «зеленых» до скинхедов, и иногда они достигают поразительных результатов. Так, в 1971 году в Копенгагене хиппи заняли пустующие казармы и с течением времени добились создания своего государства в государстве — Вольного города Христиания. Там действовали их собственные законы, не было полиции, на улицах, наводненных туристами, с лотков открыто торговали каннабисом, а под бубны танцевали пьяные гренландские эскимосы.

589 Squatters Handbook, Shelter. London, 1990. «С середины 70-х действуют несколько различных организаций сквотеров: “Лондонская организация сквотеров”, “Совет действий сквотеров” и другие. Сейчас они объединяются под эгидой национального движения помощи бездомным “Shelter” (укрытие). Изданный этой организацией “Учебник сквотерства” стал великолепным пособием всем, кто не имеет крыши над головой и намерен вселиться в пустующее жилье. Здесь можно найти информацию обо всех правах сквотеров, адреса организаций сквотеров по всей Великобритании, адреса юридических фирм, где можно бесплатно получить юридическую консультацию и помощь. Кроме того, в пособии множество практических рекомендаций будущим сквотерам: начиная от способов поисков пустующего жилья (и способов убедиться, что жилье действительно пустует, а не ждет уехавшего на курорт хозяина), манеры разговоров с любым представителем власти, до способов подключения газа и воды. Интересно, что среди главных рекомендаций этого пособия — “немедленно начинайте оплачивать коммунальные услуги — газ, воду, электроэнергию. Тогда у вас гораздо больше шансов остаться в захваченном жилье”». Цит. по *Шомина Е.* Жители и дома.

В Лондоне члены группировки, называвшие себя «серийные сквотеры», пользуясь тонкостями жилищного законодательства, обнаглели настолько, что русская пресса заговорила о захвате ими дома Абрамовича. В действительности же дело обстояло так: «Отчаянная шестерка ранее жила в 80-комнатном доме бывшего посла Судана, когда их выгнали, переселились в другой элитный особняк. Они умудрились занять пустующий особняк возле дома экс-премьер-министра Британии Маргарет Тэтчер, после чего переселились поближе к Ирине Абрамович. По словам сквотеров, их не пугает выселение из особняка на Белгравии, — у них на примете есть как минимум 4 дома, которые куплены иностранцами, но там никто не живет»[590].

Особым задором и сплоченностью отличаются итальянские альтернативщики, показавшие миру свою удаль в уличных схватках в Праге во время заседаний МВФ с Всемирным банком в 2000 году и в Генуе на G8 в 2001 году. В 1998 году на 8 Cyberconf Эрмано Гуарнери по прозвищу Гомма — лидер миланских сквотеров[591], писатель и журналист — рассказывал, что они позиционируют себя, как городские и сетевые партизаны. В сквотах открываются библиотеки, архивы и компьютерные кафе, где со своих сайтов продвинутые сквотеры ведут обзоры политической, художественной и литературной жизни, пользующиеся большим авторитетом у молодежи и интеллектуалов, из-за чего к ним подлизываются солидные издательства. Параллельно сквотеры ведут войну с полицейскими, которые врываются в их клубы, разбивают компьютеры и рисуют на стенах свастики. Рассказ сопровождался демонстрацией впечатляющих документальных съемок ответных действий альтернативного сообщества. Были показаны улицы Милана, забитые тысячами прекрасно экипированных и организованных бойцов (шлемы, противогазы, «коктейль Молотова», травматическое оружие и т. д.), двигающихся навстречу таким же фалангам полицейских. В результате уличного сражения «стенка на стенку» молодежь, опрокинув полицию, обратила ее в бегство и, овладев городом, «на сладкое» попыталась атаковать хорошо укрепленное консульство США.

Серьезный и основательный подход к делу был характерен для немцев, расцвет сквотерской культуры у которых сначала происходит в 1970-е — 1980-е в западноберлинском районе Кройцберг. Его восточная часть, примыкающая к Стене и воспетая Вимом Вендерсом («Берлин 36»), была населена богемой и турецкими гастарбайтерами. Здесь возродился «дикий» экспрессионизм в живописи и многие годы был эпицентр обязательных первомайских баталий с полицией, доходивших до баррикадных боев. После падения Стены в 1989 году свежие творческие силы со всего мира стекаются в восточный район Митте (центр бывшей столицы ГДР), где возникают всемирно известные сквоты: «Тахелес», из которого торчал цельный советский истребитель, «Аймер», «Кёпи» и др. «Наряду с жилищами в “автономных” домах,– пишет Денис Терентьев, — имелись также неофициальные магазины, кафе. Невероятно, но в Германии выходило несколько десятков периодических “сквотерских” изданий, в которых распространялась специфическая информация о пустующих домах, о том, как лучше обустроить быт в сквоте и за-



Берлинский сквот-гигант «Тахелес». 1995

590 См.: Бездомные оккупировали дом по соседству с семейством Абрамович. Супруга губернатора Чукотки стала объектом насмешек // Vlasti.net. 20 октября 2009 (www.vlasti.net/news/64564?print=1).

591 Всемирно известные миланские сквоты «Леонкавалло» и «Кончитта» (он же «Сох-18») существуют с середины 1970-х годов.

щитить его от полиции. Сегодня в некоторых городах сквотеры заключают договоры с муниципалитетами, по которым нелегалы по-прежнему не платят арендной платы, но как бы "встают на учет"»[592].

Это «вставание на учет» отражает еще одну сторону западного сквотерства: часть сквотеров, в особенности представители экономической эмиграции, с радостью готовы стать праведными буржуа. Власти идут им навстречу и иногда даже субсидируют обустройство будущих налогоплательщиков и избирателей в пустующих домах. О численном соотношении «идейных» сквотеров и потенциальных коллаборационистов в их рядах судить трудно. Государства и муниципалитеты к концу 1990-х начали наступление на сквоты, расцветшие в Европе после того, как в начале десятилетия из-за падения «железного занавеса» сместилась вся старая картина мира. Некоторые бывшие сквоты, раскрутившись, превращаются в связанные с интернациональными фондами идеологически корректные структуры и в туристско-развлекательные точки, как берлинский «Тахелес», ставший «арт-центром», у входа в который со стороны Ораниенбургерштрассе уже в 2000 году дежурили такси.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СПЕЦИФИКА

Люди, внутренне свободные, и в советское время не знали преград. В конце 1970-х один мой приятель передвигался по Ленинграду с чемоданчиком, в черном рабочем халате и, сказав «здрасьте», проходил в любое учреждение или метро. Вспомним и художников ОНЖ, якобы живших на кладбище. Но вряд ли это может сравниться с теми возможностями, которые открылись в конце 1980-х. Особо «лакомыми» для освоения тогда казались узловые точки сгустков советской идеологии. Можно было купить и перемещать статую Ленина или организовать хулиганскую выставку в музее его имени. Среде обитания возвращались ее досоветские функции. В сквотах художники стали сносить коммунальные перегородки и сдирать обои до штукатурки, символически обнажая «подлинное» и очищая его от наслоений времени.

Амбициозные молодые люди из коммуналок центра города и Купчино, ставшие модными фигурами подпольной художественной жизни, начали захватывать старинные доходные дома и особняки, идущие на капитальный ремонт, обустраивая там свои студии. В Ленинград хлынула пассионарная творческая молодежь со всего Союза: в отличие от Москвы, где ряды художников заметно пополняли Одесса и Киев, здесь приживались диаспоры из Перми, Новороссийска, Пензы, Уфы, Павлодара, Владивостока и Хабаровска. Без прописки им некуда было деваться, и провинциалы так же коллективно осваивали пустующие квартиры.

Физически это проявлялось в следующем: в Ленинграде/Петербурге 1980-х — первой половины 1990-х годов у государства не было средств на реконструкцию старых зданий в центре города, а нормативы по их установке на капитальный ремонт продолжали работать. Таким образом в центре города появилось множество вполне пригодных для жизни, бесхозных, годами пустовавших зданий. Отношения между художниками, захватывавшими жилплощадь в Ленинграде, и властями были иными, чем на Западе. При суровости местного климата любой незаконный захват быстро ликвидируется царем Морозом после отключения электричества и водоснабжения (хотя было множество примеров исключительной стойкости людей, которым просто некуда было деваться). Нелегалы так или иначе всегда договаривались с ЖЭКом или с другой властью об определенной сумме, шедшей «на лапу» местному начальнику. Иногда хватало и просто бутылки коньяка. Социалистическая собственность на коммунальные услуги и перестроечная анархия создали благоприятные условия для нелегалов. Поэтому, как предлагал создатель первого известного нам художественного сквота

592 *Терентьев Д.* Сквот почти не воден.

Тимур Новиков, слово «сквот», завезенное в конце 1980-х первыми путешественниками на Запад, в наших условиях было бы правильнее заменить на «капремонт» или «капиталка»[593]. Время показало, что эти слова не прижились, что, впрочем, не мешает употреблять все эти термины.

Наш андеграунд существовал в условиях отсутствия иерархии городских районов и при перестроечном безвластии, а потому нищий художник мог жить в самом центре старой имперской столицы, вплоть до Дворцовой площади, в роскошном пространстве, обставленном старинной мебелью с помойки, где стиль жизни напоминал светский салон. На Западе же сквоты обычно возникают на окраинах и в индустриальных зонах. Поэтому одной из характеристик, отличавшей местный «капремонт» от западного «сквотерства», являлось их месторасположение.

Кроме того, как отмечает член «Клуба речников» Роман Грузов, живший в сквотах многих стран мира, в отличие от принципиальных западных сквотеров, обладающих своей анархической идеологией, местные капремонтщики были аполитичны и проявляли склонность к мирному урегулированию конфликтов с властями, не задумываясь об особой социально-политической значимости своей миссии. В своей статье этот опытный сквотер (с 1989 года «Клуб речников» переезжал около шести раз) красочно описывает стандартную, работающую в местных условиях схему захвата капремонтного дома: «Большинство сквотеров верит в существование мифического закона, запрещающего расселение во время отопительного сезона, поэтому лучшим временем для переезда считается конец лета или начало осени… Поиск нового места — занятие романтическое и полное приключений. Обычно мы выбирали солнечный день и, запасшись бутербродами, термосами и папиросами, иногда пешком, иногда на велосипедах отправлялись в экспедицию, осматривая чердаки, мансарды и расселяемые дома. Замерзнув или устав, мы пили коньяк в каком-нибудь кафе и продолжали поиски. В свежерасселенных квартирах старого фонда часто попадалась брошенная антикварная мебель, пожелтевшие пачки старых открыток и фотографий и другие интересные вещи. Найдя подходящее место, мы устраивали привал и совещание, на котором решалось, кому какие комнаты достанутся и какую часть восстановительных работ берет на себя каждый из новоселов. В середине прошлого десятилетия (1990-х. — *А. Х.*) в городе было не меньше двух десятков сквотов одновременно, и некоторые из них пользовались очень широкой известностью. Технология захвата достаточно стереотипна и проста: по выбитым или неосвещенным окнам определяется пустующее помещение, дверь взламывается и, после осмотра комнат, запирается на новый замок. Затем следует неделя-другая «присмотра», во время которой определяется реакция соседей и властей. После этого можно заниматься ремонтом. Обычно уже на стадии оклейки стен новыми обоями появлялось какое-нибудь должностное лицо — сторож или техник смотритель, удовлетворявшееся небольшой взяткой. Электричество воровалось с ближайшей линии, телефон проводился от соседей, а воду и газ нелегально обеспечивали местные службы, с представителями которых также заключался временный тайный пакт. Сколько-нибудь серьезного сопротивления при выселении никто, насколько мне известно, никогда не оказывал».[594]

В итоге можно сказать, что понятие «сквота»/«капремонта» в Петербурге весьма расплывчато: в расселенных домах занимали помещения издательства и банки, публичные дома и просто обыватели, но сквотерами их не называли. Приходится принять этот термин, как принятое в указанный выше период в местной художественной среде обозначение полулегальных артистических студий в капремонтных домах, где активно идет богемная жизнь.

---

593 *Менус А.* Беседа с Тимуром Новиковым. 1997 год // Арт-центр «Пушкинская, 10». Параллелошар. 1989–2009 гг. / Сост. Ковальский С., Орлов Е., Рыбаков Ю. СПб.: Деан, 2010. С. 205.

594 *Грузов Р.* Капремонт // Неофициальная столица. Гид, каких не было. С. 41–42.

Интересно отметить, что в Петербурге существует категория закоренелых сквотеров, десятилетиями кочующих по капремонтам. К таким ветеранам относятся и люди, обладающие официальной жилплощадью, но приверженные именно такому образу жизни. Художественные сквоты можно отнести к одному из явлений волны молодежной культурной революции, альтернативной культуры, отчасти перенявшей традиции старого ленинградского андеграунда и на рубеже 1970-х — 1980-х распространившей свое влияние на весь СССР. Во время грандиозного шизореволюционного сдвига и крушения идеологии, через совместное проживание и коллективное творчество в сквотах компенсировался стресс и формировались новые человеческие отношения.

ПРОТОСКВОТЫ



Т. Новиков в сквоте «Кирилл и Мефодий». 1978. Фото из архива Т. Новикова



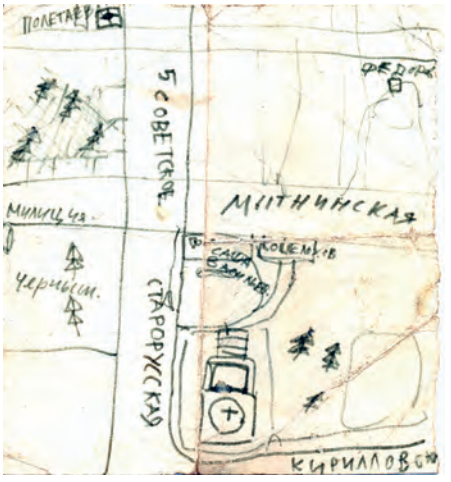
Милиция выгоняет художников из сквота «Кирилл и Мефодий». 2 июня 1978. Фото из архива И. Сотникова

Русский сквотинг зародился в Ленинграде в конце 1970-х. Первым зафиксированным отечественным капремонтом, занятым художниками, можно считать так называемую церковь «Кирилла и Мефодия» (настоящее название — Шестаковской Божьей Матери), расположенную по адресу Старорусская ул., 8/2 (с 1990 года там зарегистрировано грузинское землячество «Иверия»). Его первыми обитателями стали художники группы «Летопись» — Тимур Новиков, Елена Фигурина и Александр Ольшевский. Перепланированные помещения церкви были одновременно мастерскими, клубом и выставочным залом, где, как пишет Юрий Новиков, ведший в самиздатовском журнале «Часы» отдел изобразительного искусства, «стены заполнили громадные и весьма “фовистские” полотна “летописцев”, жанровые зарисовки тогдашнего “Ленинбурга” и полотна с религиозной тематикой авторов группы “Алипий”[595], работы других молодых авторов, крупноформатные художественные фотографии “Тиля-Марии” и Анатолия Шишкова»[596]. В своей автобиографии Тимур Новиков пишет: «Уже в 1978 году я провел свой первый кураторский проект — выставку “Кирилл и Мефодий”. Мне удалось снять большой дом, бывшую церковь, где теперь приход грузинского патриархата, арендовать его за 40 рублей в месяц целиком. Там и поместилась сразу же группа “Летопись”. Оттуда мы отправили в Италию Бориса Николаевича Кошелохова, там случались наши вечеринки, гуляния, и там мы устроили свою первую квартирную выставку. И как только мы ее устроили, тут же нас стали выгонять оттуда органы КГБ и милиция. Это было 2 июня 1978 года»[597]. Этот день можно условно считать днем рождения сквотерского/капремонтного движения русских художников.

595 У этой дружественной «Летописи» группы (Алена, Вик, Сергей Сергеев, Александр Александров, Владимир Скроденис, Виктор Трофимов) параллельно, в 1978 году появилась сквотообразная мастерская на втором этаже флигеля по адресу Лиговский пр., 127, просуществовавшая до 1983 года. Там проходили вечеринки, маскарады и поэтические вечера. См.: Группа «Алипий». 1975–1983: Каталог; *Матвеева А.* Места силы неофициального искусства Ленинграда. Часть 4. Сквоты на Лиговке и группа «Алипий» // АРТГИД. 18.11.2015 (http://artguide.com/posts/916).

596 *Новиков Ю.* От ТЭВА к ТЭИИ // 20 лет квартирной выставке «На Бронницкой». СПб., 2001. С. 16.

597 *Новиков Ю.* Ретроспектива. ГРМ, СПб.: Новая Академия, MCMXCVIII. С. 11.



Т. Новиков. План «операции» по выселению художников из мастерских «Кирилла и Мефодия». 1988. ПАиБНИ



Стихийно организованная выставка возле разгромленных мастерских «Кирилла и Мефодия». ПАиБНИ

Атаковавшие сквот милиционеры, дворники и дружинники выпихивали из здания бородато-волосатых художников, выбрасывали на улицу и ломали картины, часть из которых была загружена в подогнанные машины. Работы, которые художникам удалось вынести с собой, они расставили по двору, устроив, таким образом, выставку под открытым небом. К подробному описанию разгрома «Кирилла и Мефодия» из книги Юрия Новикова[598] можно добавить еще один колоритный момент, рассказанный его однофамильцем Тимуром. По его мнению, перелом в противостоянии художников и властей наступил, когда один из погромщиков схватил картину Михаила Горошко, созданную в авангардной технике «кал по холсту». «Это же говно!» — закричал вляпавшийся боец невидимого фронта, после чего нападавшие уже опасались прикасаться к картинам.

В условиях фактического запрета на выставки, «вторая волна» независимого искусства (по отношению к «первой волне» газаневской культуры), обладавшая уже иным взглядом на жизнь, переходит к нахальным «партизанско-художественным» действиям[599]. Летом 1978 года художники устраивают выставки на пляжах, в людных местах курортной зоны северного берега Финского залива и активизируют деятельность квартирных выставок. Бодрый авантюрный настрой новой генерации художников проявляется в успешном проведении крупной художественной выставки с 61 участником в расселенном доме 1/3 по ул. Бронницкой 14–17 ноября 1981 года, ловко свернутой под носом властей[600].



Обложка самиздатовского каталога с фотографией дома на Бронницкой ул.

В 1982–1987 годах Тимур Новиков превращает в художественный сквот свою постепенно расселяемую коммуналку на улице Воинова (ныне Шпалерная), 24, получивший название

598 Там же. С. 16.

599 Там же. С. 17.

600 *Новиков Ю.* Ретроспектива. ГРМ, СПб.: Новая Академия, MCMXCVIII. См. самиздатовский каталог выставки «На Бронницкой» (автор макета Кирилл Миллер) и буклет «10 лет выставке „На Бронницкой“». Л.: Деан, 1991.

«Галерея “АССА”» прямо напротив зловещего Большого дома (Литейный пр., 4, — ленинградский КГБ). «АССУ» можно считать символом шумного выхода на художественную сцену молодежной культуры «новой волны», «новых романтиков» и сопутствующих этому модничества и популярной культуры. «Там постоянно проходили выставки, устраивались показы параллельного кино, небольшие концерты, вечеринки и гуляния. Там около 1985 года состоялись первые показы альтернативной моды и проходили репетиции “Нового театра”, который давал публичные представления как на площадке театра клуба “81” на проспекте Чернышевского, так и во время бесчисленных концертов “Поп-механики”. Помимо «Новых художников», в театре играли музыканты группы “Кино”, Наталья Пивоварова, позднее ставшая лидером группы “Колибри”, тогда еще начинающая певица Жанна Агузарова, стиляги, некрореалисты и модники. Во время представлений “Нового театра” зритель мог быть обсыпан мукой, облит кефиром или арестован КГБ, что и произошло как-то раз с одним американским дипломатом. Кроме того, в это время “Новые” — Евгений Юфит, Олег Котельников, Инал Савченков, Олег Маслов, Андрей Медведев, их многочисленные друзья и коллеги — активно снимали параллельное кино. Сцены из этой жизни можно видеть в фильме режиссера Учителя “Рок” и в фильме “Асса”»[601], — пишет Тимур Новиков. В одной из своих лекций он рассказывал, что в галерее «АССА» «проводили дни рождения Бориса Гребенщикова, принимали всевозможных гостей с Запада. Именно там мы устроили выставку Энди Уорхола, первую выставку Энди Уорхола в России (...). Надо сказать, что туда приходили сотрудники КГБ, но не предпринимали активных действий по задержанию, аресту и разгону, потому что я был законным жильцом этой квартиры и, собственно, мы там не устраивали никаких диссидентских акций»[602]. Действительно, кэгэбэшники не понимали, что не столько диссиденты, сколько новая популярная молодежная культура представляет реальную опасность для дряхлеющего «совка»: галерея «АССА» стала базой для формирования группы «Новые художники» и всего веселого «нового движения», которое определило характер ленинградской культуры 1980-х и, покорив молодежь всего СССР, в итоге развалило его изнутри.



Группа «Кино». 1985. Фото Е. Ниязова. Музыканты в галерее «АССА» на фоне коллажа Т. Новикова одеты в костюмы, расписанные, по свидетельству А. Крисанова, Г. Гурьяновым гуашью. В результате рисунки отпечатались на теле

В жизни «АССЫ», помимо разнообразных художников — от «нулевиков» до «диких», «некрореалистов» и группы «Военное министерство» — участвовали все главные герои ленинградского рока и музыкального авангарда: группы «Кино», «Аквариум», «Алиса», «Автоматические удовлетворители», «Новые композиторы», Сергей Курёхин, Александр Башлачёв, Жанна Агузарова и др. В пустующих комнатах жили и работали бездомные художники типа новороссийцев Инала Савченкова и Африки. Благодаря фильмам Сергея Соловьёва и Алексея Учителя, проводивших съемки эпизодов непосредственно в «АССЕ», этот сквот, бывший чем-то вроде уорхоловской «Фабрики», определил новый образ молодежной культуры для всей страны.

Существовали и небольшие капремонтные мастерские. Так, в 1983–1984 годах на Лиговском проспекте, 65, в подвале при театре, по соседству с живой обезьяной помещалась мастерская Олега Котельникова. В 1985 году квартиру в идущем на ремонт доме по Литейному

601 *Новиков Т.* Новые художники. С. 15-16.

602 *Новиков Т.* Ленинградское искусство 1980-х годов. С. 22.

проспекту, 9, своеобразным художественным клубом сделали ставший художником филолог Виктор Тузов, поэт Зейгам Азизов и скульптор Виктор Грибов.

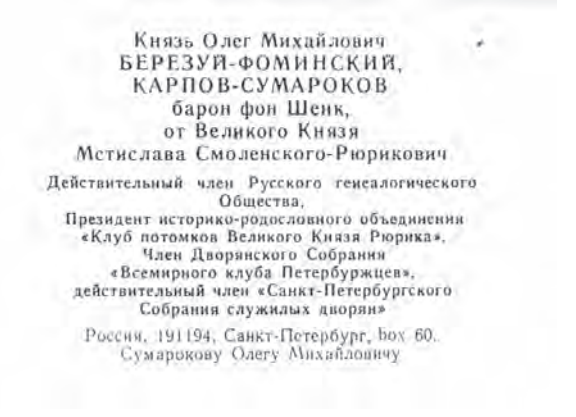
Эти ранние сквоты были местом обитания небольшого круга знакомых. Массовым явлением и средоточием всех сторон альтернативной художественной жизни капремонтные «сквоты» стали во время перестройки, во второй половине 1980-х — начале 1990-х, когда самые большие из них занимали целые комплексы зданий с сотнями обитателей. Это был период расцвета двух мастодонтов — «Клуба "НЧ/ВЧ"» и «Пушкинской, 10».

«КЛУБ "НЧ/ВЧ"»

Сквот «Клуб "НЧ/ВЧ"» — белое пятно в истории петербургского искусства, хотя в свое время он был ярчайшим явлением, и поэтому мы остановимся на его истории подробнее. «Клуб "НЧ/ВЧ"» возник осенью 1986 года, после того как официально было позволено создавать общественные организации в сфере культуры, а курс в работе с так называемой «неформальной» молодежью был заметно либерализирован в надежде взять ее под комсомольский контроль. «Клуб» был официально зарегистрирован Управлением культуры 10 июля 1987 года. Неформалы быстро оккупировали проходной двор, ведущий с улицы Чайковского, 20, на улицу Каляева (ныне Захарьевская), 5, прямо к Большому дому. «Клуб» получил свое имя от хэви-металл-группы «НЧ/ВЧ», то есть «Низкие Частоты / Высокие Частоты», что является калькой с названия австралийской группы «AC/DC». Это название рокерам придумал Олег Котельников, на квартире которого группа образовалась в 1983 году.



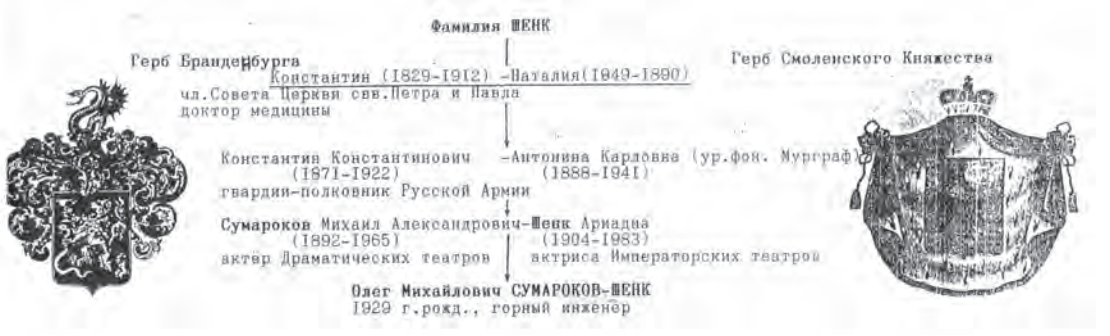
В. Костяков. Плакат-коллаж группы «НЧ/ВЧ». 1986. Фото из архива А. Баранова


Князь Олег Михайлович
БЕРЕЗУЙ-ФОМИНСКИЙ,
КАРПОВ-СУМАРОКОВ
барон фон Шенк,
от Великого Князя
Мстислава Смоленского-Рюрикович
Действительный член Русского генеалогического Общества,
Президент историко-родословного объединения «Клуб потомков Великого Князя Рюрика»,
Член Дворянского Собрания «Всемирного клуба Петербуржцев»,
действительный член «Санкт-Петербургского Собрания служилых дворян»
Россия, 191194, Санкт-Петербург, box 60,
Сумарокову Олегу Михайловичу

Визитка О. М. Сумарокова

Лидер группы Алексей Сумароков жил с родителями в районе, где в будущем «Клуб "НЧ/ВЧ"» осваивал расселенные дома. Лёше каким-то образом удалось объяснить маме и папе, что такое хэви-металл и молодежное рок-движение в целом. Особое понимание он встретил у отца — Олега Михайловича Сумарокова (1929–2002), пенсионера-геолога, бывшего личностью крайне примечательной. В его визитке значилось «Князь Березуй-Фоминский, Карпов-Сумароков, барон фон Шенк, от Великого Князя Мстислава Смоленского — Рюрикович» и т. д., что было истинной правдой[603]! О. М. Сумароков, по его собственным словам, «презирал свое поколение», был протестантом, изучал историю своего рода и особо подчеркивал, что его предки — обрусевшие петербургские немцы — в разных поколениях посвящали себя

603 На «Петербургском Генеалогическом Портале» petergen.com читаем: «Русское генеалогическое общество. Члены Общества (по состоянию на 5 апреля 1997 года) Сумароков Олег Михайлович — Дирины (дворяне), Дудинские, Карповы, Колтовские, Литке, Мургграфы, Рюриковичи, Сумароковы, кн. Фоминские-Березуйские, бар. Шенки, Энгели» (www.rgo.newmail.ru/rgo/rgof.htm). На международной научной конференции «Генеалогия. Проблемы. Задачи. Перспективы» (Санкт-Петербург, 1992) один из докладов О. М. Сумарокова назывался «Сумароковы, Карповы, Шенки. Методика составления родословного дерева по мужским и женским генеалогическим связям» (www.petergen.com/irgo.shtml).



Генеалогическое древо О. М. Сумарокова-Шенка

благотворительности и работе в приютах и санаториях с детьми-инвалидами, одержимыми падучей и ранеными на полях сражений воинами. Еще в 1960-е он организовывал первое молодежное объединение — патриотический клуб «Россия», радевший за сохранение архитектурных памятников, в основном христианских храмов. Шизореволюция открыла новые горизонты для престарелого краеведа. В его автобиографии переход от повествования о дореволюционной милосердной деятельности Шенков-Сумароковых к рассказу о его деятельности в «НЧ/ВЧ» практически не заметен. Там он пишет: «С 1986 по 1991 создавал в С.-Пб. приюты для творческой молодежи в разрушенных брошенных домах». Этот человек был своеобразным фриком: его внешний облик балансировал на грани пенсионера-активиста и городского сумасшедшего — плотный старик с несколько сонным, но выразительным взором, внезапно переходящий с интеллигентной речи на грозный рык, носивший мешковатый костюм с лохмами на штанах, белую рубашку, ветхое пальто и шляпу с полями. Он обладал удивительной способностью нахраписто и убедительно беседовать с чиновниками в исполкоме: в кабинет заходил вполне приличный пожилой человек, и когда, побеседовав и подписав бумаги, он выходил, изумленный бюрократ лицезрел его аристократическую задницу, ибо брюки Олега Михайловича были разорваны от крестца до промежности. Окончательно отвязавшийся «папа Сумароков», он же «ОМ», пел в сопровождении группы «Преображение» рок-н-ролльные проповеди со сцены в евангелическо-лютеранских храмах — «“Адский папа”», 63-х летний О. М. Сумароков, рычал в микрофон, как будто перед ним был враг народа»[604], записывался с группами «Ноль», «Время любить», «НОМ», прыгал с парашютом и держал маленькое потешное государство для сотен ленинградских оливеров твистов.



Папа ОМ в своей стихии. Втор. пол. 1980-х. Фото В. Костякова из архива А. Баранова

С 1986 по 1992 год «НЧ/ВЧ» был средоточием молодежного авангарда, став частью Божьим промыслом возникшего в этом районе архипелага дикорастущей альтернативной культуры, в который входили писательский «Клуб-81» на улице Петра Лаврова (ныне Фурштатская), 5; «Новый театр» Эрика Горошевского на проспекте Чернышевского, 3, где актерами были молодые члены группы «Речники»; «новороссийский» сквот на улице Воинова, 28, и кинотеатр «Спартак» на ул. Салтыкова-Щедрина (ныне Кирочная), 8, — кинематографическая «Мекка» андеграунда.

604 *Сивицкий И. ака Телегин Е.* История группы «Ноль». Вести с берегов Маркизовой лужи // Иванов. № 3 (www.nolhistory.ru/statyi/1990-4.html).

Внешне двор и его обитатели напоминали образы из фильмов о беспризорниках времен Гражданской войны и «Двор чудес» из «Собора Парижской Богоматери»: «НЧ/ВЧ» в целом можно охарактеризовать как явление непрерывного карнавала в стиле панк. Стены домов были расписаны граффити, покрыты самодельными плакатами, выставки, например, «Черно-белая», включали в себя весь капремонтный мусор и хлам. Отсутствие воды и отопления было обычным делом: в промерзшей мастерской, где «новые дикие» Олег Маслов, Владимир Козин и Олег Зайка катались верхом на приглашенном ими совместно пожить и поработать старом гуру андеграунда Борисе Николаевиче Кошелохове и заставляли его кричать козлом, тяжесть запаха воспринималась как особое артистическое достижение.

Во дворе постоянно проводились рок-концерты: этот сквот стал «салоном отверженных» Ленинградского Рок-клуба — групп, типа той же «НЧ/ВЧ», «Трубный зов», «Время любить», «Луна», «Младшие братья», «МТП» и др. В студиях и во дворе устраивались показы параллельного, «вертикального» и прочего андеграундного кино прямо на стены или на небо. Самыми известными кинорежиссерами клуба были Владимир Костяков, Иветта Померанцева, Андрюс Венцлова, царапавший по пленке Инал Савченков, Дебил (Евгений Кондратьев) и Олег Котельников, начавший рисовать прямо по пленке («сны Бананана в фильме «Асса»). При всем этом каждые утро и вечер через двор довольно безразлично тянулись работники Большого дома. Обитатели «НЧ/ВЧ» относились к ним столь же равнодушно. Когда издатель «Митиного журнала» Дмитрий Волчек спросил у О. М. Сумарокова, не боится ли он такого соседства, тот ответил: «Они ведь через наш двор идут к себе на работу, так что мы его закроем, если что».



Концерт во дворе клуба «НЧ/ВЧ». Втор. пол. 1980-х. Фото В. Костякова из собрания ПАиБНИ



Членский билет № 78 И. Померанцевой, секретаря совета клуба «НЧ/ВЧ»



О. Котельников и А. Баранов во дворе «НЧ/ВЧ». Втор. пол. 1980-х. Фото В. Костякова из архива А. Баранова

В «НЧ/ВЧ» жили и работали десятки и сотни молодых музыкантов, художников, кинематографистов, мультипликаторов, скульпторов, фотографов, писателей, а также кришнаиты и представители расплодившихся тогда молодежных группировок всех мастей. В клубе были музыкальные, кино- и фотостудии, галерея, директором которой был художник Александр Овчинников, Музей творческих содружеств, выпускался самиздатовский журнал



«Дикая» живопись художников «НЧ/ВЧ» в выставочном зале клуба. На сцене гипсовый бюст О. М. Сумарокова. Втор. пол. 1980-х. Фото В. Костякова из архива А. Баранова



О. Маслов. «Ты был на выставке НЧ/ВЧ?» Плакат с фигурой О. М. Сумарокова. 1987



Плакат выставки «СССР. ВХУТЕМАС. НЧВЧ». Вторая половина 1980-х

«Свет» (вышло 7 номеров). Из ветеранов андеграунда, помимо упомянутого Кошелохова, в этом сквоте жили и работали поэт и художник Олег Григорьев, художник и культуртрегер Валерий Вальран, постоянно появлялись Тимур Новиков, организовавший там выставку «К 95-летию Маяковского» (с этой выставки началась деятельность «Клуба друзей Маяковского»), поэт Аркадий Драгомощенко, художник и музыкант Вадим Овчинников, лидер некрореализма Евгений Юфит и другие.



Журнал «Свет». 1988. № 2. На обложке — картина Козина и Маслова



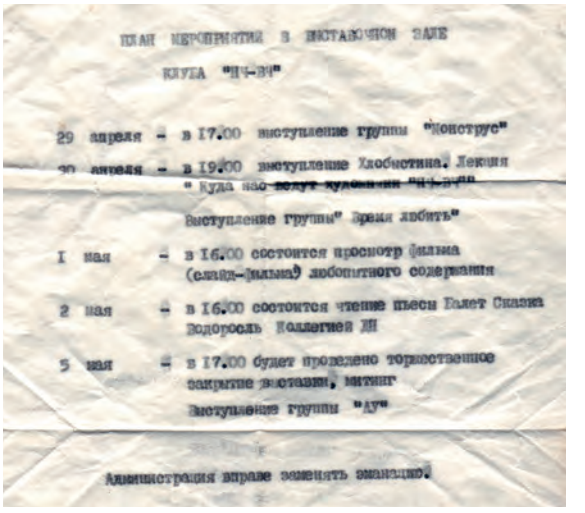
Журнал «Свет». № 4



Журнал «НЧ/ВЧ»

«НЧ/ВЧ», образовавший живой организм наподобие муравейника, был очень живуч. Когда власти попытались отобрать у сквотеров дом по ул. Чайковского, 20, ловкие хулиганы долго не съезжали, ведя абсурдную бюрократическую переписку: они уверяли, что занимаются охраной и ремонтом дома, в котором жила бабушка Лермонтова. Как тактический ход можно рассматривать и тот факт, что в 1988 году художники формально отделились от клуба, организовав Музей творческих содружеств, директором которого стал молодой художник Михаил Крест (Тимофеев). На самом деле это был все тот же «НЧ/ВЧ». Когда пришлось съезжать, по научению О. М. Сумарокова, Крест подготовил решение Дзержин-

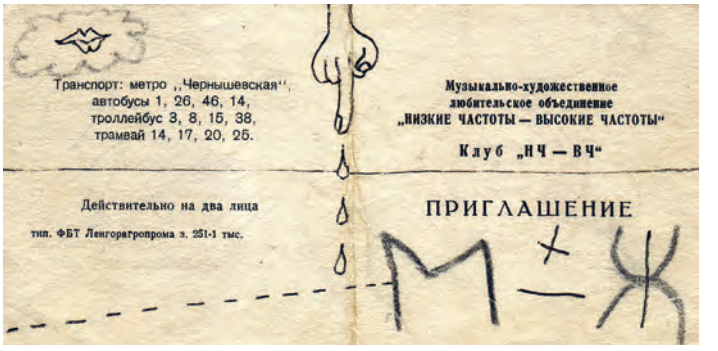
ского исполкома «о передаче дома 31 по ул. Каляева Художественному Любительскому Объединению “Объединенный Музей Творческих Содружеств” на сохранение, до начала капремонта здания». «НЧ/ВЧ» перетек в новые здания в этом же районе: в 1988 году в дома № 29 и № 31 по улице Каляева. В новых зданиях, освоенных «НЧ/ВЧ» на Каляева, было гораздо комфортнее — работало отопление и существовали даже ванны с горячей водой. Хотя не все жили в уюте: приходилось видеть иногородних художников-подростков, всех вместе спящих вповалку прямо на полу. Но в 1990-м художникам вновь пришлось перебираться в «Египетский дом» (улица Каляева, 23). Здесь в роскошных интерьерах с колоннами я работал вместе с Крестом, Гением, Масловым и Померанцевой. Тут же проходили художественные акции — концептуальные обеды и лекции иностранных искусствоведов.


План мероприятий в выставочном зале «НЧ/ВЧ». 1987





Пригласительные билеты в «НЧ/ВЧ», разрисованные художниками. Вторая половина 1980-х



Основным художественным стилем «НЧ/ВЧ» была довольно зверская экспрессивная живопись, приправленная абсурдом. Таково было и поведение обитателей сквота. Притом что это были подвижники искусства — стоики, плевавшие на быт, — для внешнего наблюдателя они могли выглядеть устрашающе. Во время свадьбы Дебила в доме № 29 гости начали кидаться майонезом и прочей снедью; зловещие «некроромантики» Гера Челюсть и Макс жили во дворе того же дома в мрачной квартире с разобранными кирпичными стенами, напоминавшей пещеру. Стиль одежды членов клуба формировался из советских комиссионных магазинов и производил сильное впечатление. Это были немодные среди обывателей шикарные двубортные костюмы 1950-х — 1960-х годов, цветные рубашки, широкие навороченные галстуки 1970-х, «кремлевские» двубортные пальто с меховыми воротниками и папахами. Другим типом шика были ансамбли, напоминающие стиль летчиков/кинематографистов 1920-х: кожаные шлемы,



Свадьба режиссера параллельного кино Дебила, сопровождающаяся киданием майонезом. На переднем плане жених, далее режиссер А. Венцлова и художник О. Зайка. На стенах произведения О. Котельникова. 1988



Художники «НЧ/ВЧ»: С. Еньков, И. Савченков, А. Гамаюн, Н. Агеевец, В. Тамразов, Л. Смирнова, В. Тузов, неизвестная, Ф. Ротвальд, А. Овчинников, Г. Стрельников. 1988. Фото Р. Жигунова

кепки, большие очки, брюки, заправленные в гольфы. Случались и внешние модные вторжения типа визита 20 «элвисов пресли» из Москвы.



Гений (Д. Савин). Без названия. 1990. ПАиБНИ. Ко времени создания данной работы с основой из соломы относится и цикл его произведений из земли

Помимо упомянутых выше деятелей забытого сквота, необходимо сказать, что в «НЧ/ВЧ» работали художники Гений (Дмитрий Савин), Алексей Баранов, братья Горошевские, Владимир Сорокин, Остап Драгомощенко, Максим Якубсон, новороссийская группировка, именовавшаяся «Иналами», Франц Ротвальд, Андрей Крисанов, Виктор Тузов, Лена Лысая (Смирнова), Таня Пудовочкина, Игорь Смирнов, Валерий Морозов, Елена Богданова, Олеся Савина, художники группы «Кочевье» — Александр Кондратьев, Александра Голомазова, Виктор Буртас, Гафур Мендагалиев и др., автор этих строк и многие другие.



А. Баранов. Поющая рыба. 1986. Собрание ПАиБНИ



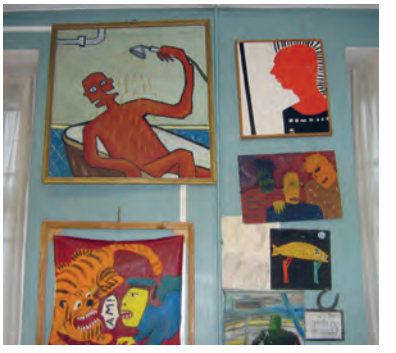
Художники в Музее Творческих Содружеств. А. Овчинников, И. Сотников, Захар, Гений, М. «Крест» Тимофеев, С. Еньков, И. Савченков, А. Хлобыстин, Илья, А. Гамаюн, Г. Стрельников. Разворот из «ZEITmagazin». 1989. № 10. Фото Timm Rautert. Архив (Е-Е) Евгения Козлова и Ханнелоре Фобо

Примерно с 1993 года начинается постепенный упадок «НЧ/ВЧ»[605], хотя еще долго за ним тянется сквотерский шлейф: в гигантской мастерской в том же «Египетском доме» до конца тысячелетия сохраняется мастерская Ольги Тобрелутс, в которой обитали Андрей Хаас, Марина Щука, Виктор Фролов, Андрей Попов, Егор Остров, Алиса Леонова. До середины 1990-х Андрей Тропилло складировал пиратскую аудиопродукцию на Каляева, 14, в помещении бывшего ЖЭКа, называвшемся «Церковью рок-н-рольных приходов». Помещение было окрашено «конверсионной» краской. Когда О. М. Сумароков, отчаявшись собирать 10-копеечные взносы с членов клуба, решил отдать это помещение хлебобулочному заводу, пекари, проведя комиссию, отказались: у стратегической краски было ядовитое излучение.

После распада «НЧ/ВЧ» значительная часть его художественной коллекции была передана в Публичную библиотеку, где и хранится по сегодняшний день в реставрационных мастерских в здании на Фонтанке, 36. Фотографии выставок «НЧ/ВЧ», выполненные Евгением Козловым, находятся в собрании галереи «Русское поле» (Берлин). Ряд документов и фотографий, иллюстрирующих эту главу, хранится у бывших обитателей сквота. Облик «НЧ/ВЧ» и его населения, помимо андеграундного кинематографа, был зафиксирован в фильме, который снял в 1988 году сотрудник Центра Помпиду Станислас Задора для французского телеканала Antenne 2.



О. Тобрелутс в мастерской Египетского дома. 1994. Фото H-J. Burkard



Картины художников «НЧ/ВЧ» из коллекции Музея Творческих Содружеств в реставрационной мастерской Публичной библиотеки. 2010. Фото А. Хлобыстина

СИЯТЕЛЬНОЕ ДНО: СКВОТЫ-ДИСКОТЕКИ/КЛУБЫ/ДВОРЦЫ

Тем временем в городе существовали сквотерские группировки, ориентированные на дендизм, модную танцевальную музыку, светский и прозападный стиль жизни. Владельцы этих роскошных дворцов с каминами, лепниной, слепками с античных статуй и экзотическими растениями, красавцы и модники, снисходительно смотрели на помоечную эстетику нищих сквотерских коммун. В конце 1980-х многие музыканты и художники сумели вкусить популярности, съездили за границу, сказочно разбогатели на искусстве, стали импортировать

605 В газете «Смена» (№ 74. 22.04.1994) была опубликована заметка «ПАПА ОМ преобразился»: «С наступлением эры рыночной экономики знаменитый питерский клуб “НЧ-ВЧ” (музыкально-художественное объединение „Низкие частоты — высокие частоты“) год за годом утрачивал свои шестиэтажные, одноэтажные, подвальные и чердачные приюты, где под защитой ПАПЫ ОМА (так величают Олега Михайловича Сумарокова, 65-летнего (!) основоположника “НЧ-ВЧ”) можно было творить современные шедевры. Осталось разве что записаться у легендарного Юрия Морозова, запродюсироваться у всемогущего Андрея Тропилло, чтобы увековечить творения “энчэвчистов” не только на стенах и фасадах многих питерских домов, но и на виниле. (…) Кстати, 65-летиий ПАПА ОМ в жизни раньше не пел (ни в походах, ни на праздниках, ни в застольях), зато, работая на карьерах по добыче гранита, научился в грохоте взрывов и машин орать, перекрикивая любой “космодром”. Вот эту “громогласность” неожиданно для всех раскрыл в Олеге Михайловиче Боб Колегов (группа МАНЬЯКИ), который и направил ПАПУ на путь истинный. Сначала были МАНЬЯКИ, потом Сумароков-старший создал группу АДСКИЙ ПАПА, а будучи приглашенным в СКК на концерт памяти Жоры Ордановского нарек свою труппу ПРЕОБРАЖЕНИЕМ» (http://www.nolhistory.ru/statyi/1994-4.html).

западные манеры, имиджи и предметы быта и сами смотрелись, как какие-то небожители, говорящие на непонятном языке.

Большой сквот возник в 1989 году в двух до сих пор не отремонтированных домах на набережной Фонтанки, 145 — там зародилось отечественное техно-движение, начиналась эпидемия дискотечных танцев, клубное движение и рейв. В доме № 145 в большой квартире, украшенной произведениями Тимура Новикова, художника и музыканта группы «Кино» Георгия Гурьянова, Алексея Хааса и др., начали происходить первые дискотеки под электронную музыку.



Бой-клуб на Фотанке, 145. Н. Дронова, И. Мовсесян, А. Ф. Хорват, Г. Гурьянов. 1990. Архив А. Ф. Хорват

В соседнем доме, тоже № 145, в 1989 году возник «Бой-клуб», постоянно устраивающий вечеринки и турниры по шахматам в зале с камином. Его посетителями были вышеперечисленные герои + Андрей Медведев, Евгений Козлов, фотографировавший стильные молодежные мероприятия с начала 1980-х, Иван Мовсесян, Юрис Лесник, Олег Котельников, Денис Егельский, Монро (Владислав Мамышев), Евгений Юфит и др. В домах на Фонтанке в разные годы обитало множество художников и музыкантов, в том числе группа «Депрессионистов» (другое название — «Утюги»), Виктор Снесарь, Гера Малышев, Олег Купцов и первые DJ-девушки — Лена Попова и Анжела Шульженко, игравшие самое радикальное техно и хардкор. Дискотеки стали проводиться и в других помещениях, на них стали появляться иностранные коллекционеры, богачи, знаменитости, музыканты и художники, молодые бандиты, полюбившие электронную музыку; на верхних этажах открылся публичный дом с сопутствующими налетами ОМОНа.



Д. Одинг и О. Назаров на фоне картины «Dead Dromedary» в сквоте в Свечном переулке, 1. Фото А. Лангер

С осени 1990 по осень 1992 года в Свечном переулке, 1 существовала студия-клуб будущих промоутеров рейва Олега Назарова и Дениса Одинга. Там они с друзьями создавали контрастировавшую с серой унылостью вокруг «кислотную» живопись светоотражающими красками, дизайнерские объекты и конструкции из неона. Там же проходили вечеринки с участием групп «Два самолета» и «Колибри». Вот как об этом вспоминает Одинг: «… нас вдохновил пример наших друзей: ребят из художественной и музыкальной панк-группы “Тотальный Джаз” Димы Дмитриева, Джона Сидорова, Алексея Лазовского, Кирилла Утешева, Сергея Опасного, Капы, Марата Муракаева и пр. В конце 1980-х у них была мастерская на улице Фурманова, соседняя с мастерской “Инженеров искусств”. Затем “Тотальный джаз” переехал на улицу Де-

кабристов в павильон у Юсуповского дворца, позднее ставшим рестораном “Дворянское гнездо”. (...). По немытым и не горящим по вечерам окнам нами был найден большой расселявшийся дом на углу Большой Московской улицы и Свечного переулка. С 1990 по 1992 год мы переезжали три раза. Сначала въехали в относительно небольшую квартиру на Свечном, потом перебрались в 300-метровую квартиру в том же доме. (...) Осенью 1990-го к нам в мастерскую зашел мой приятель, с которым мы вместе учились в джазовом колледже. Он принес около 20-ти пластинок «новой музыки», привезенных им из-за границы: Technotronic, KLV, Snap, Capella, Clubhouse, S-Express, Dee-Lite, Kraftwerk, Westbum... Мы их послушали, и это перевернуло все наши музыкальные представления. Пространство позволяло нам делать вечеринки самим. (...) В двух больших залах мы закрасили окна черной краской, решив таким образом две проблемы: нам не мешал свет уличных фонарей, и никто не мог видеть, что происходит внутри. Стены заклеили белой бумагой и разрисовали валиками черными орнаментами. В одной из комнат собрали конструкцию из неона, отдаленно напоминающую самолет. Этот объект висел посередине комнаты, на месте люстры. (...) ... мы были счастливы, когда Георгий Гурьянов, купив себе новую иностранную стереосистему, подарил нам свои старые колонки S90. (...) В нашей продуктовой корзине были два основных составляющих: порошковое детское питание “Малыш” и шампанское. «Малыш» нужно было разводить водой или молоком — в нем были все необходимые вещества для растущих организмов. Шампанское было основным напитком на вечеринках. Когда пол на одной из кухонь полностью закрывался пустыми бутылками, мы наполняли ими рюкзаки и сумки и шли в пункт приема стеклотары. На вырученные деньги снова покупали “Малыш” и игристое вино. Благодаря вечеринкам, у нас всегда была группа девушек, готовых прибрать нашу квартиру... Нашими соседями была хиппи-коммуна “Дом Мира и Милосердия”. Они, руководствуясь благими намерениями, стали брать из детских домов беспризорных детей на воспитание, а те в свою очередь обносить квартиры в соседних домах. Тогда подстегиваемые общественностью, рассерженные власти приняли меры. Дом стали ускоренными темпами расселять: отключили воду, электричество, отопление, стали возникать пожары. В конце концов, пожарные за одну ночь демонтировали в доме все оконные рамы и двери»[606].

В 1991 году потесненные обитатели дома Фонтанки, 145, предприняли аншлюс этажа в доме № 22 на набережной Мойки, с видом на Эрмитаж (ныне — отель Kempinski), где еще в 1988 году возник сквот «Речники», организованный группой молодых художников и актеров авангардного театра Эдуарда Горошевского. Там же обитал культивировавший эстетику изысканных извращений режиссер параллельного кино Владимир Захаров и героини его лент — будущая девчоночья группа «Пепси»: Эва Рухина, сотрудник либерального рижского журнала «Родник» Анна Лепик и др. Однажды «речники» обнаружили, что кто-то вселился на один из этажей, сбив их замок. Придав воинственный вид своим панковским прическам и нарядам, вооружившись пневматическим пистолетом, они отправились выяснять отношения. Но агрессоры выставили перед собой бородатого амбала, заявившего, что они «арт-рэкет» и с ними лучше не связываться. Громилой был Юрис Лесник, за спиной которого стояли Георгий Гурьянов и Иван Мовсесян. В последующем все они сошлись, образовав единый дружеский круг учителей и учеников, а Лесник не раз становился старшим товарищем «речников» в их дальнейших скитаниях по сквотам. Маршрут «речников» после 1991 года пролегал через сквоты в Якобштадтском переулке и на улице Черняховского в знаменитый сквот «Фурики» на улице Фурманова (ныне Гагаринская).

Новыми обитателями Мойки, 22 стали также Монро, Виктор Тузов и 16-летний вундеркинд Андрей Попов; целую квартиру занимал Денис Егельский. На Мойке, 22 зародился

606 Из письма Дениса Одинга.

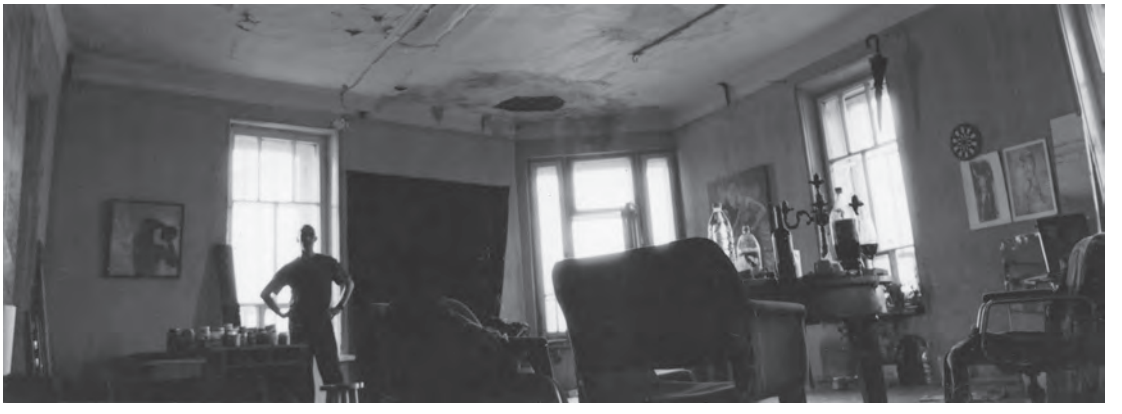


В. Мамышев-Монро. «Доска почета культурного центра "Мойка – 22"» с портретами жильцов и завсегдатаев. 1991. Смеш. техн. Собрание О. Туркиной и В. Мазина



Заседание АнтиЧП 19 августа 1991 на Мойке, 22. А. Хлобыстин, Т. Новиков, В. Мамышев-Монро (за кадром Г. Гурьянов, Африка и др.). Репортаж ПТВ

отечественный видеоарт: Юрис Лесник привез из-за границы видеокамеру, на которую стал снимать репортажи «Пиратского телевидения»: уморительные информационные передачи, репортажи с выставок, интервью, маленькие сюжетные фильмы. Во время путча 1991 года и сопутствующих народных шабашей на Дворцовой площади в сквоте снимались заседания «Анти-ЧП». Режиссером «ПТВ» выступал Тимур Новиков, звездой и главным ведущим был первый отечественный художник-драг-квин Мамышев-Монро. Художники в зависимости от обстоятельств курсировали между сквотами на Мойке и Фонтанке. В 1991 году, когда сквотеры были вытеснены с Мойки, компания переместилась в дом № 1/3 в Шведском переулке, где ныне располагается Генеральное консульство Швеции. Одновременно Иван Мовсесян — организатор первой выставки на разведенном Дворцовом мосту — вместе с Ольгой Тобрелутс освоили мастерскую в принадлежавшем Государственному Эрмитажу доме № 31 по ул. Халтурина (ныне — Миллионная).



Г. Гурьянов в своей мастерской на Васильевском острове, 2-я линия, 61/30, лит. А. 1997. Фото из архива Г. Гурьянова



Г. Гурьянов на балконе своей мастерской у Малой Невы.
Фото из архива Г. Гурьянова



Г. Гурьянов в свой мастерской на ул. Садовой, 51.
Фото из архива Г. Гурьянова

В 1994 году «речник» Станислав Макаров, Никита Лысый, Юрис Лесник, а с 1997 года и Георгий Гурьянов обитали в огромном доме-корабле, выходящим фасадами на Малую Неву и угол Малого проспекта и 2-й линии Васильевского острова (2-я линия, 61/30, лит. А — ныне отель «Кортъярд Мариотт Санкт-Петербург Васильевский»). Здесь Гурьянов стал обладателем роскошной анфилады на последнем этаже, с которой открывался вид на весь город и где проводились вечеринки, на которых собирались сливки андеграундного общества. В итоге в уже окончательно выселенном и разрушенном доме, двор которого буквально кишел крысами, Гурьянов остался наедине со своими произведениями, отважно передвигаясь с фонариком по гигантской руине с этажа на этаж, по лабиринтам пустых квартир. Когда однажды к нему заявились агрессивные силовики, они были очарованы его полотнами с героями-летчиками, краснофлотцами и спортсменами настолько, что, как говорил Георгий, еще чуть-чуть и были бы готовы раздеться, чтобы позировать ему. Следующим капремонтным дворцом Гурьянова, украшенным картинами самого художника, гигантскими зеркалами, скульптурой и гигантскими экзотическими растениями, в 1999 году стала анфилада на ул. Садовой, 51, с десятиметровым балконом и видом на Юсуповский сад. Здесь принимались мировые знаменитости, дипломатический корпус и местные модники, разгуливавшие по залам и катавшиеся клубком по полу в старинных сюртуках.

«ПУШКИНСКАЯ, 10»

Самым известным художественным сквотом в стране стал большой доходный дом 1887-88 годов постройки, рядом с которым, в сквере на углу Пушкинской улицы и Лиговского переулка, был поставлен первый в России памятник Пушкину. «Пушкинская, 10» стала крупнейшим и старейшим центром независимого искусства в России, связанным с подобными центрами по всему миру. Если говорить о самых известных его обитателях, то можно упомянуть покойных художников Рихарда Васми, Шолома Шварца, Олега Григорьева, Вадима Овчинникова, Тимура Новикова.

В эпоху расцвета сквота только число студий «Пушкинской, 10», в которых иногда обитали целые коллективы, доходило до ста тридцати. Помимо них, здесь существовали в разных форматах музеи Нонконформистского искусства и Новой Академии Изящных Искусств, галереи: «10-10» (фактически — первая коммерческая галерея в городе , 1989), «21» /«Техно-Арт Центр», «103»/ «Кинофот»/ «ФотоImage», «Мост через Стикс», «Петербургский Архив и Библиотека Независимого Искусства» («ПАиБНИ»), студия звукозаписи «Тита-



Концерт во дворе Пушкинской, 10. Нач. 1990-х

ник», издательства «Новый Геликон» и «Деан», клубы «Арт-клиника», «Фиш Фабрик», «ГЭЗ-21», «Клуб электрика Карабутова» («Карабутовка»); журналы «Кабинет», «Художественная Воля», «Петрополь», «Топ-Шлеп»; газеты «На дне» и «Сусанинъ»; благотворительный фонд «Ночлежка»; репетиционные базы самых известных групп ленинградского рока: «Аквариума», «ДДТ», «Странных игр», «Текиладжаз», «Двух самолетов», «Голубых пидорасов», «Колибри», «Ю-Питера» и др.; театры «ДаНет» Бориса Понизовского, «АХЕ», «OF» и др.

До 1998 года «Пушкинская, 10», сперва называвшаяся «Фондом “Свободная Культура”», вела изнурительную, но в итоге победоносную борьбу с городскими властями за существование. За прошедшие годы дом оброс своей мифологией и традициями. Каждый год 26 июня здесь проводился «Праздник двора», и концерты на открытом воздухе шли сутки напролет. Ночами во дворе горели костры, на которых даже ухитрялись готовить пищу, шло спонтанное музицирование. Люди чуть ли не потоком перемещались по выставкам, студиям, вечеринкам и клубам. Самые суровые испытания наступили в 1996–1997 годах, когда старые идеалы независимого искусства повсюду стала подминать под себя торгашеская идеология, а в доме повсеместно отключались электричество и водопровод. В конце XX века люди ходили по вернисажам в шубах, со свечами рассматривая произведения искусства на покрытых инеем стенах. Тем не менее, благодаря опыту противостояния властям ветеранов андеграунда, правильно построенной информационной кампании (по телевидению в защиту сквота выступали такие кумиры публики, как Курехин, Шевчук, Гребенщиков), хорошей внутренней организации и всеобщей поддержке «Пушка» стала единственным сквотом, сумевшим выжить и официально закрепиться на своем месте.



Т. Новиков, А. и И. Хлобыстины на «кухне» НАИИ. 1998. Фото С. Брандта



Вечеринка с ОМОНом в Галерее-103. Т. Кэмпбелл и И. Хадиков нашли общий язык с милиционерами. 1996. ПАиБНИ

1998-й стал годом перелома. Большая часть здания с фасадом на Пушкинскую улицу и двора была отдана под постройку дорогих квартир для «новых русских». Взамен культурный центр, который стал именоваться «Товариществом “Свободная Культура”», стал долгосрочным (на 50 лет) обладателем задней части отремонтированного здания с пристройками и выходом на Лиговский пр., 53. С этого времени история сквота заканчивается.

РАСЦВЕТ И УПАДОК

В первой половине 1980-х начинается массовая миграция творческой молодежи из провинции в художественные центры. Ее представители пополняли ряды самых стойких капремонтных жителей Ленинграда. В Кузнечном переулке, в доме № 19, пустующую квартиру по соседству с художниками Флоренскими заняли молодые «новые дикие» художники Олег Маслов и Владимир Козин. Затем, зимой 1984–1985 годов, они переместились в дом № 8 по Коломенской. По соседству с галереей «АССА», в доме № 28 по улице Воинова, с 1986 года обосновалась новороссийская диаспора во главе с Иналом Савченковым. Эта активная подростковая группировка, в которую входили бежавшие из родительского дома тинейджеры — брат Инала Сергей Еньков, Андрей Гамаюн, Гриша Стрельников и др., — разрабатывала вслед за Иналом оригинальный стиль с чертами экспрессионизма, граффити и сюрреализма. В сквоте происходили разнообразные странные происшествия. Однажды декабрьской ночью Инал обнаружил в коридоре живую змею. Частым гостем новороссийского сквота был рижский коммерсант, а в скором будущем известный художник Юрис Лесник.

После пребывания в «НЧ/ВЧ» на Каляева, в домах № 29 и 31, в 1988–1989 годах путь компании, образовавшей вместе со скульптором Францем Ротвальдом, режиссерами Владимиром Захаровым и Борисом Казаковым в 1988 году «Школу инженеров искусств», лежал на улицу Фурманова, 1. Так началась долгая — почти в 20 лет — история знаменитых «Фуриков». Там, у самой Невы, они занимали в разное время 4 квартиры. «Инженеры» снимали фильмы и мультфильмы, создавались декорации, костюмы, скульптуры. С 1991 года по 2010-й «Инженеры искусств» обитали в здании на Обводном канале, 17, возле проспекта Газа, и создали футбольную команду «Газ-вода». Это же здание с 1992-го стало местом проведения многолюдных подпольных дискотек, организованных группой «обводников» во главе с Сашей Масальским (клуб «Обводы-газы»). Помню, как во время облавы ОМОНа молодые геи, пройдя обыск, возвращались, чтобы еще раз быть ощупанными мужественными парнями в камуфляже.

В 1994 году «инженеры» параллельно существуют на улице Бармалеева, 7, улице Куйбышева, 29, а последнюю квартиру на Фурманова, 1 передают «речникам», где те поселяются совместно с Юрисом Лесником. Одна часть «речников» — организаторы рейвов, создатели битвы стальных роботов-чудовищ Роман Грузов, Тимофей Абрамов, Денис Александров и др. — привносят туда свою эстетику и дизайн металлоремонтной мастерской. «Речники», более ориентированные на неоакадемизм — Стас Макаров, Егор Остров, Линас Петраускас и др., — украшают пространство крупноформатными изображениями античных руин и устраивают лабораторию по изготовлению старинной бессеребряной фотографии — гуммиарабиков. Отсюда «речники», принципиальные сквотеры и авантюристы, отправлялись в путешествия по всему миру. По смене интерьеров «Фуриков» — от индастриала к неоакадемизму и ориентальному — можно отслеживать смену стиля жизни в Петербурге 1990-х годов.



«Речники» Р. Грузов, Е. Остров, М. Полещук и пес по имени «Кот» в сквоте на ул. Фурманова, 1

На рубеже 1980-х — 1990-х десятки крупных и мелких сквотов определяли стиль жизни свободного искусства и новой молодежной культуры. Постепенно, в середине девяностых, движение идет на спад. Наступление буржуазной идеологии, быстрый раздел и подорожание

недвижимости, ужесточение власти и переход молодежи в целом на реакционные социальные позиции способствовали тому, что в конце десятилетия сквотерство приходит в упадок. Светское капремонтное веселье сменилось «новой серьезностью» и отшельничеством. Теплились последние сквоты «речников» на Гагаринской (до 2008), «инженеров искусств» на Обводном (до 2009), а также сквот на Шкапина, 11, где до 2004 года работали музыкант Кочегар (Александр Давыдов), художники Иван Сотников, Артур Молев, Фауст (Владимир Устименко) и др. Последним крупным сквотом в центре города, занимавшим целое здание, в котором обитали хиппи и студенты-«мухинцы», был дом № 8 по улице Гангутской, закрытый в 2000 году.

За два последних десятилетия в различных городах и странах художественные сквоты возникают и исчезают аритмично. Так, если в Берлине и Бельгии они сейчас приходят в упадок, то в Париже наоборот наблюдается некоторый подъем. Авторитет сквотерского движения ныне велик и стал чем-то вроде бренда для художников, проходящих инициацию. Таким образом в 2007 году по адресу Непокоренных, 17, например, был синтезирован так называемый «Сквот непокоренных» (полное название «Открытая студия “Сквот непокоренных”»), организованный карьерно настроенными художниками-«мухинцами». Однако при всем желании трудно назвать «сквотом» студии с лифтом и круглосуточной охраной на входе. На протяжении 2000-х очаги художественных сквотов мерцали то здесь, то там. Например, в 2003–2006 годах в известном доме Леонтия Бенуа на Моховой, 27 существовал сквотского типа комплекс студий художников и студентов, а в 2008 году на улице Подольской полгода просуществовал сквот «Окстись!», закрытый милицией при попытке проведения художником Иваном Химиным «Арт-барахолки». С 2008 по 2013 годы во дворах за домом № 7 по Старопетергофскому проспекту, где фактически образовалось поселение гастарбайтеров, располагался дом-руина с садиком, в котором обитала панк-группа «Внезапный сыч», во время вечеринок музицировавшая прямо в зарослях лебеды. Но в художественной жизни Петербурга эти спорадические образования определяющей роли уже не играли.





Кеша Спечинский и группа «Внезапный сыч» во дворе сквота на Старопетергофском проспекте. 2012. Фото И. Роман

В зависимости от экономической и духовной ситуации, положение с недвижимостью в Петербурге должно меняться, и, возможно, нам еще придется увидеть новые художественные сквоты.

2004–2013

РУССКАЯ РЕЙВОЛЮЦИЯ[607] И ЭПИДЕМИЯ ТАНЦЕВ. 1990-е — 2000-е

Все людские невзгоды, все злоключения, коими полна история, оплошности государственных деятелей, ошибки великих полководцев — все это проистекает единственно от неумения танцевать.

Ж.-Б. Мольер. «Мещанин во дворянстве»

Последнее десятилетие XX века началось с танцев. В январе 1990 года в центре Ленинграда, в ДК Работников связи (Большая Морская, 58) прошла первая дискотека с игравшим на «вертушках» диджеем — рижанином Янисом Крауклисом, привезшим на своем старом «мерседесе» полный багажник аппаратуры и пластинок. С Янисом ленинградцы познакомились еще в 1987 году в столице Латвии, когда там проходил концерт «Поп-механики» совместно с Вестбамом. DJ Янис и его друг Угис в начале 1990-х были единственными в СССР людьми, имевшими комплект необходимого диджейского оборудования, а Янис еще и умел на нем играть. Главными вдохновителями события были Тимур Новиков, Георгий Гурьянов и Рубик (Рубен Петросян). Зал был украшен крупноформатными картинами, выполненными в неоклассической манере: портретом Георгия Гурьянова кисти Тимура Новикова, автопортретом самого Гурьянова и работой Дениса Егельского, демонстрировавшими новый модный тип мужской красоты. Позже это событие Новиков назвал «первой художественной акцией» Новой Академии Изящных Искусств[608].



DJ Янис в майке «Гурьянов-пати». Архив О. Тобрелутс.

Диджеи, музыка эйсид-хаус, позитивная и модно одетая танцующая публика, фейс-контроль, специально напечатанные флайерсы и главное, полное игнорирование обыденной «реальности», — все это были признаки первой настоящей техно-пати. Это была и первая гей-вечеринка. В журнале «Афиша-Петербург» «речник» Тимофей Абрамов вспоминает:

607 Слово «рейволюция» впервые был использовано как название рейва в Театре Советской Армии в Москве в 1994 году. В 2000-м году мы с Михаилом Бархиным поместили его в названии статьи (см: *Хлобыстин А., Бархин М.* Рейволюция и эпидемия танцев (1990–2000) // Неофициальная столица. Гид, каких не было). В 2007 году выходит использующий этот термин «документальный роман» (*Азарлицкий О., Иванов К.* Рейволюция. Как это было на самом деле // Сост. Стогов И. СПб.: Амфора, 2007).

608 Автобиография неоакадемиста Тимура Петровича Новикова. С. 15. В этом издании Тимур ошибочно указывает, что событие произошло в 1989 году.



В. Мамышев-Монро в Мраморном дворце ведет репортаж ПТВ. 1991. Фото Ханнелоре Фобо

«Новиков стал идеологом вечеринок на дискотеке “Курьер” в ДК связи. Болтались там абсолютно все: от группы “Колибри” до завсегдатаев танцпола на Фонтанке, 145. Главными заводилами были переодетые травести. Владик Мамышев наряжался в Мэрилин Монро, художник Денис Егельский изображал Тину Тёрнер…» Профессор Новой Академии Егельский, в прошлом — полный оторва, а потом, естественно, возглавивший в неоакадемизме озверело фундаменталистское крыло, именовавшееся «Святой Инквизицией», пишет в одном из своих писем: «Мне стыдно вспоминать о том, что я участвовал в подобных безобразиях (…) Точно помню схему возникновения: новые художники-пидоры-неоакадемисты-рейв». Это был «первый бал» Владика Мамышева-Монро, когда он впервые публично выступил в своем каноническом образе: такого безобразия и ликования здесь давно не видели. Вот как описал происходившее Тимур Новиков в тексте с характерным названием «Как я придумал рейв»: «Это была дискотека с хаус-музыкой и элементами техно, для пущего веселья мы организовали шоу “Голос альтернативной певицы”. Альтернативными певицами у нас были небезызвестный ныне Владислав Юрьевич Мамышев (Монро), менее известный человек по имени “Алла Пугачёва” и еще менее известный и ныне проживающий в Германии — “Сандра”. Вот эти трое и вели основную программу в перерывах между работой диджеев. Поскольку сексуальные меньшинства очень ярко выражают себя в области внешнего вида, максимально броско одеваются и пользуются косметикой, то мы пригласили большое количество представителей сексуальных меньшинств. Для них вход на дискотеку был дешевле, чем для остальных. Цены были смешные, для всех вход стоил 10 рублей, а для секс-меньшинств — 5. Я сам осуществлял фейс-контроль и решал, кому и за сколько продавать билет. Конечно же, в льготную категорию попадали не обязательно гомосексуалисты и лесбиянки. Дешевые билеты продавали в первую очередь за внешний вид, а особо отличившихся в этой области вообще пропускали бесплатно. Ну и все знакомые, которых было очень много, тоже проходили бесплатно. Цены мы установили символические, только чтобы покрыть аренду помещения. Диджей и все исполнители выступали бесплатно, за идею. Так, первая дискотека с диджеем одновременно была и первой дискотекой секс-меньшинств, и первым Drag Queens-шоу. Там же была устроена выставка и существовал специальный chill-out, то, что теперь называется V.I.P.-room. В общем, мы проиграли все модели клубной работы»[609].

В СССР началась рейволюция. Рейв стал новым пространством свободы — социальной, семиотической, сексуальной, гендерной, экономической, психоделической, музыкальной, пластическо-телесной и т. д. Так мы протанцевали немало лет.

***

Считается, что первый крупный рейв — «Лето любви» — прошёл в 1987 году на острове Ибица. Родиной этого явления, быстро ставшего интернациональным, называют Англию (в смысле музыки — и США) второй половины 1980-х. Там это были масштабные дискотеки в чистом поле или в больших индустриальных помещениях, что было связано не с романтикой, а с прозаической необходимостью лицензирования ночной торговли алкоголем. Игравшаяся

609 *Новиков Т.* Как я придумал рейв // ОМ. Март 1996.

на них танцевальная музыка в стиле эйсид-хаус и техно вскоре и, как казалось, навсегда, вытеснила рок-музыку из сердец молодежи.

Рейв-культура приняла у рока эстафету выполнения функций посвящения во взрослость, в которой инициация предстала в еще более выразительном виде: техно-культура совместила молодежную субкультуру мегаполисов и новые технологии с архаическими, традиционными ритуалами, поднявшимися из подсознания забывшего о мифе социума. Основа рейва — танцевальная электронная музыка, вводящая в тот или иной транс, что соответствовало чувству жизни времени шизореволюции с ее постоянной трансформацией. В этом понимании музыка — род стимулятора для выхода в измененные психосоматические состояния, «звуковой наркотик». В этой «галюциногенной» музыке, где слова практически отсутствуют, мощный ритм правит бал. Совмещение барабанного и басового ритма, который можно интерпретировать и как «дегуманизированный» — машинно-индустриальный,[610] и как космическо-биологический («этнический»), с электронным, иногда весьма жестким звуком на пределах громкости. Очевидно, что эта звуковая субстанция работает так же, как музыка бубнов, барабанов, раковин, флейт и т. д. в мистических ритуалах традиционных культур — от вакханалий до карнавалов. Фантастические наряды танцующих, световые и огненные эффекты, дымы и т. п. доводят происходящее до эффекта камлания пополам с мистериальной мессой в готическом соборе[611]. Ритмические колебания между высокими и низкими частотами — вещь известная и широко использованная в истории. Например, сочетание флейт и барабанов в европейских военных маршах, под которые в XVI–XIX веках пехота шла в атаку, на смерть. В древнем Китае были эпохи, когда государство попросту монополизировало использование этих инструментов. Некоторые правительства пытались сделать что-то подобное и с рейвом.

В СССР гонения на музыку — джаз, рок и т. д. — имели традицию запретов на светское музыцирование, уходившую в допетровскую эпоху: «Этот взгляд на игру и “играние” освящен и авторитетом Стоглавого собора, 92 глава которого, содержащая “соборный ответ о игрищах еллинского бесования”, гласит, в частности: “Праздность бо и пиянство и играние всему злу начало есть и погубление велие. Сего ради отрицают вся божественная писания и священные правила всякое играние и зерни, и шахматы, и тавлеи, и гусли, и смыки, и сопели, и всякое гудение и глумление и позорище и плясание”. Такое понимание музыки, или “играния”, не было чисто теоретическим положением, но являлось жизненной установкой и практическим руководством к действию. Так, в “Памяти” верхотурского воеводы Рафа Всеволожского приказчику ирбитской слободы Григорию Барыбину от 13 декабря 1649 г. читаем: “А где объявятся домры и сурны, и гудки, и гусли, и хари (скоморошьи маски. — *А. Х.*), и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то вся велеть выимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь: а которы люди иг того ото всего и изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которы люди от того ото всего богомерзкого дела не останутся и учнут вперед такова богомерзкого дела держаться, и тебе б по государеву указу тем людям чинить наказание, и ты бы тех ослушников велел бить батоги”. По свидетельству же Адама Олеария, не раз по-

610 Первым использованием индустриальных звуков можно считать постановку в 1913 году в Петрограде футуристической оперы на музыку Михаила Матюшина «Победа над Солнцем», в которой имитировался грохот пушечной канонады, шум работающего мотора и так далее. В «Симфониях гудков» Арсения Аврамова, исполнявшихся в 1922 году в Баку и в 1923 году в Москве, были использованы реальные индустриальные «реди-мейды»: пушечные залпы, пулеметные очереди, заводские и пароходные гудки, стук гигантского молота и рев самолетов (*Румянцев С.* Коммунистические колокола // Термен-Центр. Центр электроакустической музыки (http://asmir.info/lib/avraamov2.htm)).

611 Исследования поведения молодежи на рок-концертах были поставлены в этот очевидный контекст западными антропологами и психологами еще в 1960-е. Как пример современной отечественной интерпретации, см.: *Добролюбская Ю.* А. Измененные состояния сознания в свете исследований культурной антропологии (http://credonew.ru/content/view/334/28/).

сещавшего Московию в первой половине XVII века, Патриарх Иоасаф I “запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены”. Пагубность музыки для “играния” усиливалась еще и тем, что для русского сознания она являлась проводником “латинской ереси”»[612].

«Техно» — музыка без слов и смысла, они здесь не нужны. В терминологии композитора-музыковеда В. И. Мартынова ее можно назвать «нетекстовой», то есть существующей только на пластинке, в противовес «текстовой», записанной в нотах, композиторской музыке. Одновременно это и своего рода «народная» или «неофольклорная» музыка, изначально создающаяся молодыми людьми из маргинальных сообществ, не имеющими музыкального образования. По сравнению с XIX веком, когда постоянное наслаждение музыкой и танцами было уделом немногих избранных, в «демократическом» XX веке новые технические приспособления — патефон, радио, магнитофон и т. д. — позволили молодежи уходить в музыкально-танцевальное счастье в коммунальной клетушке или на природе. В рейве, уже как само собой разумеющееся, музыка осуществляется не просто для слушанья, а в стихийном вагнеровском «синтезе искусств» (танец, костюмы, декорации, свет, социальная акция и т. д.), что в двадцатые-тридцатые конструировали организаторы массовых событий, типа Шпеера. Казалось, эта электронная музыка снимала все проблемы — авторского и заимствованного, искусственного и естественного, целого и фрагмента, классики и авангарда, индивидуального и общего, и чуть ли не стирала половые различия. Она так же легко, как реди-мейды, переваривала композиции всех времен и народов, звуки природы и машин.

Мишель Гайо — автор книги «Техно, художественная и политическая лаборатория настоящего»[613], где, помимо прочего, помещены беседы автора с философом Жаном-Люком Нанси и антропологом Мишелем Маффьезоли, считает наиболее рейверским философом Спинозу, для которого «наслаждение счастьем делает нас способными обуздать страсти», радость — это «положительная страсть», «переход человека от низшей к высшей степени совершенства» и «веселость всегда хороша и не может быть чрезмерной». Сутью рейва становится коллективный экстатический транс: частные «приключения» и «путешествия», сливающиеся в одно большое Событие/Чудо. То есть рейв — это прежде всего Событие, а не музыкальный стиль, которых в самом рейве насчитывается не один десяток. Отправляясь в танцевальное путешествие, рейвер освобождается от внешнего мира, размыкает круг обыденности, теряет себя в бесконечности повторов и масок и, выпив «живой» и «мертвой» воды, возвращается из него преображенным — добрым молодцем.



Играет DJ Слон. 1990-е. Фото из архива О. Тобрелутс

Главным героем рейва становится не исполнитель-музыкант и не композитор, а диск-жокей, микширующий «сеты», «сводящий» записи на пластинках и в идеале — управляющий всеобщим состоянием «мастер церемоний» (MC). В советском шлягере «Кружатся диски» Давида Тухманова на слова Игоря Кохановского диджей жалуется, что не может пригласить нравящуюся ему девушку на танец, что «он очень занят». В начале девяностых из несчастного паяца, развлекающего публику, диджей

612 *Мартынов В.* История богослужебного пения: Учебное пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. С. 36–37.

613 *Gaillot M.* Sens multiple. La techno, un laboratoire artistique et politique du prйsent, avec les entretiens de Jean-Luc Nancy et de Michel Maffesoli. Paris: Dis Voir, 1998.

превращается в паладина душ, демона девичьих ночей, самую популярную молодежную профессию. Некоторые из диджеев, объевшись психоделиков, начали гуровать, используя сексуальные, а кто религиозные или социальные энергии массовых сборищ людей в измененных состояниях. В начале 1990-х в Германии мне довелось встретиться с диджеем, кратко изложившим свое жизненное кредо: «Надо жить в Берлине и быть диджеем-драгдилером-гуру». Некоторые из них, попав в среду шоу-бизнеса, сменили социальную ориентацию — разбогатели или/и опустились.

Но настоящий интерес представляли идейные деятели танцевальной культуры, в Петербурге, например, верившие даже в возможность перековки бандитов, чему имелись подлинные примеры. Диджей надолго сменил героическую фигуру рокера, использовавшего личную колдовскую силу, выдававшего со сцены гитарный запил под вой менад. Диджей скорее — медиум, шаман, посредник перед духами, приводящий всех присутствующих в состояние экстаза, внешне ничего особенного не делая. В принципе, мало кого интересовало, что и как он там творит — главное, чтобы музыкальный драйв не прерывался. Поистине оторвавшегося рейвера больше привлекает ухающая колонка, свой внутренний мир или общение, чем фигура диджея. От рок-концерта рейв также отличался отсутствием демонически-авторитарной фигуры солиста, вампирически требующего с возвышения сцены кровавых жертв от визжащих девочек.



Д. Егельский. Поэт (портрет DJ Габриэля Воробьева). 1990. Собрание автора



В. Цой. Рок-концерт. 1990-е. Собрание Дж. Стингрей. Г. Гурьянов говорил: «Виктор Цой тоже очень увлекался танцевальной музыкой: ритм для него — это было все. Я с полной уверенностью могу назвать его человеком электронной культуры, который не имеет ничего общего с упырями, рок-н-рольщиками, бородачами и прочими уродами»

Прокомментируем некоторые черты рейв-движения, выделенные Мишелем Гайо.

1. Исключительно праздничный и коллективный характер рейва. *А. Х: старые идеи Бахтина и Батая о празднике/карнавале могут быть интерпретированы уже как возможность не разовой, исключительной, а постоянной социальной/экзистенциальной альтернативы — нового образа жизни и социального устройства. На рейве все находятся в совместной динамике и прямом взаимодействии. За рейвом стоит своя особая «экономика».*

2. Отказ от речи. *А. Х.: да и грохот такой, что говорить бесполезно. В начале 1990-х мы сравнивали рейвера с обнаженным античным героем — в пластике соврать практически нельзя, всем видно твое состояние. Нет и нагрузочного «отеческого» текста.*

3. Новое понимание технологий: не они подчиняют, а ты их присваиваешь. *А. Х.: и используешь как удобство и орудие творчества.*

4. Участие, а не подчинение. *А. Х.: Здесь — уже в социальном смысле.*

Из этих положений Гайо выводит такую важную для французской традиции черту рейва, как критика спектакля, сцены и произведения как способа эстетического представления. Рейв не ставит свою идеологию и «идеи» выше происходящего, действия: на рейве всё (и смысл происходящего) находится в становлении.

* * *

Несмотря на слабую выраженность в техно-культуре протестного начала (в протестантских странах оно проявлялось все же сильнее, чем в России), власти сразу же почуяли неладное: массовый уход в неподконтрольные состояния, да еще где-то на периферии обыденной жизни, в темноте и гвалте, вызывал тяжкое подозрение, что здесь творится нечто преступное, чуть ли не сатанинское. Подъем рейва сопровождался новыми волнами психоделической революции, где среди веера других средств выделялся новый (а на самом деле изобретенный еще в 1912 году и испробованный в конце 1970-х А. Ф. Шульгиным) «легкий» препарат амфетаминового ряда MDMA (в просторечии — «экстази»), вызывающий состояние эйфории, счастья, двигательного и сексуального подъема (что, естественно, не избавляет от гнетущих эффектов в марионеточной телесности и злобных отходняков при передозах).

Массовое использование запрещенного в большинстве стран экстази и других психоделиков на рейвах стало основным предлогом гонений и запретов этого стиля жизни, которые были особенно жестки в Объединенном Королевстве. Репрессии привели к тому, что целые «семьи» и «племена» рейверов, не желавших менять образ своей жизни, подобно романтикам начала XIX века, бежали на континент. Там своеобразными таборами на грузовиках с разукрашенными фургонами они годами кочевали по Франции и, особенно, по более либеральной в отношении к ним Германии, останавливаясь в чистом поле для проведения своих танцевальных литургий. На этих законспирированных техно-радениях они сами поддерживали порядок, контролировали деятельность драгдилеров и стойко сопротивлялись вычислявшей их полиции, которая атаковала их, бывало, даже на вертолетах, пытаясь захватить музыкальное оборудование. Мишель Гайо, занимаясь современным кочевничеством, проделав тысячи километров по Сахаре с туарегами и по снегам Таймыра с долганами, включил рейверов-номадов в свое исследование. В репрессиях на них и попытках остановить и «посадить (опустить) рейверов на землю», сделав частью буржуазного общества, он видит общее торжество мировоззренческого комплекса оседлого общества в его тысячелетней борьбе с философией кочевничества, ставшего маргинальным в современном мире[614]. В ответ следует ожесточение этих «зиппи» (название экологических рейверов). Однажды мы с Гайо — экс-рейвером, учеником Жана-Люка Нанси, автором первой книги о философии техно, консультантом министерства культуры Франции по альтернативным вечеринкам — и его девушкой Саншаной приехали в чистое поле, где за холмами светился Шартрский собор. Постоянно залезая в компьютер и получая указания по телефону, мы добрались до секретной транс-вечеринки «незнакомого племени» рейверов-номадов, охранявшейся бугаями с десятками мастифов на поводках. Я, наряженный в сюртук с жабо, сошел за придурка-иностранца, а Мишеля, одетого в кожаные штаны и модный пиджак, ребята в широких штанах и куртках с капюшонами час держали под ножом и хамили Саншане, приняв их за «фликов» — полицейских шпиков.

Часть рейверов ломанулась в места, освоенные еще хиппи, — в Покхару под Аннапурной в Непале и в Гоа, где немало времени славно провел схороненный там от разборок с бандитами Серёга Заяц. Рейв и киберпанк стали последними молодежными социальными утопиями: недаром в одной из «Матриц» праздник оставшихся на земле людей, борющихся с властью машин, заканчивается рейвом и оргией.

614 Здесь возникает масса ассоциаций — от культа цыган в русской литературе и хождения в народ до битников, хиппи и советских «туристов», поющих у костра про «солнышко лесное». Антропологи уже давно связывают традицию земледелия с большей ментальной предрасположенностью к взаимозависимости, чем кочевое скотоводство.

* * *

Английское слово рейв (rave) имеет древнегерманское происхождение, когда оно значило «быть бессмысленным». Через старофранцузский оно, в итоге, попало в классический («чосеровский») английский, где как существительное получило значение «бред», «рев», «шум», а как глагол, помимо «бредить» и «нести чушь», еще и «неистовствовать» и «восторженно хвалить». В современном английском распространено выражение «stack raving mad», обозначающее совершенно сходящего с ума человека, закатывающего истерику с пеной у рта. Впрочем, русских рейверов вся эта филология никогда не волновала.

Как не интересовали их в связи с этим явлением и вопросы религиозного или политического характера, что отличало наших рейверов от западных. Для последних принадлежность к сообществу часто становилась чем-то вроде партийности, а впадение в танцевальный транс — серьезной работой по внутреннему самосовершенствованию, наподобие того, как в секте Гурджиева интерпретировалась традиция «кружащихся дервишей». У молодежи в СССР, задолбанной тоталитарным морализаторством и угнетающей тоской серой повседневности, на передний план вышли мотивы отдыха, веселья и развлечения, сдобренные мечтательной мистикой. Рейверы в своей наднациональной общности наследовали еще от хиппи идеи «позитива» и индивидуального просветления. Но в отличие от «детей цветов», пытавшихся посреди общественной грязи сохранить чистый цветок своей души, или панков, заявивших, что дерьмо не только вокруг, но и внутри тебя, рейверы вовсе не думали глобально переделывать мир. Рейверы не протестовали, не «шли в народ» и не собирались улучшать все общество, а хотели, чтобы их просто оставили в покое. Они объединялись в сообщества, где не действовали идентификации внешнего мира: возраст, пол, профессия, национальность и т. д. Новая молодежь создавала свою жизнь-сказку, свою «натуральную» — самообеспечивающую экономику, свои пространства.

Для русских с их крайне негативным социально-утопическим опытом XX века общественный скепсис людей, «живущих после смерти» гуманизма, был особенно характерен. Их деды скрывали свое прошлое и боялись за будущее своих детей. Их родители — чада «оттепели» — в духе экзистенциализма и неореализма эстетизировали ужасы тоталитарной эпохи и жили будущим, готовые идеалистически терпеть лишения ради счастья своих детей. Внуки — поколение, чья молодость пришлась на 1980-е, — скептически смотрели как на прошлое, так и на будущее. Это было первое молодежное сообщество, которое видело мир в духе обэриутов и стоявших у основания рейва «Новых художников» — духе антиутопии, но антиутопии оптимистической.

Рейв пришелся на эпоху перехода общества к накоплению, гедонизму, когда страхи общества стали компенсироваться не через репрессии, а через удовольствия («жор»). Это дает относительную свободу тем, кто чего-нибудь хочет. Рейв стал самым выразительным символом мира, где рухнули старые мифы и границы, а будущее ассоциировалось с мощным вторжением новейших технологий (электронных, биохимических и т. д.). В Берлине в 1996 году я говорил с голландцем-шестидесятником, утверждавшим, что рейв и бесконтрольное общение через интернет вскоре переделают мир и освободят человечество, сотворив мирную революцию. Мой ответный скепсис он объяснял тем, что мозги русских зомбированы КГБ.

К середине 1990-х рейв-движение в мире достигло своего апогея, и на Love Parad (официально — не музыкальный фестиваль, а демонстрация «за любовь», чтобы избавить организаторов от необходимости оплачивать уборку мусора после праздника; проводится с 1989 года) в Берлинском Тиргартене в 1996-м собрались миллион танцующих и занимающихся любовью людей, плюс турецкие семьи, жарившие шашлыки, и мамаши с колясками: ни один курултай племен кочевников, ни одно сражение в истории человечества не собирали столько народа в одном месте. Я помню, что еще неделю мы бродили по городу в пижамах, посещая тлеющие кое-где очаги праздника.

HOMO SALTICUS

Я поверю лишь в такого бога, который умеет танцевать.

Фридрих Ницше

Все живые организмы находятся под воздействием хитрых сил и полей планеты и прочих небесных тел и звезд. Плавая, летая, копошась на земле и подергиваясь в материнском чреве, они постоянно выстраивают телесный и духовный баланс, лежащий в основе природы их пластики. Весь животный мир исполняет разнообразные магические танцы — от брачных до боевых, сопровождая их всевозможной телесной музыкой. Пляски человека, хранящего в своем теле память всего пути эволюции, восходят к экспрессии мира животных, рыб, рептилий и насекомых. Если покопаться, то наверняка в наших антраша можно найти что-то от грибной или бактерийной царственности[615].

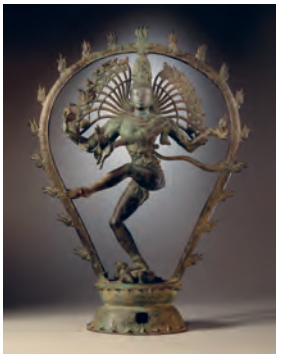
В неразделимости со всеми «кейджевскими» звуками тела, танец един с природой музыки и, соответственно, в них перетекают друг в друга мотивы радости (урожая, свадьбы, рождения), войны и горя. В религиозно-мистическом танце, в камлании, человек через медитативные состояния может самосовершенствоваться и достигнуть момента чуда — расширить свое внимание до того, чтобы увидеть совпадение — некий высший комментарий. И если изобразительное искусство в разнообразных техниках занимается фиксацией этого момента, танец сносит голову своей живой текучестью, особенно ценной в шизореволюционные эпохи, проходящие под девизом «здесь и сейчас». Даже в занятиях философией, поэзией и играх (от воинских и спортивных состязаний до любовных) трудно достичь таких радостных и истинных состояний — в танцевальном экстазе мир замыкается и обретает единство.



В. Шинкарёв. Один танцует. Втор. пол. 1980-х. Картина напоминает о танцевавшем в одиночестве Сократе



Скульптурное оформление ворот храмового комплекса «города бога космического танца» — Чидамбарама в индийском штате Тамил-Наду. Фото А. Фёдоровой. 2009



Шива-Натараджа. X в. Династия Чола. Бронза. Музей искусств округа Лос-Анджелес

Наиболее древние, глубокие и всеохватывающие теории и каноны танца были созданы в древней Индии. В сетях популярен фрагмент из книги немецкого индолога Генриха Циммера «Философии Индии»[616]: «Танец — древняя форма магии. Танцор вовлекается в бытие и обретает сверхнормальные силы. Его личность в танце изменена. Как и йога, танец вызывает транс, экстаз, провидческий опыт, раскрытие внутренней сущности человека и, в конце концов, слияние с Божеством. По этой причине танец в Индии развивался параллельно суровой аскезе и дыхательным практикам, полным погружения в себя. Танец — это акт творения.

615 В этой связи забавно вспомнить затейливые комплексы шаманских «кат», имитирующих динамику запредельных существ, «увиденных» Кастанедой.

616 *Zimmer H. R.* Philosophies of India. Edited by Joseph Campbell. 1953.

Он создает вокруг новое пространство и вызывает в танцоре новую более высокую индивидуальность».

В шиваизме жизнь трактуется как космический танец Шивы — «тандва», являющийся верхом творчества. Для пояснения достаточно привести пару цитат. «Господь Шива танцует ради благополучия всего мира. Цель Его танца — освобождение душ от тройственных оков майи, анавы и кармы. Он творит не разрушение, но перерождение» (С. Шивананда, «Господь Шива и его почитание»). «Вся вселенная вовлечена в кружащийся поток изменений и деятельности. Это танец Шивы. Мы все танцуем с Шивой, а Он с нами. В конечном счете, мы и есть танцующий Шива» (Ш. Субрамуниясвами, «Танец с Шивой»). Этот оргиастический танец можно трактовать как форму снисхождения Духа в Материю. Танцующий Шива — Натараджа поддерживает и регулирует мировой порядок: когда он останавливается, в мире воцаряется хаос.

ЗАРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПЛЯСКИ

Любую проблему на свете можно решить танцуя.

Джеймс Браун

Эпидемии танцев то и дело возникали на том или ином краю земли. Они вовсе не были связаны с возросшим достатком или праздностью. Существуют работы, отследившие «эпидемии танцев» в исторической перспективе, в различных точках планеты. Их относят к «психическим эпидемиям», зафиксированным с глубокой древности, в число которых входят эпидемии смеха, паники, «превращения» в зверей, самоубийств, «флагелиатизма» (самобичевания), религиозных экстазов, коллективных галлюцинаций и т. д. Известный русский психиатр В. Х. Кандинский (1849–1889) относил к ним также революции, войны, детские крестовые походы и т. п. Эпидемии танцев нейрофизиолог В. М. Бехтерев относит к «судорожным эпидемиям» — пляске св. Витта, кликушеству, падучей, истерическим судорогам, каталепсии, а причиной их, как многие до и после него, видит «внушение» — «один из способов воздействия одних лиц на других, которое производится намеренно или ненамеренно»[617]. В 1920-х биофизик А. Л. Чижевский доказывал, что примерно 72% случаев массовых помешательств приходятся на годы максимума солнечной активности. Еще в 1952 году Юджин Бэкмэн в книге «Религиозные танцы в христианской церкви и в популярной медицине» нашел причину «злой корчи» в массовых пищевых интоксикациях алкалоидами спорыньи (эрготизм). Этот грибок, образуясь в стогах влажной ржи, попадая в организм через хлеб, может вызывать эффект, подобный LSD.

Сохранились колоритные описания множества танцевальных эпидемий только в Европе — от Средневековья до XIX века. Первый коллективный танцевальный припадок, якобы продолжавшийся год, зафиксирован в местечке Кёльбик в Германии в 1012 году. Начаться такая эпидемия могла с танца одной женщины (в июле 1518 года в Страсбурге это была фрау Троффеа), к которой затем присоединялись десятки людей, образовывавшие круги, «змейку», выделывавшие затейливые па и самые дикие прыжки. В танец бросались новые сотни людей. В 1237 году под тяжестью 200 танцующих в Утрехте обрушился мост, все утонули в Мозеле. Иногда танцующие топтались на месте, но часто, двигаясь по дорогам, переходили из города в город, пересекая границы стран. Так, в 1375 году толпа танцующих из Германии явилась в Кёльн и перенесла плясовую эпидемию на левый берег Рейна, в Страсбург. (Только вокруг Страсбурга в Средние века историками зафиксировано около семи вспышек танцевального бешенства). Чижевский пишет: «Летописцы повествуют о том, что в этом году (лето

617 *Бехтерев В.* Внушение и его роль в общественной жизни. СПб.: Издание К. Л. Риккера, 1908. Цит. по: http://www.psylib.org.ua/books/behtv01/index.htm.

1375 года. — *А. Х.*) образовалась странная секта из мужчин и женщин, которая из Ахена распространилась по Германии, главным образом по Рейну и Мозелю, дойдя до границ Голландии. Когда бы члены этой секты ни собирались, они украшали себя, подобно вакханкам и вакханцам, цветочными венками и начинали неистово плясать и кружиться. Они плясали повсюду: в частных домах, в общественных местах, в церквях — по много часов подряд, пока у них не появлялось столь сильное стеснение в груди, что они падали ниц. Затем они требовали, чтобы окружающие крепко перевязывали им животы полотенцами, топтали их ногами или били кулаками, что очень напоминает неистовства, случившиеся годами позже в Париже.

О силе этой эпидемии приблизительное представление дает количество участников. Так, в Кёльне насчитывали до 500 больных, в Меце — 1100. Однако число участников эпидемии вскоре возросло, так как к беснующимся начали присоединяться разного рода обманщики, искатели приключений. Пьянство, разгул и половые неистовства превзошли всякое воображение. Рассказывают, что множество девушек, участвовавших в плясках, забеременели. Но и после этого у них все еще продолжалось ненасытное влечение к пляске»[618]. Интересные подробности о поведении членов танцевальной секты в ту же эпидемию добавляет Анджей Якубик: «Открыто выступали против духовенства и нарушали церковные церемонии. Все были охвачены диким безумием танца, и в кульминационный момент религиозного экстаза танцорам казалось, что перед ними открывается небо, и они видят Бога. Такие зрелища оказывались заразительными для зрителей, которым быстро передавалось безумие плясок»[619].



Пилигримаж эпилептиков в церковь Моленбек-Сен-Жан. 1642. Гравюры Х. Хондиуса по рисунку Питера Брейгеля Старшего (1564)

Историки зафиксировали, что в начале XV века эпидемия танцев охватила Испанию. В 1418 году танцевал весь Париж — на улицах, кладбищах, крышах домов. В конце XV столетия в южной Италии пляска распространилась под названием «тарантеллы», так как считалось, что она защищает и излечивает от укуса тарантула. В XVI веке танцевальная «чума» добралась до Лиссабона.

Участвовавшие в безумных танцах люди всех возрастов впадали в экстаз, галлюцинировали, бредили, падали от изнеможения, иногда умирали от усталости. В Страсбурге в июле 1518 года, когда власти решили помочь людям, танцевавшим день и ночь более месяца,

618 *Чижевский А.* Земля в объятиях Солнца. Часть II. Глава 3 (частично). Психические эпидемии и циклическая деятельность Солнца. Цит. по: http://ergotism.info/ru/vitus_dance_chizevski.htm.

619 *Якубик А.* Истерия. Методология. Теория. Психопатология. Пер. с польского. М.: Медицина, 1982. Цит. по: *Абсентис Д.* Злая корча. Книга 1. М.: OraCo, 2011. С. 252.

открытием новых площадок, построением сцены и приглашением музыкантов, большинство танцевавших скончались от истощения, сердечных приступов и инсультов.

Бехтерев приводит более поздний рассказ о «конвульсьерах», принадлежащий «известному Луи Фигье»: «Конвульсии Жанны, излечившейся на могиле Пари от истерической контрактуры в припадке судорог, послужили сигналом для новой пляски св. Витта, возродившейся в центре Парижа в XVIII веке с бесконечными вариациями, одна мрачнее или смешнее другой.

Изо всех частей города сбегались на Сен-Медарское кладбище, чтобы принять участие в кривляниях и подергиваниях. Здоровые и больные, все уверяли, что они и конвульсионировали и конвульсионируют по-своему. Это был всемирный танец, настоящая тарантелла.

Вся площадь Сен-Медарского кладбища и соседних улиц была занята массой девушек, женщин, больных всех возрастов, конвульсионирующих как бы вперегонку друг с другом. Здесь мужчины бьются об землю, как настоящие эпилептики, в то время как другие немного дальше глотают камешки, кусочки стекла и даже горящие угли; там женщины ходят на голове с той степенью странности или цинизма, которая вообще совместима с такого рода упражнениями. В другом месте женщины, растянувшись во весь рост, приглашают зрителей ударять их по животу и бывают довольны только тогда, когда 10 или 12 мужчин обрушиваются на них зараз всей своей тяжестью.

Люди корчатся, кривляются и двигаются на тысячу различных ладов. Есть, впрочем, и более заученные конвульсии, напоминающие пантомимы и позы, в которых изображаются какие-нибудь религиозные мистерии, особенно же часто сцены из страданий Спасителя.

Среди всего этого нестройного шабаша слышатся только стон, пение, рев, свист, декламация, пророчество и мяуканье. Но преобладающую роль в этой эпидемии конвульсионеров играют танцы. Хором управляет духовное лицо, аббат Бешерон, который, чтобы быть на виду у всех, стоит на могиле. Здесь он совершает ежедневно с искусством, не выдерживающим соперничества, свое любимое “по”, знаменитый скачок карпа (saute de Carpe), постоянно приводящий зрителей в восторг»[620].

В нашей совместной с Михаилом Бархиным статье «Рейволюция и эпидемия танцев (1990–2000)» было выдвинуто предположение, что через танцевальные эпидемии «осуществлялась коллективная терапия и организация тела в эпоху стресса и радикальных перемен»[621]. В статье «Эпоха экстатического бреда» я писал: «Очевидно, что они начинаются в эпохи социально-семиотических сдвигов, ужаса, когда через коллективные танцы выстраивались новые тела и души»[622]. Эта идея находит подтверждение в исследовании профессора Мичиганского университета Джона Уоллера «Время танцевать, время умирать. Необыкновенная история Танцевальной Чумы 1518 года»[623], посвященном событиям в Страсбурге. Уоллер не считает маниакальные танцы отравлением спорыньей (эрготизмом), так как оно вызывает жуткие конвульсии, галлюцинации и потерю кровоснабжения конечностей, что делает невозможным скоординированные движения — танцы, которые продолжались бы в течение многих дней. По мнению американского ученого, это не может быть и нервное заболевание хорея (пляска св. Витта), потому что нет объяснения, как так много случаев заболевания могут возникнуть одновременно. Кроме того, Уоллер не соглашается с австралийским социологом Робертом Бартоломью, предполагающим, что экстатические пляски могли быть ритуалом некой тайной еретиче-

620 *Бехтерев В.* Внушение и его роль в общественной жизни.

621 *Хлобыстин А., Бархин М.* Рейволюция и эпидемия танцев (1990–2000) // Неофициальная столица. С. 216.

622 *Хлобыстин А.* Эпоха экстатического бреда // Критическая Масса. 2006. № 2. С. 49.

623 *Waller J.* A Time to Dance, a Time to Die The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518. Icon Books, 2008.

ской секты, поскольку тому нет никаких документально подтвержденных свидетельств, а сами танцоры не хотели плясать, испытывая страдания и страх. Джон Уоллер предполагает, что эпидемия танцев была вызвана массовыми психогенными заболеваниями (mass psychogenic illness — MPI), проявлением массовой истерии, которой часто предшествуют экстремальные уровни психологического стресса. Исследователь указывает, что в регионе в течение некоторого времени был распространен голод, вызванный очень холодными зимами, очень жаркими летами, замерзшими урожаями и жестоким градом. Недоедание вызвало массовую смертность, и те, кто выжил, были вынуждены убивать своих сельскохозяйственных животных, брать кредиты и, возможно, даже просить милостыню на улицах. В дополнение к нехватке продовольствия, население страдает от таких заболеваний, как оспа, сифилис, проказа и «английский пот» (некая новая болезнь), а также «духовного отчаяния в масштабе неизвестного количества поколений». Эта серия событий, возможно, вызвала MPI.

Интерференция стрессовых состояний — очевидно главенствующий фактор танцевальных эпидемий, совпадающих со «смутными временами». Если пойти дальше, то из этой же области была и страсть к маршам или «механическим балетам» в 1920-е — 1930-е годы.



Карманьола. Танец у дерева свободы. Гравюра из музея Карнавале, Париж



Бал в парижской Опере. 1892. Иллюстрация из «Le Petit journal illustré»

Двинемся вперед по ленте времени. Широко известный факт: после разрушения Бастилии на ее месте установили табличку: «Désormais ici dansent» — «Отныне здесь танцуют». Но реальная эпидемия танцев началась после Террора — еще в июне 1794 года в Париже казни продолжались по 6 часов в день — когда людей «отпустило», и чтобы вновь «собраться», они танцевали буквально везде: в кафе, на улицах, кладбищах и т. д. Особой этикой и эстетикой, возможно, перекликающимися с современными «готами», отличались «балы жертв», собиравшие родственников казненных. Дамы надевали на шеи красные бархотки, имитирующие след от ножа гильотины, а кавалеры с выбритыми «для казни» затылками, прическами a'la Sanson (Шарль Анри Сансон — тогдашний представитель династии парижских палачей), кланялись характерным резким кивком «отсекаемой» головы, что называлось «чихнуть в мешок».

Роскошью, эксцентрикой и культивацией безумия отличались балы французской буржуазии «бель эпок». Успехи так называемого «морального лечения», построенного на добром отношении к душевнобольным, привели к тому, что во Франции и США в клиниках для них стали проводить балы. Парижская публика устремлялось в клинику Сальпетриер на ежегодный «Бал сумасшедших», где истерички и душевнобольные в карнавальных костюмах танцевали и общались с гостями[624]. Во Франции психиатр Шарко и его

624 См. описание одного из балов в Сальпетриер, сделанное польской писательницей Габриелей Запольской: Lisbeth / Luna. Le bal des folles a la Salpкtriиre // Seine & Vistule. Mardi 12 Mai 2009 (http://seine-vistule.blogspot.com/2009/05/le-bal-des-folles-la-salpetriere.html).

клиника были настолько популярны, что кумиры богемы — модные шансонье и танцовщицы канкана, воспетые Тулуз-Лотреком, — выступали в типовой больничной одежде пациентов клиники знаменитого психиатра, а в своих манерах и ужимках на сцене имитировали поведение сумасшедших. Безумие, этимологически содержащееся в слове «рейв», как приписывалось всем новым танцам в XX веке — от танго до техно, — так и культивировалось самими танцорами. В Ленинграде, где безумие разлито в городской среде, в 1980-е изображение коллективного припадочного дебилизма было доведено до виртуозности «некрореалистами» и продолжает совершенствоваться до сих пор.

Виталий Подорога пишет об Андрее Белом, эмигрировавшем в пораженную послевоенным стрессом Германию: «Явно похожим на психотерапию, на “самолечение” выглядит одно из поздних пристрастий Белого, почти “безумное” увлечение ночными танцами (фокстротом) в Берлине 1923 г.»[625]. О танцах Белого вспоминали: «За Андреем Белым, провозгласившим культ фокстрота и джимми, бродила по дансингам толпа друзей. “Всё танцует?” — “Танцует! И как!” — Рассказывались анекдоты, высказывались предположения, что “Борис Николаевич окончательно рехнулся…”»[626]. «Фокстрот Белого — чистейшее хлыстовство: даже не свистопляска, а (мое слово) — христопляска…», — писала Марина Цветаева[627]. По другому свидетельству, «… Белый приглашал и молоденьких девиц, пожилых матрон — собственно, ему было вполне безразлично, кто с ним пляшет, кто его партнерша, — и так как было тогда не принято от приглашения отказываться, он обрекал на некий “танцевальный экс-гибиционизм” кого попало. А ведь его танец неизменно принимал какой-то демонический, без малого ритуальный (но отнюдь не эротический) характер, доводивший нередко партнерш до слез. И настолько публику озадачивающий, что его танцы часто превращались в сольные выступления»[628]. Сам Белый об этом пишет следующим образом: «… в России это непонятно; в Берлине же без танцев долго не проживешь; это — естественная привычка, подобная курению папирос: плясали старики, старухи, люди средних лет, молодежь, подростки, дети, профессора и снобы, рабочие и аристократы, проститутки, дамы общества, горничные; и русские, прожившие несколько месяцев в Берлине, кончали танцами»[629].

Первыми настоящими «проторейвами» можно назвать безумные пати, устраивавшиеся в Калифорнии с 1965 года Кеном Кизи и его «веселыми проказниками», называвшими их «кислотными тестами» или «фестивалями полетов»[630]. Эти вечеринки противопоставлялись Кизи и К° «занудным» мудрствованиям гуру типа Ричарда Алперта, Тимоти Лири или Джона Лили, основывавшим свою практику приема LSD на



Бал сумасшедших и истеричек в клинике Сальпетриер. Рис. с натуры Г. Тире-Боне. Последняя четверть XIX в



П. Клее. Танцуют от страха. 1938. Центр Пауля Клее, Берн

625 *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция, 2011. Т. 2/1. С. 26.

626 Там же. С. 27–28.

627 Там же. С. 27.

628 Там же. С. 28.

629 Там же. С. 29

630 См.: *Вулф Т.* Электропрохладительный кислотный тест. СПб.: Азбука, Терра, 1996.

тибетской «Книге мертвых» (изолированное место, спокойная обстановка, сакральный пафос). Измененные состояния сознания на вечеринках «проказников» демонстрировались и пропагандировались как живой, непосредственный, погруженный в повседневную реальность опыт нового образа жизни на грани миров.

Там уже присутствовали все внешние составляющие современного рейва. Танцы в безумных одеждах под музыку классической группы калифорнийского психоделического рока Grateful Dead сопровождались мельканием стробоскопов и фильмами, демонстрируемыми под углом на стены или потолок. В 1966 году в районе Комптон под Лос-Анджелесом кислотный тест сопровождался раздачей LSD всем присутствующим под видом угощения пуншем. В зале размещалась бочка с разбавленным «Сандозом» и бумажными стаканчиками, причем о содержимом никого особенно не предупреждали (типа обучения плаванью бросанием в воду).

В 1960-е изменять сознание с помощью вхождения в танцевальный транс любой ценой захотелось самым широким массам молодежи во всем мире. Первыми демократическими танцами, которые мог исполнять каждый, не завися даже от партнера, стали модификации рок-н-ролла — буги-вуги и твист. Восторг от доступности этой формы раскрепощения и самовыражения был так велик, что поначалу в США неподготовленных людей с танцплощадок с вывихами конечностей увозила «скорая помощь».

Благодаря хрущевской «оттепели» твист стал первым западным танцем, который без проблем был официально «залитован» в СССР около 1960 года. Это было первая транснациональная танцевальная эпидемия, в которую практически одновременно с остальным миром окунулась Страна Советов (см. фильмы Гайдая, Данелии и др.), а в середине 1960-х такой же синхронный бум прошел по поводу финского танца «летка-енка».

ПЕТРОВСКИЕ АССАМБЛЕИ

В проникновении нового модного явления — рейва — в СССР с Запада Санкт-Петербург снова выполнил свою традиционную функцию «окна в Европу». Опять срезонировали невидимые струны, тянущиеся из эпохи основания города, давая «эхо»-эффект даже в каких-то мелочах. Пётр I строил будущую столицу как город нового образа жизни, который основывался на применении новейших социальных, культурных и индустриальных технологий. Новый образ жизни и отношений между людьми в свободное от служения Отечеству время должен был напоминать праздник: с танцами, маскарадами, фейерверками. Одновременно это выполняло терапевтические функции против мощнейшего стресса от «поплывшей крыши»: представьте, например, что вас переодевают японцем, заставляют брить лоб и ходить на табуретках-гэта.

Прообразом петербургского рейва можно считать знаменитые петровские ассамблеи, дух которых великолепно передан в одной из сцен «Арапа Петра Великого» Пушкина, когда Корсаков, увидев происходящее, «остолбенел»: «Que diable est-ce quetout cela» (Что это всё за чертовщина?)[631]. На ассамблеях, как и в последующем на раннем ленинградском рейве, обстановка была демократическая, и публика собиралась самая разношерстная: «В ассамблеи могут приходить: чиновные особы, все дворяне, известные купцы, корабельные мастера и канцелярские служители с женами и детьми (…), каждый может приходить в ассамблею, в котором часу ему угодно, сидеть, ходить, танцевать или играть»[632]. Тогда же появляется и первый

631 Основным источником описания ассамблеи у Пушкина является статья декабриста А. О. Корниловича: *Корнилович А.* О первых балах в России // Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественнаго, на 1825 годъ. СПб.: Типография Департамента Народного Просвещения, 1824. С. 108. См. так же: *Башуцкий А.* Петербургский день в 1723 году. Старые годы. Русские исторические повести и рассказы первой половины XIX века / Сост. и подгот. текста А. Рогинского. М.: Худож. лит., 1989.

632 *Корнилович А.* Сочинения и письма. М. — Л.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 181.

«фейс-контроль»: от гостей требовалось быть прилично одетыми по новой моде и при входе не выглядеть слишком пьяными. Устраивать ассамблеи должны были сановники или люди с достатком — по очереди или по распоряжению царя три раза в неделю (как в будущем — в клубе «Тоннель»; иначе, действительно, можно перегулять). Порядок их проведения регламентировал специальный высочайший указ 1718 года, где, в частности, говорилось, что нововведение устраивается «не только для забавы, но и для дела; ибо тут можно друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, также слышать, что где делается, при том же и забава…».

«Единственно, что требовалось неукоснительно, обеспечить место для танцев и пригласить музыкантов, а для нетанцующих подготовить столы с шахматами, шашками, трубками и табаком. Азартных игр на своих ассамблеях Пётр не позволял»[633]. Поначалу, как на первых выездных рейвах в Москве, публика сильно дичилась и держалась скованно. Особенно шокировала обнаженность декольтированных дам. Но танцевать заставляли всех, без скидок на возраст, а в проштрафившегося вливался кубок вина, а то и водки.

Танцы делились на церемониальные (полонез, менуэт) и веселые «английские». К английским относился и «альманд», выглядевший примерно следующим образом: первой, в сопровождении духового оркестра из пленных шведов (другого не было) чинно шла царская пара (Пётр был одним из немногих хороших танцоров, танцевали и те же пленные шведы), а за ней следовали все гости. Вдруг, по сигналу монарха, музыканты затевали играть какофонию, и танцоры начинали дико кривляться: танцевать практически никто не умел и, как позже стиляги, все изобретали «западный» танец по своему разумению или подражая авторитетам. Потом, повторяя за первой парой тут же изобретаемые ею па, что, естественно, происходило с эффектом «испорченного телефона», танцоры могли обойти все помещения в доме.

Поначалу ассамблеи сопровождались пьяным буйством, вульгарными шутками и драками. «В небольших тускло освещенных комнатах скучивалось множество народа, — пишет К. И. Бабиков. — В них была духота и давка, запах пива и кнастера смешивался с запахом свечей; жеманные поклоны наших новоиспеченных петиметров и виконтесс составляли резкую противоположность с громким хохотом голландских шкиперов… Все это было грубо и резко…»[634].

А. Башуцкий считал, что посредством ассамблей Пётр Великий «приучал подданных своих к общественности и смягчал их вкусы и привычки. Пересоздав уже многое, Пётр чувствовал, что ему предстояло еще сблизить дворян, разделенных предрассудками, поселить в них любовь к удовольствиям благородным, о которых в России мало имели тогда понятия, и совершенно изменить отношения, издавна существовавшие между обоими полами»[635]. То же самое можно сказать и о роли первых ленинградских танцевальных вечеринок.

«Я ХОЧУ ТАНЦЕВАТЬ, Я ХОЧУ ДВИГАТЬ ТЕЛО»

Итак, момент сдвига, экстаза, стресса: пульсация, дрожь, захлебывание, транс, оргазм. Чтобы выровнять стресс, нужен четкий ритм: барабаны в атаке, бой колоколов при осаде города. Ленинградцы, как подметил Олег Котельников, впитали блокадный ритм метронома в свою генетическую память. Поколение послевоенных стиляг убыстрило ритм — развлечений практически не было, а хотелось любви и танцев. Как оказалось позже, любой подросток может «апгрейдить» речь Брежнева или песню Эдиты Пьехи до состояния диско или хэви-мета-

633 *Рогоза В.* Как царь научил бояр танцевать? Ассамблеи Петра I // ШколаЖизни.ру (www.skolazhizni.ru/archive/0/n-29114/).

634 *Бабиков К.* Продажные женщины: Картины публичного разврата. М., 1870. С. 22–23.

635 Цит. по: *Комиссаренко С.* Ассамблеи петровского времени // Культурные традиции русского общества. СПб.: СПбГУП, 2003. С. 131.

ла подручными средствами, попросту меняя скорость проигрывателя. Так появились первые народные диджеи. Все слышавшие Валерия Черкасова отмечали его особую манеру игры на басу. Еще в семидесятые он провозгласил бас-гитару главным инструментом в рок-ансамбле. Бас, как отмечают медики, в наибольшей мере способствует впадению в транс.

А танцевать хотелось все сильнее («Мы хотим танцевать», — пропел Виктор Цой), ритм убыстрялся и начал доминировать в музыке. Окунувшаяся в круговорот ленинградских вечеринок княжна Катя Голицын развила цоевский посыл, произнеся эпохальное «я хочу танцевать, я хочу двигать тело!» («Новые композиторы». Спутник-1. 1994), и не осталось ничего кроме ритма — на дворе свирепствовала семиотическая чума перестройки. Фраза рейвующей англо-русской аристократки, поставленная заголовком данного раздела, обычно искажается в либеральном ключе «двигать тел*ом*», но мы-то знаем, что тело двигается изнутри!

* * *

В 1976 году два ленинградских разгильдяя — Тимур Новиков и Олег Котельников — привязали микрофон к стулу и стали бить по нему молотком, прямо-таки иллюстрируя строки Олега Григорьева:

«Чтобы выразить все сразу,
кулаком я бью по тазу».

Это была музыкальная группа «Монстерз», из которой можно выводить «ноль-музыку» «Новых художников» и «Поп-механику» 1982 года в Музее Достоевского, где звукосниматели были подключены к самодельным авангардным инструментам — “утюгону” и “длинным струнам”, а также медицинскому оборудованию в лице капельницы, соло на которой исполнял Гурьянов. Подобные эксперименты со звукосниманием были распространены среди советской молодежи, но именно эта компания вывела их на публичный уровень авангардистского акционизма.

В то время шумовая ветвь нарождавшейся в России электронной музыки уходит в сторону от танцевального большака и ведет, с одной стороны, к распространенным по всему миру экспериментам с индустриальными мотивами и шумами (типа группы «ЗГА»), с другой — к «вселенскому звучанию» «Поп-механики». «Саму технику микширования уже тогда активно применял Курёхин в “Поп-механике”, — говорит Георгий Гурьянов, — но Сергей руководствовался абсолютно другой идеологией, принадлежал другой школе, другой эпохе. Чекасин, Курёхин — они были джазистами, импровизаторами»[636]. Магистральная же линия, ведущая к рейву и связанному с ним стилю жизни, пролегала через электронную танцевальную музыку. Слияние музыки с танцем (телом) играло примерно ту же роль, что и стремление поэзии зазвучать вживую в шизореволюцию, а ранее — в «оттепель» и в 1920-е. Таким путем — от экспериментального авангарда к танцевальному электро — шли «отцы церкви» электронной музыки из Дюссельдорфа — Kraftwerk. В СССР ее истоки следует искать в шедеврах новаторской группы «Новые композиторы», созданной в Ленинграде в 1983 году Игорем Веричевым и Валерием Алаховым. Изначально группа называлась «Научная фантастика», но под влиянием Новикова приняла имя, сближавшее ее с «новым движением». «Новые композиторы» отличались от других экспериментаторов тем, что они были частью свежей волны модернической молодежной культуры, входя в «новое движение», сформированное Тимуром Новиковым, из среды которого впоследствии и вышло рейв-движение. Они, собственно говоря, это движение исподволь и готовили.

В своих произведениях «Новые композиторы» использовали повседневный звуковой фон советского человека, который создавали радио и телевидение. Он складывался из радиопо-

636 *Гурьянов Г.* Судьба барабанщика.

становок (часто издававшихся на пластинках), утренних зарядок, фильмов, новостей и т. п. Это идеологически перегруженное урчание коллективного бессознательного Советского Союза отличалось от звукового фона других стран и уходило в авангардистские эксперименты 1920-х, типа «производственной музыки». «Композиторы» переформатировали этот заунывный и воспринимавшийся как негативный фон в музыку, звучащую весело, изящно, глубоко и актуально.

В 1983 году Веричев на основе пластинки о советских достижениях в покорении космоса сделал первый музыкальный коллаж «Космическое пространство». Никаких семплеров не было и в помине (общедоступные семплеры появляются на Западе только во второй половине 1980-х): использовались различные комбинации закольцованных советских бобинных магнитофонов. Когда к группе присоединялись друзья, мог возникать «Оркестр ноль-музыки», перерастающий в курёхинскую «Поп-механику». Тимур Новиков писал: «Если мы вспомним методы Веричева начала 1980 годов, когда он, следуя Кулешову, возрождая его традиции, стал делать новую музыку из старой, не издавая сам никаких музыкальных звуков, а тотально используя старый звук, последовательно микшируя, меняя значения, используя сигналы из радиопередач, отдельные фрагменты из учебных, научно-фантастических программ и так далее, и посмотрим на состояние современной музыки, то понятно, что Веричев был одним из пионеров такого жанра в музыке, как перекомпозиция, ныне именуемого культурой дискотек или диджеев, когда диджей является не личностью, играющей какую-либо музыку, а дирижером целого оркестра всевозможных готовых фонограмм»[637].



«Новые композиторы» В. Алахов и И. Веричев создают звуковое оформление «Балета трех неразлучников» на бобинных магнитофонах. 1984–1985. Фото (Е-Е) Евгения Козлова



После свето-музыкального перформанса «Новых композиторов» на выставке «Новые художники» в ДК им. Я. М. Свердлова. 1988. В. Алахов, И. Веричев, А. Кушнаренко и М. Горец. Фото (Е-Е) Евгения Козлова из архива В. Алахова

«Новые композиторы» практически не концертировали, а так как вокруг царила дикая скука, и пойти развлечься было некуда, устраивали домашние вечеринки. Ряд из них запечатлел в своих замечательных фотографиях и картинах Евгений Козлов. Первым публичным выступлением «Новых композиторов» можно считать музыкальное оформление первого спектакля Нового театра «Балет трех неразлучников», организованный Новиковым в театре Эрика Горошевского в 1984 году. В 1988 году их танцевальный перформанс с расписыванием флуоресцентными красками в темноте при «черном свете» проходит прямо на вернисаже «Новых художников» в ДК им. Свердлова. С 1987 года они проникают в Планетарий, где основанный ими клуб «Научная фантастика» с 1988 по 1991 год ставил спектакли для детей и лекции для школьников, а параллельно под их эгидой функционирует своеобразный чилл-аут с использованием всех удивительных возможностей техники из Планетария. «Композиторы» затеяли переписку с британским изобретателем музыки эмбиент Брайаном Ино, который навестил их в Ленинграде в 1987 году. Тогда, в эпоху торжества ленинградского рока, они были маргиналами, и никто не мог предположить, что спустя несколько лет электронная музыка сметет рок и превратится в мейнстрим. В 1990 году первый в СССР танцевальный клубный сингл «Новых композито-

637 *Новиков Т.* Теория перекомпозиции. С. 113–114.

ров» «Спутник жизни» занимал первые места в хит-парадах Лондона, Парижа и Нью-Йорка. Сейчас в сетях можно найти несколько клипов «Композиторов» конца восьмидесятых: «На машине» (1987), «Дон Жуан» (1988), «Именно сегодня» (1989). В последнем клипе, помимо самих композиторов, на фоне здания сквота «НЧ/ВЧ» снимались Владик Монро, Лена Лысая, Наташа Агеевец, Михаил Воронцов и др.

Помимо сочинения музыки, гениальный Игорь Веричев, близкий друг Гурьянова и Новикова, еще работал и как «новый художник», создавая авангардные для того времени «кислотные» фигуративные композиции флуоресцентными красками в стиле, близком к комиксу и граффити.

Дальнейшее развитие ситуации с танцевальной электроникой в России Игорь воспринимал скептически: «"Новые композиторы" тоже присутствовали — на Фонтанке… (имеется в виду «танцпол» на Фонтанке, 145. — *А. Х.*), — писал он в 2015 году. — Но не так активно. Лично я не имел энтузиазма в этом участвовать (после нескольких лет — проведенных за границей.. мы там записывали довольно успешную музыку… я просто был отравлен — техно и хаус … — все происходящее в России — было вторичным… и очень не спокойным (по этой причине — мы даже закрыли клуб в Планетарии), просто люди очень неадекватные … да еще и всякие драги… Драги — неотъемлемая часть той музыки — это всем известно… Помню много огромных рейвов … например в Стоунхедж… и т. д. — там были тысячи людей — и присутствовала — LOVE! А здесь — из людей — "вылезал" негатив и демонизм. Лично я тогда поставил точку, ну а Валерий еще какое-то время "варился" в этом… но потом тоже ушел в сторону. С большой симпатией и уважением вспоминаю тех, кто был у истоков техно-культуры в Петербурге, хорошо к ним отношусь — помню.… Но этот период творчества не представляет для меня важное значение…»

ОПЫТ ВЕЧЕРИНОК

Дело было вечером,
Делать было нечего.

Сергей Михалков

Каждый человек, начиная с периода полового созревания, начинает воображать какие-то вечеринки, на которых должно случиться «то самое». Вечеринки связаны с возможностью таинственной встречи, которая преследует каждого всю его жизнь, надеждой на которую он и живет, потому что какова будет эта встреча, никто не может сказать.

Аркадий Драгомощенко

Прежде чем перейти непосредственно к советскому рейву, надо сказать несколько слов о том, как советский молодой человек конца 1970-х — начала 1980-х мог обрести представление о том, что такое настоящая вечеринка, не изуродованная идеологическим контролем.

Бесспорно, образ настоящего рейва или модного клуба был непосредственно почерпнут во время первых выездов на Запад в конце 1980-х годов. Впервые с диджеем Вестбамом ленинградские художники, как уже было сказано, встретились в Риге в 1987 году. Вестбам, тогда стройный симпатичный юноша, играл с двумя девушками на подтанцовках. Вот как об этом вспоминал Георгий Гурьянов: «Итак, 1987 год. "Популярная механика" в полном составе вместе с группой "Кино" едет в Ригу. Мы тогда близко дружили с Курёхиным и играли решительно все. Нас было человек 7–8, плюс несколько шоуменов. Гаркуши, кажется, не было. Из придурков участвовали только Бугаев и Тимур Новиков. Мы ехали на фестиваль авангардной музыки, а параллельно в городе проходила большая выставка современного

искусства. Тогда возникло первое прямое пересечение искусства и современной музыки на территории бывшего СССР. И там я впервые увидел Вестбама. В качестве гостя на выставке он выступает с мастер-классом — показывает и объясняет, что такое "record art". Демонстрирует он это, сводя на двух проигрывателях Technics песню "Boim Um Chak" Kraftwerk с Santa Esmeralda. Все свои действия он предельно наукообразно комментирует, ведь Вестбам — семи пядей во лбу, у него чуть ли не два высших образования, и он происходит из очень культурной семьи. Его мама — достаточно знаменитый художник, которую я очень уважаю как живописца. Процесс микширования нас рассмешил. Нам это показалось жутко несерьезным делом, и я помню, как смеялся Виктор (Цой — *А.Х*). Вестбам сводил диаметрально разных исполнителей»[638].

Был и какой-то местный опыт настоящего танцевального веселья, прежде всего, сводящийся к домашним и неофициальным вечеринкам. Тот же Гурьянов, как первое впечатление в этом роде, вспоминает модно одетых гостей и веселые танцы у своих старших сестер. Примером свободных танцев может служить вечеринка в неостиляжном духе, проходившая в ДК Ленина в 1985 году[639].

Мой личный вечериночный опыт начался со школы № 99 Выборгского района, где в 1976 году танцы под Дэвида Боуи и Led Zeppelin проходили допоздна прямо в классе уже закрытой школы. Такое могло происходить только благодаря прогрессивным взглядам нашей классной руководительницы, «англичанки» И. С. Бычковской, которая по нашей просьбе, смеясь, переводила с вкладыша пластинки тексты Элиса Купера. Важной вехой была Олимпиада-80, когда нас, студентов истфака ЛГУ, прикрепили групповодами к республиканским делегациям. Помню, как я убеждал пьяных делегатов из Горного Алтая не мочиться на Александрийский столп, угрожая неминуемой местью «идола». Благодаря этой должности, можно было клубиться всю ночь в закрытых для простых смертных дискотечных барах Дворца молодежи, где впервые мы ощутили клубную атмосферу и увидели разом много иностранцев, клубный антураж, типа видеоклипов, коктейлей и т. п. Помню, как поутру мы валялись на траве у вентиляционной тумбы на Марсовом поле. Настоящий танцевальный клуб, где на мониторах крутили только что вышедший клип Duran Duran с дерущимися в грязи девушками, мы с Аллой Митрофановой впервые посетили в 1981 году в Каунасе: «Когда кончится советская власть, мы будем вешать русских на фонарях», — шутили подружившиеся с нами местные модники. Новым этапом инициации в клубную культуру стал уже Париж образца юбилейного 1989 года: клуб Le Palace с театральными ложами и музыкой Принса, какой-то клуб с шикарными антильцами, где белые богачки снимали черных ребят под музыку реггей и т. д.

Но, конечно, реальной инициацией стал Нью-Йорк, куда мы прибыли прямо под их Рождество 1989 года. Денег было много, и практически еженощно мы шатались по клубам, заводя новых знакомых. Лучшими музыкально-танцевальными заведениями были гей-клубы, где в очередях в туалеты люди разного пола (а «полов» там было гораздо больше двух) стояли вперемешку. Copacobana, где самые фрики собирались по воскресеньям. USA на Таймс-сквер, переделанный из театра, с рядами открытых порнокабин и закрученной пластиковой трубой для спуска с балкона в центр толпы танцующих. Mars, где на первом этаже голые геи терлись друг о друга, как сельди в бочке, на втором в пахнущих спермой интерьерах псевдорококо драг квинс пели под фанеру, а на крыше влюбленные любовались звездами над Гудзоном. The Limelight, переделанный из «готической» церкви, где однажды мы с Тимуром Новиковым были искренне поражены вечеринкой самодеятельной моды: таких нарядов на сотнях людей одновременно мы в жизни не видывали. Множество названий, которые стерлись из памяти или не стоит вспоми-

638 *Гурьянов Г.* Судьба барабанщика.

639 *Хадиков И.* «Гуд Ивнинг Густав» — Вечеринка стиляг и концерт «Странных Игр» в ДК Ленина 1985 // На Дне. № 8. 2001 (http://www.e-e.eu).

нать: черные клубы, S&M клубы, закрытые клубы для богатеев, полуподпольные притоны и т. д. В Нью-Йорке всегда главными были размер и количество. Всего, начиная с Мерилин Монро, которых было по 10 штук в каждом клубе, и кончая «излишествами»: мы объедались веселой жизнью. Но самым любимым в 1990–1991 годах стал клуб The Roxy, куда мы первым делом водили показать, как надо веселиться, приехавших с родины неофитов от кинокритика Сергея Шолохова до научных сотрудников Государственного Эрмитажа. «Что, устала, голова разболелась? На, съешь пол-аспиринки!» И человек в полном счастье танцевал до утра.

Здесь необходимо отметить выдающуюся роль Ирены Рамунсовны Куксенайте, одного из мировых флагманов клубно-танцевального движения. В той же мере, как ее муж Африка обладал исключительными способностями пролезать в священные зоны арт-индустрии, Ирена была сталкером в клубной жизни. Наряды, надетые под ее чутким руководством, гарантировали проход без очереди и даже бесплатно в самые популярные места. «Эй! — кричали нам фейс-контрольщики через головы очереди. — Да, вы, вы! Проходите!» В клубе самые красивые люди подтанцовывали к нам, чтобы познакомиться. (Плоды этого типично петербургского умения привлекать людей только своим видом и аурой мы потом еще долго эксплуатировали, когда где-нибудь в Цюрихе или Вене к нам на улице подбегал человек и говорил: «Ребята, вы такие классные! Чего бы вы хотели?»). В «Рокси» Ирена познакомилась с семейством Дельфино. Это были двухметровые гиганты итальянского происхождения: три брата-гея и сестра-лесбиянка. Они были модниками и веселыми хулиганами. С Майклом-цирюльником невозможно было



Семейство Дельфино — Барбара, Майкл, Джорджио и Т. Новиков. Фото из архива Г. Гурьянова



А. Хлобыстин в клубе «Тоннель» на фоне стенных росписей А. Штейна. 1993. Фото И. Шакунова из архива О. Назарова



Т. Новиков у клуба «Jackie 60», который, как писал «Time Out New York» «предлагал самую фантастическую ночную жизнь в городе». 1990. Фото А. Хлобыстина

спокойно идти по улице. Он непрерывно задирал платье, показывая прохожим то зад, то перед. Барбара влюбилась в Ирену и преследовала ее по всему свету. На шумной ночной вечеринке в их доме с бассейном на Лонг-Айленде я впервые увидел, как полиция врывается на частную территорию, расталкивая парней в париках и длинных прозрачных платьях.

Другим выдающимся спутником по клубной жизни был Тимур Новиков, с которым мы сначала вместе обитали на Ист-Сайд, 57, а затем в отеле «Челси», где еще бурно доживали свой век «челси герлз» и тому подобные монстры 1960-х. Ближе к ночи Тимур начинал наблюдать за амплитудой моих раскачиваний на табурете (я в отличие от него еще и пил), но не давал мне упасть, а всеми способами начинал приводить меня в чувство, чтобы отправиться в клуб. В итоге он превращался в ярко-рыжую стерву в платье-матроске и черных колготках, а я в восточного человека в халате и чалме, с кинжалом за поясом. В таком обличии мы ехали в клуб Jackie 60 на 14-й улице, попутно проводя фотосессию под фонарями, где ловили клиентов парни, переделавшиеся в девушек.

Вернувшись из Нью-Йорка с самым радикальным опытом «клубления», Тимур, любивший на самом деле только «Ласковый май», которым он нас терроризировал, стал идеологом «Танцпола» на Фонтанке, 145. В последующем это позволяло ему беззастенчиво позиционировать себя как «дедушку русского рейва» и писать в журнал «Птюч» тексты типа «Как я придумал рейв».

ОТРЫВ: ТАНЦПОЛ

> Уже есть юноши, которым семнадцать лет
> и которые ни одной мыслью своей
> не принадлежат к старому миру.
>
> *Юрий Олеша*

«Героическая эпоха» петербургского рейва занимает примерно десятилетие — с 1990-го (вечеринка в ДК Работников связи) по 2000 год — первый опен-эйр на кронштадтском форту «Александр I». Ее можно условно разделить на три этапа: 1. Сквотерский период. 2. Период клубов и масштабных вечеринок в городской среде. 3. Опен-эйры у Финского залива. Петербургский рейв обладал своеобразными отличительными чертами, сделавшими его важным явлением в истории современной культуры. Во-первых, в нем исключительную роль играла художественная богема — «Новые художники» (мы уже говорили, что они были первыми медиазвездами: музыкантами, кинематографистами, модниками), которые определяли его «внешность», идеологию, внимательное отношение к художественному оформлению и рекламе. Во-вторых, в отличие от изначально маргинального западного рейва, загнанного на периферию, петербургский был связан с роскошной городской средой центра старой имперской столицы, которую он активно осваивал, в традиции «серебряного века» меняя ее символическое звучание. Ну и, конечно, главным было то, что русский рейв расцвел в самые свирепые годы шизореволюции — в условиях идеологического, правового, социально-политического, финансового и прочего хаоса. К чести наших «танцоров» надо сказать, что такие жесткие условия, какие создавали петербургскому рейву, с одной стороны, криминал, а с другой — «органы охраны правопорядка» (обычно не отличавшиеся друг от друга), не существовали нигде в мире. Если главным слоганом западных рейверов был «опен йор майнд!» (показательно, что он был апроприирован акулами бизнеса — автомобильной компанией Smart, принадлежащей концерну Daimler AG.), то наши люди понимали, что только этого от них и ждут, а потому придерживались вульгарно-криминального, но проверенного «фильтруй базар, секи поляну».

Инкубационный период русской танцевальной эпидемии, переросшей в рейв и клубное движение, относился к 1989–1991 годам и проходил в среде ленинградских модников-сквотеров, территориально — в доме № 145 по набережной Фонтанки. В статье «Винильное небо» этот период называется «аристократическим»[640]. Действительно, тогда тон новоявленных «ассамблей» задавали выдающиеся артистические личности своего времени, а круг их участников был совсем невелик. Члены группы «Новые художники», вмиг разбогатевшие на западной моде на искусство «от Горби», ставшие первыми «новыми русскими», а также молодые искатели приключений всех мастей, воспользовавшись тем, что приподнялся железный занавес, в конце 1980-х съездили «за рубеж», где клубное движение и хаус-музыка переживали свой подъем. Оттуда они привезли эту музыку, новый стиль жизни, манеру одеваться и танцевать. Авторитет «нового движения», группы «Кино», редких знатоков новой музыки, типа Гурьянова или Веричева, был тогда необычайно высок: они уже давно без всяких СМИ держались как звезды, и молодежь старалась под них «косить». Еще до начала

640 См.: *Шаповалов А.* Винильное небо. История клубного движения в 3-х частях // Собака.ru. № 3. 2005.



Фонтанка, 145: два окна на четвертом этаже первого слева здания — студия «Рускоее Полее» (1989–1991) (Е-Е) Евгения Козлова. Во втором от угла здании на третьем этаже горят три окна «Танцпола». 1991. Фото Ханнелоре Фобо



Алексей Хаас в зале «Танцпола» на Фонтанке, 145. 1990. Архив О. Тобрелутс



Т. Новиков, Африка и DJ Гаврила на танцполе. Начало 1990-х. Архив О. Тобрелутс

танцев представители группы «Новые художники» стали постоянными жильцами и гостями сквота на Фонтанке, 145[641]. Там же в 1990 году на третьем этаже идущего на капитальный ремонт здания компания, в которую входили братья Алексей и Андрей Хаасы и Михаил Воронцов, расчистила большую коммунальную квартиру с эркером и начала проводить вечеринки. По совету Гурьянова стихийно образовавшийся клуб назвали «Танцполом» (вспомним табличку «Désormais ici dansent!» на месте Бастилии). Андрей Хаас рассказывает: «Это была типичная ситуация для творчески настроенных бездельников начала девяностых годов: найти заброшенную квартиру, а лучше целый дом, поселиться там, слушать музыку, курить траву, встречать гостей и не интересоваться ничем, кроме собственных развлечений. Все были молоды, наступали новые времена, и что самое главное — пришла новая музыка. Не избежал этой приятной участи и я: вместе с братом Алексеем мы нашли роскошную квартиру, выгнали оттуда бомжей, навели порядок и вообразили себя молодыми художниками. Тогда это было очень модно — быть художником. Очень скоро в гостеприимную квартиру пожаловали “Новые художники”, просторные апартаменты стали местом постоянных встреч для тесного круга известнейших городских персонажей»[642].

Постепенно, с приходом в «Танцпол» все большего количества друзей, праздники приобретают регулярный характер, а с посторонней публики за вход и угощения начинают

641 «На четвертом этаже углового дома по адресу набережная Фонтанки 145, в квартире № 31, находилось легендарное ателье Евгения Козлова “РУССКОЕЕ ПОЛЕЕ”; на третьем — жили Юрис Лесник, режиссер и кинооператор прославленного “Пиратского ТВ”, и художник Иван Мовсесян, который организовал первую и вторую выставки на Дворцовом мосту в 1990 и 1991 годах. К ним присоединился Георгий Гурьянов — таким образом получился известный “Бой-Клуб”. В соседнем доме справа, который по странному стечению обстоятельств тоже имеет номер 145, на третьем этаже слева располагался знаменитый “Танцпол” Алексея и Андрея Хаасов — первый частный техно-клуб в России. Георгий Гурьянов переехал в квартиру напротив “Танцпола” и открыл свою личную мастерскую. Во дворе этого же дома появилась мастерская художника Александра Николаева, известного под именем Захар. На втором этаже справа находилась студия Олега Купцова, Георгия Малышева и Виктора Снесаря из группы “Депрессионисты”, которые позднее создали на шестом этаже в угловом доме 145 свою галерею, куда переехал Виктор Снесарь. (…) На протяжении нескольких лет это место являлось совершенно уникальным средоточием авангардной культуры Ленинграда / СПб., благодаря чему и вошло в историю русского искусства» (Ханнелоре Фобо о русском искусстве и не только. Вопросы задал Аллен Тагер. Впервые текст опубликован в сокращенной форме в книге Аллена Тагера «В будущее возьмут не всех» в 2010 году (http://www.e-e.eu/Russian-art/index.htm).

642 *Шаповалов А.* Винильное небо. История клубного движения в 3-х частях.



На этой фотографии обращают на себя внимание смокинг на посетителе техно-вечеринки на Фонтанке, 145 и толщина «культурного слоя» из бутербродов на заднем плане — роскошь для 1990-го



Приглашение на «ночную партию» от «Клуба друзей Маяковского». 1990. Архив Т. Новикова

брать деньги, которые пускаются в оборот на тех же вечеринках. Столы ломились от бутербродов, шампанское лилось рекой. Этими ящиками шампанского с тривиальными ананасами члены «Клуба друзей Маяковского», вопреки своему кумиру, праздновали первые дни дикой новобуржуазной анархии. В темном и голодном перестроечном Ленинграде, изнывавшем от консервированной морской капусты, буйно зарождавшееся «клубление» выглядело сногсшибательно, будто что-то инопланетное.

Михаил Воронцов вспоминает: «Первые вечеринки начались то ли в конце мая, то ли в начале июня 1991-го. У Леши Хааса был знакомый швед. (Опять шведы! — *А. Х.*) Он приехал через месяц после того, как мы открылись, и привез одну вертушку. (…) Думаю, это была самая первая вертушка в Петербурге (…), да вот только играть на них было некому. У нас даже пластинок вначале не было. Вернее, знаменитый немецкий диджей Вестбам, гостивший у Георгия Гурьянова, подарил Леше Хаасу какое-то количество пластинок. А потом Леша стал ездить за границу и тоже стал привозить пластинки. Но вот диджеить, играть в том смысле, как мы представляем себе это сейчас, на Фонтанке никто не умел. Ставили песню с пластинки, потом пытались ее как-то свести с кассетой…»[643].



Многолюдная вечеринка на Фонтанке, 145. Архив О. Тобрелутс



Андрей Хаас в рубашке, сшитой М. Воронцовым (DJ Миха Ворон) из флага. Начало 1990-х. Фото из архива О. Тобрелутс

В повседневной жизни юноши и девушки, собиравшиеся на Фонтанке, 145, резко выделялись из толпы своей внешностью: красотой, веселым выражением лиц, свободной пластикой и яркими модными одеждами — они выглядели, «как иностранцы». На самом «Танцполе» не было какого-то стереотипного дресс-кода: танцоры в футболках соседствовали с людьми в смокингах. «Фонтанка, 145» переняла главные достижения западной клубной

643 *Азелищкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 27.



А. Леонова и В. Фролов. «Тоннель». 1993. Фото из архива О. Тобрелутс

культуры, в первую очередь — базовый институт фейс-контроля, определяющий характер события. На «Танцполе» его обычно осуществлял стоявший на входе Михаил Воронцов в кепке. Рейверская молодежь была отнюдь не безобидна: тусовавшиеся на входе хулиганы Марат и Заяц выгнали «зашедшего на огонек» рокера Юрия Шевчука, а потом, узнав, кого не пустили, еще сожалели, что ему «не наваляли»; дверь захлопнулась и перед лидером «Аквариума» Борисом Гребенщиковым. Передо мной держатели новоиспеченного клуба не пустили на порог Сергея Курёхина с Алеком Канном и пьяной компанией бородачей митьковского типа. «Некоторые персонажи тогда уже были not welcomed — например, Курёхина мы не пускали на наши молодежные вечеринки, — вспоминает Гурьянов. — А Новиков был одним из первых зажигателей. Он был жутко чувствителен, с одной стороны, ко всему изящному, с другой стороны, ко всему современному, но — вот беда — Тимур совсем не понимал музыки. Хотя первые рейвы — это, скорее, социальное, а не музыкальное явление»[644]. Обычно перед знаменитостями старой альтернативной культуры дверь закрывалась потому, что молодежь попросту не знала, кто перед ними — пришло время новой культуры со своими кумирами. Гостями «Танцпола» были заграничные миллионеры и знаменитости — Вестбам, Брайан Ино, Эндрю Логан, участники групп Technotronic, Boney M., Supermax и многие другие. Здесь вскоре мы с Аллой Митрофановой с удивлением обнаружили и нашу немецкую коллегу — искусствоведа Катрин Беккер, приехавшую в Ленинградский университет писать работу о советском тоталитарном портрете. В 300-метровой квартире она занимала маленькую комнатенку.



Н. Смирнова, В. Монро, И. Куксенайте на вечеринке во дворце Кшесинской. Фото из архива О. Тобрелутс



А. Массальский (DJ Массаш) и С. Зайцев. Фото из архива О. Тобрелутс



Г. Гурьянов и К. Беккер на танцполе. Фото из архива О. Тобрелутс

События «Танцпола» тщательно готовились, вплоть до того, что для вечеринки Гурьянова «Ночная партия» были сделаны майки с шелкографическим рисунком. Стены танцевальных залов украшали снятые на улице неоновые трубки, гигантские

644 *Гурьянов Г.* Судьба барабанщика.

картины Алексея Хааса, свежие полотна Георгия Гурьянова, самодельные копии Кита Херинга, отпечатанные на фототкани античные скульптуры, залепленные кружевами Африки.

«Фонтанка» была центром сбора по самым разным поводам. Так, я оказался у входа в дом вместе с Каспаряном и Гурьяновым в годовщину смерти Цоя. Из парадной вышли ребята, сказавшие: «Не ходите туда, там все слушают “Кино” и плачут». Мои спутники молча поднялись наверх, выключили «Кино», поставили электронную музыку и стали танцевать. Смерть — личное дело каждого, на ней не паразитируют.

На Фонтанке, 145, сформировалась «идеология» нарождавшегося русского рейва. Поскольку тон здесь задавало «улыбающееся поколение» — герои «нового движения» 1980-х — первые свободно двигающиеся люди, не замороченные на политике, то можно сказать, что идеологически русский рейв мутировал из праздничной, веселой и бодрой идеологии ленинградских «Новых художников», всегда имевших репутацию красавцев, прозападных модников и беспредельных хулиганов. Все последующие 10 лет развитие петербургского рейва шло на этих позитивных и романтических энергиях. Его характеризовали изобретательность и высокая до заносчивости этическая и эстетическая планка. Незаменимым оказался и богатый опыт «новых» (которые уже были отнюдь не подростками — им было около тридцати лет) в конспирации, психоделической сфере и их магические амбиции. В это время «новое движение» уже пережило начавшийся примерно с 1987 года период перехода от «дикости» к тенденциям, которые Тимур Новиков назвал «аккуратистскими». В этом направлении тон задавала ориентированная на популярную культуру живопись и нарциссические «звездные» манеры таких художников, как Евгений Козлов и Георгий Гурьянов, мастерские которых находились в том же доме еще до возникновения «Танцпола» (а у Гурьянова прямо дверь в дверь). По соседству базировались Юрис Лесник, Ольга Тобрелутс, Иван Мовсесян, Наташа Длинная и др., функционировал «Бой-клуб». Новиков, формировавший в это время «третий комплекс неоакадемизма», занялся активной агитационной работой и привлекал на свою сторону свежие молодые силы, организовывая события вроде конференции «Молодость и Красота» (Дом Ученых, 1990). Культивируемая новиковским неоклассицизмом прекрасная телесность накладывалась на выраженно телесное начало рейва, который, формируясь, сам влиял на эстетику и новые нравы художников, переходивших к неоакадемизму. Новиков добился своего: уже в середине 1990-х симпатичный молодой диджей в телевизионном интервью на вопрос: «Какое искусство тебе нравится?» отвечал: «Неоакадемизм. Да, честно говоря, другого я и не знаю». Экспрессивные и «дикие» живописцы ранних призывов «Новых художников», типа Олега Котельникова, Ивана Сотникова, Вадима Овчинникова или Владислава Гуцевича, эту «попсово-медийную» эстетику и этику не принимали, не были танцорами и завсегдатаями «Танцпола». Там восходили новые звезды генерации 1990-х, вроде модельера Константина Гончарова или артиста оригинального жанра Владика Монро.



В. Мамышев-Монро на Фонтанке, 145. 1990. Фото из архива О. Тобрелутс

«Танцпол» существовал интенсивно, но недолго — до лета 1992 года. 1991 год стал решающим: экспансия новой культуры и ее коммерческий успех привели к тому, что рейв из небольшого сквота перетек в первые клубные пространства — «Планетарий» (весна 1991) и «Тоннель» (май 1993), а на первых многотысячных рейвах «Гагарин-party» (декабрь 1991) и «Мобиле-party» (1992) уже оккупировал Москву и вырвался на просторы распадающейся

страны. Чтобы поставить эти события в международный контекст, вспомним, что в Лондоне в сентябре 1991 года возникает первый суперклуб Ministry of Sound. Когда русские диджеи начинают перемещаться по стране, в Англии синхронно возникает культ диджеев и рейверский «туризм». Параллельно шла очередная волна экспорта психотропной революции с Запада, где на дворе торжествовал европейский хардкор. «В одном из медицинских исследований в 1991 году описывалось поведение среднестатистического посетителя рейвов с хардкором: за раз такой посетитель обычно употреблял от трех до шести таблеток экстази, порой за одну вечеринку доводя такое количество до астрономических 10-20 таблеток. И так три дня в неделю, проводя все остальные дни на отходняках, к следующим выходным порой чуть повышая дозу наркотиков. Вся эта вакханалия не могла не отражаться на статистике смертности: в 1991 году в месяц на рейвах от употребления наркотиков умирало по 30–40 человек»[645]. Отечественная статистика жертв гипергедонизма того времени неизвестна, но можно заметить, что употреблять дорогостоящий продукт в таких дозах позволяли себе (от большого ума) в основном насосавшиеся денег и крови бандиты.

В России шизореволюция достигла политического апогея: 21 августа 1991 года, вслед за путчем, кончилась советская власть; 6 сентября Ленинград был переименован в Санкт-Петербург, а 26 декабря распался СССР. Перемены во всех областях жизни развивались все динамичнее, и находиться в Петербурге становилось рискованнее, но интереснее, чем в Нью-Йорке или Париже. Британский DJ Джулиан «Либератор» вспоминает: «Я приехал в Петербург в 1993-м и охренел. Тут происходило то же самое, что у нас в Лондоне. Черт, тут было даже круче. Я ехал, ожидая увидеть что угодно: медведей на улицах, ну просто… А увидел расцвет электронной культуры. Фантастика. Самое поразительное, что люди в Петербурге тогда очень тонко чувствовали музыку. Попросту говоря, они во все врубались. Местные диджеи, кстати, тогда уже неплохо играли. То есть, конечно, не очень круто сводили, но, в общем, понимали, что и как надо делать. (…) Больше всего меня поразили Обводы. *(«Обводы и газы» — сквот/клуб/мастерские на набережной Обводного канала, 217, возник в 1992-м. В танцевальном зале во всю стену была большая надпись “ЭКСТАЗИ”. — А. Х.)* Настоящий сквот. Такой же, как в Лондоне. Такой же крутой. Там были настоящие подпольные вечеринки. В России в то время был настоящий кризис, но в смысле электронной музыки петербургские парни были чуть ли не впереди планеты. Ну уж точно шагали в ногу»[646]. Михаил Воронцов говорит про это же время скептически: «В апреле в “Юбилейном” должна была состояться очередная “Кристалл–party”. Там должен был играть DJ Грув, а также представитель старой школы DJ Матик и прибалтийская звезда DJ Янис из Риги. Плюс еще была такая группа Not found. А больше диджеев не было. Не только у меня — нигде! В то время по всей стране диск-жокеили от силы восемь человек»[647].

Одновременно полным ходом пошла криминальная революция, и модные, коммерчески успешные вечеринки стали все больше привлекать молодых коммерсантов и бандитов, именовавшихся «быками». В соседнем от «Танцпола» доме № 143, также сквоте, населенном художественной богемой, в мастерской Марата Муракаева в 1993 году прошла танцевальная вечеринка, где доминировал уже новый контингент. Дошло до того, что не какие-то пришлые люди, а участник вечеринки — амбал по имени Комар (не путать с художником-соц-артистом) начал в кровь бить людей.

У советских граждан быстро менялись лица — шел глобальный кризис так называемой самоидентификации. Шизореволюция, о которой так долго говорили французы, произошла в

645 *Воронин И., Кухарчик О.* Краткая история рейва (http://msk.nightparty.ru/news/cat/128/).

646 *Азелицкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 93.

647 *Азелицкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 60.

одной отдельно взятой стране: в России *бессмысленные* танцы ознаменовали крушение уровня текста. Благодаря фантастическим переменам и путешествиям мы ощутили, что нет центра и периферии, что всюду жизнь, и интересно не находиться в какой-то «столице», состоянии, а перемещаться между ними, быть в путешествии, трансформации, трансе. Нужно признать, что совок задержал наше взросление, отчего с наступлением перемен многие ударились в запоздалое либертинство и всевозможные эксперименты с новыми поколениями веществ, часто стоившие жизни и рассудка. Несчастные истории страстной любви шли волнами, трудно было назвать хоть одну нормальную семью. До сих пор чувствуется инерция тех событий. Все взболталось и перемешалось, Новиков эксплуатировал принцип «перекомпозиции», а диджеи начали сводить несовместимое, создавая клипы-химеры.

ОТ «ПЛАНЕТАРИЯ» ДО «ТОННЕЛЯ». 1992–1994

> «первым диким мероприятием, которое я посетил было пати в клубе планитариум. причем привела меня туда мамуля. она в то время была лютой тусовщицой, а мне было лет 11–12)»
>
> *dissident (из сетей)*

Во время шизореволюции создание индивидуальных пространств людьми нового типа, не ждущих чего-то от «власти», а самостоятельно отвечающих за свою жизнь, парадоксальным образом шло через массовое времяпрепровождение. Пытаясь найти пластический эквивалент происходящему, я стал тогда делать лайт-боксы с фотографиями пустых углов мастерских в сквотах, создающих иллюзию продолжения пространства и символизировавших появление частного микрокосмоса.

Как было сказано выше, петербургский рейв примкнул к местной традиции вписывания происходящего в сюжет города и отличался особой «тематичностью». Через рейв начинается освоение и переформатирование сакральных советских пространств-символов, таких, как Космос (вечеринки в ленинградском Планетарии и павильоне «Космос» на ВДНХ), Война и Армия (рейв в Музее артиллерии), советская Культура (пати на «Леннаучфильме», «Ленфильме», в Цирке, ТЮЗе, Молодежном театре на Фонтанке), Музейно-дворцовый Петербург (пати во дворцах Белосельских-Белозерских, Кшесинской, «Бонапартия» в Шуваловском, особняке барона фон Дервиза (ДК «Маяк»)). Покрывавшая их идеологическая короста и связанный с ней негатив были взорваны и «перетанцованы» в позитив. Таким образом, шизореволюционно были сняты табу с советских «священных» зон и оппозиция высокое-низкое.

Очевидная востребованность и коммерческий успех «Танцпола» заставил ребят с Фонтанки, 145 искать пути для организации масштабных и легальных вечеринок. Первым таким «придворным» пространством в 1991 году стал Планетарий (Александровский парк, 4), до этого уже отформатированный «научными» вечеринками «Новых композиторов». «Расскажу, как первый раз Вестбам вместе с диджеем Роком приехал к нам в Ленинград, — вспоминает Георгий Гурьянов. — У нас был домашний клуб, были средства и огромное желание. Мы с Тимуром Новиковым не жалели средств, чтобы развеселить себя и наших друзей. И берлинские диджеи жертвовали своими гонорарами в копилку всеобщей радости. Тогда уже Цой погиб, значит, был 1991-й. Планетарий, “Новые композиторы”, “Фонтанка, 145” — тогда все работали вместе. Я был спонсором — от начала и до конца. Я заплатил за печать билетов и за обеспечение какого-то элементарного комфорта. Все ребята жили экономно — в квартире моей подружки. Мы расходовали свои деньги ради своего же удовольствия. Для нас это было как благотворительность. Я был так наивен, так человеколюбив, я был готов на все,



Планетарий. 1991. Фото из архива О. Тобрелутс

и я был доволен. Вечеринка была, что называется, супер! На следующий день мы провели афтепати на Фонтанке, 145»[648].

Как место ежемесячных пати Планетарий просуществовал с осени 1992 по весну 1993 года. Сохранилась видеозапись первой крупной вечеринки в Планетарии еще 1991 года, сделанная «Пиратским телевидением». На ней видно довольно странно одетую и двигающуюся публику и, параллельно с Вестбамом, — диджеев, играющих на бобинных магнитофонах(!). В Планетарии прошли выставки Олега Маслова, Тимура Новикова, а Ольга Тобрелутс создала там едва ли не первую в стране видеоинсталляцию. Денис Медведев (DJ Re-Disko) так вспоминает Планетарий: «“Новые композиторы” умудрились внушить руководству Планетария, будто они группа молодых ученых и работают над новым звучанием. Космическое сознание и все в таком духе… Они сказали, что будут проводить научно-технические вечера, а устроили первую массовую дискотеку. (…) Туда-сюда таскали ящики шампанского, а народ прямо в зале курил косяки. Администрация в панике бродила по Планетарию и спрашивала: “А чем это пахнут ваши папиросы?” Им отвечали: “Где? Вот эти? Ничем не пахнут! Вам, наверное, показалось!” И давай хихикать. Это был полный хаос, который воспринимался как реальное начало новой эры. Только длилась эта эра недолго, потому что скоро на дискотеки стали ходить совсем другие ребята»[649].

На этих вечеринках определяется внутренняя интрига местного рейва — конфликт между рейверами, пребывающими в веселом позитиве, и озлобленными бандитами, прочищающими на модных вечеринках все свои индивидуальные и кастовые страхи и комплексы. Их так же захватила эпидемия танцев. Эти мимолетно жившие молодые люди тоже переживали стресс трансформации и, находясь фактически в условиях боевых действий, нуждались не только в своем суррогате кодекса чести («понятия»), но и в формировании новых тел и жизненной навигации. Бандиты были простыми ребятами, обычно из провинции («тамбовские», «казанские» и т. д.), про которых в популярных куплетах того времени пелось:

«Мы бывшие спортсмены,
Теперь мы рэкетмены.
Когда б не перемены,
Мы б в грузчики пошли».

На первой же вечеринке в Планетарии эти новоявленные «хозяева жизни» устроили драку, и «Пиратское телевидение» сохранило запись ее фрагмента, когда Валера Бугаев стреляет из газового пистолета, а стрельба тогда была еще чем-то необычным. Агрессия была вещью повсеместной, а оружия было так много, что в хранилище пистолетов на входе в клуб «Тоннель» не хватало ячеек. «Году в 1992-м, — вспоминает DJ Лавски, — я порой даже раздумывал: может, плюнуть и сегодня никуда не идти? Потому что возможность оказаться после вечеринки в травмпункте была очень велика. Могли просто подойти: “Ты че здесь стоишь?” — и бах в голову! Или, например, ты скачешь, танцуешь, а эти люди в упор

648 *Гурьянов Г.* Судьба барабанщика.

649 *Азелищкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 64-66. См. также: *Наговицына Н.* Клуб «Планетарий»: доисторический период (http://www.sobaka.ru/city/city/35194).

на тебя смотрят: “Ты че, пидор?!” (…) Страшно было всем — организаторам, работникам, посетителям. На вечеринке просто могли убить в прямом смысле слова. Ни за что»[650].



Е. Голицына, И. Куксенайте и М. Алби с охраной «Тоннеля». 1993. Фото из архива О. Тобрелутс

В городе, где криминальная революция подмяла под себя власть, и даже на Невском вечером было опасно, люди непрестанно дрались и убивали друг друга. Некоторые вечеринки, как, например, в Цирке, превращались в полный беспредел — мероприятие напоминало общегородской слет бригад, активно искавших женщин. В кинотеатре «Родина» я однажды попал в зал, полностью набитый братками. Они завороженно приплясывали перед сценой, с которой на фоне проекции фильма «Джентльмены удачи» группа «Два самолета» пела: «Один московский кент, по имени Доцент, узнал об исторической находке…». Конечно, «быки» пугали, и иногда от них серьезно доставалось. Но вскоре даже девушки, которых прежде они могли запросто затащить в машину, научились с ними обходиться. Тем более что некоторые из бандитов радикально менялись: хлопнув разом 6 «колес», человек впервые в жизни ощущал в себе зарождение неких незнакомых чувств, затем садился в автомобиль и вдребезги его разбивал, познавая бренность сущего. Тесно общаясь с рейверами, некоторые из них становились поклонниками диджеев, усваивали новые «понятия» и этику отношений. Некоторые идейные диджеи всерьез верили, что занимаются перевоспитанием обиженных судьбой людей. И ведь были случаи это подтверждавшие! Известны ситуации, когда такие выпускники «республики ШКИД» вставали на защиту рейверов, а то и поддерживали их материально.

Тем не менее, именно тогда богема позволяла себе такое, что сейчас трудно себе представить. Владик Монро спокойно прогуливался в своем наряде в любое время суток прямо по середине Невского проспекта. Среди бела дня на одну из «Фрикаделик» — организованных Тимуром в «Тоннеле», вечеринок куда допускались посетители только в женской одежде, стекались молодые люди вовсе не обязательно «нетрадиционной ориентации». Веселье, авантюризм и самоуверенность всегда оказывались сильнее страха.

ЭКСПОРТ РЕЙВОЛЮЦИИ

Как и все остальные модные явления, зародившиеся в Петербурге, рейв стал экспортироваться в Москву, где он быстро коммерциализировался. «В начале 90–х в представлении москвичей рейв выглядел так: это огромный стол с закусочками, всякая селедка “под шубой”, водочка и прочая дрянь, — вспоминает Георгий Гурьянов. — Прибалтийский диджей Янис играет какие-то пластинки, но все это было глупо и малоадекватно. Понадобилось много лет, чтобы Москва пришла к тому, чем она является. Сейчас я восхищаюсь ею, но тогда она казалась полным убожеством»[651]. Первая отечественная девушка-DJ Лена Попова говорит: «Московские диск-жокеи — это, в общем-то, очень особая публика. Им, например, всегда нравилось перекормить малолеток таблетками, а потом затащить куда-нибудь. Насколько я понимаю, это интересовало их чуть ли не больше, чем сама музыка. Они даже не скрывают

650 *Азелицкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 70–71.

651 *Гурьянов Г.* Судьба барабанщика.



Т. Новиков во время «Гагарин-пати» на фоне его произведения «Солнце» и советских космических кораблей. 1991. Архив Т. Новикова



А. Медведев. Плакат «Gagarin party». 1991. Собрание Платона Медведева

этого до сих пор. (…) Но в самом рейве этой дряни изначально заложено не было»[652].

Чтобы доставить на рейвы «Гагарин» или «Мобиле» образцовых петербургских модников, которые должны были показать аборигенам, как нужно выглядеть и держаться, промоутеры заказывали целые мягкие вагоны. Проводники метались по купе, безуспешно пытаясь прекратить курение. На вокзале поезда встречали комфортабельные автобусы, отвозившие ценных гостей в гостиницу с номерами «люкс», а потом транспортировавшие их на рейв и обратно.

Литература об эпохальной для России «Гагарин-party» в павильоне «Космос» на ВДНХ (14 декабря 1991)[653], бывшем фактически музеем космической техники, организованной танцполовцами вместе с московскими промоутерами Женей Бирманом и Иваном Салмаксовым, обширна и не нуждается в пересказе[654]. Отметим только несколько моментов. 1. Термин *«рейв»*: тогда впервые в западной прессе по поводу русской вечеринки прозвучало слово «рейв», а прежде этот термин в России хождения не имел. 2. *Космос*: с конца XIX века — визитная карточка русских («русский космизм» в философии, науке, фантастике — Н. Федоров, В. Вернадский, А. Богданов и др.), воплотивших идею космических полетов. С космоса начинается отечественная «электроника» «Новых композиторов», последовательно освоивших ленинградский Планетарий. С космосом связано звучание новой музыки и переживание играющего ключевую роль понятия запредельного путешествия в иные пространства — «трипа» (вспомним красочный двадцатиминутный фрагмент «полета» в «Одиссее 2001 года» Кубрика). 3. *Ночь*: «Я люблю ночь…» пел Виктор Цой. Ночь для представителей молодежной культуры 1980-х была пространством свободы, в отличие от ночи, как времени работы и ожидания расправы при Сталине. Ленинградские сквотеры экспортировали ночную жизнь в столицу. «”Гагарин” продемонстрировал, что полноценно

652 *Азелищкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 101.

653 См.: Гагарин-пати и Юрмала 1991. Репортаж: «Пиратское телевидение», с Ассамблеи неукрощенной моды. Олег Поваров и Юрис Лесник (https://www.youtube.com/watch?v=W4-IiR4EZxA); Gagarin party. Видео из личного архива А. Хааса (https://www.youtube.com/watch?v=X7gJZvzauuU).

654 Интересно, что космонавт Гречко, по всеобщим воспоминаниям, веселившийся на «Гагарин-party» (это можно заметить и на видео), в 2010 году в репортаже «100 ТВ» «Счастье есть! Русский рейв: гибрид европейской субкультуры и лихой русской души» говорит, что это было не достойное зрелище, а «танцульки с низкопробной пьянкой» (www.tv100.ru/program/view/6767/).

отдыхать можно и в ночное время, — говорит DJ Фонарь. — Вернее, что именно ночью отдыхать и стоит. Сейчас уже никто не помнит, но до этого все мероприятия заканчивались к 23:00. И народ спокойно разъезжался спать. А потом из Петербурга приехали ребята, сделали "Гагарин", и мир перевернулся. По-моему это было вообще самое первое глобальное ночное мероприятие. Стало понятно, что можно танцевать всю ночь. И что на танцах можно выставлять бар. Сразу после этого по всей Москве начали открываться ночные дискотеки»[655].



«Мобиле-пати». 1992. Наряды А. Леоновой и В. Мамышева-Монро контрастируют с физкультурными костюмами местной публики

На «Мобиле-party» на олимпийском велотреке в Крылатском вокруг танцующих нарезали круги велосипедисты. Прямо у входа на танцевальное поле на стуле сидел юноша из дизайнерской группы «Люки» с блоком марок и ножницами в руках, тут же одаривая знакомых филателистов. В глубине стадиона за столами расположились прибандиченные московские «бояре» со своими «жабами» в шубах, глазевшие на танцующих. Ольгу Тобрелутс, случайно забредшую на территорию их недоброго племени, пришлось быстро уводить под белы руки от молодых людей в спортивных костюмах.

ДЕВЯНОСТО ТРЕТИЙ ГОД

Одной из пиковых точек петербургского рейва, как и шизореволюции в целом, стал 1993 год. Бывшие советские организации продолжали владеть в Петербурге дворцами, но были совершенно нищими. Ради выживания они были готовы сдавать свои площади под вечеринки. Техно-пати происходили постоянно, но их все равно не хватало для людей, жаждавших танцевать и радоваться жизни: всем казалось, что с миром происходят грандиозные, фантастические перемены. Промоутер Денис Одинг вспоминает: «Выступали примерно одни и те же артисты, даже заграничные, ведь никаких контактов наладить мы еще не успели. И все равно ощущения однообразия почему-то не возникало. Каждое мероприятие казалось неповторимым праздником»[656]. Организаторы вечеринок легко получали баснословные доходы. Про пати в Артиллерийском музее Олег Назаров вспоминал: «После вечеринки Миша (М. Воронцов. — *А. Х.*) не мог закрыть багажник своей "девятки". Деньги не помещались в машину!»[657]. Звезда «Обводов» Александр Массальский (DJ Массаш) также отмечает: «Вечеринки было легко проводить. Всегда было очень много народу. Так как вечеринок было немного, народ ходил на все подряд. Прогореть было фактически невозможно. Мы вот, например, устроили вечеринку в цирке. Там были акробаты и всякие перформансы, а люди танцевали прямо на манеже. Мы пришли к директору цирка и сказали: "Мы художники (Опять это магическое слово. — *А. Х.*) и хотим провести у вас ни на что не похожее мероприятие, которое называется рейв. (…) Денег у государственных учреждений тогда не было. В цирке и в других подобных местах начальство быстро соглашалось на любые наши предложения»[658]. Так рейв слился с ревом «оттопыривающихся» быков и несчастных цирковых животных.

655 *Азелицкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 35.

656 Там же. С. 84–85.

657 Там же. С. 85.

658 Там же. С. 77.



Вечеринка «Акваделика» в бассейне ЛИИЖТа. Африка, И. Куксенайте, А. Хлобыстин, А. Митрофанова. 1992. Фото из архива О. Тобрелутс



С. Пукшанский и Ю. Лесник на вечеринке «Акваделика». 1992. Архив О. Тобрелутс

Корни тематичности и маскарадной театральности петербургского рейва можно искать еще в XVIII веке. Организаторы стремились перещеголять друг друга, находя новые декорации для танцев. В 1993 году после открытия второй выставки на Дворцовом мосту все отправились в бассейн ЛИИЖТа у мечети, где начался цикл вечеринок «Акваделика». Кто в плавках, кто голый — танцевали, плавали и ныряли. В конце вечеринки на дне был обнаружен утопленник, что не помешало продолжить танцы в том же месте на следующий день (в последующем на флайерсах опен-эйров писали что-то вроде «каждый должен сам позаботиться о собственной безопасности»).

В том же году произошел и первый отечественный опен-эйр «Арсенал» в Артиллерийском музее, прямо напротив главного городского «места силы» — Петропавловской крепости. Двор музея — бывшего фортификационного сооружения — Кронверка заполнен танками, пушками, ракетами и прочей боевой техникой, так что диджейский пульт располагался прямо на башне самоходного орудия. Этой декорации соответствовало звучание хардкора и агрессивные выходки неких, возможно добровольных, «охранников порядка». Другой запоминающийся рейв 1993 года — «Кристал-пати» в пустовавшем без спортивных состязаний и концертов Дворце спорта «Юбилейный». Помостом для танцев закрыли только часть льда, и многие довольно рискованно танцевали на коньках в измененном состоянии сознания. Так, родоначальнице российского киберфеминизма Алле Митрофановой этот рейв оставил на память шрам на подбородке.

«ПОДЗЕМЕЛЬЕ ЧЕРНЫХ КОЗЯВОК»

Прежде чем перейти к последнему этапу петербургского рейва, невозможно пройти мимо, возможно, центрального события местной эпидемии танцев, каким стало открытие 7 мая 1993 года клуба «Тоннель». Это послевоенное бомбоубежище, внешне — земляной холм со спортивной площадкой наверху, расположенное на Петроградской стороне, на углу улицы Зверинской и Любанского переулка (буквально за углом от цоевской «Камчатки») когда-нибудь должно быть украшено памятной доской. Просуществовал «Тоннель» в своем первоначальном формате до 1998 года.

«Тоннель» — это квинтэссенция петербургского рейва. Там, в одном пространстве, созданном за две недели и две тысячи долларов братьями Хаасами со товарищи, оказались смешаны художники, бандиты, музыканты, наркоманы, геи, молодые бизнесмены, еще редкие тогда иностранцы, московские олигархи и прочие динамичные маргиналы всех мастей.

Например, Олег Назаров вспоминает: «Я познакомился с Мистером Малым[659] еще в “Тоннеле”. Ему было лет двенадцать. Он был подвыпивши и, пошатываясь, шел по залу с двумя шлюхами из “Прибалтийской”. А он им примерно по пояс. Подходит к бару, достает пачку баксов, отслюнивает сотню, кидает бармену и говорит: «“Мартини” мне и моим крошкам!” И смачно шлепает одну из девчонок по заднице. Широко жил шкет!»[660]. Здесь же какой-нибудь молодой профессор философии из университета на практике учился, как выглядеть раскованно или просто заговорить с девушкой. В «Тоннель» — по всеобщему признанию первый настоящий техно-клуб в стране — ходили, как на работу: по четвергам, пятницам и субботам там можно было встретить всех друзей, которых традиционно пускали бесплатно. Здесь впервые широкое распространение получили флайерсы — новинка, которую ранее ввел в художественную жизнь Тимур. Они стали бескрайним полем для художественного и литературного творчества молодежи.

«Тоннель» — темное, влажное и мрачное милитаристское сооружение, где нос забивала черная слизь, был для всех домом с новой формой жизни, пространством свободы. Там проводились семинары о новых технологиях в искусстве, лекции о техно–движении, а неопытная молодежь могла получить от Аллы Митрофановой маленькие пособия по тому, как в случае чего выбраться из бэдтрипа. В «Тоннеле» проходили дни рождения, художественные выставки, лекции, снималось кино. Особенно запомнилось, как снимали фильм «Последняя вечеринка Гитлера», по мотивам Кукрыниксов, обыгрывавший тему бункера. На «Ленфильме» взяли фашистские костюмы, ко входу в бункер подогнали мотоцикл с коляской и начали импровизировать на ходу. На роль режиссера и оператора помимо Володи Захарова и Сергея Енькова стали претендовать сразу несколько человек. Кто-то начал выпивать и танцевать. Камера пошла по рукам и в итоге было снято несколько совершенно разностильных и абсурдных сюжетов. Например, сцена избиения режиссера Захарова Поповой и Щукой в знаменитом сортире «в ромашку». Было взято несколько интервью, в том числе с совершенно отъехавшим персонажем, представившимся как Гитлерюгенд. Обычная публика, начавшая прибывать в клуб, ошарашенно смотрела на танцующих «фашистов», она тоже начала «шизеть», и скоро все смешалось в каком-то апокалипсическом безумии. Всеобщий транс и эйфория иногда приобретали и выраженные сексуальные черты. На этом фронте блистал DJ Пуго, который в полной невменяйке мог забраться на диджейский пульт голым и начать мастурбировать в зал или заняться любовью со своею девушкой, не прекращая играть на вертушках.



Лекция А. Митрофановой о новых технологиях в искусстве.
Клуб «Тоннель». 1993.
Фото А. Хлобыстина



О. Маслов, Ю. Лесник, А. Хлобыстин в «Тоннеле» на съемках фильма «Последняя вечеринка Гитлера» по мотивам картины Кукрыниксов «Конец». 1993.
ПАиБНИ



DJ Пуго. 1990-е.
Фото из архива О. Тобрелутс

659 Вундеркинд (1979 г. р.: соответственно, ему было минимум 13 лет), ставший «Моцартом» местного рэпа вместе с группой «Пьянству Бойс».

660 *Азелищкий О., Иванов К.* Ук. соч. С. 225

На вечеринках люди настолько погружались в свое пространство, что, выходя из «Тоннеля» утром, ошалело смотрели на какой-то нелепый блеклый мир с мрачными людьми, едущими на работу. Внешний мир мог напомнить о себе и прямо посреди вечеринки: в зал с грохочущей музыкой врывались люди в масках с автоматами, избивая и валя на пол танцующих. Так ОМОН проводил облавы — официально «для выявления оружия и наркотиков». Во время одного из налетов, именовавшихся в просторечии «маски-шоу», игравший немецкий диджей, не понимавший приказов по-русски, лишился зубов после удара прикладом. В другом знаменитом петербургском клубе «Грибоедов», также расположенном в бомбоубежище (ул. Воронежская, 2а), ОМОН выдергивал запертую изнутри массивную дверь с помощью тягача. После этого публика в пестрых нарядах (в «Грибоедове» шел модный показ) живописно лежала на снегу вокруг клуба.

В «Тоннель» всеми правдами и неправдами прорывались и подростки — появилось новое поколение, выросшее на рейве, именовавшееся «малолетками».

УЛЕТ И ИСЧЕЗНОВЕНИЕ

«Делать вечеринки пытались многие, — говорит промоутер Олег Назаров. — Но за большие мероприятия брались в основном либо мы с Денисом Одингом, либо Миша Воронцов»[661]. В середине девяностых эти ребята стали создавать свои компании, типа «Контрфорса», и организовывать масштабные ежегодные проекты с приглашенными из-за границы звездами, вроде “Рейвмонтажа” или “Восточного удара”, собирающие до 15 000 человек. Эти рейвы уже мало чем отличались от мировых событий такого рода и ознаменовали выход рейва на уровень массовой коммерческой культуры. На этом этапе в рейве выпячивается тоталитарное начало в иерархическом разрыве между полубогами-диджеями и толпами марионеточных подростков-фанатов, для которых рейв — образ жизни. Постепенно поп-техно-музыка покорила все вокруг, она булькала из любого автомобиля, а «тыщ-тыч, тыщ-тыч» раздавалось из-за спины любой мамаши-буфетчицы. В середине девяностых танцевальный пафос стал стихать, художники начали покидать темные подземелья, оставляя «поле битвы» тинейджерам и бандосам. Творческую молодежь в это время охватили настроения «новой серьезности», и массовые шабаши для профанного контингента их уже мало впечатляли.

Большинство родоначальников местного рейва разъехались по миру, что для кого-то стало «эпохой Возрождения» танцев. Мне повезло по художественному гранту уехать в Берлин. Сперва я честно пытался ходить на вернисажи, но от черной тусовки активистов актуального искусства начинало тошнить. И хотя я думал, что с танцами покончено, опять влился в клубно-танцевальную жизнь. Еще в 1993 году Лена Попова показала мне суть клубного Берлина: E-Werk, Tresor в Восточном Берлине, 90 Grad — в Западном и Turbine в Кройцберге, где господствовали самые радикальные формы транса. Если в Нью-Йорке клубы были местом для развлечения, то в Берлине делался акцент на серьезной идеологической и магической природе всего происходящего. Здесь были мощные и жесткие подвижники своего дела. Как в 1960-е они выясняли отношения под ЛСД, сидя в кругу, взявшись за руки, когда невозможно соврать, и понятен любой язык без перевода. В 1996-м я опять пришел в Turbine, но он уже назывался Kit Kat, а на входе у меня потребовали снять футболку. Оказывается, там теперь хозяйничали бесстыжие свингеры, а на транс-вечеринку можно было попасть только в воскресенье. Я был счастлив встретить людей, которых не видел несколько лет, начавших меня потчевать на свой манер. Публика была прелестна: европейские рейверы тщательно следят за своими душами и телами, а также за окружающей обстановкой. Великаны в стиле «Том оф

661 *Азелищкий О., Иванов К.* Там же. С. 90.

Финланд» — в фуражках и кожаных штанах с вырезами на задах, красавицы с татуировками в индийских нарядах, ребята в костюмах аквалангистов, «оскары уайльды» в жабо, «профессор» в пенсне и «тройке», но без штанов и т. д. Все ласковы, самодостаточны, сильны и нередко занимаются какой-нибудь восточной практикой. На таких не наедешь. Обычно это люди за 30, они благополучны и могут путешествовать по миру, например, за затмениями, устраивая рейвы в Чили или Новой Зеландии. Там нельзя сказать «я экзотический художник» или «я хорошенькая девушка», «я был» или «я буду». Тебе ответят: «Это здорово, но кто ты такой сейчас?». Танцор, как я уже говорил, там как античный обнаженный герой — по его пластике и ауре все легко считывается. Старые гуру приводят в клуб молодежь, чтобы на живых примерах объяснить им различные человеческие состояния. Сообщество охраняет себя от инородных элементов. «Это техно-клуб, а не туристическая достопримечательность», — сказала нам на фейс-контроле хозяйка Kit Kat, когда я привел туда друзей из восточно-берлинского района Митте. И это было сказано доктору Матиасу Хучко — бешеному фрику, который в клинике «Шарите» организовал клуб для своих сумасшедших пациентов. Дресс-код отличался даже по районам.

Для некоторых немцев рейв — это серьезная работа по самоусовершенствованию, выполняя которую, они иногда не замечают, что переходят на марш. Берлин, несмотря на бесконечный его комплекс перед Лондоном, тогда уже был столицей рейва. В Германии в отношении рейва власти были гораздо более лояльны, чем во Франции, а тем более в Англии.

Надо отметить, что наши художники-подвижники электронной музыки всегда пользовались успехом за границей. Георгий Гурьянов и Юлия Страусова просто покорили рейверский Берлин. Гурьянов стал кумиром ребят из компании Low Spirit, коллекционировавших его картины и использовавших его логотип для крупнейшего рейва «Mayday». Однажды меня бесплатно пропустили на «Mayday», лишь стоило сказать, что я из Петербурга. Однако официальным отечественным «радикалам» той поры рейв был чужд. Когда я затащил своих соседей по Кунстлерхаус Бетаниен — Олега Кулика с Милой Бредихиной в наш придворный клуб SO-36 (Гурьянов жил рядом, прямо на Марианнен штрассе), где мускулистые красавцы-матросы в белом тянули бокалы к негру, пустившему струю со сцены, Человек-собака просидел весь вечер, забившись в угол. Московские «радикалы» в быту были обывателями, девственными в отношении моды, клубов и психоделиков. «Я чувствовал их агрессию, они видели, что я натурал», — жаловался потом Кулик. Ну что тут скажешь!



Образ девушек с эмблемой «Mayday», созданный Г. Гурьяновым по мотивам картины А. Самохвалова «Киров принимает парад физкультурников», не раз использовался Вестбамом и лейблом «Low Spirit». Стикер. 1996. ПАиБНИ

***

Необходимо упомянуть о роли радио, которое в 1990-е по своему значению и популярности среди продвинутой молодежи затмило скисшее перестроечное телевидение и было самым прогрессивным из медиа. В ночь путча 1991 года радио «Балтика» начало исполнять электронную музыку, что символизировало как демонстративную политическую свободу вещания, так и наступление новой музыкальной эпохи. Во времена «Тоннеля» слушали экспериментальное радио «Катюша», возникшее на базе старой советской «глушилки» «вражьих голосов». В некое помещение по очереди приходили диджеи, свободные в прямом эфире

играть и говорить что угодно. Они и экспериментировали вплоть до того, что гоняли по радио саундтреки советских фильмов.

В 1997 году мне довелось вести программу «Новые композиторы» на радио «Рекорд» — первой радиостанции, специализировавшейся на электронной танцевальной музыке. В полуразрушенном доме у подножья телебашни по вечерам мы бесконтрольно импровизировали в реальном времени. Речь шла о гоа-трансе и скифах, гей-клубах и истории танцев XVIII века. Молодые поклонники техно-музыки приезжали к этой руине со своими приемниками, чтобы просто побыть рядом. На этом же радио, еще не приобретшем коммерческого формата, вели «экспериментальные» передачи и другие ветераны танцевальной сцены: Леша Хаас с Леной Поповой — программу «Динамит», Африка — «Три поросенка» и др.



DJ Л. Попова, И. Померанцева, DJ Бумер, DJ А. Хаас, DJ Демидов, DJ Слон, DJ Юджин и другие члены коллектива радио «Порт-FM». Октябрь 1997. Фото П. Владимирского





Выступление групп «Сливки» и «Чугунный скороход» в клубе «Мама». 2000. Фото из архива О. Тобрелутс

Последней яркой вспышкой в сфере радио стал амбициозный проект «Порт». Просторный клуб с этим названием открылся 1 ноября 1997 года на Исаакиевской площади, прямо у Мариинского дворца (переулок Антоненко, 2). Поднимать место взялись ребята, условно говоря, следующего призыва рейверов и диджеев — поколения «речников», которые из деталей распиленных вертолетов создали там дизайн интернет-кафе. В «Порту» начали было проводить и выставки современного искусства. Но как только проект был раскручен, хозяева быстро слили ребят, и клуб сменил прогрессивный артистический формат на чисто коммерческий. Радио «Порт FM» открылось 1 октября того же года. Его директором была Иветта Померанцева, программным директором — Фёдор Бумер, а затем Сергей Демидов. Радио просуществовало девять месяцев и было закрыто, когда, казалось, должно было родиться что-то новое. Это была последняя станция, игравшая модную танцевальную музыку, но после лета 1998 года и этот рейверский «свет в окошке» погас. Примечательно, что на «Порт FM» передачу о классической музыке вели вездесущий Тимур Новиков с Олегом Масловым (музыкальное сопровождение обеспечивал Игорь Вдовин), рассказывая тинейджерам о «парковой музыке» Рамо и Куперена или авангардистских опытах раннего Шостаковича.

Последним местом, наследовавшим энергетику и публику «Тоннеля», стал двухэтажный клуб «Мама» (1998–2000) на Малой Монетной улице, 3б. В нем, по старой традиции, проводились выставки, и усилиями Ольги Тобрелутс был даже открыт Центр искусства фотографии. В «Маму» публика ломилась так, будто чувствовала, что пришли последние деньки старой андеграундной эпохи — шизореволюция закончилась, и клубное движение переживало то же сословное

расслоение, что и новорусское общество, впадающее в идентификационную «отморозку» 2000-х.

На профанацию рейва ветераны техно-движения ответили тайными вечеринками вне городской среды, уже ассоциировавшейся с тотальным контролем, — опен-эйрами «для своих». Самые ранние и лучшие из них тяготели к наиболее красивым местам в акватории Финского залива, создававшим ощущение открытой перспективы, независимости и вырванности из обыденности. Первый — «Illegal Picnic» был организован в белую ночь 5 июля 1996 года на Кронштадтской дамбе «речниками» (позиционировавшими себя как «Mess Media») при энергетическом покровительстве Георгия Гурьянова. Диджейский пульт располагался на грузовике. Вечеринка собрала около 500 человек.

Следующий опен-эйр — «Air Fair» проходил 31 мая 1997 года в великолепных руинах конюшен дворца в Знаменке (между Стрельной и Петергофом). Он не мог быть разогнан, так как все силы правопорядка были стянуты в Петербург, куда из Москвы приехал Борис Ельцин. Это событие, которое «речники» сопроводили своим фирменным огненным шоу, собрало до 6 тысяч «нелегалов». Особо буйно тогда веселился и щедро делился с окружающими своей промышленно запечатанной радостью десант, приехавший из Москвы на автобусе. Помню, что привезенными из Берлина флуоресцентными акриловыми красками я тогда раскрасил не один десяток человек. Молодежь воровала краски и мазала ими себе волосы. Бедняги, потом им предстояло побриться. Другое дело — гениальный искусствовед И. Д. Чечот, танцевавший в элегантном костюме, — расписывать его светлую голову — благодарное дело. Милиция появилась в лице одного «уазика» только под утро, когда уже сияло солнце, все натанце-

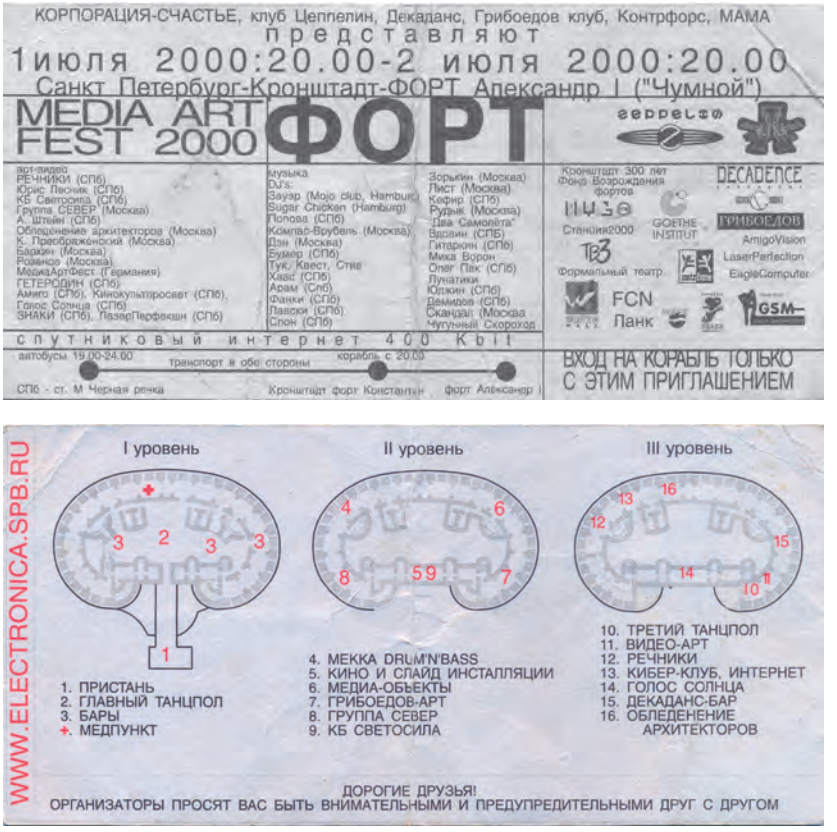


Опен-эйр «Air Fire» в Знаменке под Петергофом. 1997. Фото из архива О. Тобрелутс





Флайер «Air-Fire». 31 мая 1997



Флайер «Media Art Fest. Форт». 1–2 июля 2000



Форт «Император Александр I» («Чумной»). Фото из архива О. Тобрелутс

вались и назанимались любовью в окружающих кущах[662].

Последний эпохальный рейв произошел 1 июля 2000 года посреди Финского залива на форте «Александр I» (Чумном), напоминающем архитектурой знаменитый форт Бойярд. Этот опен-эйр собрал около 7 тысяч человек, а еще несколько тысяч так и не смогли на него попасть из-за перегруженности кораблика, подвозившего туда людей. «Корпорация счастья» собрала здесь лучшие творческие силы[663], и на острове никто не мог помешать проведению фантастического события до самой зари, ставшей закатом петербургского рейва.

В 2000-е уже и опен-эйры были освоены коммерсантами, поставившими их на деловую ногу. «Сначала клубы и электроника были искусством, страстью и любовью, а теперь это превратилось в бизнес, к которому я не имею никакого отношения, — говорил Георгий Гурьянов. — Я ничего не требую от истории, только восхищаюсь тем, что это произошло. Хотя когда-то у меня даже возникло мимолетное ощущение, что у меня украли все»[664]. Рейволюция завершилась. Рейв не стал Раем. А иногда так хочется танцевать, ведь я не искусствовед, не художник, а вольный танцор. Вспоминается сентиментальное: слепой Тимур Новиков на вечеринке «Любимые песни дедушки русского рейва» в клубе «Мама», исполняющий «Белые розы».

2009

662 См.: https://www.youtube.com/watch?v=dhwneh-gp3c; Разгон рейва 90-х. Air Fair в Знаменке. 1997 (https://www.youtube.com/watch?v=nBcVy3BlQS0).

663 См.: *Хаас А.* Корпорация счастья. История российского рейва. СПб.: Амфора, 2006. С. 740–741.

664 *Гурьянов Г.* Судьба барабанщика.

СЛАЛОМ НА СКАЛЬПЕЛЯХ. ВАЛЕРИЙ ЧЕРКАСОВ И НАРОДНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ[665]

И гад морских подводный ход...

А. С. Пушкин

Хоть вилами выгонишь природу, она все-таки постоянно возвращается.

Гораций

То, что мы наблюдаем как современное петербургское искусство, — это тонкая пленка на поверхности темных вод, в глубине которых бьют чистые ключи и ходят сумрачные тени. Это «бессознательное» петербургского искусства, которое его питает, обеспечивая новыми энергиями, формами и образами. Там, в пучине петербургского «подсознания», вместе с городскими сумасшедшими, фриками, чародеями находится большое число безвестных людей, даже не думающих о названии и назначении своей деятельности, с антропологической стороны — глубоко традиционной и, одновременно, постоянно расширяющей пространство художественного творчества.

НАРОДНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Мучительный «пролог» истории теперь приходит к концу. Складывается новый, гигантский и стройный коллектив (...). Он готовится взять в свои руки все материальные орудия труда, и шаг за шагом приходит к пониманию своих идеальных орудий — познавательно овладевает ими. (...) Бесчисленные вампиры прошлого впиваются в его тело и жадно пьют его кровь, чтобы продлить свою призрачную, могильную жизнь, и чтобы его обессилить, не дать ему довести до конца его разрушительно-творческую работу.

Александр Богданов.
«Падение великого фетишизма»

На рубеже XIX–XX веков пространство искусства было необычайно расширено за счет экзотического, первобытного, детского, примитивного искусства, а также искусства безумцев[666]. Эти открытия радикальным образом повлияли на пути развития европейской и мировой куль-

665 Текст написан в 2014 году. В 2015-м он был снабжен несколькими свежими ссылками.

666 Я был свидетелем того, как в середине 1990-х годов в берлинской психиатрической клинике госпиталя «Шарите» доктор Матиас Хучко вместе с художником Дмитрием Жуковым занялись разбором архива рисунков сумасшедших, чудом сохранившегося во времена нацизма.

туры в XX веке. Тимур Новиков не был бы самим собой, если бы не увидел в этом перевороте влияния магических сил — в своей лекции в СПбГУ в 1997 году он заявил: «На протяжении долгих столетий географических открытий африканцы испытывали постоянный гнет белого человека (...). Несчастный африканец шел в первую очередь пожаловаться на вооруженного поработителя к кому? (...) — к шаману. Шаманы, конечно же, не могли не обращаться за помощью к своему шаманскому искусству. Под шаманским искусством имеется в виду как сама возможность шамана шаманить, так и искусство в его европейском понимании. Шаман обращался к магическим объектам, которые художники Европы в начале века восприняли как африканское искусство. (...) Я склонен предполагать, что африканские культовые объекты не могли не работать совсем, даже если предположить, что африканские шаманы полностью бездарные и никак не колдовали. (...) Мы можем предположить, что художественная интеллигенция Франции, именно та самая, которая стала впоследствии крайне актуальной интеллигенцией, оказалась под роковым магическим воздействием. (...) И она вдруг стала неожиданно активно негодовать против родной европейской художественной культуры и во всеуслышание кричать о превосходстве примитивов, африканской свободы, африканской этики. (...) Началась бурная революция, которая, на мой взгляд, возглавлялась именно шаманами из Африки, и, конечно же, была местью за страшный развал, устроенный европейцами в Африке»[667].

После Второй мировой войны периферийные зоны опять настойчиво заявили о себе, что проявилось после в популярности ар-брюта — искусства психически больных и маргиналов[668], к которому имели особый вкус французы, открывавшие для себя де Сада, Мальдорора и другие манифестации «темных сторон» национального и человеческого сознания. В мире широко известно имя русского художника ар-брюта Александра Лобанова (1924–2003), 56 лет проведшего в психиатрической больнице[669]. Англосаксонским эквивалентом ар-брюта стало «искусство аутсайдеров»,[670] уже своим названием больше акцентирующее социальную сторону явления. Уклоняясь от ограничений психиатрической интерпретации и социально-политических акцентов, в середине 1980-х Тимур Новиков выдвинул свой термин «народный концептуализм», разом значительно расширяя сферу народного творчества и торпедируя снобизм концептуального искусства[671]. Это спонтанное творчество не только сумасшедших или маргиналов, но и обычных людей, не принадлежащих к творческим профессиям и не относящих свою деятельность к сфере искусства. Оно вызвано внутренней потребностью украсить свой быт, хорошо провести время, душевно отреагировать на то или иное событие. В целом «народный концептуализм», говоря словами Мераба Мамардашвили, есть установление «индивидуальной

667 *Новиков Т.* Искусство XX века. СПб., 2003. С. 142-144.

668 В «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» В. Г. Власова дается следующее определение: «фр. Art Brut — грубое искусство, здесь — необработанное, неограненное искусство — термин, введенный в 1945 году французским художником Жаном Дюбюффе для описания собранной им коллекции картин, рисунков и скульптуры, созданных непрофессиональными мастерами, которые как с общественной, так и с психической точки зрения являются маргиналами (душевнобольные, инвалиды, заключенные, чудаки — одиночки, медиумы и тому подобные). Их работы несут в высшей степени спонтанный характер и практически не зависят от культурных шаблонов. В частности, Ар-брют не считается с конвенциями правдоподобия, живописной перспективы и условных масштабов, не признает разграничения реального и фантастического, иерархии материалов и т. д.» (*Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-классика, 2004–2009. Т. 1.) См. также: Тевоз М. Ар-Брют: Альбом. пер. с фр. Ж. Петивера, В. Леграна. Bookking, 1995.

669 См. сайт, посвященный Лобанову: http://www.aleksander-lobanov.com/.

670 Термин «outsider art» был введен в 1972 году искусствоведом Роджером Кардиналом.

671 Первое известное печатное употребление термина сделано Новиковым в 1986 году в статье «Коллаж в новом искусстве», написанной под псевдонимом Игорь Потапов. *Потапов И.* Коллаж в новом искусстве. 1986. С. 87–88.

душой» «соразмерности с миром»[672]. Часто по сравнению с тем, что повседневно делает какой-нибудь дворовый юродивый или обыватель, попросту решая свои жизненные проблемы, натужные выходки представителей так называемого «актуального искусства», косящих под идиотов, выглядят жалкой имитацией настоящей жизни.

Выдвигая понятие «народного концептуализма», Тимур Новиков опирался на «всёчество» Михаила Ларионова, обратившего русский футуризм к фольклорным корням, и введшего в искусство футуристическую раскраску, футуристическую кулинарию и т. д. В 1985 году Новиков дает следующую характеристику члену группы «Новые художники» Кириллу Хазановичу: «В своих первых работах широко использовал методы народного искусства, затем много внимания художник уделил фольклору, народному концептуализму, детским играм, настольным играм инженеров и служащих («морской бой», «крестики-нолики», различные кроссворды, игры в названия, «слова» и др.). Народный концептуализм — очень распространенная форма современного фольклора. К нему можно отнести и некоторые формы шуток, розыгрышей и действий против дурных примет, некоторые формы лотерей, счастливые транспортные билеты, некоторые татуировки и многое другое. Народный концептуализм во многом влиял на формирование эстетики “Новых”».

К традиции «народного концептуализма» относится оклеивание изб и сундуков вырезками из журналов и газет в русских деревнях, различного рода граффити. «Конечно же, многие помнят украшенные этикетками от вина и водки туалеты, — рассказывал Новиков, — наклейки и развешанные предметы в кабинах шоферов, какие-нибудь странные украшения в рабочих каптерках, дембельские альбомы, удивительно украшенные гитары и другие странные проявления народного творчества. Я лично у одного шофера такси (…) в 70-е годы обнаружил дома объект, состоявший из поочередно вбитых в стену по вертикали гвоздей. Сверху был вбит самый большой гвоздь, размером сантиметров в 50 — огромный кованый гвоздь, найденный при археологических раскопках. Дальше были вбиты гвозди поменьше, и внизу, у самого пола, был вбит сапожный гвоздик не больше сантиметра длиной. И вся эта композиция напоминает странный объект современного искусства (…). Сам же автор не относился к этому как к искусству, он называл это “приколкой”. Такие вот приколки создавали народные художники-концептуалисты»[673]. Здесь очевидны переклички в актуализации маргинальных зон творчества с «новой областью искусства» (она же — «мудрость народа»), открытой Костей



К. Хазанович. Игра букв.
Из серии «Игры». 1984. ГРМ



И. и Э. Померанцевы. Дверь туалета, обклеенная этикетками алкоголя и вырезками из журнала «Огонек». 1950-е – 1960-е.
Собрание И. Померанцевой



Оформление рабочего места кондуктора автобуса. Омская область. 2010-е.
Фото с сайта http://radikal.ru/

672 *Мамардашвили М.* Очерк современной европейской философии. СПб.: Азбука-Классика, 2014. С. 34.

673 Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова (1946–1984) / Ст.: Новиков Т., Хлобыстин А., Котельников О., Кошелохов Б., Тихомиров Л., Гребенщиков Б., Рекшан В. / Под ред. Хлобыстина А., Новикова Т. СПб.: Borey art center, 2003. С 10.

Ротиковым, помимо прочего, собиравшего граффити[674]. Одновременно в термине Новикова можно услышать отголоски уорхоловского понимания поп-арта[675]. Обычно произведениям или акциям «народного концептуализма» нетрудно найти эквиваленты и параллели в творчестве современных художников[676]. С одной стороны, Новиков понимал «народный концептуализм» как надисторическое явление, а с другой — видел его возрастающую значимость в 1960-е – 1970-е годы, когда его формы спонтанно проявились в творчестве ленинградских художников-самоучек: «Переход от концептуализма к живописи был характерен и для западного искусства, позже сделавшего рывок от концептуализма к трансавангарду. Но наши самобытные мастера — Евгений Рухин, Борис Кошелохов и Валерий Черкасов самостоятельно проходили этот путь на рубеже 1960-х – 1970-х. В некотором смысле их можно назвать отцами "народного концептуализма", который не был связан с концептуализмом, возникшим из журнальной и книжной информации о модных западных течениях. Он естественно вызрел в народной среде»[677].



М. Хоффман. Портрет К. Линнея в лапландском костюме. 1737. Музей Бургаве, Голландия

Когда в 1998 году мы с Новиковым создавали Институт истории современного искусства, раскрытие понятия «народного концептуализма» легло в основу его идеологии и предмета исследований. Принцип подхода к материалу был прост: то, что называется актуальным искусством — акционизмом, перформансом, инсталляцией и т.д. — существовало всегда в формах эксгибиционизма, вандализма, шутовства, мордобоя, но за искусство не принималось. Именно таковы разрубание Александром Македонским Гордиева узла, поджог Геростратом храма Артемиды или Нероном Рима, порка моря Ксерксом, сооружение горы из отрубленных голов Салманасаром III, проделки шута Балакирева, Карл Линней, обрядившийся в костюм лапландца с шаманским бубном перед голландскими натурфилософами, обращаясь к ним от имени самой природы и т.д. Примерно об этом говорили Евреинов или Арто, предлагая считать театром публичные наказания или казни. Народный концептуализм не имеет профессиональных, половых, возрастных, национальных,

674 В интерпретации Вагинова, это ближе к китчу или «скурильностям» Константина Сомова и Александра Бенуа. Когда во сне Ротикова открывается, по-видимому, новое подразделение Эрмитажа, «он видит пятнадцать новооткрытых комнат, выходящих на Неву. Все они уставлены коллекциями. Это безвкусица, пожертвованная им. (…) Порнографический театр времен возрождения (субстрат античность), порнографический театр восемнадцатого века (субстрат народность). Но все же в этой области у него были предшественники, а на Западе были соответствующие труды, но в области изучения безвкусицы — никого. Здесь он начинатель. Это дело более трудное, более ответственное. Здесь надо начинать с азов, с примитивнейшего собирания материала. (…) Если легко (…) определить элементы безвкусицы в западноевропейском искусстве, то куда трудней определить в китайском, японском и почти невозможно в столь мало изученном, несмотря на огромный интерес к нему, проявившийся в последние годы, — в негрском искусстве. Но если обратиться к искусству, возвращенному археологией, к искусству египетскому, сумеро-аккадийскому, вавилонскому, ассирийскому, критскому и другим, то здесь вопрос становится еще более сложным и проблематичным» (Вагинов К. Козлиная песнь. СПб.: Лениздат, 2013. С. 156-159). Увлечение безвкусицей — «детская болезнь» искусствоведов, утеха знатоков и убежище снобов — у Вагинова задевает и провинциальную молодежь: «Уже в медвежьих углах начали собирать безвкусицу, чтоб исцелиться от скуки» (Там же. С. 161).

675 Знакомство со взглядами короля поп-арта, не опосредованное советскими книгами «против модернизма», у Новикова, тогда плохо знавшего английский, произошло при потлаче с Уорхолом в 1987 году.

676 По этому принципу была построена первая выставка «народного концептуализма» в ПАиБНИ в 2006 году: каждое произведение «народников» сопровождалось репродукциями схожих с ними работ известных мастеров современного искусства.

677 Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова (1946–1984). С. 9–10.

исторических и других ограничений. В 2007 году в Петербургском архиве и библиотеке независимого искусства (ПАиБНИ) прошла выставка современного «детского концептуализма», где были представлены самодельные бомбочки, письма другу шариковой ручкой на бересте, постановочные сцены драк в школьном туалете, снятые на телефон, и множество разнообразных детских «концептуальных» объектов и рисунков, ничем не уступающих произведениям современных художников, выставляемых в музеях.

Новиков вслед за Йозефом Бойсом и Бобом Кошелоховым утверждал, что «все люди — художники». Подобные теории восходят, прежде всего, к христианскому положению, что все мы созданы «по образу Божьему и подобию», подразумевающему, помимо прочего, способности каждого к творчеству и божественному сотворчеству (синергии). Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии» (1845–1846) приписывали такое состояние индивидуума и общества коммунистической формации: «При коммунистической организации общества отпадает подчинение художника местной и национальной ограниченности, которая целиком вытекает из разделения труда, а также замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, благодаря чему он является исключительно живописцем, скульптором и т. д., так что уже одно название его деятельности достаточно ясно выражает ограниченность его профессионального развития и его зависимость от разделения труда. В коммунистическом обществе не существует живописцев, существуют лишь люди, которые между прочим занимаются и живописью»[678].

ДИРЕКТОР ВСЕМУЗЕЯ им. ПЛЮШКИНА

> Индивидуальность вовсе не является самодостаточной реальностью и ограничена условиями лишь одного из бесчисленного множества состояний универсального существования.
>
> *Рене Генон*

Вводя понятие «народного концептуализма», Тимур Новиков видел образец этого жанра в Валерии Черкасове. Черкасов (1946–1984) создал тысячи произведений, но не принимал участия ни в одной выставке и художником себя не считал. По сравнению с нашим временем, когда основная масса искусства *производится* и *имитируется* для демонстрации и продажи, целиком находясь во власти пиара, непринужденность Черкасова выглядит особенно контрастно. Создание фотографий, рисунков, музыки, художественных объектов и акций было для него естественной повседневной потребностью продолжить или проявить то или иное внутреннее состояние «иными средствами». Это было тотальное погружение в творчество, сплавленное с жизненными вызовами и бытом. Новые «ходы», которым могли бы позавидовать профессиональные художники, Черкасов изобретал на ходу, подвергая «художественной обработке» ситуацию и все, что попадалось под руку. В своих артистических жестах Черкасов сплошь и рядом предвосхищал будущее искусства. На формальном уровне этого художника можно свести к ар-брюту или «искусству аутсайдеров», но это будет проявлением искусствоведческой ограниченности или снобизма. «Безумие», нахождение в «иной реальности», девиантность для продвинутой молодежи той эпохи было желанным состоянием, которое изобретательно искалось и стимулировалось. Для «аутсайдера» Черкасов был слишком самодостаточен, экзистенциально свободен и, пожалуй, успешен, и даже для народного концептуалиста он был слишком культурен, рефлексивен.

678 *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Издание второе. М.: Издательство политической литературы, 1955. Т. 3. С. 393.



В. Черкасов. 1970-е. Фото с плаката посмертной выставки Черкасова, организованной Т. Новиковым в галерее «АССА» в 1984



Пачки с карточками, расписанными Черкасовым. Конец 1970-х — начало 1980-х. Фото А. Реца



В. Черкасов. Микро-произведения на карточках, раскрашенные пачка сигарет и коробок. Начало 1980-х

Черкасов родился в Ленинграде и окончил географический факультет ЛГУ им. А. А. Жданова. Одним из первых в стране он заболел, как говорил Новиков, «новой болезнью человечества — битломанией», стал известным рок-музыкантом, хиппи и личностью в своих кругах настолько влиятельной, что Борис Гребенщиков предложил поставить ему памятник. Он был человеком столь неординарным, что память о нем до сих пор хранят самые разные люди. Во второй половине 1970-х Черкасов знакомится с героями новой, нарождающейся культуры, которая тогда начала принимать «панкообразные» формы, первым из которых был Олег Котельников, вспоминавший: «С Валерием Черкасовым я познакомился на так называемой Трубе, которая в свое время была рынком пластинок. Мы встретились году в 76–77-ом. (…) Милиция гоняла продавцов зарубежного товара, но пластиночники — люди святые, они в основном обменивались, а не продавали. (…) Впоследствии он охватил более широкий спектр моих товарищей»[679].

После таинственной смерти Черкасова в 38-летнем возрасте («его нашли только из-за распространившегося по дому запаха разложения тела»)[680], работы художника оказались на помойке: родственники не видели в них произведений искусства. Часть работ (около 8000) были подобраны Тимуром Новиковым и Евгением Степановым, что позволяет судить обо всем творчестве Черкасова, основу которого составляют «микропроизведения» — фотографии и серии разнообразных абстракций на бумаге размером с пачку сигарет или спичек. И хотя творчество Черкасова этим отнюдь не исчерпывается, за ним закрепилась репутация «микроискусника». Агиографический характер приобрел анекдот о знакомстве Черкасова с Кошелоховым, который в изложении Новикова звучит следующим образом: «После встречи с Черкасовым (нас познакомил Олег Котельников) я, в свою очередь, решил познакомить его с Кошелоховым, потому что мне показалось, что есть что-то общее между двумя этими выдающимися личностями — художниками макро- и микрокосмоса. И вот микро-Черкасов пришел к макро-Кошелохову. Кошелохов жил в том доме, где находился кинотеатр “Титан”[681]. Все антресоли были забиты его картинами, и он показывал очередные пятьдесят картин, созданные за последние две недели. Эти пятьдесят картин он долго и тщательно переворачивал, каждая была на тяжелом подрамнике, больше метра размером, иногда два[682]. Когда он устал показывать эти 50 картин и

679 Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова (1946–1984). С. 19.

680 Там же. С. 13.

681 Невский пр., 47. — А. Х.

682 2 м — по тем временам считались гигантским размером.

присел передохнуть, спросил: “Ну а вы, Валерий, что делаете?” “Я за последнюю неделю создал примерно 400 картин”, — отвечал Черкасов. “Да?!” (хвастаясь своими 50 картинами, Кошелохов не ожидал такого количества — 400) — и с сомнением в голосе сказал: “Хорошо было бы посмотреть их, зайти в вашу студию”. На что Черкасов ответил: “Не надо заходить в студию, они у меня с собой”. Он достал из кармана мыльницу, снял стягивающую ее резинку, и достал оттуда 400 маленьких кусочков бумаги, на которых были нарисованы миниатюрные абстрактные композиции, удивительно при этом экспрессивные»[683]. Большинство произведений Черкасов тщательно нумеровал, а иногда ставил дату, что позволяет проследить интенсивность его работы и развитие изобразительного языка. Некоторые работы имеют надписи на обороте, часто на английском языке. Большая часть произведений Черкасова сейчас находится в архиве Тимура Новикова. Некоторое количество работ попало в частные коллекции России и США. 12 абстракций крупного формата хранятся в собрании Русского музея.

Помещая забытую, загадочную, а кого-то пугающую фигуру Валерия Черкасова в контекст современного искусства, необходимо провести бюрократическую процедуру перечисления внешних признаков его творчества. Основные сведения о Черкасове, как и обо всем петербургском искусстве, носят изустный и полулегендарный-полуанекдотический характер. В 2003 году вышел сборник текстов о Валерии Черкасове «Первопроходец», в котором впервые предпринимается попытка придать этим сведениям упорядоченный вид[684].

ФОТОГРАФИЯ

В 1960-е сферой творчества Черкасова были музыка и фотография. Особенно он увлекся ими в период обучения на географическом Факультете ЛГУ (1966–1971). Маленькие — 6x9 см — фотографии первой половины 1960-х, запечатлевшие сложенные из различных предметов и текстов композиции, ставят его в один ряд с пионерами концептуализма. Самая известная — выложенная из ложек, вилок и других столовых приборов работа «Хочу есть» (1964). Черкасов сделал сотни подобных фотографий, из которых составлял композиции на картоне формата А4. Попадаются композиции, образуемые ритмом повторяющихся снимков: портреты; камни, щепки, насекомые; экран телевизора; орнаментальные природные фактуры, что во времена СССР было странной натурой для фотографирования. К 1968 году относятся снимки сооруженного им в Яхт-клубе «натурального макета» могилы одного из своих сокурсников. Этой фотографией был поражен «похороненный» О. П. Савчук, впервые увидевший свою «могилу» 32 года спустя на выставке Черкасова в ПАиБНИ в 2000 году[685]. Многие фото Черкасова — городские виды, портреты родственников и знакомых, бытовые сцены, типа «Выноса тела», путешествия, натюрморты. Историко-культурный интерес представляют портреты и интерьерные снимки, сделанные на различных флэтах.



В. Черкасов. Хочу есть. 1964. Ч/б фото. 6x9. Собрание семьи Т. Новикова

683 Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова (1946–1984). С. 12–13.

684 При поддержке Марины Колдобской, возглавлявшей Санкт-Петербургское отделение ГЦСИ, выходит издание: Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова (1946–1984). А также CD-Rome: *Хлобыстин А.* Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова / Под ред. Котельникова О. ГЦСИ, ПАиБНИ. 2003.

685 Забавно, что в 1994 году виртуальное кладбище с могилами своих знакомых сначала в журнале, а потом в интернете основывает однофамилец черкасовского приятеля — один из создателей философской танатологии, профессор философии СПбГУ и художник Валерий Савчук.

МУЗЫКА

Черкасов принадлежал к первому поколению отечественных рок-музыкантов-меломанов; в этих кругах он пользовался большим авторитетом. Рок-музыка, постепенно захватывавшая всю советскую молодежь, была главным каналом по перекачке западной культуры. В 1967 году Черкасов вместе с Леонидом Тихомировым, Борисом Сахановским и Василием Пластуном создают группу «Гимназия». Начав с ориентации на The Beatles, Rolling Stones, T.REX, они быстро перешли к психоделическому року, прежде всего, к Хендриксу. Большую известность получила их следующая группа «ЗА» («ZA»), организованная в 1974 году, где Валерий играл до 1976 года. Являясь профессиональным музыкантом, аттестованным Ленконцертом, Черкасов имел возможность официально зарабатывать на показах в Доме мод, в ресторанах и в частых поездках по стране. Он играл на бас-гитаре и считал свой инструмент главным в ансамбле, что нередко приводило к конфликтам с другими музыкантами. Черкасов мог подолгу самопогруженно выдавать монотонные басовые импровизации. Воздействие электробаса в электрофизиологии называют реакцией навязывания альфа-ритма и сравнивают с эффектом гипноза. Параллелью этому трансу могут служить его поздние бесконечные серии небольших, практически монохромных абстракций. По оценкам некоторых слышавших его людей, электронное музыкальное мышление Черкасова далеко опережало свое время и предвосхищало музыку 1980-х — от «нью-вейва» до «рэпа» и «хауса». Известны случаи концептуальных музыкальных акций Черкасова. Так, по свидетельству Гребенщикова, на первом акустическом фестивале, который состоялся на Университетской набережной в 1977 году, Черкасов исполнил под гитару «Уголовный кодекс СССР». На старых пленках нам удалось обнаружить и исполнение Черкасовым «Декларации прав человека и гражданина», а также статей из журналов «Техника — молодежи» и «Наука и жизнь». В коллекции Евгения Степанова сохранились бобины с записями композиций-размышлений под гитару о понятиях «реальность», «самость», описание явления инопланетянина на кухню, беседа с ним. Эти записи частично использованы в выпущенном в 2003 году CD-rome.

МЭЙЛ-АРТ

Леонид Тихомиров сохранил коллекцию черкасовского мэйл-арта — письма, написанные ему в армию в 1971–1973 годах, которые он характеризует как «полукаламбуры, полуересь» и «настоящий ребус для непосвященного человека. Язык, терминология, даже конверты походили на привет с другой планеты».

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ

По словам Тимура Новикова, «он много раз пытался покончить жизнь самоубийством, и его крайне эксцентричные попытки сведения счетов с жизнью скорее носили характер концептуального поведения, чем некую форму суицида». «Все способы пробовал, — рассказывал Черкасов Олегу Котельникову. — Ничего не действует». В 1976 году попытка самоубийства была наиболее радикальной: Черкасов упал глазами на скальпели, но остался жив — скальпели застряли в кости черепа. «Очнулся в красном мареве, — делился он с Котельниковым. — Один скальпель сломал, второй в больнице вынули». Легендарный красавец превращается в монстра. После этого случая он жил на небольшую пенсию по инвалидности и не раз попадал в сумасшедший дом. (Свою роль в этом, возможно, сыграла черепно-мозговая травма после попытки самоубийства). Однажды его вяжут на таможне во время открытого пешего похода в Финляндию. Об этом случае свидетельствует запись на листке бумаги «Выборг (…)

Психиатрический кабинет». С другой стороны большими буквами написано «LOVE» — мотив, часто повторяющийся в других работах Черкасова[686].

С 1976 года, «заострив» свое зрение, Черкасов обращается к изобразительному искусству в форме «изологем», рисования, коллажей, живописных абстракций, раскрашивания предметов и других творческих актов, которые можно смело отнести к сфере так называемого «контемпорари арт». В это время Черкасов отдаляется от своих старых друзей-музыкантов, на второй план уходит и занятие фотографией. В это время Валерий знакомится с художником и музыкантом Олегом Котельниковым, который вводит его в круг художников-авангардистов — Бориса Кошелохова, Тимура Новикова и др. Постепенно круг общения Черкасова перемещается в художественный андеграунд, одновременно сокращаясь до минимума: он превращается в отшельника.

ОБЪЕКТЫ

Творчество Черкасова служит яркой иллюстрацией принципов ларионовского «всёчества». Объектом для него мог стать любой предмет. Росписями и орнаментами покрывалось все, начиная с отдельных спичек. Сохранились: расписной спичечный коробок + пачка сигарет, опять же, расписанные детская лопатка, пластинки, гитара и т. д.

Все отмечают, что Валерий постоянно что-то выпиливал, паял, мастерил: электронную аппаратуру, музыкальные инструменты, замысловатые механизмы или объекты, объединявшие непредсказуемые комбинации предметов. По принципу «дощечка + штуковины» сделаны все черкасовские «изологемы» — аналог западного ассамбляжа. Из них сохранилась только одна — № 5 «Схема сознания» 17x20,5 см, датируемая 1978 годом. Существуют две поздние фотографии несохранившихся «изологем», а также рисунок-набросок одной из них. Свои «изологемы» Черкасов дарил или использовал как послания. «Однажды я обнаружил под дверью квадратную дощечку с прикрепленной крышкой от



В. Черкасов. Изологема № 5 «Схема сознания». 1978. Собрание семьи Т. Новикова



В. Черкасов. Фотография несохранившейся «изологемы». Конец 1970-х — начало 1980-х. Архив Т. Новикова

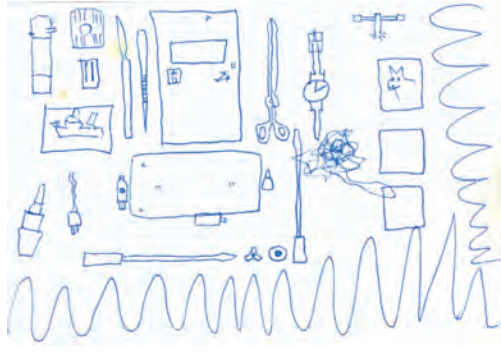
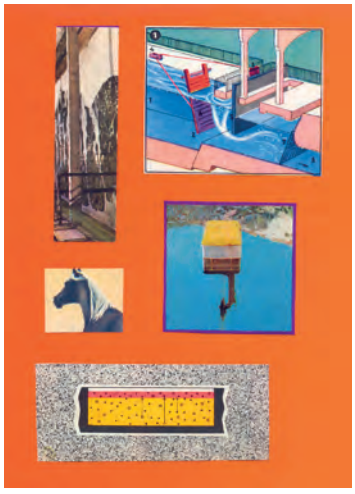


Рисунок-схема «изологемы». Конец 1970-х — начало 1980-х. Бум., чернила. 9x13. Архив Т. Новикова

686 Подобное пренебрежение какими-либо границами, свойственное петербургской художественной традиции, было ярко проявлено Глюклей и Цаплей, перешедшими в 1998 году германскую границу лесом с мешком своих произведений.



В. Черкасов.
Коллаж. 1970-е — начало 1980-х.
Собрание семьи Т. Новикова



В. Черкасов. Бочка. Рис. № 620. 1979. Бум., чернила. 9x13.
Собрание семьи Т. Новикова



В. Черкасов. Рисунок № 6. 1977. Бум., фломастеры. 9x13.
Собрание семьи Т. Новикова

трехлитровой банки, с разными приделанными проводочками, с припаянными диодами-триодами. И все это хитроумно раскрашенное», — вспоминает Владимир Рекшан. Близкими к такого типа объектам являются «шаманские» изделия Вадима Овчинникова середины 1980-х.

КОЛЛАЖИ

Еще один жанр Черкасова — коллаж из журнальных иллюстраций. Журнальные вырезки наклеивались на цветной картон или в альбомы. Иногда это до абсурда тупые «реди-мейды», например, рекламы машин, иногда — столь же абсурдные, но ироничные коллажи из схем, произведений искусства и т. д. Опыты эти предвосхищали самодельные «книги» «Новых художников» и аппликации группы «Медицинская герменевтика».

ПСИХОДЕЛИКА

Самый распространенный тип произведений Черкасова — графика и живопись на небольших бумажных карточках. Здесь не мешает вспомнить о психоделическом искусстве в СССР. Фольклор хиппи, к генерации которых можно отнести Черкасова, постоянно использовавший знак «пацифик» и девизы «war — нет, peace — да, make love» и др., был тесно связан с изображением измененных состояний сознания. Так, в 1960-е в Калифорнии, в кругу практиковавших LSD «проказников» — друзей автора книги «Пролетая над гнездом кукушки» Кена Кизи, появился орнамент — радужные полосы «ауры», окружающие фигуру. Измененные состояния сознания в искусстве разлагающейся советской молодежи — тема еще не тронутая. Около 1970 года в продажу поступает пятновыводитель рижского производства «Sopals» («банка»)[687] за 20 коп., надолго занявший галлюциногенную «нишу» недоступного для широкого потребителя «Сандоза»[688]. Искусство Черкасова следует рассматривать не только как исследование современного художественного языка, но и как фиксацию/анализ опытов со своим сознанием.

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Рисунок Черкасова № 1 (9x13 см) относится к 1977 году. Сначала это были фигуративные рисунки фломастерами и шариковой ручкой, которые со временем становятся все более абстрактными. На рубеже 1977–1978 годов к ним

687 Банка // Справочное пособие «Аквариум» (http://handbook.severov.net/handbook.nsf/?Open).

688 *Владимир Джа Гузман.* Тропой священного Козерога, или в поисках абсолютного центра. СПб.: Амфора, 2005.



В. Черкасов. Без названия (Шизореволюционное знамя). Рис. № 530. Конец 1970-х. Бум., фломастеры. 9х13. Собрание семьи Т. Новикова



В. Черкасов. Снаружи — внутри. Рис. № 370. 1977–1978. Бум., акварель. 10,5х15,5. Собрание семьи Т. Новикова



В. Черкасов. Без названия. Конец 1970-х. Бум., фломастеры. 13х9. Собрание А. Дмитриева

прибавляется акварель (№ 370 «Снаружи — внутри»), опять же близкая по стилистике работам Вадима Овчинникова 1980-х. Целый ряд работ в стиле граффити со значками, литерами и текстами предвосхищают Кирилла Хазановича, Тимура Новикова, Ивана Сотникова и др. «Новых художников». Микрограффити № 489, посвященное «свободе слова в конституции», исчерпывает проблематику навязчивого кощунства московских акционистов 1990-х. По кромке картинки Черкасов пускает образчики «туалетного юмора»: «надпись на иконе с изображением Иисуса Христа: «хуй»; «в туалете Академии художеств: «бей жидов, спасай Россию»; «отче ваш», а в центре: «выбери лучшее». Осенью 1979 года, начиная с семисотых номеров, появляются монохромные акварельные абстракции, ставшие «фирменным знаком» художника. Темп работы растет. Если за полтора года до этого Черкасов сделал около 750 работ, то за два дня в октябре он исполняет более ста, а за следующий месяц — около 1500. По-видимому, к этому времени относится анекдот о визите «микро» Черкасова к «макро» Кошелохову. Тысячи работ выполнены на «Карточках для записей», хранящихся в промышленных упаковках по 100 штук, а также несколько сот работ формата А4 на «Бумаге для графических работ». Самые поздние зафиксированные номера-семитысячники относятся к 1981 году. Среди абстракций иногда появляются полуфигуративные работы. По названиям работ и записям на них можно судить о душевном состоянии Черкасова в те годы. Так, на абстракции, относящейся к 1981 году, написано:



В. Черкасов. Рис. № 769. Бум., акварель. 11,5х7,5. Собрание семьи Т. Новикова



В. Черкасов. Без названия. Конец 1970-х. Бум., фломастеры. 9х13. Собрание семьи Т. Новикова



В. Черкасов. Рис. № 489. Бум., фломастеры, шариковая ручка. 7,5х12,5. Собрание семьи Т. Новикова

- Одна из моих профессий жестянщик
- Double Style of Living
- Dream About Leaving
- Укладка и Сортировка вещей
- Экономия объема и энергии
- Кулинарная Химия

Несколько сотен работ Черкасова не пронумерованы. Существуют серии абстракций масляными красками, оставляющим на бумаге масляную «ауру», одна из которых датируется 1982 годом.

ВСЕМУЗЕЙ им. ПЛЮШКИНА

Основной страстью Черкасова было коллекционирование, которое началось с распространенного в то время собирания пластинок. Для молодых людей в СССР была характерна тяга к серийным предметам индустрии и нездешним фактурам фантастического мира Запада: в джинсах ценилась естественная потертость, в дизайне и печати — яркая первозданная глянцевость. Дефицит реди-мейдов такого «поп-арта» компенсировался собиранием и использованием в декорировании жилищ самых разнообразных изделий: от пачек сигарет до пустых бутылок[689] и от плакатов и журнальных вырезок до разнообразного сколлажированного хлама. «Этим» обклеивались шкафы, двери и целые интерьеры. Нравилась «шизореволюционная» множественность и «пантеистическая» пестрота[690]. Из этой эстетики вырастает разместившийся в малогабаритной однокомнатной квартире (пр. Мечникова, 18, кв. 70) Черкасова «Всемузей им. Плюшкина», как называл его Черкасов. Поначалу музей размещался на шестиметровой кухне, максимально заполненной предметами и произведениями. После того как мать и сестра Черкасова переехали, музей разросся, превратившись в живой организм, заполнивший всё и вся. Сформированный в начале 1980-х из предметов, найденных на помойке, музей по эстетике напоминал декорации будущих фантастических фильмов–антиутопий, типа «Мэд Макс» и «Бразил» или «тотальные инсталляции» Ильи Кабакова. Многоуровневые конструкции, доходившие до потолка, состояли из подогнанных друг к другу деревянных мебельных каркасов, матрасов, металлических пружин, крепежей и т. п. В музей могли втиснуться не более двух посетителей боком, при этом один должен был оставаться в коридоре, а второй мог достичь комнаты, где в глубине, на уровне глаз располагалось невидимое гнездо хозяина квартиры. Сидоров, навестивший Черкасова за месяц до смерти, увидел, что Валерий вынес весь Музей Плюшкина обратно на помойку, освободив пространство для решительных занятий искусством. Он решил стать художником во что бы то ни стало.



В. Черкасов. У Плюшкина не было клюшки. Plushkin Museum. Конец 1979. Бум., фломастеры. 9x13. Собрание А. Дмитриева

689 Инсталляцию из емкостей из-под иностранного алкоголя можно найти на фотографиях квартиры Иосифа Бродского; «В банке темного стекла из-под импортного пива роза красная цвела…» — пел Булат Окуджава.

690 Известен один из законсервированных интерьеров такого типа — офис «Храма Джона Леннона», созданного Колей Васиным в арт-центре «Пушкинская, 10».

ЭНЕРГИЯ

Загадкой до сих пор остается природа энергии, распиравшей Черкасова. Именно она заставляет немногих неординарных людей вытаскивать его образ из небытия и задумываться о проблеме воздаяния. Просто физически он был необычайно сильным — рассказывают, что, не будучи гигантом, он мог поднять человека одной рукой, но был миролюбив. Первое имеющееся упоминание об энергии Черкасова — рассказ Леонида Тихомирова о финальном баскетбольном матче на первенство Ленинградского университета, когда за три минуты до конца клокотавший яростью Валерий выскочил на поле и добыл своей команде победу. Обращают на себя внимание рассказы о его донжуанстве. «Влюблялся он быстро, быстро покорял и так далее», — вспоминает Тихомиров[691]. Л. Н. Гумилев, преподававший на геофаке, видел в таком поведении признак пассионарного перегрева. «Потом, когда любовь к другим страстям перевесила, может быть, это не стало для него таким важным» (Л. Тихомиров)[692]. Для талантливого человека сексуальная энергия — отправная точка; потом он учится трансформировать ее в творчество. Многие боялись Черкасова, воспринимали его как беспредельщика, личность демоническую. «Не каждый мог выдержать его манеру разговора и поведения. (…) Его манера была улыбчивая. Но он никогда не выдерживал дистанцию и вторгался в твой интимный радиус, и хочешь — не хочешь, он напихает тебе своих идей. Вот такой был человек — необычный, странный, тяжелый и откровенный. До такой стадии, что уже бывает боязно такое откровение принимать. (…) В смысле нравственной и прочей гигиены он был не очень прихотлив. (…) Наплевать ему было на какие-то вещи», — вспоминает Тихомиров[693].

Георгий Гурьянов, находившийся в оппозиции к экспрессивной и трэшевой эстетике, рассказывал о своем впечатлении от появления Черкасова на сборище группы «нулевиков» у Новикова: «Будто черти там гуляли, но тут дверь распахнулась, и вошел сам Дьявол — это был Черкасов[694]. От ужаса я испытал что–то вроде оргазма».

При этом другие люди, например, Евгений Степанов, вспоминают о Черкасове как о человеке крайне доброжелательном, открытом, порядочном и аккуратном. С веселым почтением воспринимали радикальные проявления Черкасова его новые друзья — художники, принадлежавшие к уже следующей, панковской генерации, обладавшие новой, отличной от морализма хиппи, системой поведенческих навыков. Можно сказать, Черкасов приобрел такое ускорение, что перескочил в следующую субкультуру. В октябре 1979 года он делает работу № 666 «Антипанк» («Хуй»).

Говоря о Черкасове, можно вспомнить о «теории нарушения границ» Марселя Мосса, «сильном общении» Жоржа Батая или «самовластности» Ж.-П. Сартра. Конечно, он был склонен к социальному эпатажу, иронии и артистизму a'la денди — носил вычурные рубашки и шляпы, дешевую блестящую бижутерию на всех пальцах рук, но его энергия идет не от экзистенциального социального трения. Черкасов растворился в советском социуме: подобно Олегу Григорьеву, «Ордену нищенствующих живописцев» и другим параллельным ему «минималистам», он «опустился на самое дно жизни», слился с музеем Плюшкина, став для общества духовно неуязвимым невидимкой. Для тех немногих, кто приближался к нему, он оборачивался то устрашающим монстром, то просветленным гением. Черкасов не отстаивал индивидуальность и не был бунтарем, он просто занимался собой и был непреклонен.

---

691 Первопроходец. Памяти Валерия Черкасова (1946–1984). С. 30.

692 Там же.

693 Там же.

694 Лицо Черкасова после падения глазами на скальпели было обезображено.

«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ» И ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОРИГИНАЛЫ

Санкт-Петербург традиционно — особо благоприятная среда для «народных концептуалистов» и «антиповедения»[695]. С самого начала европейский город, заморские наряды, строй жизни и увеселений воспринимались как фантастический или перевернутый мир, где любой русский человек превращался во фрика. В номинации «чудаки и оригиналы» Петербург кому угодно даст фору. Сумасшедшие, юродивые, колдуны, денди и разного рода проказники резвятся здесь, как в заповеднике для селекций, убедительно агитируя вливаться в их ряды. По сути, Петербург есть грандиозный памятник добротно организованному самодурству. С изнанки имперско-полицейская столица была крупнейшим мировым центром своенравия, неповиновения и анархизма, где поддерживался высокий градус ненормальности среди жителей. Еще в 1889 году в Петербурге вышла книга М. И. Пыляева «Замечательные чудаки и оригиналы», посвященная этой склонности к странностям, имевшей бурное развитие в следующем столетии. Начав заниматься данным предметом, я пытался придумать ему название: «петербургский чудартизм» (от «чуда», «чудовищно», «чудачество» и «чудь» — финно-угорская «подкладка» города), «донный концептуализм», банальное «искусство безумцев» и т. п., что придавало всему проекту несколько драматический характер, но в итоге остановился на новиковском «народном концептуализме».

Явление, с легкой руки Бориса Гройса названное в 1979 году «московским романтическим концептуализмом», в последующем потратило массу усилий на соответствие этому имени и тотально апроприировало понятие «концептуализма» в России. В Московской концептуальной школе особое место занимает понятие «плохой вещи», служащей магическим посредником ускользания от репрессивного общественного окружения. Каноническая версия «плохой вещи» принадлежит Илье Кабакову, который создает идиотических персонажей: советских художников-любителей, создающих работы, напоминающие классику модернизма[696]. Очевидно, что кардинальное отличие этих работ Кабакова от «народного концептуализма», помимо укороченной рефлексии «народников», в том, что «плохая вещь» московских концептуалистов имеет репрезентативную и *имитационную* природу, она требует профессионального — «референтного» *контекста*.

Приходится встречаться с сетованиями, что в Санкт-Петербурге нет своего концептуализма[697]. При этом то, что можно назвать «концептуализмом», здесь буквально на каждом шагу

---

695 *Успенский Б.* Антиповедение в культуре древней Руси // Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. Т.1. С. 320–332.

696 «Эти отсылки объемлют периоды от раннего сюрреализма до абстрактного искусства, поп-арта и концептуального искусства. Все выглядит так, будто герои Кабакова случайно столкнулись с модернистским искусством — причем за пределами его нормативной истории. Их картины современны против их воли: они модернистские по причине незнания модернизма. Таким образом, этим художникам-любителям все-таки можно присвоить статус авторства — в том виде, в каком он функционирует в современном искусстве, — хотя они никогда сознательно и не стремились к нему. В результате история современного искусства теряет свой связующий, нормативный характер. Его прославленные герои внезапно превращаются у нас на глазах в таких же далеких от жизни и чудаковатых мечтателей, которые за пределами какой бы то ни было универсальной логики художественной эволюции преследовали свои странные приватные ненавязчивые цели. Этих одиноких провинциальных героев-художников можно в какой-то степени рассматривать как псевдонимы или альтер-эго самого Кабакова» (Гройс Б. Театр авторства или тотальные инсталляции Ильи Кабакова // Илья / Эмилия Кабаковы. «Случай в музее» и другие инсталляции. Каталог выставки. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 2004).

697 Например, свой взгляд на эту проблему у Марины Колдобской: «Стойкую петербургскую нелюбовь к теоретизированию можно понять, вспомнив о культурной травме, вписанной в сознание здешней интеллигенции десятилетиями политических чисток. Похоже, накал ненависти к власти у местной интеллигенции был гораздо жарче, чем у московской (судя по тому, что он не затух до сих пор, когда и самой власти-то уже нет). Соответственно, гораздо сильнее был и страх (он тоже до сих пор не прошел).

«бьет в нос». Произведения «народного концептуализма» в городской среде Ленинграда/Петербурга — это не «перформансы», «инсталляции» и т. п. институционализированные явления, так как они не оформлены как произведения искусства, и «демонстрация» находится для них на втором плане, в то время как «настоящий» — профессиональный — концептуализм сосредоточен на оформлении и подаче. В Петербурге часто и профессиональные художники оказываются истинными творцами совсем не там, где официально обозначают свое творчество: живописец — в политическом акционизме, певец — в кулинарии, скульптор — в содержании салона и т. д. Интересна не внешняя сторона искусства таких художников, а страсти, влекущие их к неординарным жестам и манипуляциям, их ответственность в каждый момент обыденной жизни. Идиотичность или интеллигентность творчества — в судорогах повседневности это противопоставление теряет смысл. На передний план выходят такие черты творческой активности, как радостность, спонтанность, профанность, бессмысленность (несведение к единой цели), а с обыденной точки зрения — бесстыдство и безделье (непродуктивность). Здесь творчество — потребность проживания.



Петербургский писатель Павел Крусанов создал герб России из 1256 жуков 120 видов, обитающих на территории РФ. 2000-е. Собрание автора

В Петербурге особое значение для развития неформального творчества играли многочисленные праздники, маскарады и прочие увеселения, постоянно перемещавшие жителей города в иную — перевернутую — «бахтинскую» реальность. Театральность, маскарадность и масочность — черты петербургского быта на протяжении трех столетий. Императоры, а вслед за ними и добровольцы-модники пропагандировали «новый быт». Со времен Петра I на улицах помещались своеобразные объекты — «модные куклы», привозившиеся с Запада. Эти первые передвижные рекламные манекены происходили из Франции XVII века и назывались «пандорами» — как и «модные куклы» игрушечного размера[698]. Ассамблеи и маскарады, без которых нельзя было думать о придворной карьере, к участию в которых попросту принуждали, создавали во всех отношениях подвижную идентификацию. Многим нелегко давались маскарады с обязательным переодеванием в костюмы противоположного

Кажется, пресловутая логофобия петербургского сообщества — простое следствие этой ненависти и этого страха. Молчание, попросту говоря, это способ уберечься от наказания» (Колдобская М. Молчание ягнят, или Почему в Петербурге не было концептуализма // Художественный Журнал. 2002. № 42). В то же время к концептуалистам относят «митьков», опираясь, как в случае московских концептуалистов, на бахтинскую «карнавальность»: «Помимо “московского концептуализма”, появляется “ленинградский концептуализм”. В 1982 году представители ленинградского андерграунда (…) создают группу “Митьки”. Их коллективное концептуалистское творение — особый тип художественного поведения. “Митьки” играют в сообщество юродивых, комедийных выразителей философии недеяния, неприсоединения, несотрудничества (с советской властью) и в этом смысле — дзен-буддистов. Стандартизированные нормы существования они заменяют своеобразной клоунадой, “карнавалом”, в который превращают свою жизнь. Клоунские маски митьков являются гротескным утрированием образа “шизанутого”» (*Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. Издание третье, исправленное и дополненное. М.: Флинта; Наука, 2001. С. 221).
См. также об «Архиве Ленинградского Концептуализма» и группе «Семинар» второй половины 1980-х (http://perpetualmobile.wordpress.com/tag/ivor-stodolsky/).

698 См.: *Орленко Л.* Манекен // Терминологический словарь одежды. М.: Легпромбытиздат, 1996; Адцеева Б. Тирания моды и русский стиль во второй половине XVIII века // РИА Новости. Россия сегодня. 29.04.2013; *Taylor L.M.* Pandora in the Box — Travelling around the World in the Name of Fashion // From Production to Consumption: The Cultural Industry of Fashion by Inter-Disciplinary Press. Paperback. 2013.

пола, распространенные в елизаветинское время. Екатерина II вспоминала: «Придворные балы не превышали числом человек полтораста-двести; на тех же, которые назывались публичными, [бывало до] 800 масок. В 1744 году в Москве Императрице вздумалось приказать, чтобы на придворные маскарады все мужчины являлись в женских нарядах и все женщины в мужских, и при том без масок на лицах. Это были превращенные куртаги: мужчины в огромных юбках на китовых усах, одетые и причесанные точно так, как одевались дамы на куртагах; а дамы в мужских придворных костюмах. Такие метаморфозы вовсе не нравились мужчинам, и большая их часть являлась на маскарад в самом дурном расположении духа, потому что они не могли не чувствовать, как они безобразны в дамских нарядах. С другой стороны, дамы казались жалкими мальчиками; кто был постарше, того безобразили толстые короткие ноги; и из всех них мужской костюм шел вполне только к одной императрице. При своем высоком росте и некоторой дюжести она чудно хороша в мужском наряде»[699].



Орас Верне. Царскосельская карусель. 1842–1843. ГМЗ Гатчина

Организация праздников была делом очень серьезным, государственным, и на средства не скупились. К одному из таких празднеств 1763 года «программу, по приказанию императрицы, составлял известный первый русский актер Фёдор Григорьевич Волков»[700]. На праздниках при Екатерине Великой проявился вкус к историческому реконструкторству, экзотике и впервые появляется «русский стиль» в одежде, призванный воспитывать национальное самосознание[701]. «В первых годах царствования Екатерины, в Петербурге часто происходили карусели или турниры на Царицыном лугу, — писал Пыляев, — Этими играми императрица воскрешала времена рыцарства (…) Ведемейер говорит: «Богатыя одежды, доспехи, панцыри, драгоценные камни, красота женщин — все это представляло зрелище необыкновенное». Участвовавшие в карусели были в костюмах разных народов и разделялись на четыре кадрили: славянскую, индийскую, римскую и турецкую. (…) При кавалерах особые люди несли дротики, пики, значки; участвовавшие в турнирах выказывали свою ловкость, отрубая головы куклам, изображавшим мавров, и пронзая копьями тигров и кабанов, сделанных из картона»[702]. В 1829 году рыцарско-готическая романтика воплотилась в знаменитом празднике «Волшебство Белой Розы» в Потсдаме, приуроченном ко дню рождения царицы Александры Фёдоровны. «Прусские принцы заказали братьям Гропиус специальный альбом, где в литографированных листах изображены главные сцены празд-

699 Записки Императрицы Екатерины Второй. Издание А. С. Суворова. СПб., 1907. С. 309-310. Тем не менее, подобные маскарады продолжались и при Екатерине Великой. Пыляев пишет: «Особенно большою непринужденностью пользовались маскарады в Царском Селе. Это случалось более зимой; здесь давался особенный род маскарадов, в которых мужчины наряжались в женское платье, а дамы в мужское. Узкий мужской костюм отлично обрисовывал красивыя женския формы, девственная скромность исчезала под свободными приемами мужчины, и наоборот, прямой мужской стан отлично приходился к молдавану и роброну. На таких маскарадах необыкновенно красив был в женском наряде известный фаворит Екатерины Гр. Гр. Орлов» (*Пыляев М.* Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России // Исторический вестник, 1885. Т. 22. № 8. С. 334).

700 *Пыляев М.* Указ. соч. С. 310.

701 «Императрица сидела в ало-бархатном русском платье, унизанном крупным жемчугом, с звездами на груди и в бриллиантовой диадеме на голове» (*Пыляев М.* Ук. соч. С. 317).

702 *Пыляев М.* Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России. С. 317–318. О современной «Александрийской карусели “Золотой век”» см.: http://goldenage.spb.ru/.

ника. В альбоме эскизы Карла Фридриха Шинкеля, представленные в качестве тоновой литографии Юлиуса Шоппе, воссоздали “живые картины”. Генрих Штюрмер на 12 листах запечатлел процессию рыцарей»[703]. В Царскосельской Карусели 1842 года в отличие от потсдамского праздника использовались настоящие доспехи из арсенала, доставившие много неудобств участникам.

Представленные на празднике «живые картины» или «tableaux vivants» становятся популярным светским развлечением в последней четверти XVIII века[704]. Эта забава, где актерами выступали любители, сочетала самые разнообразные виды искусства, синтезируя пантомиму, театр, маскарад, живопись, скульптуру, звуковое оформление, разного рода домашнее творчество и игры — шарады, розыгрыши, импровизации и т. п. В идеале задумывались исторические или аллегорические сцены, под которые шились наряды и делались декорации. Прототипами могли служить знаменитые скульптуры или живописные произведения. Затем участники замирали в определенных позах, и сцена могла быть зарисована. В самом простом варианте это были импровизации[705], принцип которых сохранился в детской игре «на отгадывание» — «морская фигура, на месте замри».[706]

Сублимирующую роль «живые картины» выполняли, когда заключенные, ожидавшие казни в парижских тюрьмах времени якобинского террора, инсценировали сцены гильотинирования. В это же время был необычайно популярен театр восковых фигур: художник Жак-Луи Давид сотрудничает с мадам Тюссо и доктором Кёртисом при создании натуралистической восковой скульптуры, изображающей убитого Марата в ванне. Тогда же набальзамированные тела павших героев выставлялись на всеобщее обозрение как своеобразные памятники, существующие на грани ирреального[707]. Своего рода «живые картины» исполнял Наполеон на церемониях или при встрече с коронованными особами: он брал уроки у актера Тальма, который копировал позы античных статуй в Лувре и вывел исторические костюмы и портретный грим на театральную сцену. Муссолини подражал пластике и мимике актера «античных» фильмов Бартоломео Пагано, создавшего образ силача Мациста. Наполеон III также развивал перформативную линию: когда он высадился в Булони, над головой будущего императора должен был парить специально приученный орел. Не чужд медийным акциям и президент России В. В. Путин, путешествующий со стерхами и достающий амфоры со дна моря.

«Живые картины» могли требовать значительных вложений и длительной подготовки. Одной из самых знаменитых «живых картин» был показ «Гибели Помпеи» по картине Карла Брюллова, который состоялся в 1835 году: «Эффекты были впечатляющие: яркие вспышки извержения вулкана, дым, грохот, живописные группы статистов. Правда, полуобнаженные статисты отчаянно дрожали в промерзлом балагане, но невзыскательные зрители истолковы-

---

703 *Илатовская Т.* Волшебство Белой Розы: история одного праздника: [каталог выставки 11 апреля — 30 июля 2000 года]. СПб.: Славия, 2000.

704 *Юнисов М.* Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII — начала XX века. СПб.: Композитор, 2008.

705 «Однажды, находясь в гостях у И. В. Капниста, Гоголь был в хорошем расположении духа, веселил гостей, показывая им в живых картинах сцены из басен Крылова» (*Золотусский И.* Гоголь в Диканьке. М.: Алгоритм, 2007. С. 7).

706 Подобная игра происходила во время праздника в узком кругу на кафедре истории искусств исторического факультета ЛГУ в 1979 году, когда преподаватели изображали популярные картины. Например, во время одной из импровизаций Т. В. Ильина, стоя на подоконнике, изображала княжну Тараканову, а В. А. Булкин и И. Д. Чечот — крыс.

707 *Хлобыстин А.* Л.-Л. Буальи — художник эпохи Великой французской революции (опыт социологической интерпретации) // От старого порядка к революции. Л.: ЛГУ, 1988.

вали это как ужас перед грозной стихией»[708]. Изначально аристократический жанр «живых картин» с распространением фотографии демократизируется. В создании домашних «живых картин» начинается взаимодействие новой техники и живописи, плодотворно продолжавшееся до конца XX века. В 1883 году на Всемирной выставке в Антверпене Большую золотую медаль получает картина Константина Маковского «Боярский свадебный пир», созданная по мотивам «живой картины», в которой участвовали семья и близкие художника. «Живые картины» Маковского были настолько популярны, что «Боярский пир» и «Аида» были специально повторены для императора в особняке А. Н. Нарышкиной[709]. С начала 1880-х годов большой популярностью пользуются балы a la russe, самый известный из которых — в Зимнем дворце в феврале 1903 года — длился 3 дня, когда несколько сот гостей явились облаченными в костюмы в русском стиле XVII века. Во время и после маскарада были сделаны фотографии, фактически представляющие собой «живые картины», на основе которых был выпущен подарочный «Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце», содержавший 21 гелиогравюру и 174 фототипиии.



Фильм «Смерть бабушки». В ролях: Т. Глебова, О. Лешкова, А. Порет, А. Шретер. Первая половина 1930-х. Ч/б. фото

«Живые картины» стали частью городского и усадебного быта образованной публики (нет необходимости останавливаться на стилизованной жизни Талашкино и Абрамцево) и сохранились в советское время. Изысканным, веселым и, как оказалось, опасным волшебством занимались в кругу Даниила Хармса. Отрывочные сведения дают представление об их «тотальной», напряженной, сказочно-абсурдной жизни. Сохранились фотографии «живых картин», в которых участвуют Хармс, Порет, Введенский и Глебова, называвшие их «фильмами»[710].

---

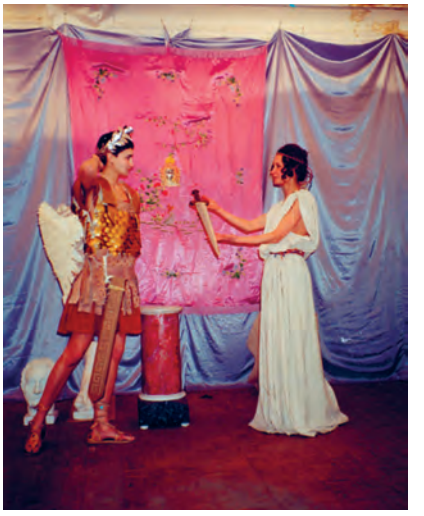
708 *Губайловский В.* На грани праздника // Новый Мир. 2010. № 1.

709 «В период, начавшийся “Боярским пиром”, в период больших композиций отца из древнерусского быта, в большой моде были его “живые картины”, т. е. воспроизведение на эстраде или на театральных подмостках в “натуральном виде” того или другого холста, хотя бы только им задуманного. Впрочем, в подборе фигурантов о точном сходстве не было речи. Для своих станковых созданий отец пользовался всякими моделями — от великосветских дам и вельмож до конюха Ивана, если подойдет этот Иван своей красотой и статью. (...) Для “живых картин” позировали подгримированные петербуржцы из общества, и эти маскарадные постановки грешили, думается мне теперь, любительством небезупречного вкуса. Зато костюмы из драгоценных коллекций отца были автентичны, и целый цветник светских красавиц восхищал зрителей. Отец ставил их не только у себя дома. Он любил эту бутафорскую забаву, порой и вдохновлялся ею, замышляя новое произведение. В кружках любителей художеств он слыл постановщиком блестящим и искал случая увидеть воочию то, что мерещилось его фантазии и казалось “живописной правдой”. Так вспоминается ненаписанная им “живая картина” — завершившая один из спектаклей у нас в доме Паулучи. Раздвинут занавес — перед зрителями мастерская Рубенса; окруженный дамами избранного общества в костюмах эпохи — Рубенс (сам Константин Егорович) пишет портрет жены; позирует моя мать, стоя в стильной раме; на ней красный берет с белым пером, она такая, какой изображена на упомянутом мною первом ее портрете 83 года. “Живая картина” называлась — “Портрет жены художника”. Вас. И. Немирович-Данченко (...) рассказывает: „В клубе художников мы виделись часто. К. Е. Маковский пользовался сценой клуба для задуманных картин. Так называемые «живые» здесь собирали лучшую публику столицы...“» (*Маковский С.* Портреты современников / Сост., подготовка текста и комментарии Домогацкой Е., Симоненко Ю. М.: Аграф, 2000).

710 «Татьяна Глебова и Алиса Порет снимали что-то вроде кинокартин, немых и неподвижных: выбирали сюжет (кадр из какого-то фильма или композицию какой-либо известной картины, или выдумывали постановку “на чистую красоту”), делали условную декорацию, надевали костюмы, гримировались и проводили съемку» (Спицына Е. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. LA, USA. 2010. № 16. В 2-х ч. Т. 2. С. 321).



Е. Юфит. Без названия. 1980-е. Ч/б фото.
Собрание семьи Т. Новикова



М. Асеева и Е. Смирнова — участницы «постановки» в Новой Академии. 1994. Фото А. Хлобыстина

В начале 1980-х годов «живые картины» в эстетике некрореализма, которые фотографировали первые русские панки во главе с Евгением Юфитом, действительно переросли в съемки андеграундных фильмов. Последний мощный всплеск жанр «живых картин» пережил в Петербурге в творчестве художников круга Новой Академии Изящных Искусств, для некоторых из них он во многом определил характер творчества. Неоакадемисты сами изготавливали бутафорию, костюмы и декорации для постановок, с которых делались снимки, в свою очередь используемые для написания живописных полотен. «Живые картины» становятся стилем повседневной костюмированной жизни в художественных салонах, в городской среде и окрестностях Петербурга.

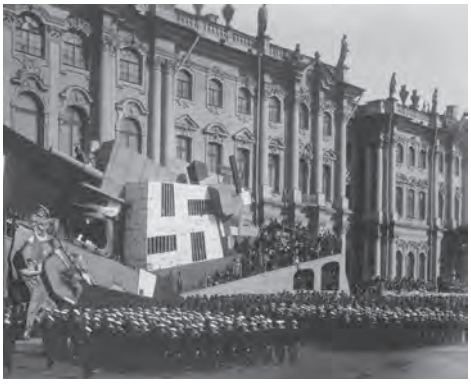
«Живые картины» — одна из многих форм спонтанного, «неформального» творчества, которые можно относить к «народному концептуализму». Концептуальные объекты и инсталляции в городской среде, к которым, например, принадлежат детские площадки и тому подобные окультуренные «зоны отдыха», десятилетиями создавали безвестные мастера и любители прекрасного[711]. «Концептуальное поведение», перформансы и акции в пространстве города воплощались в активности и образах юродивых и денди.

Высокая игровая рефлексия по поводу Петербурга как среды общения и обитания началась в эпоху декаданса и символизма. Гиппиус, Белый, Блок, Ахматова и другие властители дум той эпохи чувствовали необходимость вести себя экстраординарно, соотнося свою судьбу и пластику с общим «сюжетом» города. Футуризм и революция также рассматривали город как большую сцену, где жители являются спектаклем для самих себя. Начиная с 1918



Старейший «грибок» в центре Петербурга на территории университета экономики и финансов. Фото Б. Смелова. 1993. ПАиБНИ

711 Это было характерной чертой всех советских городов — в «Живом журнале» пользователь Varlamov пишет: «Есть во Владимире совершенно дикая традиция украшать дворы старыми игрушками. Реально, как в фильме ужасов каком-то. На дереве висит и смотрит одним глазом грязный медведь, в кустах прячется огромная обезьяна, в траве сидит какая-то слономышь. И все это в антураже разноцветных покрышек. Жуткое зрелище» (http://zyalt.livejournal.com/1090289.html).



ИЗОРАМ. Оформление трибуны на площади Урицкого в дни празднования 14-летия Октября. 1931



Диорама «Естественная мумификация и скелетирование при повешении» («Аленушка»). 1970-е. Музей судебной медицины



Пространственная модель места происшествия с мумифицированным трупом. 1970-е. Музей судебной медицины

года по городу шествовали нудисты[712]. В 1925 году в Ленинграде под руководством Моисея Бродского зарождается ИЗОРАМ («Изо рабочей молодежи») — художественная организация, опиравшаяся на *самодеятельность* комсомольцев, связанную с пропагандой и производством[713]. Самодеятельность как относительно свободная форма советского народного творчества процветала в форме стенгазет, «капустников», КВНов и т. п.

Поколения художников 1950–1970-х предлагают целый каталог несгибаемых оригиналов. Молодежь 1980-х вдохновлялась стилягами — героями «хождения по Броду». Ее кумирами были прославленный поэт Олег Григорьев, художник Боб Кошелохов, держатель сквота Олег Сумароков и др., демонстрировавшие образцы подвижничества в остранении жизни. Например, Кошелохов — дикий живописец-абстракционист ради достижения необходимого для создания картины состояния мог специально не есть неделю; в лютый мороз живописать на крыше при луне, или жить с женой на лестничной площадке на половичке, так протестуя против притеснений соседей по коммуналке.

Творчеством, своими формами совпадающим с современным искусством, занимались люди из самых разных сфер. Ученый-физик, генетик и мистик Владислав Кушев создавал на бумаге многометровые научно-художественно-психоделические схемы, образующие орнаменты, напоминающие ар-брют. В 2001 году выставка «Приближение» некрореалистов Евгения Юфита и Владимира Кустова в Музее судебной медицины медицинской академии имени И. И. Мечникова, созданная в рамках программы института Про Арте «Современное искусство в традиционном музее», показала, что история их направления в искусстве далеко не исследована. При музее всегда существовал ряд специалистов-патологоанатомов, фактически занимавшихся некрореализмом при создании учебных пособий и музейных объектов. Особенное развитие научное некро-творчество получило при проф. Н. М. Дементьевой в 1960-е — 1980-е годы, когда оформилась полноценная экспозиция музея. Вошедшие в нее работы студентов из научного кружка удостаивались дипломов городских выставок научно-технического творчества. Были созданы выдающиеся инсталляции-реконструкции с подлинными мумиями, в которых мотивы некрореализма скрещивались с традициями русского исторического и критического реализма XIX—XX веков. Таким образом, мы можем говорить о некрореализме как о роде «народного концептуализма», развитого в Ленинграде еще до признания некрореализма искусством[714].

712 *Митрофанова А.* Декреты и коммуны. По местам сексуальной революции. 24.06.2015 (https://www.youtube.com/watch?v=ztK6HAqghyM).

713 *Маца И.* Ленинградский ИЗОРАМ. ОГИЗ=ИЗОГИЗ. Л., 1932.

714 См.: *Мишин Е.* Музей судебной медицины / Кафедра судебной медицины / СПб. гос. медицинская академия им. И. И. Мечникова. СПб., 2001; *Орлова М.* Некрореализм воскрес из мертвых // Коммерсантъ. СПб. 11.07.2001.

Пётр Приамурский бесконечно наводил ему одному известный порядок всех вещей и явлений. Всем, что попадалось под руку, он рисовал, писал, протыкал, царапал лабиринты образов, символов и событий. Он мог объяснить любую точку в этой биомагической топографии, где все связано со всем, распускается из одной точки и в нее же уходит. В гостях Пётр начинал расставлять предметы в известном только ему порядке. Тайно следившие за ним друзья видели, как то же самое он проделывал на помойке, вывернув содержимое мусорного бачка.

Большинство деятелей молодежного андеграунда 1980-е – 1990-х годов официально числились «сумасшедшими», так как «косили» армию с помощью психиатрических диагнозов, и считали своим долгом использовать собственное асоциальное положение и интенсивное общение в контексте города как шанс поддерживать чувство радости жизни. Олег Котельников с Никой (Леной Богдановой), заявившись на танцы «Кому за 30», насыпали в карманы песок и проделали в них дырки, так что, к удивлению окружающих, танцуя, оставляли за собой затейливый песчаный след. Инал Савченков однажды устроил своеобразную выставку, попросту отправив свои картины вплавь по Неве. Впоследствие, как некоторые предполагали, это повлияло на то, что он устроился работать водолазом. Вряд ли эти люди, совершая свои странные действия, держали в голове слова типа «перформанс» или «художественная акция». Это время — золотой век самых причудливых молодежных субкультур: от местной версии «тедди-бойз» до «митьков» и совсем бредовых «ильичей», носивших бородку и выбривавших лысину[715].

Если у московских акционистов мордобою обычно предшествовали поэтические чтения или философские семинары, то в Петербурге на подобные нежности не разменивались. Так, осенью 2007 года люди, шедшие с открытия выставки монгольского художника в галерее «Глобус», были впечатлены «перформансом» одной художницы у выхода из станции «Лиговский проспект». В час пик она била всех выходящих из метро мужчин без «заводки», куратора и фиксации.

В 1990-е выставки в некоммерческих галереях стали предлогом и толчком к действиям в стиле хеппенинг, когда общение, провокация и творчество уже неразличимы. Главное «произведение», не имеющее определенной субстанции, создавалось всеми присутствующими тут же, на месте.

Не отставали от профи и любители: наверное, каждый, кто жил в советскую эпоху, может вспомнить необычайные проявления народной творческой фантазии, ныне украсившие бы фестивали современного искусства любого уровня. На фоне серой обыденности граждане искали все возможные способы



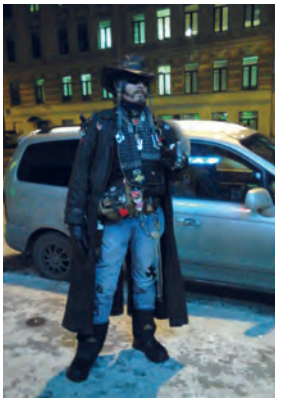
Т. Новиков. Больница Кащенко. 1978–1979. Собрание семьи художника



Герман «Челюсти» Кузьмин. В больнице. 1980-е. Собрание А. Алонсо



Уличный ковбой. Санкт-Петербург. 1991. Фото А. Хлобыстина



Уличный Ван Хельсинг. Санкт-Петербург. 2016. Фото А. Хлобыстина

715 В какой-то мере об этом «ролевом» безумии можно получить представление по фильму «Бакенбарды» («Ленфильм», 1990).



В. Мамышев-Монро на симпозиуме «Психоанализ-Искусство-Философия» в Российском этнографическом музее. 1993. Архив Т. Новикова

проявить себя. В Ленинградском ордена Ленина метрополитене имени Ленина в 1970-е можно было встретить человека с крыльями бабочки. Часто приходилось слышать о голых в общественном транспорте (обычно это делалось на спор). Наш школьный учитель физкультуры однажды вечером устроил в спортзале вечеринку, на которой проходил турнир по фехтованию с обнаженными девушками. Неожиданное появление директора школы явилось венцом этого яркого перформанса. В трудовом лагере первокурсники истфака ЛГУ выбрили себе тонзуры, а на вопросы колхозников отвечали, что они практиканты из Дерптской духовной семинарии. Некто Михаил Яковлевич, по рассказам, очень добрый человек, живший в коммуналке при сожительнице, желая укрепить свое положение в ее глазах, пошел на следующий шаг. Он позвонил в милицию и заявил: «Я троих уже зарубил, а еще двое в шкафу спрятались. Срочно приезжайте!» Немедленно прибывшая группа захвата обнаружила в комнате трех обезглавленных плюшевых медведей и еще двоих в шкафу. Перформансист был задержан. Особенно взбодрились различного рода уличные акционисты в эпоху шизореволюционной перестройки. Безумный «дирижер», карлик, исполнявший хулиганские куплеты, веселый поджарый пролетарий, танцевавший в костюме папуаса и т. п. любимцы толпы стали достопримечательностями Невского проспекта.



Холодильник О. Митасова. 1980-е – 1990-е. Фото П. Макова



К. Звездочетов. Роман-холодильник. 1982. ГТГ



Пианино О. Митасова. 1980-е – 1990-е. Фото П. Макова



Ж.-М. Баския. Холодильник. 1981. Галерея Тони Шафрази, Нью-Йорк

В Петербурге со времен визита Маринетти по-особому встречали заезжих знаменитостей. На лекции французского философа Жана Франсуа Лиотара в первых рядах сидели мужчины, одетые в женские платья; визит другого мудреца — Жака Деррида закончился скандалом с пьяными университетскими философами; Нил Теннант, солист группы Pet Shop Boys, просто упал со стула во время пресс-конференции, отведав гостинца гостеприимного хозяина.

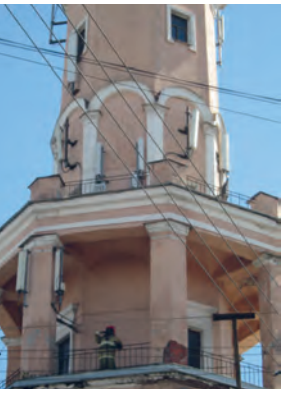
«Магистральная линия искусства XX века — это путь в широкие массы. По этому большаку семимильными шагами продвигается сейчас советское искусство, но дело в том, что искусство в своих наиболее авангардных проявлениях намного отстает от авангардного быта масс. Органически удовлетворить повседневную потребность масс в искусстве — задача современных художников», — писал я в тексте про «Новых художников» в конце 1980-х. Ныне, с распространением интернета и новой волной массового творчества, ширится интерес к забытым деятелям «народного кон-



Неизвестный автор. «Бурлаки на „Волге“». Фото прикольного декора автомобиля ВАЗ-21 по мотивам И. Репина

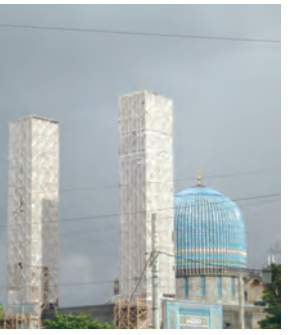


Инсталляции из игрушек в духе художника М. Келли в 2000-е стали приметой районов хрущевок в российских городах. Фото с сайта http://mosaica.ru/



Пожарный на посту. Инсталляция на каланче петербургской Пожарной части № 2 на ул. Садовой, 58-А. 1990-е. Фото А. Хлобыстина

цептуализма», становящимися на местах чуть ли не идолами туристического паломничества. Таким героем «неформального краеведения» в Харькове недавно стал городской сумасшедший — ученый Олег Митасов (1953–1999), покрывший в 1980-е текстовыми граффити всю свою квартиру и ее окрестности. Ему посвящена страница в Википедии и множество публикаций в соцсетях[716]. В русском интернете большой популярностью пользуются сайты с фотографиями и видео разнообразных народных «перформансов», «фотожаб» и приколов, обычно понимаемых как именно национальная специфика[717]. Появляются и новые поджанры: например, в конце 2000-х в сетях завелись обложки старых книг с новыми смешными названиями; стихийно цветет стрит-арт дворников, создающих на снегу масштабные композиции, что можно рассматривать как часть интернационального движения рисования на снегу. Этот народный ленд-арт родственен высаживанию цветами, а то и целыми лесными массивами слов «Слава КПСС», «Ленин», «40 лет Победы» или пятиконечных звезд в совет-



Масштабная стихийная инсталляция, созданная при ремонте Санкт-Петербургской соборной мечети. 2016. Фото А. Хлобыстина

Неизвестные авторы.
Сетевые приколы-фотожабы в жанре «советские книжные обложки». 2010-е









Инсталляция из черных и белых пластиковых мешков на тележке городского кочевника. 2016. Фото А. Хлобыстина

716 См. также об архангельском фрике Древархе-Просветленном в Википедии.

717 http://lenta.ru/photo/2013/02/25/trash/#0; http://doseng.org/prikol/84023-dobro-pozhalovat-v-rossiyu.html; http://byaki.net/prikoly/47704-takoe-byvaet-tolko-v-rossii.html.



О. Котельников. Выжить может только миллионер. 1980-е. Собрание ММСИ. Женская фигура сделана компьютерными значками

ское время[718], когда создавались фигуры и орнаменты, видимые, подобно гигантским геоглифам на плато Наска в Перу, только с большой высоты. Пока не получили заслуженного внимания первые произведения компьютерного арта, сделанного безвестными советскими служащими на перфорированных бумажных лентах или картонках цифрами и буквами — писающие «парижские» дети, волк из «Ну, погоди!», обнаженные красотки и т. д.

ГИБРИДНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Возвышенное умерло в буржуазии, и поэтому она осуждена.

Жорж Сорель

Рисует вошь, рисует гнида,
Рисует тетка Степанида,
Рисует северный олень,
Рисуют все, кому не лень.

Владлен Гаврильчик

В итоге своего «развития» в XX веке искусство пошло не путем формальных поисков, не путем идеологии, не путем магии или религии, а путем массового искусства, став частью медиа-гео-политико-развлекательной индустрии. Таким образом, происхождение современного искусства надо вести не от «Дада», импрессионизма или романтизма, а с того момента, когда простолюдинов пустили в Лувр 10 августа 1793 года. Среди этой публики были популярны брошюры типа «Жокрис[719] в музее» или «Арлекин в музее», народным языком объяснявшие и «обстебывавшие» произведения искусства. Массовый человек стал диктовать свои вкусы художнику, в итоге потерявшему монополию на духовную жизнь вместе со значительной частью самой духовности, и ставшему сейчас заурядным работником одной из многочисленных индустрий. Оценка художника происходит не от качества его искусства, а от его «популярности», то есть рейтинга упоминаемости в СМИ. О переходе от культуры избранных к современной ситуации Мамардашвили сказал: «Творческим оказывается труд ограниченного числа людей, но такой, что общество может позволить себе содержать массу людей, не приобщенных к этому труду, содержать их на хорошем уровне. Но отсюда возникает один вопрос: ведь эти люди тоже люди, они тоже должны жить в духовном смысле слова, то есть у каждого человека есть потребность быть в порядке перед самим собой. Философы или психологи называют это состояние возвышенным термином identity — “тождество” или “самотождество”, когда человек сам перед собой выполняет те претензии и требования, которые он сам себе предъявляет, и тем самым находится в какой-то гармонии с самим собой. Так вот, если ты принадлежишь к люмпен-пролетариату (…), как выполнить это требование? Ты потребляешь продукты, они тебе доступны, в том числе — (…) такими продуктами являются и слова, и понятия; теперь они в распоряжении всех и каждого, потому что современные социально–экономические структуры демократичны…»[720].

Дисинхрония развития искусств во второй половине XX века выразительно подчеркивается большим опережением народной музыкой — рок-н-роллом, рэпом, эйсид-хаусом и т. п. — визуальных искусств (реклама стала делом анонимных профи, хотя и наиболее близким к народу жанром). В результате процесса потери субстанциональности искусства, пошедшего

718 Надписи из деревьев в России // Любопытный мир. 27 декабря 2015 (http://curious-world.ru/)

719 Фр. jocrisse — простофиля.

720 *Мамардашвили М.* Очерк современной европейской философии. С. 37.

на новый виток на рубеже 1950-х – 1960-х вместе с волнами психоделической и сексуальной революций, ныне мы наблюдаем исторический момент очередного тотального расширения сферы, которую нужно признать пусть вульгарной, но художественной. Массовое искусство в формах современного «актуального» визуально-перформативного искусства стало по-настоящему массовым и потеснило институализированное «современное искусство». Золотой век поп-культуры остался в прошлом. Теперь это не популярное искусство Энди Уорхола или Ильи Глазунова, а творчество безликого жителя глобального мира, приобщенного к новым технологиям, которое, как и современная философия, по словам Мамардашвили, «дает человеку новые средства, позволяющие ему жить в новом мире, такие средства, которые в традиционной философии не даются»[721]. Массовый человек, происходящий от «естественного» человека Руссо[722], начал в конце XVIII века проявлять «способность суждения»[723], теперь посредством новых технологий обретает досуг, самоуважение и соответствие себе, вторгаясь в прежде табуированные или отторженные от него зоны творческой жизни. На рубеже второго десятилетия XXI века в России вновь начались шизореволюционные процессы, самотождественность сдвинулась, что воспринимается обществом негативно — потревожены камуфляжные фасады филистеров, теперь пытающихся подменить ответственность «партийностью». В этих процессах, наряду со СМИ, начинает играть роль массовое творчество обыкновенных людей (самотерапия тех же обывателей), прежде периферийные зоны «народного концептуализма». Это особенно заметно на фоне современной русской политики, где опять «впереди планеты всей» профессиональных активистов-художников потеснили самодеятельные творцы — разного рода «ряженые»: казаки, хоругвеносцы, реконструкторы, фотожаберы и тому подобные иррегулярные войска информационной войны[724]. Социальные лифты выводят в прошлом маргинальные для профессионального искусства движения, вроде реконструкторов, на самый верх актуальной политики — «ускользающего» и прикрывающегося искусством политтехнолога Гельмана затмевает «влипающий» и более актуальный в условиях «замеса» реконструктор Гиркин.



Облик армии буржуинов в фильме «Сказка о Мальчише-Кибальчише» (1964) предвосхищает гротескные формы грядущего реконструкторства в стиле советского фэнтези

В моду вошло слово «гибридный»: «гибридное искусство», «гибридная война»[725], «гибридная антропология» и т. д., подразумевающее смешение традиционных образов и понятий

721 *Мамардашвили М.* Очерк современной европейской философии. С. 35.

722 Здесь можно вспомнить замечание Марселя Энаффа о Руссо: «Руссо представляет новую sensibility в философии. (…) Он был пророком массы заурядных людей, людей здравого смысла, пророком демократического мира, нашего мира. Ницше прав — Руссо по сути является первым философом, первым поэтом массовой культуры и эгалитарной мечты». *Энафф М.* Сад, изобретение тела либертина // Комментарии. № 9, 1996. С. 111–112.

723 *Библер В.* Век просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М.: Наука, 1980.

724 Характерный штрих отношения новых «перформанситов» к институализированному современному искусству: «Еще есть так называемая “спецгруппа Монгола”, расквартированная в местном Музее современного искусства. Музей был некогда весьма продвинутым культурным учреждением, созданным местной предпринимательницей Любовью Михайловой в помещениях бывшего завода изоляционных материалов. Новые “владельцы” музея также оказались не чужды искусству, но на свой радикально-авангардный лад. Монгол на вопрос, что стало с экспонатами, обаятельно улыбнулся и ответил: “Ну чуть-чуть еще осталось, а в основном мы их из пулеметов расстреляли. Своего рода перформанс, я именно так современное искусство понимаю”» (*Джемаль О.* Силовой контур Донбасса: кто контролирует армию ДНР. Forbes. 02.07.2014 (http://m.forbes.ru/article.php?id=261577))

725 По мнению западных экспертов, посредством ее Россия присоединила Крым и продолжает вести ее в Донбассе.

с новыми технологиями и неординарное скрещивание методов и приемов из различных областей культуры. Немыслимый прежде гибридный характер, например, имеет новый язык политических ругательств, как-то «фашисто-жидо-бандеро-либерасты». Новые войны ведутся параллельно в реальном и виртуальном пространстве посредством флешмоба, перформанса, троллинга, фотожаб, постановочных съемок[726], ТВ-новостей и реалити-шоу, часто использующих эстетику фэнтези. Рассмотрим характерные для современной ситуации и связанные между собой общеизвестные явления — флешмоб, троллинг и фэнтези, ставшие характерными для «народного концептуализма».

Флешмоб, как и другие жанры «народного концептуализма», известен испокон веку и иногда напоминает «живые картины». Сейчас флешмобы являются для людей развлечением и психосоциальной терапией, а формы их становятся интернациональными. Так, в 2000-е по всему миру прокатились зомби-парады. Флешмобы проводятся в торговых центрах, на вокзалах, аэропортах, пляжах, тюрьмах, воинских частях, стадионах[727] и т. д., и все чаще напоминают театральные постановки, требующие репетиций с участием профессионалов. В последнем случае флешмобы обычно служат рекламным целям или общественной пропаганде. Историческим примером применения флешмобов для политического троллинга могут стать протестные акции итальянцев в XIX веке, во времена австрийского владычества, когда, например, площадь в Милане неожиданно заполнялась молча стоящими людьми, и также мгновенно пустела до того, как полиция успевала что-то понять. Или же на какой-нибудь улочке начиналось бешеное движение: шла толпа, бежали посыльные, ехали экипажи, опять же, внезапно исчезавшие, раньше, чем власти успевали как–то на это отреагировать. В Югославии времен Милошевича в Белграде могли вдруг распахнуться все окна, и люди начинали бить в кастрюли. Когда демонстрации были запрещены, горожане массово выходили «выгуливать животных» — собак, кошек, змей, несли даже клетки с птицами и аквариумы с рыбками. Но соцартовский принцип «фиги в кармане» уже давно легко распознается органами правопорядка и используется в ответ подручными властям «троллями». Современные белорусские власти уже не были наивны, и когда минчане начали флешмобить посредством аплодисментов, милиционеры практически сразу начали хватать и бить граждан без разбора: однажды за аплодисменты был скручен однорукий инвалид. Столь же быстро этот опыт был освоен полицией Санкт-Петербурга, жестко реагирующей на любое скопление неординарно ведущих себя людей, например, активно арестовывая молодежь, устроившую массовую драку подушками на Марсовом поле. Во всем мире власти проявляют готовность реагировать на мирные, но символически протестные акции народа. Например, в Таиланде во время путча 2014 года военные хватали всех, кто использовал символическое «трехпалое» приветствие из сериала «Борьба престолов».



Столкновение «охранительной» и «протестной» групп костюмированных политических активистов: казаки атакуют Pussy Riot в Сочи во время Зимних Олимпийских игр. 2014. Фото: na6ludatelb.livejournal.com

Троллинг — одна из паразитарных социальных «игр», форма идеологических «военных действий», опять же, существующая с древнейших времен. Примером троллинга в русском искусстве можно считать «бунт 14» в Императорской Академии художеств в 1863 году, когда бунтовавшие выпускники намеренно шли на конфликт. Золотым веком троллинга надо признать времена «Дада» и сюрреализма, а у нас,

726 О происхождении заказных постановочных съемок «войны» см.: *Трофименков М.* Кинотеатр военных действий. СПб.: Сеанс, 2014.

727 См.: фанатские кричалки на стадионе (https://www.youtube.com/watch?v=qHnshBQx5x4).

соответственно, будетлян и обэриутов. Троллинг в СССР был орудием соц-арта, а также применялся нонконформистами в их затяжных бюрократических препирательствах с властями.

Фэнтези в условиях глобализма — наиболее успешная сублимация и суррогат утраченного мифа, который, по Жоржу Сорелю, активизирует иррациональное революционное начало (в нашем случае — шизореволюционное), «санкционирует и активизирует тотальную мобилизацию масс»[728]. Александр Богданов в «Конце великого фетишизма» прозорливо представляет картину того, как идеология в условиях ухода метафизики меняет форму и превращается в множественный и предельный смысл. Но одновременно, как гегельянец и, фактически, неопозитивист, он верит в разумность, поступательность и высший смысл этого процесса. Если идеология — суррогат духовности, то в условиях падения роли идеологии в искусстве эпохи шизореволюции, фэнтези — уже полусинтетический суррогат идеологии. Подобно тому, как фольклорные орнаменты — это следы больших стилей, осевших на уровень народного творчества, фэнтези — научная фантастика, опустившаяся на одну ступень с детскими сказками, мультами, комиксами и т. п. Фэнтези — первый транснациональный, трансвозрастной, трансгендерный и т. п. жанр глобального мира, который через кино (опять ставшее «немым» зрелищем «для всей семьи» и всех народов)[729], компьютерные игры и глобальные сети наращивает свою мифологию. Интересно, что первые премьер-министр Донецкой народной республики (ДНР) Александр Бородай и командующий ополчением и министр обороны ДНР Игорь Гиркин (Стрелков) пишут детские сказки, а полномочный представитель Гиркина Фёдор Березин — писатель-фантаст.

В этих условиях представляет интерес такая форма фэнтези, как «неорюс», во многом схожий со «стимпанком». Художественный неорюс можно возводить к «первой русской фэнтези», как сейчас называют «Руслана и Людмилу» Пушкина. В формировании сверхнового русского стиля можно найти множество предтеч и влияний. Здесь, помимо западного фэнтези в лице, прежде всего, Дж. Р. Р. Толкиена, «готики», комикса и компьютерных игр интересно отметить роль искусства соц–артовской фактуры «рюссоветикус» (эту стилистику используют самые разные художники — от занимающихся изготовлением экспортной «клюквы» до создающих симбиоз эзотерического и националистического формата). Со стороны литературных образов — это вся советская фантастика, Олеша, Набоков, а ныне — Владимир Сорокин, Виктор Пелевин, Павел Пепперштейн, а также Евгений Головин и различные политические движения — НБП с газетой «Лимонка» и «евразийство», апеллирующее ко Льву Гумилёву и опирающееся на «теорию заговора», представления о «большой игре», и т. п. В изобразительном плане — это «бумажная архитектура» 1920-х – 1930-х годов, изобразительный ряд журналов «Техника — молодежи», «Знание — сила», «Веселые картинки», и в основном, московское искусство с сильной психоделической, эзотерической и политической интонацией — Пепперштейн, Иван Разумов, группы «ФэнСо», «Общество “Тарту”», «Ла-



Фентези в псевдо-советском стиле. Несуществующий юнит стратегии Red Alert 3 — советский «Мамонт-танк» стал первоапрельским розыгрышем от создателей игры. 2009. Фото: http://lurkmore.to/Мамонт-танк

728 *Сорель Ж.* Социализм и насилие (перевод с французского из бельгийского ж-ла «Orientation» А. Д.) // Библиотека СКТ (http://www.syndikalist.narod.ru/sorel/sorel1.htm#3).

729 Светлана Острова, вернувшись из Китая, сетуя на закрытость китайской культуры, предположила, что, пожалуй, только Голливуд, фильмами которого увлекаются китайцы, еще может ее «вскрыть». См.: Сусанин-Газоватт (http://susanin.zarazum.ru/text/0023/0023.html).

боратория Мерзлоты», «Облачная Комиссия», «Ф. С. Б.» — «Фронт Спокойного Благоденствия» (в двух последних необходимо выделить роль борца с фашизмом Алексея Гинтовта), «АЕС+Ф», художественная группа «Ирвин», являющаяся подразделением виртуального государства Новое словенское искусство (нем. Neue Slowenische Kunst, NSK). Также можно вспомнить о влиянии на изобразительное искусство кинематографа Лени Рифеншталь, Абрама Роома, советского детского и научно-популярного кино.

Велико и влияние движения реконструкторов, зародившегося в юношеском кружке при ленинградском Артиллерийском музее в 1970-е. На историческом факультете ЛГУ на рубеже 1970-х – 1980-х годов учился знаток французской военной истории эпохи Революции и Империи — Олег Соколов по прозвищу «Оливье». Он же «Сир» — глава сообщества «бонапартистов», в котором все носили имена наполеоновских маршалов, говорили по-французски и изготавливали соответствующие мундиры[730]. Ныне его называют «основоположником движения военно-исторической реконструкции в России, объединяющего военно-исторические клубы страны, и президентом Общероссийского Военно-исторического движения, которое организует реконструкцию военных сражений периода наполеоновских войн — масштабные зрелища с участием тысяч энтузиастов, облаченных в мундиры той эпохи»[731]. Во многом на отечественное фэнтези оказал влияние петербургский неоакадемизм, содержавший, помимо прочего, начала подлинной наивной красоты, неоклассической тоталитарной эстетики, реконструкторства, новых технологий и волшебства.

Искусство массовой пропаганды, начатое в современных формах большевиками, было усилено новыми технологиями тоталитарных режимов: так, первыми широко использовать телевидение начали нацисты. Новая техника для фиксации и воспроизведения (фото- и видеокамеры, и т. д.), компенсирующая танатальные страхи, простая и удобная в пользовании — близкая обычному человеку, была разработана японцами в силу запрета на работу с военными технологиями после Второй мировой войны. Начиная с массовой фотографии, число технических «протезов» и их возможностей росло с необычайной скоростью. Открылись возможности для домашнего творчества в коммуникации, в визуальной, звуковой и других областях. В этом процессе видна тенденция к синтезу искусств с разнообразными областями человеческой активности, создающему поле для сотрудничества профессионалов с самодеятельным творчеством[732], что, в целом, мы можем назвать «гибридным концептуализмом». Ныне поиск выхода из «кризиса» искусства, приправленного концом футуристического мироощущения, проявился в акцентирующем прошлое интернациональном фэнтези[733] — сентиментальном «искусстве жанра» новых руссоистских дикарей, осваивающих творчество гибридных технологий.

2014

---

730 См. в «Википедии»: Соколов Олег Валерьевич.

731 Там же.

732 Таковы, например, передачи на ТВ, выявляющие народные таланты.

733 Обратим внимание, как, например, мотивируется вручение «нобеля» современному китайскому писателю: «Прозаик Мо Янь, (…) в 2012 году был удостоен Нобелевской премии в области литературы за «сочетание галлюцинаторного реализма с народными сказками с историей и современностью. (…) Сюжет романа “Большая Грудь, широкий зад” представляет собой “грандиозное летописание китайской истории двадцатого века” (…). Через призму сознания Шангуань Цзиньтуна, главного героя романа, страдающего болезненным пристрастием к женской груди, Мо Янь отображает эпическое полотно на сюжеты китайской новейшей истории. (…) Например, третья сестра, Шангуань Линди после разлуки с возлюбленным птицеловом тронулась умом и стала известна как птица-оборотень; Шангуань Цзиньтун сидел в тюрьме за некрофилию, а позже создал процветающий бизнес по производству бюстгальтеров, но в итоге все потерял». *Сидоренко А.* Мо Янь. Большая грудь, широкий зад // Институт Конфуция. Русско-китайское издание. Выпуск 19. Июнь 2013. № 4. С. 61.

II. ВОПРОСЫ НОНКОНФОРМИЗМА



— Придется тебе устроится еще на полставки: ребенок вырос, потребностей у него стало больше...

Рисунок А.Самойлова

НЕ ЗНАЯ БРОДУ
СТИЛЯГИ И «ОРДЕН НИЩЕСТВУЮЩИХ ЖИВОПИСЦЕВ»

I. ВОЛЬНЫМ СТИЛЕМ

Это не буги, это не джаз — это два негра грызут унитаз.

«У нас развалился унитаз»
(народная версия «Rock Around the Clock»)



Л. Худяков. Обезьяны. «Крокодил». 1957. № 2

Где-то на рубеже 1950-х и 1960-х английский писатель, композитор, журналист и большой оригинал Энтони Бёрджесс побывал в Ленинграде. Зная русский, он познакомился с местными необычными молодыми людьми — стилягами. По-видимому, он нарвался на настоящих подонков, так как, когда в 1962 году публикуется его роман «Заводной апельсин», а в 1971 году Стэнли Кубрик снимает по нему фильм, ленинградская молодежь предстает перед всем миром в крайне свирепом обличье. В романе полиглота Бёрджесса молодежные банды говорят на русифицированном сленге английского[734] — «malchik», «koziol», «devochka», «svolotsh» «moloko», «rvatt kogti», — и упоминаются некоторые известные ленинградские места, типа Парка Победы и магазина «Мелодия».

В СССР о стилягах узнали на десятилетие раньше. Появление фельетона некоего Д. Г. Беляева под названием «Стиляга» 10 марта 1949 года в № 7 всесоюзного журнала «Крокодил», издававшегося газетой «Правда», уже так широко известен, что дату его публикации можно объявлять «днем стиляги». Это послужило сигналом к началу террора против инакомыслия, проявляющегося в ориентации молодежи на «чуждый» стиль жизни. За «Стилягой» последовали другие обличительные публикации[735], позволившие некоторым историкам предполагать,

734 Бёрджесс назвал его «надсат», то есть «надцать» (англ. Nadsat), по принципу «teen» от «teenager».

735 Характерные названия фельетонов о стилягах: «Сорняк», «Тля», «Накипь», «Навозная муха» и тому подобные. Позже появились пародии на стиляг в кинематографе и даже в детском жанре — стиляги под именем «ветрогонов» выведены Николаем Носовым в «Незнайке в Солнечном городе» (М.: Детгиз, 1958) и в образе танцоров, идущих на королевский бал, в фильме студии им. М. Горького «Королевство

что кампания против стиляг была предлогом для начала более существенной чистки в рядах их родителей — партийной номенклатуры, — не состоявшейся из-за смерти Сталина в 1953 году. Сатирический этюд «Стиляга» помещался под рубрикой «Типы, уходящие в прошлое», но стилягам была суждена жизнь едва ли не в полтора десятилетия: «осколки» стиляжного движения встречались на Невском вплоть до 1980-х годов[736]. Таким образом, в СССР еще при Сталине возникает первая молодежная субкультура, начинается неподконтрольное властям веселье. Насколько поразительно открытое появления этих наглецов в СССР, подчеркивает тот факт, что меньше чем за месяц до выхода фельетона — 15 февраля вышло постановление Политбюро ЦК ВКП(б), послужившее началом одной из последних крупномасштабных людоедских кампаний с массовыми пытками и расстрелами — «Ленинградского дела». Это была предпоследняя сталинская акция разжигания внутригражданской ненависти[737], инспирированная СМИ перед уже последним «делом врачей» 1953 года. Параллельно с 1948 года полным ходом шла борьба с космополитизмом — «низкопоклонством перед Западом». Можно представить, что в этих условиях рубежа 1940-х – 1950-х стилягами были отчаянные ребята, а чтобы попасть в центральную прессу, стиляжничество должно было стать уже достаточно распространенным явлением.

Особенность кампании против стиляг заключалась в том, что она была направлена против молодежи, которая во всем мире после войны пожелала сама выбирать свою судьбу и образ жизни. В СССР и Германии, затем в Китае, а позже в Кампучии, Сальвадоре и т. д. молодежь провозглашалась двигателем прогресса, «лучшим будущим» и тут же цинично использовалась как военно-политическое «мясо»[738]. Власть в геронтократическом СССР, сама

кривых зеркал» (1963, реж. Александр Роу), где между девочками Олей и Яло происходит следующий диалог:

— Они, наверное, больные?

— Про таких мой папа говорит, что они бездельники и лодыри!

См. также киножурнал «Ленинградская кинохроника» (Выпуск № 6. Февраль. 1956), где, помимо сюжета о стилягах, о них исполняется сатирическая песня «Может, болен он, бедняга? Нет, он попросту стиляга!» (Музыка В. Людвиковского. Слова: не установлен. Исполняют Кузнецова, Бакалов, худ самодеятельность управления милиции г. Ленинграда. Исполнение 1956 г. — https://www.youtube.com/watch?v=md-fFYdWW_0). См. также обличительный фрагмент из неустановленного документального фильма: Stilyagi (https://www.youtube.com/watch?v=oefXgSUyoOA).

736 «Несколько лет назад мне еще довелось в последний раз увидеть такого — сорокалетнего, изъезженного жизнью по лицу, но оставшегося верным тому, лучшему, своему, героическому времени. Не заметить его было невозможно. Он — торчал. Все замирали и оборачивались, и так оказывались поражены, что даже не смеялись; рука не успевала подняться, чтобы указать на него пальцем — он успевал гордо прошаркать мимо, обозначив, что — господи! — можно сказать, десять, даже пятнадцать лет прошло, как корова языком слизнула… потому что он — был все тот же. (…) Это был тот самый пресловутый „стиляга“ начала пятидесятых. В тех же брючках, в том самом спадающем с плеч до колен зеленом пиджаке, чуть ли не на тех же подметках, подклеенных у предприимчивого кустаря, в том же галстуке, повязанном микроскопическим узлом, в том же перстне, с тем же коком, тою же походкой — в самом карикатурном, даже для того времени, в самом “крокодильском” виде, который и на рыжих-то у ковра давно уже вышел из моды. (…) Так и не смеялись — все были смущены, — он был сумасшедшим. Он был инвалид. Господи! подумал я, как же люди все-таки навсегда привержены к тому времени, когда их любили, а главное, когда они любили! (…) Этот ветеран моды, этот леденцовый солдатик Истории, почему-то так и не рассосавшийся на ее языке, обозначил позавчерашний вкус…» (Битов А. Пушкинский дом. М.: Современник, 1989. С. 23–24).

737 Ранние «идеалистические» идеи тоталитаризма (Джованни Джентиле) о государстве, у которого «есть право обучать, потому что оно имеет доктрину, знает цель нации…», а также об объединяющей государство и человека пропаганде, перед которой никто не может устоять, пользовались доверием народа. После Второй мировой войны СМИ стали терять власть, так как утратили тотальное доверие: многим разонравилось, как прежде, упиваться хождением строем и носить униформу. Таким образом СМИ, лишенные своей опоры, становятся в СССР все более цинично-манипулятивными органами устрашения.

738 В США это время маккартизма, когда государство также решило вмешаться в нежелательные с его точки зрения веянья в молодежной культуре. Так, например, подкомитет Сената занимался расследованием

уже давно внутренне разложившаяся, искусственно заражала общество психозом, пытаясь при поддержке обывателей приводить к послушному единообразию начавшие спонтанно нарождаться молодежные движения, которые позже назовут «субкультурами». Так или иначе, благодаря фельетону о стилягах (сами они себя называли «чуваками» и «чувихами») заговорила вся страна[739]. Происхождение слова «стиляга» имеет несколько версий[740], но в любом случае очевидно, что оно стало общеупотребимым, так как точно указывало на появление в молодежной среде индивидуалистских взглядов[741], проявлявшихся через «внешнее»[742], то есть «стиль» в моде и в танцах (существовали выражения «давить стиль», «танцевать стилем»)[743]. Вскоре, по-видимому, по тому же принципу, как чернокожие американские хулиганы и бандиты начали именовать друг друга «нигер», «стиляга» стало и ироническим самоназванием — знаменитый московский джазмен-саксофонист Алексей Козлов вспоминает, например, такой фрагмент стиляжного фольклора 1951 года:

Осел-стиляга, добрый малый
Шел с бара несколько усталый.
Весь день он в лиственном лесу
Барал красавицу лису.

Разобраться в стиляжном «внешнем» — хитросплетениях модных тенденций в костюмах и танцах, составляющих их обросшую легендами «историю», даже по воспоминаниям участников непросто[744]. Еще больший сумбур в представление о модной советской молодежи 1950-х

влияния комиксов на молодежь. С 1948 года велась антикомиксовая компания в СМИ, была введена цензура, и ряд изданий были запрещены.

739 Подобным образом, благодаря статье в журнале «Огонек» в 1987 году, именем нарицательным стало «любер», обозначавшее членов молодежных банд из Подмосковья, приезжавших в столицу «наводить порядок» среди «неформалов» при негласном одобрении властей.

740 Слово интерпретируется в диапазоне от понятного всем «стиль» («сталинский стиль в работе»), до английского «steal» («красть») — из жаргона музыкантов.

741 Интересно, что в том же 1949 году «в советских школах была введена обязательная форма, которая до этого считалась пережитком прошлого и символом угнетения свободолюбивого гимназиста. Форма была упразднена в 1918 году Декретом “О единой школе”. Тогда гимназический мундир и коричневое платье назывались не иначе как «тяжелое наследие царского режима». Теперь, по мере осознания себя империей, все возвращалось. Советскому самодержавию требовались люди, затянутые в мундиры» (*Журавлёва М.* История костюма эпохи СССР (http://zhuravlevam.blogspot.ru/2014/01/20_20.html)).

742 «Большинство из них не обладало высоким интеллектом», — пишет Виктор Славкин. *Славкин В.* Памятник неизвестному стиляге. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 8.

743 Так же, как на петровских ассамблеях, большинство не представляло, как правильно танцевать (в советских фильмах и на студенческих капустниках «буржуазные танцы» показывались в пародийном стиле), и стиляги подходили к танцам творчески, утрируя отвязность, кривляясь изо всех сил. Были и редкие профессиональные, но, опять же, пародийные номера — см. Государственный ансамбль народного танца СССР — «Назад к обезьяне», 1962 (пародия на рок-н-ролл, https://www.youtube.com/watch?v=w0kb3ErhI5w). Экскурс в тонкости забытых танцев можно найти в книге: *Козлов А.* Козел на саксе. М.: Вагриус, 1998. Далее все ссылки на это издание.

744 В спорах, возникавших в сетях по поводу тех или иных деталей их культуры, как, например, о «чувихах-динамщицах» (которые, нагулявшись со стилягами на вечеринке, сбегали с «хаты» на такси) одни «знающие люди» опровергают других, называя их «пришлыми людьми, которые хотели примазаться к настоящим стилягам», или, что «Аксёнов и Кабаков… увы, многое переврали, поскольку в узком кругу стиляг не общались» и т. д. См.: Про динамо и трудовые резервы: // КУРС.RU (http://kypc.ru/blog/books/51165.html). Бывшим стилягам, возможно, иногда просто изменяет память: так, например, в интервью 2011 года Козлов говорит, что «в 1946–1947 году мы посмотрели фильмы «Серенада солнечной долины», «Судьба солдата в Америке…». (*Ганапольский М.* Алексей Козлов: «Если бы не было Америки, не было бы джаза, я не знаю вообще, что бы я делал» // Голос Америки. 01 ноября 2011 (http://www.golos-ameriki.ru/a/ganapolsky-alexey-kozlov-2011-11-01-133013578/253195.html).

внес фильм «Стиляги» 2008 года, создавший их чуть ли не кислотный фэнтези-имидж, развивающий преломленные через голливудский кинематограф образы раннего американского рок-н-ролла времен Бадди Холли и пин-апа[745]. Фильм вызвал интерес у молодежи и поднял волну перепечаток рефератов и сетевых публикаций о стилягах, где вперемешку с настоящими карикатурами на стиляг публикуются карикатуры на хиппи 1970-х и фотографии «неостиляг» времен перестройки под видом оригиналов 1950-х. В этих публикациях множатся и домыслы, как, например, о якобы проистекающем из анализа книги воспоминаний Козлова спорном тезисе о том, что «образ стиляги эволюционировал от эпатажа к элегантности»[746].

Если мы обратимся к первоисточнику — фельетону «Стиляга» 1949 года, то найдем там следующее описание костюма главного антигероя: «В дверях зала показался юноша. Он имел изумительно нелепый вид: спина куртки ярко-оранжевая, а рукава и полы зеленые; таких широченных штанов канареечно-горохового цвета я не видел даже в годы знаменитого клеша; ботинки на нем представляли собой хитроумную комбинацию из черного лака и красной замши. Юноша оперся о косяк двери и каким-то на редкость развязным движением закинул правую ногу на левую. Обнаружились носки, которые слепили глаза, до того они были ярки…». В этом фрагменте привлекают внимание «широченные штаны», так как главный атрибут стиляг в последующем — это, наоборот, узкие брюки. Можно предположить, что описано что-то вроде действительно нелепой комбинации из широких брюк от костюма в калифорнийском стиле «зут»[747] (но, зут-брюки сужались книзу — при чем тут клеш?), носков из джентльменского набора парижского экзистенциалиста и куртки непонятного стилевого происхождения. Мог ли этот наряд существовать в реальности и до какой степени он сконструирован в воображении автора фельетона, остается только гадать. Очевидно, что авторы фельетонов и карикатур на стиляг, выполняя «госзаказ», утрировали и выдумывали невероятные детали облика для своих отрицательных героев так же, как журналист из романа Ивлина Во «Мерзкая плоть» придумал моду на зеленые котелки у джентльменов. Впрочем, в фельетоне мог быть описан и вполне реальный стиляга, который готов надеть вещи в любом сочетании, лишь бы они были заграничными. С тем же успехом можно предположить, что наряд был намеренно эпатажным: обе эти версии соответствуют настроениям тогдашних модников. Так, Александр Шлепянов, лондонский бизнесмен, вспоминая о ранних этапах стиляжничества, говорит, что любая иностранная или квазииностранная деталь костюма превращала в глазах общественности молодого человека в стилягу, и сопровождает это рядом интересных сведений: «Ленинград был беднее. И поэтому все носило немножко самодеятельный характер. Достаточно

При этом последний из упомянутых — гангстерский фильм 1939 года (оригинальное название «Ревущие двадцатые») — вышел в советский прокат только во времена «оттепели».

745 Например, мюзиклы «Greace» (1978), «Greace 2» (1982) и «Cry-Baby» (1990), фантастический фильм «Back to the Future» (1985) и др.

746 К такого рода ложным обобщающим суждениям, гуляющим в интернете, относятся заявления вроде «стиляги были в основном из очень интеллигентных семей», чем от них отличаются «панки — выходцы из рабочей среды». А. Б. Венедиктов, пишущий об этом в тексте «Маленькие события большой оттепели» (http://ns1.vps194925.ukrdomen.com/1-58370.html), отличается особенной лихостью в своих компиляциях — наряду с вышеприведенными «перлами» я с изумлением обнаружил там в качестве источника следующее «сообщение из интернета»: «В корпусе Бенуа (…) открылась выставка “Святые шестидесятые”. На открытии играли твист, летку-енку, ча-ча-ча и буги-вуги. В толпе пожилых идеалистов четко различались физики и лирики, а старушки в мини-юбках, на шпильках, с прической “бабетта” вспоминали о сексуальной революции, первых сеансах ЛСД и Пражской весне». Этот текст был написан мною в 2002 году в сатирическом путеводителе «Сусанинъ-2003» (http://susanin.zarazum.ru/text/0008/0008.html) как ироническая реплика на выставку в ГРМ, посвященную искусству шестидесятых годов XIX века.

747 См.: илл. на с. 354; *Элфорд Х.* Зут-сьют: история и значение // Новое литературное обозрение. № 27. Весна. 2013.

было одной какой-то детали, чтобы ты уже стал стилягой. Узкие брюки или, там, юбка с разрезами, или прическа “венчик мира” у девушек. Но поскольку голь на выдумки хитра, то довольно быстро нашли всякие способы добывать шмотки. Появились патрули первые, на пути финнов от Выборга до Ленинграда, давались мощные взятки шоферам в виде бутылки водки, и они, шоферы автобусов, останавливались в специально оговоренных местах. И там происходило раздевание финнов, тоже в обмен на водку. Таким образом получали какие-то заграничные вещи. Потом поездки к посылочникам. Это был мощный источник для добычи заграничных шмоток. Посылочники — это Австро-Венгрия: Черновцы, Львов, Трускавец, куда американские родственники посылали евреям посылки. И там — на барахолках, на толчках это продавалось. Стоило очень дешево. Возвращалось в Ленинград — уже было дорого. Но это все-таки лет на 5, на 10 позже. А тогда вот, на заре движения, стиляги были очень скромны. Но тем не менее представители, так сказать, ортодоксального мышления, они все равно по крохотной детали узнавали врага, то есть выделяли стилягу из толпы. Однажды мы шли с моей женой Ниной по Невскому проспекту, и она отличалась от всех остальных пешеходов тем, что у нее была юбка с разрезами, сделанными мамой в соответствии с требованиями журнала “Польша”, и носила прическу “венчик мира”, модную тогда. А на мне был клетчатый, чешский какой-то пиджачок, купленный в комиссионном магазине рублей за 8. Этого было достаточно, чтобы дружинники нас схватили и попытались ее обрить (...). Вообще в России одежда всегда была, скажем так, партийна»[748].



Г. Ковенчук. Не за узкие брюки, а за хулиганские трюки

Это было описание образа стиляжной «пехоты». Проблемы иного уровня стояли перед поэтом Евгением Рейном, вместе с Иосифом Бродским входившим в 1960-е в число так называемых «ахматовских сирот». Тонкостям моды его обучал отчим, а в 1954 году девятнадцатилетний Евгений унаследовал весь его роскошный гардероб. Описания счастливчиком Рейном любимых вещей, коллекции галстуков и перечисление лучших ресторанов Ленинграда представляют колоритный мир высшего слоя субкультуры стиляг 1950-х — начала 1960-х: «В Ленинграде существовало огромное количество так называемых “точек”. Шашлычные, буфеты, забегаловки закрывались поздно, были даже ночные заведения. Рестораны работали до часу ночи, и там сидела всякая модная публика. В нашей молодежной компании были популярны рестораны “Кавказский” на Невском, “Восточный” рядом с гостиницей “Европейская”, ныне “Садко”. Главной моей “точкой” был ресторан “Крыша” на последнем этаже “Европейской”. Я знал там всех официантов, в любое время дня встречал знакомых. В ресторанах все мужчины были в темных вечерних костюмах. Идеи белых рубашек тогда еще не было. До конца 50-х носили шелковые, зефировые рубашки очень ярких цветов — от бирюзового и рубинового до канареечно-желтого. К таким рубашкам полагался галстук из плотного крепдешина с каким-нибудь экстравагантным рисунком: например, полосатый с желтыми пчелами. Такие галстуки изготовлялись мелкими артелями, иногда попадались очень забавные. Я сам обожаю галстуки, всю жизнь охотился за всякими редкостными экземплярами. Помню, на Всемирной выставке моды в 1962 году мне подарили целую коробку галстуков “шанжан”. Я был на этой выставке корреспондентом от газеты “Неделя”. Хотя я понимал, что это не слишком благородно — вымонтачивать какие-то вещи, но все же делал прозрачные намеки представите-

748 *Померанцев И.* Сузим брюки, утолщим подошву, удлиним пиджак // Радио Свобода. 24 февраля 2010 (http://www.svoboda.org/a/1966933.html).

лям фирм. Я интервьюировал самого Кардена, и итальянская галстучная фирма решила, что я занимаю высокое положение в советской прессе. Пытались своими галстуками меня задобрить. На черном рынке галстук стоил около 20 рублей, и я в минуты бедности даже продавал галстуки из этой коробки»[749].

Многие ранние карикатуры (в том числе к фельетону «Стиляга») и сохранившиеся в малом количестве аутентичные документальные фото- и киноматериалы[750] о стилягах демонстрируют их облик, как, с нашей точки зрения, весьма умеренный и, скорее, стремящийся к элегантности, скажем, в стиле оркестра Глена Миллера, чем к вызову — никакого пестрого гротеска, с которым и поныне ассоциируется образ стиляги, там нет[751]. Так же умеренно выглядели и американские танцоры раннего рок-н-ролла: бешеные акробатические кульбиты совершают сдержанно одетые парни-пиджачники и девушки в длинных узких юбках[752].



Илюстрация к фельетону Д. Беляева «Стиляга» в журнале «Крокодил». 1949. № 7

Козлов вспоминает: «Важным элементом внешности для чувака (…) была прическа. Официальной формой волос советских людей тогда был так называемый “политический зачес”, “бокс” или “полубокс”. Главное, чтобы сзади, на затылке было все аккуратно выбрито. Длинные волосы, свисающие на шею или, не приведи Господь, на плечи — считалось недопустимым и приравнивалось к чему-то антиобщественному. Вообще, длина волос и ширина брюк почему-то всегда были меркой политического состояния советского человека. Начав ходить на “Бродвей”, я принял мужественное решение отрастить волосы “под Тарзана”, а впереди делать “кок” с пробором, а иногда, в особо важных случаях, — и два пробора по обе стороны от “кока”. (…) “Бродвейский” период моей жизни захватил (…) первую половину 50-х. Тогда отношение к вещам было еще не таким требовательным, как позднее. Главное, чтобы это было “стильно”, то есть не как у “жлобов”. Поэтому допускалось носить некоторые вещи, сшитые на заказ, у специального портного, который шел

749 *Кувалдин Ю.* Евгений Рейн: «Где-то там на границе славянства угасает варяжский закат» // Наша улица. № 6. 2003 (http://kuvaldinur.narod.ru/kuvaldin-ru/besedi/evgeniy-reyn.htm).

750 Секрет красоты. 1955 год. 00:15:27. Реж.: Василий Ордынский — короткометражная комедия (https://vk.com/video45627230_163386516?list=e469429e0bfebbd729); «Тени на тротуарах», 1960 год 2 части. 00:17:32. Дипломная работа Валерия Ускова и Владимира Краснопольского (постановочная «документалистика» о стилягах-фарцовщиках — часть 2 с 07:51:15) кинодокумент — (http://xn--d1ahjeffa7be1f.xn--p1ai/5407/?search=qТени%20на%20тротуарах); Василий Аксёнов, Алексей Козлов и др. о стилягах в телефильме «Запретный плод» // Документальное расследование («Совершенно секретно»).

751 Вот пример серьезного подхода к созданию солидного костюма: «Рассказывает Валентин Тихоненко. (В середине 1950-х Тихоненко — стиляга номер один на Невском проспекте, этой главной сцене тогдашнего неформального Ленинграда. Валентин Андреевич — патриарх цеха ленинградских фарцовщиков, которые до самого недавнего времени одевали и обували половину города. Да что говорить, Валентин Тихоненко первым в Питере надел американские джинсы…): “Как одевались? Вот Жора Фридман, например, у него мать была очень культурная женщина, добрая, хорошая, такая домовитая, она очень хорошо шила. Все его костюмы, совершенно роскошные, я считаю, что он был стиляга номер один — это мама ему шила, ему надо было только материал купить. Кстати, вспомнил, как назывался самый роскошный материал, это был английский пунтон (?), это была вообще мечта всех идиотов. А материал покупали в комиссионках, но он безумно дорого стоил, отрез на костюм стоил, кажется, около 2000 рублей, драп-велюр на пальто стоил 800 рублей метр, а этот где-то 700-800… На костюм надо было около трех метров, а еще подкладка, туда ведь нельзя сатин поставить, нужен был натуральный шелк, хороший такой, с металлическим отблеском..”.» (Джаз от о. Георгия // Радио Мария (http://www.radiomaria.ru/publ/culture/dzhaz_ot_o_georgija/16-1-0-481)).

752 См.: Real 1950s Rock & Roll, Rockabilly dance from lindy hop! (https://www.youtube.com/watch?v=Rf55gHK48VQ)..

на уступки заказчика и делал нечто поперек своему и общественному вкусу. Ну, например, ботинки на толстом многослойном каучуке, из малиновой кожи, с широченным рантом, прошитым и проложенным нейлоновой леской. Их пошив стоил огромных денег — пятьсот рублей. Весили они (я взвешивал сам) два с половиной килограмма. Отсюда и особая походка. Я думаю, на Западе никто ничего подобного не носил, это была чисто нашенская выдумка. (…) Чтобы пошить брюки шириной внизу 22 сантиметра, да еще с двумя задними прорезными карманами, как у всех американских брюк, необходимо было убеждать портного, говоря, что второй "нажопник" необходим для показа фокусов. (…) Году в 1955-м легендарный "Фро" Березкин наладил массовый пошив "скандинавок" из нерпы, причем с искусно пришитыми фирменными лейбалами, говорившими о шведском происхождении шапок. Поэтому стильная публика на "Бродвее" иногда выглядела весьма своеобразно, вычурно и вызывающе утрированно. У меня, например, был светло-желтый пушистый костюм, рубашка с воротничком "пике" на "плаздроне" (когда концы воротничка проткнуты и скреплены особой булавкой или запонкой на цепочке), серебряный галстук с паутиной, "бахилы" на каучуке. А к концу десятого класса я носил настоящий твидовый костюм, типа "харрис твид", сшитый на 5-й Авеню в Нью-Йорке. Позднее, во второй половине 50-х, на волне начавшихся разоблачений культа личности страсти вокруг стиляг поутихли, "стилягами" стали обзывать всех нехороших людей. Модных, прозападно ориентированных молодых людей стало больше, и они как-то сами собой распались на разные категории. Прежде всего, на "фирменников", то есть тех, кто носил только фирменные, иностранные вещи, и безфирменников, позволявших себе одеваться в "совпаршив". Из-за страшного дефицита настоящих, "фирменных" шмоток, появились своеобразные "кулибины", пытавшиеся подделывать сшитые по всем правилам пиджаки, брюки или рубашки под "фирму". Здесь учитывалось все — не только примитивное наличие "лейбалов", вшитых в разных местах, а и способы пришивания пуговиц, приторачивания подкладки (не говоря



Кукрыниксы. Поганки.
Из серии «За ушко да на солнышко». 1959



Продажная душа. Карикатура «Боевого карандаша» на спекулянта

уже о самом материале подкладки), наличие специальной бархотки под воротником пиджака и множество других тонкостей, известных только истинным знатокам. Эта одежда шла на продажу как заграничная, и многие неопытные модники покупались, думая, что им повезло. На "Бродвее" нередко бывали такие сцены: приходил счастливый обладатель новой "фирменной" вещи, чтобы продемонстрировать ее. Его обступали знатоки, и начиналась экспертиза. Если обнаруживались признаки подделки, ее хозяин покрывался позором со словами "чувачок, это — совпаршив!"».

Стереотипический облик стиляги — это эклектика из деталей различного происхождения, результат самодеятельного творчества молодежи. Тем не менее, «классический» образ советского стиляги — в узких брюках, огромном пиджаке, галстуке «пожар в джунглях», с коком, в ботинках на рифленой микропорке («трактора»), на фотографиях пока обнаружить не удается, запечатлены только «фирмачи». Совсем другое дело — пестрый облик стиляги в карикатурах и комедийных «оттепельных» фильмах начала 1960-х, из которых, при невысоком качестве юмора, постепенно исчезает обличительная злоба[753]. Парня в пиджаке на карикатуре к фельетону «Стиляга» и психоделических стиляг-поганок в пестрых одеждах на карикатуре Кукрыниксов 1959 года разделяет десятилетие, и это лучшая иллюстрация того, как изменился вид альтернативной молодежи после смерти Сталина. Можно пойти дальше и начать отслеживать тонкости облика «штатников»[754] и других градаций модников[755], а также различные детали их туалета и манер, но всех их все равно называют «стилягами».

Как мы видим, стиляги были выходцами из разных слоев общества и очень разнообразны по своему «человеческому материалу»: среди них были романтичные подвижники новой музыки, фарцовщики[756], золотая молодежь из детей партийной номенклатуры и привилегированных

753 См.: Иностранцы (кинофельетон). Реж. Эдуард Змойро с 23:21 // Совершенно серьезно. Комедийный альманах. № 1 1961 г. Худ. рук.: Иван Пырьев. 1:23:18 (https://www.youtube.com/watch?v=HXjjSRLcgh4); Ход конем. Мосфильм. Реж. Татьяна Лукашевич. 1962. См. фрагмент: https://www.youtube.com/watch?v=au9iPGEopEY.

754 Алексей Козлов вспоминает: «Где-то в 1952 году (…) я познакомился с людьми, которые, наоборот, носили очень короткие волосы — крюкат (от англ. crew cut — в США уставная мужская короткая стрижка военнослужащего "ёжик"), широкие брюки, какие-то похожие на советские пиджаки… Но на самом деле это все было американское. Вот тут-то я и стал "штатником"! Это была узкая элитарная группа в Москве, которая узнавала друг друга сразу: по одежде, по походке, а самое главное, это были люди, зараженные джазом. (…) Все американское было для нас настоящим, а остальное — даже европейское — это было не то» (*Ганапольский М.* Алексей Козлов: «Если бы не было Америки, не было бы джаза, я не знаю вообще, что бы я делал»). Надо отметить, что это интервью Козлова 2011 года о немедленном обращении в «штатника» противоречит его собственным, приведенным выше рассказам о непростых поисках деталей именно стиляжного комплекта (узкие брюки, «кок» в сочетании с длинными волосами и т. д.) из его книги 1998 года.

755 Козлов рассказывает: «После 1957 года к нам хлынули иностранцы, и уже было безопасно одеваться во что-то иностранное. Появились люди, которые одевались во все финское, то есть "финики", в немецкое — "бундеса", потом в югославское — это были "юги" и французское — "френч". Это были модники разного типа. Но в основном они ориентировались на одежду, обувь, прически» (*Ганапольский М.* Указ. соч.).

756 «Разделение общества на богатых, мажоров, и остальных очень четко прослеживалось уже в начале 50-х. Стилягами чаще всего становились те, у кого деньги были. Остальным приходилось вертеться», — вспоминает фарцевавший фотограф Анатолий Мелихов (*budetlyanin108. Зайцев В.* «Стиляг убили диссиденты». Памяти А. Мелихова. Dec. 29th, 2013 (http://budetlyanin108.livejournal.com/282157.html)). Козлов вспоминает: «Достать шмотки было делом непростым. Надо было стать "фарцовщиком". Первые фарцовщики доставали шмотки не столько для наживы (это возникло позднее), сколько для самих себя и ближайших знакомых. Через фарцовщика можно было достать все. Поэтому знакомство с ними высоко ценилось». См., также: *Вахитов Р.* Фарцовщики в СССР (http://bizataka.ru/eschyo-/biznes-v-istorii/fartsovschiki-v-sssr.html); Фарцовщики. Телефильм. Автор: Сергей Медведев. Реж.-постановщик: Галина Огурная. ООО Телекомпания «Останкино» по заказу ТРК «Петербург-5 канал». 2008 (https://www.youtube.com/watch?v=AIiQUICbdxo).

слоев горожан[757], нищая богема, хулиганы[758], жертвы моды, криминальные элементы, школьники[759], копившие на заморскую шмотку, и т. д. Козлов делит стиляг на касты: «Те, кого называли стилягами, подразделялись на несколько уровней, несколько категорий — совершенно четко. Была "золотая молодежь" — детишки неприкасаемых партработников, ученых, известных деятелей культуры, имевшие возможность все доставать при помощи родителей, имевшие квартиры отдельные, где можно было собираться, танцевать и развлекаться "по-западному". Это была очень узкая группа людей, к которой я не принадлежал. Я знал людей оттуда, но, как выяснилось, для них это было всего лишь модой и подчеркиванием того, что они находятся в советской элите. Были убежденные "чуваки", то есть люди из совершенно обычных семей — служащих, московских рабочих, — которые дошли до всего сами. Они верили в западную культуру и поэтому старались выделяться из толпы, одеваясь, причесываясь, танцуя и ведя себя так, как никто этого не делал. И была еще третья категория — просто пижоны, у них убеждений не было никаких, они просто были модниками. Им было все равно, какая там власть, — лишь бы покадрить чувих и провести хорошо время. И они особенно не рисковали. Самый рискованный вид был "убежденные чуваки" — те, кто держал дома запрещенную литературу, за которую можно было схлопотать срок пятнадцать лет — тогда была статья, — они слушали постоянно джаз, интересовались импрессионистами, абстракционистами и еще больше из-за этого начинали ненавидеть советскую власть. Они читали и запрещенных советских писателей — Ахматову, Зощенко. Даже "Двенадцать стульев" были запрещены. Была такая статья Уголовного кодекса, ее только при Хрущёве — не сразу, правда, — отменили. Тогда если человек говорил: "Я люблю импрессионистов", его могли спокойно посадить в тюрьму. (…) Две категории стиляг моментально отпали, когда появился рок-н-ролл. Это был уже пятьдесят седьмой год, и сразу же все модники стали танцевать рок-н-ролл. Они тут же перестали быть "чуваками". И "золотая молодежь" — то же самое. До этого нас объединяла любовь к Бенни Гудману, Армстронгу и Дюку Эллингтону, а тут вдруг вот эти модники все сразу стали рок-н-роллистами…».



А. Арефьев. На скамейке. 1955

Для большинства через образ стиляги лежал путь к сердцам противоположного пола. Дирижер Юрий Темирканов вспоминает: «Хорошо одеваться хотелось в юности, когда не было денег. Мы ходили в одинаковой школьной форме, а тут вдруг начали нравиться девочки. Когда на

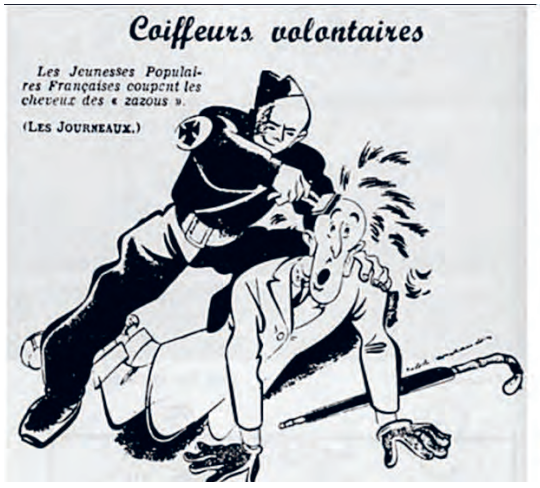
757 Советская пропаганда стремилась приписывать стилягам именно это происхождение.

758 *Сиротин А.* Тайные жертвы оттепели. Брайан Лапьер о хулиганах (интервью) // Радио Свобода. 05 апреля 2013 (http://www.svoboda.org/a/24936223.html). Версию о хулиганском происхождении стиляг выдвигает Валерий Попов в книге Георгия Литвинова «Стиляги. Как это было». (СПб. 2008): «Стиляжничество — это, видимо, продолжение лиговской шпаны. Еще моховая была шпана — с улицы Моховой. Сейчас это такая элегантная улица, а тогда была шпанская. Моховые с Лиговкой дрались. Были такие улицы, куда просто не пойди. Стиляги не из пустого места появились, всегда были люди, которые против власти. Российская ментальность. Потом еще была колоссальная пьянка инвалидов. В Питере, когда я приехал в сорок шестом году, огромное количество было пивных, и там огромное количество всяких безногих, заглянешь — это ад просто. Накурено, мат, валяются какие-то люди обоссаные, орут, и туда никакая милиция не ходила. Потому что люди с войны пришли, изувеченные. А потом их раз — и вывезли всех на Валаам и дальше. И стало более или менее чисто. Зато стиляги появились. Всегда какая-нибудь "гадость" да появится в России».

759 Так, Виктор Славкин, автор нашумевшей пьесы «Дочь стиляги» (1979), поставленной в том же году как «Взрослая дочь молодого человека» режиссером Анатолием Васильевым, в книге «Памятник неизвестному стиляге: История поколения в анекдотах, легендах, байках, песнях» (М., 1996) признавался, что сам стилягой не был, чувствуя себя недостаточно крутым, а завидовал им, видя в них своих кумиров.



Е. Шукаев. Охотники за подонками. — Годен! «Крокодил». № 17. 20 июня 1963





Французские националисты обривают зазу. Плакаты 1940-х

Невском появились стиляги, мы им ужасно завидовали»[760]. Стиляжничество давало возможность самоутвердиться, попасть в мир красивой жизни и приключений, а для кого-то — обогатиться. Абсолютный стиляга — это юнец, стремящийся быть модным, нездешним, преклоняющийся перед культурой капиталистического Запада[761] и презирающий советскую мораль и общественный порядок[762]. Для следующего поколения этот персонаж альтернативной культуры становится героем крылатого фольклора и стеба, выворачивавшего наизнанку антистиляжную пропаганду («Ирония — таков был стиль общения шестидесятников», — говорит Александр Кабаков. — (...) Советский народ был весьма склонен к иронии и юмору. Это была этакая народно-интеллигентская форма государственного цинизма»[763]. Вспомним довлатовское:

Стиляга угодил бутылкой
В орденоносца-старика!
Из седовласого затылка
Кровь хлещет, будто с родника.

В 1950-е в послевоенную Европу приходит относительное благосостояние, а в США — эра потребления. В СССР, по крайней мере, отступает проблема голода, витавшая все сороковые годы[764], начинается хрущёвская «оттепель», в 1957 году проходит «Фестиваль молодежи и студентов». Стиляги были субкультурой, параллельной жестким галлюцинирующим номадам — американским битникам, а также французским экзистенциалистам с

760 См.: *Шергина Н.* Юрий Темирканов: Я давно не завидую стилягам // Российская газета. RG.RU. 11.12.2003.

761 А. Козлов пишет: «Я тоже некоторое время только и мечтал о том, чтобы стать американцем, но нескольких посещений даже стран соцлагеря было достаточно, чтобы почувствовать утопичность этих мыслей. Я понял, что больше двух недель нигде, кроме Москвы, находиться не смогу, уж очень я к ней привязан».

762 Попытки записать стиляг в «первые диссиденты» явно ошибочны. Были среди них, конечно, и идейные антисоветчики, но абсолютное большинство было даже демонстративно аполитично.

763 *Кабаков А.* Долго и счастливо // Независимая газета. Exlibris. 13.01.2005 (http://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-01-13/1_kabakov.html).

764 Но с продовольствием дела постоянно были неблагополучны. Так, перебои с хлебом опять начались в 1962 году.

левого берега Сены[765], заявлявшимся в буржуазные кварталы с гримасой «тошнота». Молодежь из квартала Сен-Жермен развивала моду «зазу» — свинговавших французских модников, начавших активно себя проявлять еще во время оккупации Парижа, чей облик в наибольшей степени был близок к образу советского стиляги. «Зазу» подвергались репрессиям со стороны коллаборационистского правительства Виши и нападениям правой националистической молодежи[766].

Повод размышлять о синхронии возникновения молодежных движений и субкультур предоставляет появление в Лондоне в самом начале 1950-х «тедди-бойз» — хулиганов с окраин, стремившихся одеваться в стиле высшей аристократии Королевского дома. У них, как и у советских стиляг, в моде были брюки-дудочки, цветные носки, которые могли обозначать принадлежность к банде, ботинки на «платформе», прическа с вычурно закрученным чубом, длинные разноцветные пиджаки и сюртуки с бархатными лацканами — «spiv» (на сленге — «темная личность», «спекулянт»), что в целом составляло, веселый, почти что театральный костюм.



Английские тедди-бойз. 1955

Вся эта молодежь 1950-х была детьми войны, все сначала танцевали под джаз, в СССР фактически запрещенный, а потом под рок-н-ролл, все вели, с точки зрения обывателей, асоциальный образ жизни, создали свою моду и сленг[767]. Но в отличие от своих западных сверстников, у подавляющего большинства советских молодых людей был несравнимо более суровый бытовой опыт и не было возможности самовыражаться и доносить свою культуру до широкой аудитории, кроме как через музыку, танцы, собственный облик и пластику при появлении на публике, что власти и общественность жестко пресекали.

Как проник в СССР образ молодого западника? Массу сведений об ином, «красивом», образе жизни послевоенная советская молодежь получила из трофейных немецких и ли-

765 Михаил Трофименков рассказывал, что одевались они в одежду, присылаемую еврейскими благотворительными организациями из США. Костюм отличали пестрые носки и галстуки. Экзистенциалистские мотивы не были чужды ленинградской молодежи: художник Евгений Михнов-Войтенко (1932–1988), собираясь в гости, мог надеть на шею вместо галстука висельную петлю.

766 См.: Le zazou et l'existentialiste // La mesure de l'excellence. 6 février 2009 (http://www.lamesure.org/article-27613023.html); *Фанкорт Д.* Двойная жизнь французского джаза // Музыка Холокоста (http://holocaustmusic.ort.org/ru/music/).

767 Александр Шлепянов так комментирует арго стиляг: «В Ленинграде это был лабужский жаргон, то есть жаргон музыкантов. Ходить по Невскому значило "хилять по Броду", клеить — это было тоже из лабужского жаргона, и теперь это стало частью великого и могучего. Есть — это берлять, но это слово исчезло безвозвратно, по-моему. Скажем, штатники — это те, кто носил исключительно американские вещи, — у них был свой жаргон, построенный на английском языке, допустим, "хеток олдовый" — шляпка старая. По кличкам стиляг вы сразу определите, что они были несколько интеллигентней, чем их последователи. Если у фарцовщиков были клички типа "Тля", "Вобла", "Гиена", "Берём-и-Едем", "Дуремар", а у девушек "Софка-Тусовка", "Люська-Пиписька", "Нинка-Раскладушка", "Таня-Гитлер" — понимаете уровень, да? — то у стиляг первого призыва были более изысканные кликухи, скажем, Владимир Михайлович Берёзкин, один из ведущих стиляг 50-х годов, имел две кликухи "Джонни в дудах" и "Франтишик Берлиоз"» (*Померанцев И.* Сузим брюки, утолщим подошву, удлиним пиджак // Радио Свобода. 24 февраля 2010 (http://www.svoboda.org/a/1966933.html)). Александр Кабаков, именующий себя в духе названия повести Василия Аксёнова «Мой младший брат» — «младшим братом настоящих стиляг» (старшие — от 1932 до 1940 года рождения), рассказывает: «Весь сленг того времени шел от джазовых, точнее ресторанных музыкантов. А к ним очень много слов пришло из блатной лексики. Чувак — это искаженное "человек"» (Кабаков А. Долго и счастливо).

цензионных американских фильмов, полных музыки и танцев, среди которых выдающуюся роль сыграли американские музыкальные ленты «Серенада Солнечной долины» (1941) с участием оркестра Глена Миллера и «Сестра его дворецкого» (1943) с Диной Дурбин. Вера Папкова, используя лекции по истории моды Александра Васильева, рассказывает, что во время Советско-финской войны 1939—1940 годов «финны, отступая, оставили Выборг неприкосновенным. Квартиры были наполнены мебелью, постельным и столовым бельем, гардеробы — одеждой, холодильники и кладовые — едой и т. п. По воспоминаниям участников событий, известно, что при взятии Выборга было принято решение — основные части впустить в город только спустя три дня, а за это время всеми доступными средствами "лишить город буржуазного лоска", т. е. создать видимость разрухи и развала, а не буржуазного уюта и чистоты. (…) Советское руководство очень боялось непосредственного контакта с заграницей больших масс населения. Но несмотря на все заградительные меры, полностью исключить этот контакт было невозможно, таким образом западные веянья в моде все-таки начали оказывать влияние на СССР»[768]. Говоря о стилягах, надо учитывать, что, как и в 1813–1814 годах, во время Второй мировой войны массы русских людей побывали в Европе. Они увидели прелести западной жизни и привезли на родину различные тому материальные свидетельства, в том числе одежду и веянья вольнодумства. Папкова вслед за Васильевым обращает внимание на опыт населения, побывавшего в оккупации, а также на то, что «начиная с 1942 года Красный крест Америки, помогая СССР, стал присылать вещевые посылки с американской одеждой. Это были ношеные вещи, которые присылались мешками совершенно бесплатно и бесплатно же распределялись на местах — в учебных заведениях, на заводах, в больницах и т. п. Это были вещи совершенно новых для СССР фасонов, из неизвестных здесь тканей. Таким образом, несмотря на нежелание советского руководства, Запад вторгся в СССР своими модными идеями. Произошел контакт с западным миром, обогативший и расширивший кругозор советского человека»[769].



Жорж Фридман. 1950-е

Вечером в различных городах СССР наряженная, как могла, молодежь выходила «совершать хил» («хилять») по «Броду» (то есть «Бродвею», которым обычно служила центральная улица)[770]. «Был такой стиляга Жора Фридман — саксофонист, — вспоминает Олег Яцкевич. — Он иногда выходил на прогулку со своей подругой-блондинкой, парой друзей и чинно шествовал по "Бродвею". У него имелся полный набор стиляжных элементов — галстук, шляпа и туфли. Но таких модных стиляг в городе было — раз-два и обчелся» [771]. Как и при возникновении других молодежных субкультур, изначально у их истоков находился небольшой круг людей, а сущностных персонажей счет шел на единицы. Брод был своеобразным неформальным «клубом» и театром. Там происходили и действия, которые Козлов называет «стихийными хэппенингами, в которых принимали участие все, кто хотел». Действием, которое сейчас назвали бы флешмобом, могла быть,

768 *Папкова В.* для портала Осинка.ру. Русская мода XX века: 1930–1950 годы (http://club.osinka.ru/topic-180010).

769 Там же.

770 О московском «Броде» — участке ул. Горького (Тверской) от Пушкинской площади до Охотного ряда см. док. фильм «Бродвей нашей юности» (1996). 5 серий. Реж.: Алексей Габрилович. ВГТРК. «Бродвеи» в других городах: «…в Казани — улица Баумана, в Нижнем Новгороде — Большая Покровская, в Перми — Комсомольский проспект, в Баку — улица Торговая, в Ташкенте — улица Карла Маркса (сейчас Сайёлгох), в Одессе — улица Дерибасовская, в Алма-Ате — парк по улице Калинина (сейчас Кабанбай батыра) и т. д.» (см.: Сленг стиляг. Мода 1940–1960-х годов (https://sites.google.com/site/moda4060hgodov/sleng-stilag)).

771 *Максимов Н.* Стиляги Невского проспекта // Смена. 22 февраля. 2005.


ФЕЛЬЕТОН

Сорняк

...Жора выходит из дому.
— Куда? — осведомляется его сосед.
— Иду на Невский!
Для него «пойти на Невский» — самоочевидно, такое же не требующее комментариев понятие, как, например, «обриться» или «окунуться». Наверное, стала бы искать на этом проспекте его квартиру. Фрэзами не живет на Невском. Он просто ходит на Невский, как и его приятели, которые называют друг друга «стиляга-мы». Зачем? Этого они и сами не знают.
Жора идет по проспекту, из той его части, где расположены кинотеатры «Октябрь» и «Колизей», от Литейного до Ма-

Фельетон В. Иванова «Сорняк», в котором выведен отрицательный герой — стиляга Жорж



А. Арефьев. Неожиданная встреча. 1955. Собрание А. Захаренкова



Р. Васми. Народная дружина. 1950-е. Собрание музея Царскосельская коллекция

например, так называемая «очередь». «Шел по “Бродвею”, скажем, какой-нибудь чинный старичок с авоськой, — пишет Козлов. — Несколько молодых людей пристраивались к нему сзади, как бы образуя движущуюся очередь. Сразу же к ним присоединялись все новые и новые шутники и очередь превращалась в длиннейшую колонну, идущую за ничего не подозревающим старичком. Если он останавливался у витрины, все останавливались тоже, он шел дальше — движение колонны возобновлялось. Иногда по реакции встречных прохожих он догадывался, что что-то не так, начинал ругаться, пытаясь разогнать “очередь”. Но все ее участники стояли молча, абсолютно не реагируя на крики, и, как только он пытался идти дальше и оторваться от колонны, она как тень следовала за ним. Иногда, когда объект издевки скандалил слишком громко, вмешивалась милиция, “очередь” разбегалась».

На Брод выходили, как на светский раут и бой одновременно. На стиляг устраивали облавы комсомольские патрули — бригады добровольного содействия милиции — «бригадмилы», в основном из рабочей, реже — студенческой молодежи. Эти бригады, поймав стиляг, резали им узкие брюки, галстуки и длинные волосы, били и грабили фарцовщиков[772]. Жертвой гопников или травли одноклассников, реализовывавших агрессию или стадные инстинкты под предлогом борьбы со стилягами, мог стать просто необычно одетый человек (девушка в брюках) или аккуратный молодой интеллигент. «Василий Аксенов: Были облавы, настоящие облавы. Я помню, как нас с товарищем, мы учились на 6 курсе мединститута и гуляли по Невскому, не обращая ни на что внимания, кроме девушек, вдруг нас окружила толпа каких-то ублюдков и поволокла в пикет комсомольско-боевой дружины, там уже толпа была задержанных, наших единомышленников, так сказать, там обрезали галстуки...»[773]. У многих стиляг были сломаны судьбы — их исключали из комсомола, без какого-либо законного основания выгоняли из институтов и давали сроки за тунеядство. Поэтому одиночки часто были вынуждены всячески маскироваться до прибытия на место фланирования или вечеринки.

«Брод» в Ленинграде располагался на отрезке Невского проспекта, примерно от реки Фонтанки до площади Восстания[774]. Иногда его начинают от Литейного (кинотеатра «Ок-

772 См.: *budetlyanin108. Зайцев В.* «Стиляг убили диссиденты». Памяти А. Мелихова.

773 *Тольц В.* Lingua Sovetica. — Советский язык. (2) // Радио Свобода. 19 октября 2003 (https://www.svoboda.org/a/24204199.html).

774 Солнечная сторона проспекта еще с дореволюционного времени была предпочтительным местом для фланирования, в том числе «сексуальных меньшинств», и по свидетельству Ю. М. Пирютко (*Роттиков К.* Другой Петербург. СПб.: Лига Плюс, 1998), гимназистам на отдельных участках Невского появляться запрещалось. Своеобразный, с точки зрения обывателя, «трансвестизм» стиляг высмеивался в песне «Ай да парень!»:

тябрьский»), а иногда и от Малой Садовой. Рейн вспоминает: «С семи вечера начиналось всеобщее фланирование по “Броду”. Там как раз прогуливалась фарца, демонстрируя наряды. Можно было купить одежду прямо с фарцовщика или просто с ним договориться. Обычно в скверике на Невском сидела фарцовая прислуга, охраняя сумки с барахлом. Конечно, “фарца” вела торговлю и в ресторанах, на той же “Крыше”. За особую цену принимались специальные заказы на конкретные вещи. Это уже было дорого, я только однажды заказал себе короткий нейлоновый плащ цвета морской волны с переливом — цвет назывался “жандарм”. Тогда же выделилась группа любителей американской одежды, так называемые “штатники”. Они носили рубашки “батен даун” с воротником на пуговках — “писк моды” тех лет, мешковатые костюмы, шерстяные, значит, пальто с поясом. У меня была роскошная черная шляпа типа “барсалино” из тонкого фетра с широкими полями и высокой тульей, на которой ребром ладони делался глубокий пролом. По случаю купил американское пальто пиджачного типа с карманом на груди. В кармане носил белый платочек. И, конечно, я был надушен одеколоном “Шипр” — главным ароматом времени, вот.»[775]

Анатолий Басин характеризует Брод, как «брожение (…) в одном лице и автора, и зрителя, и произведения… (…) Завсегдатай его, приходя с работы, ужинал, одевался, как считал нужным — от ультрамодного европеизма до галифе с красными лампасами и казацкой фуражки и усами[776], и шёл на Брод. Раза три проходя по нему взад-вперед, отмечая в уме присутствие других завсегдатаев или их отсутствие (что переживал сильно на работе на следующий день), шёл домой. На следующий день, находя пропажу, чувствовал себя глубоко удовлетворенным»[777]. За специально наряженным стилягой по Броду на отдалении могла следовать компания потешавшихся друзей.

По свидетельству Леонида Баранова, когда в конце 1955 года была открыта станция метро «Площадь Восстания», стиляжная публика спускалась туда погреться и нарезала круги по пышному интерьеру подземного зала. Он же рассказал и о существовании «школьного Брода» — для подростков — на примыкающей к Невскому проспекту улице Рубинштейна.

Ведущую роль в стиляжной культуре, как везде в мире, играла музыка. Михаил Бастер пишет: «С момента формирования новой эстрадно-танцевальной индустрии, культивирующей соул, ритм-н-блюз, бит и нарождающийся рокабилли, можно говорить о наступлении новой эпохи — эпохи мультинациональных молодежных и уличных стилей»[778]. В конце 1950-х

По проспекту, словно манекен,
Вечером эффектный бродит джентльмен.
Все отдаст вам лодырь и барчук
За цветастый стильный галстук и за каучук.

Этот парень-паренек
Из-за моды сбился с ног.
Такого нет, чтоб сделать он не смог.
Ресницы красить может
И завивку сделать тоже.

Ай да парень-паренек!
Накрутил он датский кок,
И разобраться я, друзья, не смог:
Дама он иль паренек…

см.: Пишет Игорь Белый (bujhm). Пластинки «на ребрах»-3. 2008-12-08 (http://bujhm.livejournal.com/382482.html).

775 *Кувалдин Ю.* Евгений Рейн: «Где-то там на границе славянства угасает варяжский закат».

776 Басин относит к стилягам и проказников, пародировавших советские типажи.

777 *Басин А.* Газаневщина / Авт.-сост. Басин А., Скобкина Л. СПб.: П.Р.П., 2004.С. 61.

778 *Бастер М.* 50-е // Стили. Молодежная субкультура в СССР (http://www.kompost.ru/1950-e.html).



В 2015 г. в лондонской галерее Horse Hospatal прошла выставка «The X Ray Audio», посвященная истории подпольного производства дисков с записями запрещенных зарубежных исполнителей в СССР. Фото П. Хартфилда

каждый вечер в 10 часов любители в СССР слушали радиопередачу Уиллиса Кановера «Music USA», роль которой подчеркивают Козлов (он рассказывал, что из-за английского языка эту программу «по-настоящему не глушили, только иногда “подглушивали”») и Рейн в своей книге «Мне скучно без Довлатова»[779]. Ведущую роль в стиляжной иерархии играли джазовые музыканты. Одна из самых колоритных деталей музыкальной культуры того времени: пластинки «на костях» (или «на ребрах») — самодельные записи, сделанные на основе из рентгеновской пленки с фотографиями черепов, ребер и т. п.[780] Рудольф Фукс, занимавшийся их подпольным производством, вспоминает: «С одной дорогущей забугорной пластинки-матрицы, тайком привезенной дипломатом или моряком, изготовлялось почти неограниченное количество копий, которые затем выкупали агенты-разносчики. В Ленинграде конца 1950-х — начала 1960-х был бешеный спрос на Элвиса Пресли, Литла Ричарда, рок, твист. Самодельные пластинки буквально рвали из рук — у “Гостиного двора”, магазина “Мелодия” на Невском, на рынках. Стоили они до реформы 1961 года по 10 рублей, после — по 5–7 рублей»[781]. По свидетельству дирижера Роберта Лютера, в Ленинграде пластинки «на костях» можно было купить из-под полы также на улице Желябова (ныне Большая Конюшенная), возле ДЛТ.

В различные исторические эпохи табуированию и репрессиям подвергались определенные состояния человека и музыка, их вызывающая, а как проявления этих состояний — его облик и пластика, выражавшиеся, в том числе, и в танцах. Иногда танцы становятся необычайно популярным времяпрепровождением и даже стилем жизни, вызывающим осуждение в обществе и репрессии со стороны государства. Джаз подвергался критике в СССР, по крайней мере, со времени публикации Максимом Горьким статьи «О музыке толстых» в газете «Правда» в 1928 году, в которой он писал: «… точно кусок грязи в чистейшую, прозрачную воду, падает дикий визг, свист, грохот, вой, рев, треск; врываются нечеловеческие голоса, напоминая лошадиное ржание, раздается хрюканье медной свиньи, вопли ослов, любовное кваканье огромной лягушки; (…) начинаешь невольно воображать, что это играет оркестр безумных, они сошли с ума на сексуальной почве, а дирижирует ими какой-то человек-жеребец, размахивая огромным фаллосом. (…) Это — музыка для толстых. Под ее ритм во всех великолепных кабаках “культурных” стран толстые люди, цинически двигая бедрами, грязнят, симулируют акт оплодотворения мужчиной женщины. (…) Пришел толстый хищник, паразит, живущий чужим трудом, получеловек с лозунгом: “После меня — хоть потоп”, — пришел и жирными ногами топчет все, что создано из самой тонкой нервной ткани великих художников, просветителей трудового народа. (…) В мире толстых эпидемически разрастается “однополая” любовь. (…) Это — эво-

779 *Рейн Е.* Мне скучно без Довлатова. Новые сцены из жизни московской богемы. СПб.: Лимбус-Пресс, 1997.

780 Появился подвижник, нашедший и оцифровавший собрание таких пластинок. См.: Пишет Игорь Белый (bujhm). Пластинки «на ребрах». 2008-12-03 (http://bujhm.livejournal.com/381660.html).

781 *Загвоздин И.* «Музыка на ребрах». Автор легендарной книги о советской контркультуре мечтает создать музей звукозаписи // Кладоискатель. № 10. 2012 (http://www.blat.dp.ua/rf/kladois.htm).

люция от красоты менуэта и живой страстности вальса к цинизму фокстрота с судорогами чарльстона, от Моцарта и Бетховена к джаз-банду негров, которые, наверное, тайно смеются, видя, как белые их владыки эволюционируют к дикарям…»[782]. Подобным образом, как «вырожденческие», насильственно запрещались танцы под «американский» джаз в Германии 1930-х — начала 1940-х годов, когда жестким преследованиям, как и в Париже «зазу», подвергались местные «штатники» — свингюгенды[783]. С началом Второй мировой войны схожая культура была вытеснена из общественной жизни в Японии, где прежде, в 1920-х – 1930-х годах, существовала культура «Нихон но Модан»[784].

Об изменении отношения власти к танцам в эпоху «оттепели» историк Наталия Лебина пишет: «После Всемирного фестиваля молодежи и студентов, проходившего в 1957 году в Москве, власть вынуждена была ослабить идеологическое давление на разнообразные проявления танцевальной культуры. На танцплощадках стали повсеместно исполнять танго и фокстроты. Более того, кое-где можно было увидеть уже вошедший в моду на Западе рок-н-ролл. К этому времени власть попыталась уже не отрицать наличие новых элементов танцевальной культуры, а руководить их внедрением, прежде всего в молодежную среду. К числу “идеологически выдержанных” относили финские летку-енку и хоппельпоппель, болгарский иха-ха, калипсо с острова Тринидад, лимбо — групповой танец острова Тобаго, греческий сиртаки, американоканадский хали-гали, латиноамериканский ча-ча-ча. Одновременно создавались и специальные советские танцы, например, “дружба”. Он исполнялся парами, сопровождался стуком каблуков в пол, пробежками и поворотами. Помимо “дружбы” молодежи предлагались в 1960-х годах “елочка”, “инфиз”, “казанова”, “террикон”. Однако безусловными лидерами к середине десятилетия стали чарльстон, твист и шейк, а также ныне забытый липси, вывезенный из ГДР. Иногда, правда, на официальных танцевальных площадках могли сделать замечание за “извращение рисунка танца”»[785].



Плакат «Дегенеративная музыка». Германия, 1938



В. Громов. Серия «Зеркала». 1957

Постепенно кампания против стиляг теряет свою жесткость и уходит в прошлое.

«Давид Фельдман: А в 1957 году, как известно, в Москве состоялся фестиваль молодежи и студентов. С этого момента бороться с инакоодевающимися стало уже трудно, борьба стала

782 См.: *Горький М.* О музыке толстых // Собр. соч. В 30 т. Т. 24. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 354–356.

783 См.: *Ермилова Д.* Стиляги Третьего рейха (http://www.lookatme.ru/flow/posts/fashion-radar/92855-stilyagi-tretego-reyha).

784 См.: Японский модерн 20-30-х годов: эра modan garu // История без вранья. 05.02.14 (http://truehistory.borda.ru/?1-4-0-00000102-000-0-0-395163939).

785 *Лебина Н.* Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деконструкция большого стиля. Ленинград 1950–1960-е. СПб.: Крига, 2015. См. фрагменты и фото на: http://bump.ru/page/adaptive/id309256/blog/3036173/.



Костюм в стиле зут



Сцена из фильма Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука». 1968

очевидно вялой. К началу 60-х годов из социалистических стран волной хлынули изделия легкой промышленности, и вопрос о стилягах утратил актуальность, появился ряд других, гораздо более для тогдашнего руководства актуальных вопросов. (…)

Владимир Тольц: …Но мало кто заметил, что перелом этот произошел раньше. Уже в декабре 56-го на пленуме ЦК первый секретарь партии Никита Хрущёв вдруг заявил: "…Сейчас весь Запад носит штаны уже, короче, чем у нас. У нас мужчины ходят, как косматые голуби, штаны внизу болтаются. Раньше мы тоже носили узкие штаны. Нужно и об этом подумать. Разве нужны обязательно широкие штаны? Даже и в этом есть мобилизация средств"[786]. (…) …к 60-м годам XX века пропагандистская кампания против стиляг постепенно сходит "на нет". Многое, что раньше раздражало и власть, и подогреваемое ею сознание масс (элементы одежды, музыкальные пристрастия), постепенно стало элементами повседневности. Позднее страстные борцы со стилягами во многом переняли их вкусы, многие первые стиляги оказались всеми почитаемыми кумирами…»[787].

Надо отметить особую роль в «реабилитации» образа модника-стиляги комедийных фильмов Леонида Гайдая, в которых яркий облик разнообразных странных персонажей, пижонов и красоток полюбился народу — установка общественного сознания на индивидуальность, новизну, разнообразие и многовариантность становится необратимой.

II. «ГЕРОИ МИФОВ»

Надо нырнуть до дна жизни и вынырнуть чистым.

Олег Григорьев

Из вышесказанного понятно, что «стилягами», подобно «битникам», я называю широкий круг представителей послевоенной генерации молодежи, не желавших находиться в рамках советских представлений о культурной норме. Была у послевоенных ребят и своя художественная «элита»: синхронно появлению мироощущения стиляг в Ленинграде появляется и первая в стране группа независимого искусства — «Орден нищенствующих живописцев» (ОНЖ)[788], культивировавшая живопись и поэзию, но скрытая, замкнутая сама на себя. Эта

786 Интересно, что здесь Хрущёв применяет тот же «экономический» довод относительно ширины брюк, что и в США во время Второй мировой войны, когда в Калифорнии, во время репрессий против модников-зутов, использовался тезис о расточительном использовании в условиях военного времени дефицитной ткани. *(А. Х.)*

787 *Тольц В.* Lingua Sovetica. — Советский язык (2)

788 По версии В. Громова — это самоназвание группы придумал А. Арефьев, по другим версиям, это название предложил Р. Васми, или же в 1948 году придумал скульптор Михаил Войцеховский. К главным материалам, с которых началось собирание материалов по ОНЖ, относятся ряд публикаций Константина К. Кузьминского и Григория Л. Ковалева («Барак», «Роальд Мандельштам», «Арех, Арешек, Александр Арефьев» и др.) в «Антологии новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах», изданной в Ньютонвилле, штат Коннектикут, в 1980–1986 гг., а также «Газаневщина» Анатолия Басина

молодежь 17–19 лет на собственной шкуре испытала катастрофические последствия любого «выступления», выпендрежа и даже простой нестандартности, а потому они предпочли опуститься на самое «дно». Это были романтики самой зверской закваски, детьми прошедшие через Блокаду и все испытания улицы, а далее — тюрем, лагерей и сумасшедших домов. «Все они были отщепенцы. И все почему-то были под колпаком», — вспоминал композитор Исаак Шварц. Слежка КГБ, наркотики, криминал и уличные драки перемежались постоянными походами в Эрмитаж, Публичную библиотеку и высоким служением искусству. «Были очень интересные беседы о живописи, об эстетике, прекрасные совершенно. Были очень образованные, талантливые ребята. Немножко о самой атмосфере той жизни — это было время ужасное, ничего сказать нельзя было, надо было стараться ни о чем не думать. Атмосфера такая, что можно просто воздух ножом разрезать, вот такое было чувство», — это снова Шварц. ОНЖ создавал принципиальную для ленинградской традиции линию нерепрезентативного искусства в быту, в повседневности. Их сокровенность, радикализм, простота, мощь и достоинство сопротивляются конвертации ОНЖ как в диссидентство, так и в какие-либо иные формы коллективных духовных суррогатов.

Свою вольную натуру эта молодежь стала демонстрировать прямо на школьной скамье — многие из их компании были исключены еще из СХШ (средней художественной школы при Академии художеств)[789] за «формализм» — подражание им-



А. Рублёв. Сошествие во ад. 1408–1410



Ш. Шварц. Пир. 1950-е



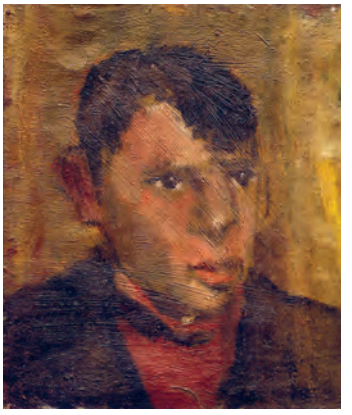
А. Арефьев. Артобстрел. 1953. Собрание Р. и Н. Благодатовых

(с 1989 по 2015 г. вышло 3 версии), в которых орденцам отведено место «святых отцов» — совести независимого ленинградского искусства. Фундаментальным трудом по ОНЖ является альбом «Арефьевский круг» (СПб.: 2002. Ред.-сост. Гуревич Л.). См., также: Герои ленинградской культуры. 1950–1980 / Авт.-сост. Скобкина Л. СПб.: ЦВЗ «Манеж», 2005; *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда: биогр. словарь. СПб.: Искусство-СПб., 2007; *Андреева Е.* Угол несоответствия: школы нонконформизма. Москва — Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство — XXI век, 2012; *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш. П. Бреус, 2013. Первая выставка группы — «Беспутные праведники. Орден нищенствующих живописцев» открылась в Новом музее (СПб.) только в 2011 году (Беспутные праведники, или Орден нищенствующих живописцев. Каталог выставки / Ст.: Андреева Е., Гуревич Л. СПб.: Новый музей, 2011). В 2015–2016 годах выставки основных пяти живописцев «ордена» — В. Громова, Р. Васми, Ш. Шварца, В. Шагина и А. Арефьева провела петербургская «K Gallery», снабдив их солидными каталогами.

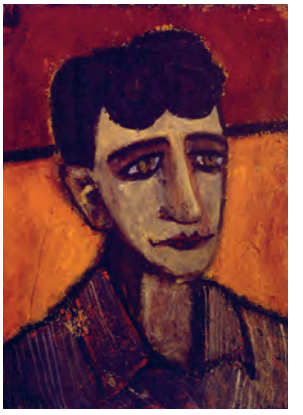
789 СХШ и обстановку в ней красноречиво характеризует рассказ Валерия Траугота: «Это была суперэлитная школа. В то время главным было — карточка. Зарплата, деньги ничего не значили — купить ничего нельзя было. Рабочая карточка — на это можно было жить прилично. И вот сэхэшовец 12-ти лет получал рабочую плюс дополнительную карточку. Обычный школьник получал иждивенческую карточку — т. е. почти ничего. Почему в блокаду этот возраст вымер полностью. В 12-то лет — нужно есть побольше. У меня многие товарищи как выжили — потому что сумели прибавить себе год (с 13-ти только брали в ФЗУ, на завод). А тут — кроме того, в СХШ получали стипендию. Причем снабжали



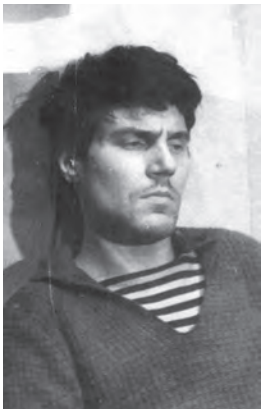
Р. Гудзенко. Портрет Александра Арефьева. 1949. Собрание В. Егорова



Ш. Шварц. Автопортрет. 1949



Ш. Шварц. Портрет Роальда Мандельштама. 1958



Рихард Васми. 1961



В. Шагин и Н. Жилина (Нейзель). 1950-е

прессионистам и Сезанну. Показательно, что вместе с ними — Александром Арефьевым (1931–1978), Владимиром Шагиным (1932–1999), Родионом Гудзенко (1931–1999), Шоломом Шварцем (1929–1995), Валентином Громовым (р. 1930)[790], учился Илья Глазунов (р. 1930) — человек совсем иной судьбы. Где-то на рубеже 1940-х – 1950-х к дружеской компании изгнанников присоединяется поэт Роальд Мандельштам (1932–1961)[791], а в 1951 году — художник Рихард Васми (1929–1998). После выхода книги «Арефьевский круг» художников ОНЖ стали повсеместно некорректно называть «арефьевским кругом». По поводу распространения этого названия Наталья Жилина — художница, бывшая жена Владимира Шагина говорила в 2001 году: «…Мы вот все говорим “арефьевцы”. Но если бы кто-нибудь им самим сказал, что они “арефьевский круг”, они бы страшно обиделись. Кругом в том плане, в котором его понимают искусствоведы, они не были. В искусстве они не были единомышленниками. Никогда не говорили о своей живописи. Это считалось просто неприличным. Говорили в основном о кино»[792].

К собственно модникам-стилягам «орденцев», за исключением игравшего со своим обликом Гудзенко, отнести сложно, но такие люди из их компании, как, например, саксофонист Григорий (Жорж) Фридман (р. 1931), олицетворяли образ стиляги, послужив прототипами

красками и бумагой — превосходного качества. (…) Конкурс был огромный. Никаких блатов тогда не было. Это были дети из самых разных семей. (…) Случилась у нас такая история: в 48-м 4-х учеников арестовали. Старший — Ухналев, младший — Катенин (из очень хорошей семьи: мама зам. директора Пушкинского дома). Сначала их приговорили к расстрелу (старшему 16, младшему 13). Основание — “фашистская организация”. Но в это время отменили смертную казнь. Дали им по 25 лет, а 13-летнему Катенину — 10. Посидели они с 48 по 53 год» (*Траугот В.* Александр Арефьев // Герои ленинградской культуры 1950–1980. С. 172–174).

790 В 1947 году был отчислен Р. Гудзенко, в 1950 году — А. Арефьев, А. Траугот и М. Войцеховский. На следующий год за ними последовали В. Шагин и В. Громов.

791 О нем см. документальный фильм «Продавец лимонов» (Реж. Максим Якубсон, Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, 2012).

792 Герои ленинградской культуры 1950–1980. С. 178.

фельетонов и карикатур. О Фридмане, ставшем впоследствии католическим священником Собора святой Екатерины на Невском, историк джаза Владимир Фейертаг пишет: «Он был первым человеком. Это был джазовый стиляга, к нему можно было подойти — он все знал о джазе. (…) Имя Жоржа Фридмана часто встречается в воспоминаниях о тех временах. Еще бы: в 50-е годы, когда все носили стандартные пальто, вдруг появились люди, бросившие вызов “серости”. Жорж Фридман говорил: “Мне осточертели ватники”. Немудрено, что Жорж стал главным героем легендарного обличительного фельетона “Сорняк” в комсомольской газете “Смена”. (…) Отец Георгий рассказывал: “Меня арестовали и целый месяц допрашивали. Они не били, при Хрущёве пыток не было, но нервов потрепали достаточно”»[793]. Очевидным денди был знаток города, коллекционер и эстет Алексей Сорокин[794].



Р. Гудзенко и его солагерник В. Лазарянц

С таким же подозрением, как к политике, «орденцы» относились к выставочной деятельности младших коллег — художников-нонконформистов: знаменитая фраза Васми, о том, что выставка для него не предмет гордости, а позор, определяет нерепрезентативный, чуть ли не религиозный[795] характер их отношения к искусству, повлиявший на последующие поколения ленинградских художников. Искусство создавалось не для показа, а для себя и друзей, отправляясь потом «за шкаф». Поэт более младшего поколения, но знающий «материал» не понаслышке, — Константин Кузьминский в главе «Схема схимы» своего сочинения, посвященного «барачной» культуре Ленинграда, вспоминал уже в эмиграции: «Жить, не высовываясь, — для того, чтобы жить не по лжи. Из старшего поколения высунулся Гудзя, за что посадили. Остальные же — жили тихо. Кочегары и дворники, они и по сю сидят в своих подвалах и полуподвалах (…) Общаться “не высовываясь” затруднительное дело, высовываться же начали — лишь в начале 70-х. До этого каждый творил в своей келье, общаясь лишь с немногими, им самим избранными. (…) Монашество художникам удается редко. Да и то с возрастом. И Шаля Шварц, и Васми — хоть выборочно, но общались, особенно в ранние годы. (…) Тем не менее, аскеза имеет быть. В отрешении от рынка, показа, зачастую и в отказе от корки хлеба, намазанной маслом — общность этого поколения, выжившего вопреки»[796]. Параллельно аллегории «дна», к ОНЖ применяется образ балансирующего над бездной «ницшеанского» (?) канатоходца, проговоренный Арефьевым:

Мы — канатоходцы.
Мы балансируем на канате,
даже, можно сказать, на острие ножа.
Как хорошо балансировать
перед восхищенной публикой,
которая тебе аплодирует

793 Джаз от о. Георгия.

794 О нем см.: *Савицкий С.* Хеленкуты в театре повседневности // НЛО. 1998. № 30; Никольская Т. Петербургский мечтатель // Петрополь. 2000. № 9; Гуревич Л. 50-е годы // Арефьевский круг / Сост. Л. Гуревич. СПб.: ООО «ПРП», 2002. С. 21.

795 «Орденцы» были крещены в католичество. Это поветрие из лагерей, где тогда было много литовских ксендзов, принес Гудзенко. Очевидно, в этом проявилась одна из сторон тотальной асоциальности ОНЖ.

796 *Кузьминский К.* Барак // У голубой лагуны. Антология новейшей русской поэзии. Т. 5-А (http://kkk-bluelagoon.ru/tom5a/barak1.htm).

и радуется твоей ловкости!
Но балансировать на том же канате
над ямой с нечистотами
из боязни упасть в дерьмо —
это скудное и недостойное человека дело.
Артистизм, который обеспечивает тебе успех, -
приятный артистизм.
Но трагичен артистизм,
который спасет тебя от бесчестья,
когда тебе грозит полное падение
в сточную канаву из нечистот,
яму с испражнениями
и всякую прочую гнилую гадость,
в которую как упадешь, так и задохнешься.
Это иносказательный образ,
но в какой-то степени он для нас всех верен.

Ловкость:
балансировать ради аплодисментов
– это их величие;
балансировать, чтобы не свалиться в кучу говна
– наше величие.
А падение — позор[797].

Этому артистическому образу соответствовало эксцентричное поведение, которое сегодня могли бы назвать перформативным. Например, развивая созданный Арефьевым образ «сточной канавы из нечистот», можно вспомнить им же рассказанную историю: «Трое суток был я под “бредогеном”. Я сидел под мостом на нескольких кучках дерьма, и когда почувствовал, что от меня зело воняет, я пришел на берег Екатерингофки и погрузился в мазут по горло, думая, что это целебные грязи, а на дерево повесил свои брюки и пиджак. Утром пришла бригада рабочих. Они увидели, что торчит голова, и спросили, что я здесь делаю. “Идиоты, я принимаю грязевые ванны, я лечусь”. Потом они отбежали от меня. Я вышел весь черный и заметил, что одежду украли. Кто-то из них дал мне халат (или ватник). И я дошел до дома»[798].

***

Опыт детей в блокадном городе, где на них шла охота (художник Глеб Богомолов (1933–2016) рассказывал, как его в подъезде отбили у людоедов), был абсолютно запредельным[799] — «смерть перестала быть событием, трагедией»[800]: неубранные трупы лежали в квартирах и на улицах, в центре города были дворы, где их складывали штабелями. Мой отец — сверстник «орденцев», проведший мальчишкой в Ленинграде всю Блокаду, не хотел о

797 *Басин А.* Газаневщина. С. 5.

798 *Басин А.* Газаневщина. С. 33.

799 Трогательный факт: женщина вспоминает, как они с мамой смогли отстоять своего кота (к ноябрю 1941 года все животные в городе были съедены), и после Блокады к ним целыми классами приходили дети посмотреть на забытое животное (Слово детям блокады. 1941–1945 // Из истории Кунсткамеры, 1941-1945 / Ред. А. С. Мыльников. Сост., авт. вступ. ст. В. Н. Вологдина. СПб.: МАЭ РАН, 2003. С. 287.

800 *Задорожный А.* «— Ниночка, а где Галя? — А Галю мы съели» // Znak. Интернет-газета. 27 января 2014.

ней рассказывать, а мама даже в 2000-е годы продолжала собирать продуктовые запасы первой необходимости. 19 сентября 1941 года совсем рядом с домом, где жила семья отца, в сгоревшем после бомбежки госпитале на Суворовском проспекте, 50, погиб мой дед. Больше мне приходилось слышать о нужде[801] и жестких нравах послевоенного времени, когда это поколение было подростками и юношами. «Конец 1946 года и первая половина 1947-го прошли под знаком непрерывного ухудшения. Сокращались пособия многодетным, отменили льготы орденоносцам — участникам войны. Тревога у жителей Ленинграда нарастала. «"Дома меня без страха и иронии спрашивали, — записывал в дневнике один из партийных активистов, — как дела с облегчением условий жизни". А сын за обедом в упор спросил: "Папа, а настанет такое время, когда мы за столом будем наедаться". (…) Буквально душил горожан жилищный кризис. Это была пора поистине великой тесноты. (…) Семейные жили по четыре-десять-семнадцать семей с малышами в комнатах, разделенных на ячейки обрывками обоев, бумагой, простынями; одинокие — по нескольку десятков в комнатах-казармах. Во многих корпусах не было туалетов, водопровода. Обычно в комнате стояла параша и тут же длинный ряд керосинок. (…) "Просветленность, — пишет один из мемуаристов, — наступившая после Победы, странно соседствовала с тревогой, произраставшей из дикого бытия…"»[802].

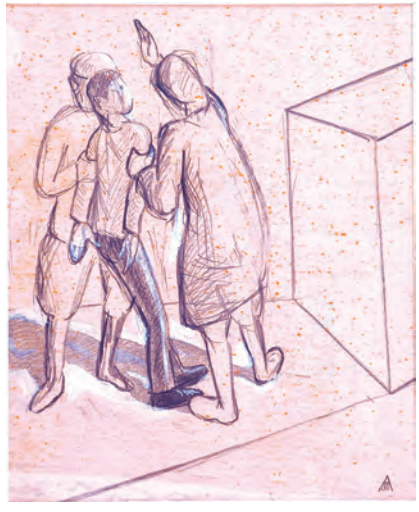
В школах и на улице творился беспредел — товарищ отца рассказывал, как его одноклассник легко запугивал учительницу, сделавшую ему замечание: «Заткнись, дура, убью!», а его отец, отправляясь утром за город за продуктами, вооружался ружьем. «Тревожные масштабы приобрели беспризорность и безнадзорность. В 1945 году в городе насчитывалось 345 тыс. детей и подростков, в 1946 году — 372 тыс. Заметное число их, проживавших до войны в Ленинграде и эвакуированных без семей, возвращалось в родной город самовольно, минуя административные препоны. У некоторых близкие и родные умерли. Квартиры оказались заняты. Жить было негде. Немногим лучше складывалось положение ребят, возвратившихся с родителями и проживавших, где придется. В результате только за 1945 г. было задержано 76787 детей, в том числе 68035 безнадзорных и 8752 беспризорных»[803]. Выразительные воспоминания



Валя Тонск. Извозчик вилами собирает покойников. 1941–1942



Картины Арефьева сочетают гротеск и необъяснимый животный ужас — смесь бытовухи и сюрреалистического сна. А. Арефьев. Лежащие. 1955. Собрание А. Захаренкова



А. Арефьев. Без названия. Бум. кар., белила. 19х15,5. Собрание А. Захаренкова

801 См.: *Зима В.* Голод 1946–1947 годов: происхождение и последствия. М.: РАН, 1996.

802 *Ваксер А.* Ленинград послевоенный. 1945–1982 годы. СПб.: Остров, 2005. С. 89–91.

803 Там же. С. 90



А. Арефьев. Обвинение. 1953. Собрание А. Захаренкова



А. Арефьев. Не бей ребенка! 1955. Собрание А. Захаренкова



А. Арефьев. Мужики. 1947. Собрание И. Прудникова

о послевоенных городских детях есть в книге Георгия Андреевского «Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1930–1940-е годы»[804] (очевидно, что обстановка в школах послевоенной Москвы, если и отличалась от Ленинграда, то в лучшую сторону): «Ученик Ляхов прибыл из деревни, отец погиб на фронте, ребенок ворует, мать способствует этому… Шатров способный, но лентяй. Родители торгуют на рынке и не обращают на него внимания… (…) Либубер — второгодник. Вся семья на учете в психиатрическом кабинете. Торгует, выпрашивает хлеб. Директор дал ему ордер на пальто и валенки, и все-таки он не ходит на уроки… Ковалев не подлежит обучению. Полное отсутствие памяти. Каляник — полуголодный. Ионов и Митин — ничего не соображают по арифметике. Шариков со второй четверти перестал посещать школу из-за отсутствия обуви. Казибеев — цыган. Бросил заниматься, выступает в кабачках, пляшет, поет, ворует. Жданов — голодный, заброшенный ребенок… есть дети, которые на помойке берут очистки. (…) Вот главный хулиган, Борис Медведев, (…) ему четырнадцать лет. Семья спекулирует, сестра легкого поведения. Как-то принес в школу фотоаппарат, “Лейку”, чтобы снять молоденькую учительницу и приделать ее головку к обнаженному женскому торсу. От него то махоркой попахивало, то водкой. Кончилось тем, что его застали за выворачиванием лампочек в бомбоубежище. В конце концов из школы его исключили…».

Все откровенно бедствовали, обстановка была агрессивная, криминализация общества зашкаливала. «Преступники — одиночки, банды действовали во всех районах города. Ограбления промтоварных, продовольственных баз, магазинов, квартир, вооруженные нападения на улицах, во дворах, подъездах следовали одно за другим. Оружия на руках после войны оставалось много, и его нетрудно было добыть на местах боев. Некоторым бандам покровительствовали чиновники, работники милиции и других административных органов»[805]. Показа-

804 *Андреевский Г.* Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1930–1940-е годы. М.: Молодая гвардия, 2008..

805 *Ваксер А.* Ленинград послевоенный. 1945–1982 годы. С. 90.

тельно, что «в послевоенные годы почти не охотились на драгоценности и деньги, воровали, в основном, одежду и продукты»[806]. Небывалой была женская[807] и молодежная[808] преступность.

Эстетизация криминала и криминализация общественного сознания и нравов, охватившие в сталинское время все поколения и слои общества — от детей[809] до творческой интеллигенции, недооценена, так же, как и ее последующее проникновение во все сферы жизни. Игорь Мацевич в книге «Мифы преступного мира. Криминологические портреты известных преступников» пишет: ««В. Ф. Пирожков утверждает, что всеобщая криминализация советского общества, прошедшего через ГУЛАГ, привела к стиранию граней между профессиональной и непрофессиональной преступностью, к размыванию границ между воровской и обычной культурой. Тогда началось массовое внедрение тюремной субкультуры в обыденную жизнь»[810]. «Родион Гудзенко водил друзей к своему земляку Зюзе, вору в законе. Зюзя играл на гитаре и знал много блатных песен, — пишет Любовь Гуревич. — “Тогда не было диссидентов, для нас диссидентами были блатные”, — говорил Рихард Васми»[811]. Литератор Леонид Бахнов пишет: «Говорят, “блатные” песни хлынули в город из лагерей — когда начали выпускать. Наверное. Этого я не застал. Однако подхватила и разнесла их по стране интеллигенция. Для нее эти песни символизировали свободу, непокоренность, отчаянное противостояние фальши и лжи. Что с того, что героями были урки, — инакомыслие тут выражалось на понятном всем языке. Уже в 70-х годах Евтушенко написал: “Интеллигенция поет блатные песни”. Подмечено было точно, хотя и с сильным запозданием. (…) Думаю, мода на “блатную” песню была последней романтической попыткой интеллигенции слиться с “народом”. (…) Полагаю, что эти песни были рождены в недрах интеллигенции. И что авторами их были вполне профессиональные, а может, даже известные поэты»[812].



А. Арефьев. Трое. 1955. Собрание А. Захаренкова

Вся маргинальная обстановка послевоенной жизни влияла на характер, принципы и «оптику» искусства ОНЖ и его «бытование». Арефьев (в пересказе Басина) говорил: «Чтобы сделать большое высокое искусство, надо иметь объекты видения особые, которые никогда нигде не увидишь. (…)

806 *Куртов А.* Ленинград 46. Какие банды на самом деле орудовали в послевоенном городе? // Аргументы и факты. SPB.AIF.RU. 23.03.2016.

807 «Среди осужденных в 1946–1947 годах женщины с малолетними детьми, последовавшими вместе с ними по этапу, составляли около 50 %» (Зима В. Голод 1946–1947 годов: происхождение и последствия. С. 116).

808 В Ленинграде «в бандах (почти 80 %) их членов были в возрасте до 25 лет (в том числе 57,4 % не было и 22 лет, а 23 % не имели к моменту осуждения и 18 лет)» (*Самарин В.* Борьба с бандитизмом в Ленинграде во второй половине 40-х годов: Исторический аспект. Автореферат диссертации. СПб., 2001).

809 В своей книге Алексей Козлов разбирает этот сюжет в третьей главе «Пионерская блатная жизнь», где он пишет: «оказываясь во дворе, послевоенные дети попадали в свой особый мир, совершенно отличающийся от школы и скрытый от мира родителей. В принципе, это был типичный “андеграунд”, его детская разновидность. Здесь все мальчишки говорили на естественном “матерном” языке, который автоматически забывался дома и в школе. При девочках никто не “ругался”, даже самая шпана, — это считалось дурным тоном». На эту же тему — сюжет из 2016 года: в хорошей современной школе Санкт-Петербурга 11-летнюю дочку моей подруги одноклассники третируют за то, что она, единственная, не ругается матом.

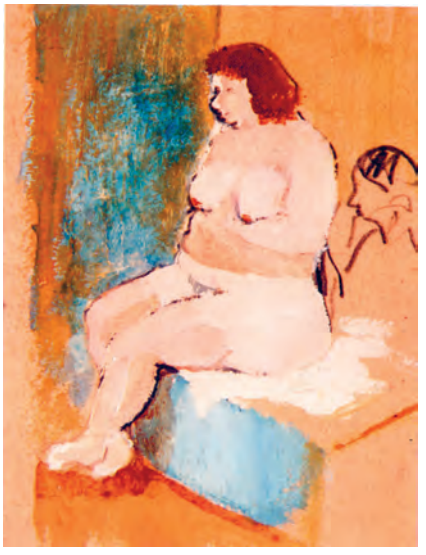
810 *Мацкевич И.* Мифы преступного мира. Криминологические портреты известных преступников. М.: Проспект, 2003.

811 *Гуревич Л.* 50-е годы. С. 22.

812 *Бахнов Л.* Интеллигенция поет блатные песни // Новый Мир. 1996. № 5.



А. Арефьев. Ноги. 1953. Собрание А. Захаренкова. Арефьевский вуайеризм в 1950-е некоторое время был сосредоточен на женских ногах ниже колена выраженной бутылочной формы. В данной работе ноги торчат из-под двери туалетной кабины



А. Арефьев. Сидящая на полотенце. Банная серия. 1949–1950. Собрание В. Егорова

Увидеть объект и затрястись от него изобразительными средствами и самым острым способом его выразить. Личным. Среди наших ребят не было формалистов. Это значит — мы не шли изнутри себя живописным умением, создавая свой мир. Всегда на первом месте стояло наблюденное, и после делался эквивалент ему красками. Всегда старались для этого выбрать такой объект наблюдения, который уже сам по себе приводит тебя в определенный тонус необычностью видения ускользающего объекта: в окно, в замочную скважину, в публичный сортир, в морг. (…) Первое предприятие: смотреть по окнам (…). 1. Мы увидели: кухня, сидит мужик, жрет щи; опущены порты, на коленях сидит его баба, он ее ебет. И тут же он наказывает своего ребенка ремнем. 2. Проблема: можно ли увидеть, как баб насилуют, не насилуя их. Где это увидишь, если за это дают срок. Шли поиски. 3. (…) И я решил наблюдать это дело. И влез на дерево. Я там видел много всяких преступлений. Но однажды насилование было таким мощным, что я обнаружил свое присутствие восьми мужикам. (…) двое полезли. У меня в руке была скоба. Одного я ударил ногой, а другого этой скобой. И его в крови унесли. (…) 4. Одна баба в красненьком беретике (за кинотеатром “Москва”[813]) пришла с мужичком. Она его пристрелила, ограбила и смылась. (…) Возможности эти подсказала мне послевоенная обстановка, и не все их приняли. Подсматривания эти были связаны с риском. И даже для жизни. Однажды штабель дров высотой в два этажа, с которого был виден женский класс бани, раскатился под таким охотником объектов. Еле из-под них выбрался. (…) Когда меня сажали в первый раз, у меня конфисковали как порнографию эти рисунки»[814].

***

«Операция на внутренних органах» русской культуры в 1930–1940-х привела к почти полному обрыву дореволюционной интеллигентской культурной традиции, переваренной авангардом в такие изысканные деликатесы, как ОБЭРИУ. «Художественное образование наше было самым начальным», — говорил Арефьев: явление «новой архаики» ОНЖ происходило практически в вакууме и мраке. Предтечей стилистики художников «Ордена…» можно считать художников «Ленинградской школы» 1920-х – 1930-х годов и, прежде всего, одного из «ленинградских французов» — Николая Лапшина (1891–1942), жившего в одной квартире с семьей маленького Васми. Подобной же традиции придерживались и те, кого называет своими учителями Арефьев: «Меня эстетически воспитывали С. Д. Левин, Г. И. Орловский, Г. Н. Траугот. Это они мне, мазюкающему ученику, дали возможность осознать себя художником»[815].

В Ленинградском искусстве новый тон стала задавать почвенная витальность и адский опыт уличных детей войны и Блокады. В культуре этих разнообразно одаренных людей,

813 Старо-Петергофский пр., 6. – *А. Х.*

814 *Басин А.* Наши ниши. Газаневщина 3. СПб., 2015. С. 16-17.

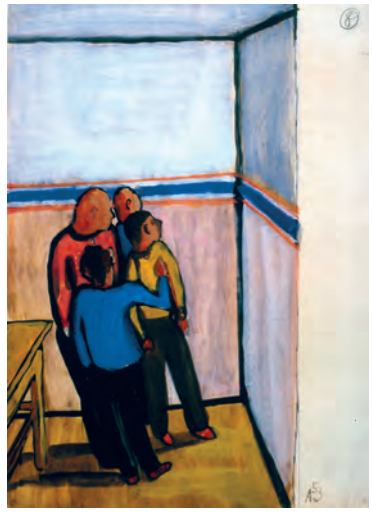
815 Герои ленинградской культуры. 1950–1980. С. 166.

представляющей смесь героического романтизма, кинизма, хулиганства, стоицизма, стиляжничества, юродства и своеобразного эстетства, Александр Арефьев и Рихард Васми представляют две крайние точки. С одной стороны, роскошный, экстравертный, экстатичный, готовый спорить ради спора, скандалить и драться «Арех» (в национальной традиции — Толстой-Американец, Ноздрев, В. Н. Сорокин и т. д.) — «титан» который, как говорил Васми, «предпочел безнравственные поступки поискам в живописи». Екатерина Андреева описывает «тело аффекта» в работах Арефьева следующим образом: «У Арефьева есть два состояния человеческого вещества: живая страстная плоть, часто лишенная лица, которое обозначено экспрессивной гримасой, или, как у Домье, силуэтный знак человека с головой, похожей на спортивный снаряд для битья — боксерскую грушу»[816]. С другой — «Велим» (Васми) — аскет, сам называвший себя занудой, трепетный, но столь же точный, прямой и безапелляционный, как удар в глаз. С одной стороны, ассоциации с фаршем Остаде, Делакруа, Домье, Соломаткина, Бекона, гротеск, вопли и хохот, с другой — молчаливые «космические примитивы» Учелло, Брейгеля, Утрилло, Марке, Руо. В искусстве ОНЖ вырабатывается узнаваемая, лаконичная стилистика, по настроению созвучная «суровому стилю», но куда как «суровее» (в том числе, по чувству юмора). Базовая «каркасная основа» этого стиля выходит на передний план именно у медитативного и молитвенного Васми. Это самый лапидарный рыцарь «Ордена». Васми — это то, на что можно опереться: надежная несущая конструкция, элементарная формула, простое четверостишие, скупая, сумеречная и прекрасная финно-угорская подкладка нашего города. На фоне вала сурово-сентиментального стиля, покорившего художественный официоз, «проволочной» графики в журнале «Юность» и минималистично-изящного мебельного дизайна 1960-х, работы Васми выглядят наскальными петроглифами или насечками на керамике.

Экзистенциальный романтизм всей этой группировки гениальных от природы «проклятых живописцев» определил Роальд Мандельштам, давший поэтический стержень их по-гумилевски героической и четкой, непримиримой этике:

Нам ли копить тревоги,
Жить и не жить, дрожа, –
Встанем среди дороги,
Сжав черенок ножа!..

2016



А. Арефьев. Глядящие в угол. 1953.
Собрание Р. и Н. Благодатовых



Р. Васми. Дворцовая площадь. ПАиБНИ



А. Арефьев. Черный человек. 1954.
Собрание Р. и Н. Благодатовых

816 *Андреева Е.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. С. 64.

НОНКОНФОРМИЗМ И ОТЦЕУБИЙСТВО
ЛЕНИНГРАД И МОСКВА

ГОРОД ПЕТРА, ИЛЬИЧА, ЧАЙКОВСКОГО

А во мне скорее жил (да и теперь живет) такой императив — Petersburg Uber Alles...

Александр Бенуа. «Мои воспоминания»

Всестороннее исследование искусства Санкт-Петербурга («некогда» Ленинграда) давно запоздало.

Виктор Тупицын. «Тянитолкай: Москва-и-Петербург»

В самом конце 1980-х мы с Аллой Митрофановой писали, что Ленинград как художественный центр — это неведомая столица, при постороннем взгляде исчезающая подобно граду Китежу[817]. Причину тому мы видели не в отсутствии коллекционеров, музеев и галерей современного искусства, а в недостатке традиции саморефлексии и даже в стихийном ей сопротивлении. Поэтому ленинградская специфика выявлялась в сравнении с другой ведущей отечественной школой — московской. Москва, не обладавшая столь глубокой и роскошной традицией авангарда, как погруженный в себя, но малоартикулированный Ленинград, компенсировала эту «недостачу» грудой текстов, «называнием» — созданием собственного «словаря» и, в целом, активной самоидентификацией. Если в Ленинграде бытовали представления о спонтанности, естественности и натуральности искусства, особо не нуждающегося в интеллектуальном оформлении, то московские художники видели отличие и конкурентоспособность своего творчества в артикуляции и отрефлексированности идей.

***

«В Ленинграде политический климат был все время жестче, — писал Сергей Аверинцев. — Не без связи с этим меньшее развитие получили оба характерные для послеоттепельной Москвы феномена: 1) прежде всего полусоветская культура евтушенковского типа, ориентированная на двусмысленный, обильный недоговоренностями разговор на две стороны — с властью и с интеллигенцией; 2) отчасти также и политическое диссидентство, ориентирован-

817 *Хлобыстин А., Митрофанова А.* Попытка культурологической спекуляции на тему ленинградской художественной ментальности // Советское искусство около 1990 года. Binationale. Köln, 1991. С. 188.

ное на возможность апеллировать (через иностранных корреспондентов) к мировому общественному мнению. Оставалась суровая сосредоточенность на своем деле, чуть ли не преувеличенная верность тем или иным воспринятым "заветам". Традиционная характеристика московской культуры при взгляде из Питера — легкомыслие, "распущенность"»[818].

Художник-нонконформист в Москве имел гораздо больше возможностей для карьеры и часто состоял в Союзе художников. В Ленинграде значительная часть неофициалов не то, что не были членами Союза художников, что, по крайней мере, в 1970-е было немыслимо, но и не имели официального художественного образования. Старшее поколение, пережившее Блокаду, знало ужасы голода, крайней нужды и элементарной борьбы за выживание. Это опыт, определявший характер мироощущения и места искусства, не как институции или имитации, а как необходимой практики, помогающей не потерять себя и, благодаря этому, уцелеть. Немало романтиков поколения, пережившего войну, еще в годы обучения проявили свой бескомпромиссный нрав и были исключены из СХШ при Академии художеств или из художественных институтов; многие обучались в различных художественных студиях при Домах культуры и неформальных квартирных школах. Признанные мастера и лидеры ленинградского андеграунда — Владимир Овчинников, Евгений Рухин, Игорь Иванов, Глеб Богомолов, Леонид Борисов, Боб Кошелохов, Тимур Новиков, Олег Котельников и др. — вообще были самоучками. Поэтому перед ленинградскими нонконформистами остро стояла задача профессионального признания, избавлявшего от уголовного преследования за тунеядство. В целом ситуация противостояния для художников была грубее и ожесточеннее, чем в столице. В Ленинграде, где все варились в одном котле и оставались в андеграунде до седых волос, были сильны традиции бессребренничества, жертвенности в отношении творчества. Придерживающиеся иных взглядов члены художественного сообщества вынуждены были с этим считаться, иллюстрируя принцип «автоматизирующего конформизма». Да и сама повседневность здесь диктовала представления о необходимости единства искусства и жизни, что, соответственно, отрицало халтуру, бывшую естественной и даже эстетизировавшуюся в столице, где художники выполняли госзаказы и гнали дип-арт.

Нонконформизм может воспитываться средой и организацией пространства — самим строем аристократической петербургской декорации. Контекст ленинградского нонконформизма — его сверстник, «петербургский текст»[819] В. Н. Топорова — понятие, которое ученый ввел в научный обиход в самом начале семидесятых. Сутью «петербургского текста» является «монолитность максимальной смысловой установки — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром»[820]. В эпоху расцвета нонконформизма в Ленинграде было распространено представление об искусстве как ответе на вызов тоталитарного давления, что перекликалось с концепцией Вернера Хофмана, для которого модернизм — ответ на рутину обывательской среды. Можно констатировать образование в Ленинграде особого художнического субэтноса со своим стереотипом поведения. «Стимулы для творчества были внеэкономические, — пишет Валерий Вальран. — (…) художники неофициальной культуры стеснялись, чувствовали неловкость, назначая цены и продавая свои работы. Творчество считалось если не "святым" делом, то, во всяком случае, не ориентированным на продажу. Коммерция, как и политика, относились к категории "запретного", "грязного", "низменно-

818 *Аверинцев С.* Опыт петербургской интеллигенции в советские годы — по личным впечатлениям // Новый мир. 2004. № 6. С. 122–123.

819 См. *Топоров В.* Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» (введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтичного. М.: Прогресс; Культура, 1995.

820 Там же.

го". В сфере коммерции у многих неофициальных художников сформировался устойчивый комплекс неполноценности»[821].

В искусстве ленинградских нонконформистов 1970-х практически не было явлений, схожих с соц-артом и концептуализмом. Можно предположить, что в этом сказалась более солидная и прочная по сравнению с «Бубновым валетом» и уже ставшая консервативной, ГИНХУКовская традиция, а также влиятельность местных живописных школ, сформировавшихся еще до войны, — прежде всего, «ленинградской пейзажной школы». Школа Осипа Сидлина[822] понимала свое творчество как опору на классику, а школа Владимира Стерлигова наследовала классическому русскому авангарду. Именно благодаря своей верности традициям, ленинградское искусство 1950-х – 1960-х годов было центром притяжения для всех, кого не устраивали рамки соцреализма, и олицетворяло не только русскую живопись, но и русское искусство своего времени в целом.

Осип Мандельштам выделял в русской литературе две изначальные линии: монашеско-академическую консервативную традицию и литературу, связанную с низовой стихией языка. Прибегая к этой аллегории, можно охарактеризовать и сущностные явления в неофициальном искусстве Ленинграда 1950-х – 1960-х годов. К первой традиции, ориентированной на стиль и метод, относятся ученики Малевича, Матюшина, Филонова, дружившие с обэриутами: Стерлигов, Глебова, Кондратьев и их круг — Старопетергофская школа[823], существовавшая в 1963–1966 годах. Анатолий Басин подмечает, что для учеников титанов авангарда противоречия и конкуренция учителей уже потеряли значение. Стерлигову, создавшему влиятельную, работающую по сей день квартирную школу — «невидимый институт», наследующий линию ГИНХУКа, — принадлежит одна из последних в истории модернизма теория пространственного формообразования высокой степени сложности[824]. Эта уникальная в мировом масштабе хотя бы по длительности своего существования, по-монашески замкнутая модернистская школа продолжает искать решение проблем, поставленных в первой четверти XX века и развивать спиритуально-формалистические теории пророков авангарда. Старопетергофская школа изучала теорию прибавочного элемента К. С. Малевича, на основе которой Стерлигов сделал следующий, как он полагал, шаг, открыв в 1962 году новый прибавочный элемент — «прямо-кривую», на основе которого была создана «чашно-купольная» система видения мира. От

---

821 Вальран В. Формирование художественного рынка в Ленинграде — Петербурге // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. С. 43–44.

822 О. А. Сидлин — ученик Малевича, Петрова-Водкина и Осьмеркина — руководил изостудиями при различных ДК с 1935 до 1972 года. Представители школы — выдающиеся художники-нонконформисты: Анатолий Басин, Игорь Иванов, Евгений Горюнов и др. См.: Школа Сидлина / Ст: Андрущенко А., Басин А., Чурилова Е., Герман М., Гуревич Л., Лазуко А., Нашивочников А., Новиков Ю., Скобкина Л. СПб.: П.Р.П., 2001. (Серия: Авангард на Неве); Школа Сидлина // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. С. 318.

823 Художники С. Н. Спицын, В. П. Волков, искусствоведы Е. Ф. Ковтун и А. В. Повелихина.

824 См.: Пространство Стерлигова / Ст.: М. Германа, И. Карасик, Л. Гуревич. СПб.: П.Р.П., 2001. (Серия: Авангард на Неве.) В 1970-е, помимо стерлиговцев, формальными поисками занимались художники, которые во главе с Григорием Длугачем, а затем Александром Зайцевым, занимались аналитическим копированием с помощью современного художественного языка шедевров классической живописи в Эрмитаже. Группа, получившая название «эрмитажники», политикой не занималась, хотя с ними, как и со стерлиговцами, практиковал Вадим Филимонов, бывший отчаянным активистом, в 1976 году попавшим в тюрьму и эмигрировавшим (см.: Нецензурная автобиография (http://www.proza.ru/avtor/vif321)). Это была идеалистическая попытка нащупать на стыке гештальтпсихологии, семиотики московско-тартуской школы и математики некие извечные законы построения картины «всех времен», скрытые в ней силовые поля. С внешней стороны это могли быть угрюмые гризайли, все в острых диагоналях «входа-выхода», напоминающие «лучизм» Ларионова. Научность здесь граничила с мистицизмом: в результате штудирования «Тайной вечери» Рембрандта Зайцевым, силовые линии вдруг образовывали «зашифрованную» великим голландцем фигуру повесившегося Иуды.

модернизма эпохи героики эти художники унаследовали уверенность в возможности разгадать природные законы и создать близкий к научному объективный метод-формулу. В отличие от «отцов церкви» авангарда, у стерлиговцев совершенно отсутствуют социальные претензии, хотя младшие представители этой школы — Геннадий Зубков и Михаил Церуш — были участниками газаневского движения. Страстность начала века сменилась эстетизмом, поиском красоты, религиозностью. Подпольное существование, с одной стороны, сохранило стремление к достижению духовного эффекта, а с другой — придало хрупкую вялость и тающую пастельность тонов этому последнему цветку некогда могучего явления.

К другому «мандельштамовскому» направлению, отражающему идеал непосредственности и близости к почве, относится группа ОНЖ — детей войны, друзей-живописцев, ядром которой были ребята, еще в 1949–1951 годах выгнанные из СХШ при Академии художеств за формализм. Множество небольших холстов раздаривалось друзьям или хранилось десятилетиями за шкафами и диванами: «орденцы» с презрением относились к общественному признанию. В отличие от «стерлиговцев» — законных наследников авангарда, бывших как бы королями в изгнании, «орденцы» создали феномен почвенного романтического искусства.

К концу 1960-х для новых поколений ленинградских художников собственно художественные проблемы начинают отходить на второй план. Различные стили и методы становились набором равных между собой форм, ценных тем, что они не попадали в официальный моноязык. К началу 1970-х все разнообразные явления неофициального искусства сливаются в единый поток нонконформизма, уравнивавшего все направления. Эклектизм и стилистическая неразбериха стали нравственным и культурным достижением, воплощением идеи экзистенциальной свободы. Этому соответствует выход на передний план харизматических фигур, типа Шемякина, создавшего экстравагантный для своего времени имидж на фоне театрально-эклектичного, салонного искусства.

Если в 1960-е слово «авангардизм» было ругательством по отношению к художникам, которые, наоборот, считали себя хранителями культурных традиций, то на рубеже 1970-х оно превратилось в гордое самоназвание. Таким образом, без всяких франкфрутских идеологов и ситуационистов был пережит модернистский рецидив «1968 года», гораздо более ощутимый в столице, чем в Ленинграде. В начале 1970-х годов московское искусство, не скованное сильной традицией, смело шло на эксперимент и имело больше возможности получения информации с Запада. Результатом политической конфронтации художников с властью стала относительная легализация выставочной и коммерческой деятельности московских нонконформистов. В Ленинграде, далеком от «крыши» западных журналистов и дипломатов, власть меньше церемонилась с художниками и, по некоторым подсчетам, до половины участников местного нонконформистского движения в конце 1970-х добровольно или по принуждению эмигрировали из СССР. Теперь, по словам Леонида Борисова, «лучшие современные питерские авангардисты черпали вдохновение в Москве». Если в 1960-е центром независимого искусства был Ленинград, куда ездили в поисках традиции и творческого огня художники из Москвы и других городов, то в 1970-е ситуация меняется. Идеологическим центром андеграунда становится Москва, в ней располагаются «греющий» андеграунд дипкорпус, иностранные журналисты и коллекционеры.

Постепенно в Москве перестают интересоваться происходящим в Ленинграде, художественная ситуация в котором начинает восприниматься как сугубо консервативная и провинциальная. Столичная художественная элита уважает только Юрия Дышленко с Владленом Гаврильчиком как идейно и эстетически близких, и Евгения Рухина с Юрием Жарких как напористых организаторов, идеологических лидеров и удачливых дип-артистов[825].

825 Эта ситуация продолжается и в последующие десятилетия, даже на ретроспективных выставках. В 2003 году арт-критик Вадим Алексеев писал: «Сейчас, когда в Москве резко активизировался интерес к ис-

Стену этого отчуждения отчасти удастся взломать ценой больших усилий только во второй половине 1980-х Тимуру Новикову с его группировкой.

МОСКОВСКИЙ ГНОСТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

«Дэнни здесь нет, миссис Торренс».

Тони, к/ф «Сияние» Стэнли Кубрика

Если принять, что русское искусство располагается в пространстве между иконой и иконоборчеством, то по отношению к этим двум полюсам окажутся разнесенными две главные школы современного русского искусства — ленинградская и московская. Нонконформизм, конечно, не исчерпывался ленинградской и московской школами. О своих нонконформистских традициях в искусстве громко заявляют Одесса, столицы Прибалтийских республик, города Урала и Сибири[826]. К нонконформистскому движению очевидно следует отнести и религиозные искания, и эзотерико-психоделическую культуру, существовавшие в среде художественной богемы параллельно в городах и в экзотических уголках по всей территории Советского Союза — от Таллина до Душанбе и Бурятии[827]. И если гурджиевский «Четвертый путь» и теософия Блаватской возвращались не без влияния американского нью-эйджа, советская эзотерика отличались от западной влиянием православной патристики и традиции русского космизма, уходящей в первую половину XX века, а также системных научных исследований в востоковедении, структурализме и т. д.



А. Хлобыстин. Москва – столица развитого концептуализма. 1989

За свою полувековую историю московская школа сформировалась как традиция, с одной стороны, тяготеющая к политическому, диссидентскому пониманию искусства и его рыночных механизмов, а с другой — как видящая искусство в качестве поля для манипуляций логоцентричными знаковыми системами. Олицетворением этой традиции являются московский концептуализм и, по сути, мало отличимый от него соц-арт, сводящие произведение искусства к его идее, сюжету, тексту, знаку.

кусству нонконформистов-шестидесятников, и одна за одной сменяют друг друга персональные и групповые выставки “другого искусства”, невнимание к питерской волне того же самого явления выглядит удивительным. Более того, на, казалось бы, невозможной без корифеев-ленинградцев ретроспективной выставке “Авангард на Неве: вторая половина века”, проходившей летом в Третьяковке, не было работ ни Вильяма Бруя, ни Хвоста, ни Юрия Жарких (...) не было Леонида Борисова». *Алексеев В, Борисов Л.* Арт Монстр (http://www.art-monster.ru/index/leonid_borisov/0-22).

826 См.: *Жумати Т.* Художественный андеграунд 1960–1980-х годов: столицы и провинция // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. Сер. 2. Гуманитарные науки. Вып. 9. С. 173–182; *Жумати Т.* Уктусская школа (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. Сер. 2. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127.

827 *Владимир Джа Гузман.* Тропой священного Козерога, или в поисках абсолютного центра; Он же. Школа магов. Фрагменты мистического движения в СССР в 1970–1980 годах XX века (http://www.guzmanmedia.com).

Московская концептуальная школа претендует на то, чтобы быть постоянно самовоспроизводящейся традицией, поглощающей и ассимилирующей самые разнообразные явления столичного и провинциального искусства[828] — единственной, способной представлять современное отечественное искусство на «высоком международном уровне»[829]. «История послевоенного русского искусства сложилась таким образом, что только московский концептуализм смог предложить систему представлений, составивших альтернативу официальному советскому искусству и способных вернуть русское искусство в орбиту интернационального арт-мира», — утверждает Иосиф Бакштейн[830]. Московский концептуализм — это квинтэссенция, формула московской нонконформисткой традиции, чьи черты свойственны даже внешне враждебным ему московским неоклассикам. В то же время московский концептуализм — наиболее выразительное олицетворение искусства нонконформизма, традиции которого он чтит и реинкарнирует. Ничто так контрастно не подчеркивает специфику ленинградского искусства, как сравнение с его «Другим» — московским концептуализмом.

В петербургском искусстве больше романтической веры и надежды, открытости миру, тяготения к традиционной живописи, телесности (вплоть до нарциссизма или получения по морде) и в целом — стремления к возвышенному и прекрасному Образу. Здесь больше доверия и интереса к материи, фактуре, почерковости, индивидуальному жесту, традиционной картине (шедевру) и формальному эстетизму. Ленинградскую традицию в ее установке на непосредственность, выразительную образность, жизнетворчество, погруженность в повседневный быт можно назвать «опытной».

Московское искусство недоверчиво и критически воспринимает действительность. Защищаясь от нее, оно намеренно глумится над «прекрасным» искусством. Будучи в основном пластически беспомощным (для концептуализма идея важнее реализации)[831], оно культивирует *без-образность* и изведение плоти — как «тела» произведения, так и тела самого художника — в духе венского акционизма. За мастерство художника почитаются изыски мусорной эстетики «плохой вещи», «плохого искусства», «плохой литературы». «Плохое искусство, — пишет Екатерина Бобринская, — мерцающее, двойственное, незавершенное, лишенное целостности и пластического совершенства — рассматривается как единственный пластический знак ускользания от “коммунального” или “безглазого, бессловесного, безобразного “ничто”»[832]. Московское искусство играет на понижение, ленинградское — на возвышение и идеализацию ситуации. Этим определяется снобистская позиция Москвы: как отмечает Андрей Тесля, сноб отличается от аристократа тем, что стремится «соответствовать», презирая остальных, и оттого должен, самоутверждаясь, смотреть сверху вниз на тех, кто ниже него. Аристократ же просто не различает тех, кто «вовне», учитывая и ценя только равных[833].

---

828 Последнее иллюстрирующее это крупное зарубежное издание: *Rosenfeld A.* General editor. Moscow Conceptualism in Context // Zimmerli Art Museum; Rutgers. The State University of New Jersey, Perstel, 2011.

829 *Бакштейн И.* О месте московского концептуализма в истории русского искусства // Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и автор предисловия Монастырский. А. М.: Ad Marginem, 1999.

830 Там же.

831 «Концептуализм имеет дело с идеями (…), а не с предметным миром» (Там же. С. 5).

832 *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 340.

833 *Тесля А.* Первый русский национализм… и другие. М.: Европа, 2014. С. 9. Екатерина Андреева пишет о различии московского и ленинградского: «То, что теперь называется художественным продуктом, производимым нонконформизмом в Москве и Ленинграде, поразительно различается в обоих городах. Это разница связана с различным подходом к смыслу творчества и с различным пониманием самого нонконформизма. Татьяна Никольская назвала стратегию ленинградского сопротивления «эстетическим инакомыслием». (…) Разница между московским и ленинградским нонконформизмом — это также разница ка-

Иконоборчество московской школы может быть рассмотрено с нескольких позиций. В определенном смысле оппозицию Петербург – Москва можно обозначить, как противопоставление творческих стратегий дендизма и юродства (похабства), где в последнем акцентируется провокационно-скандальное начало, имеющее гностическую подоплеку. «Так, юродскую провокацию вполне допустимо уподобить повелению Бога Аврааму принести в жертву родного сына. Можно пойти еще дальше и утверждать, что элемент провокации содержался уже в самом акте Творения, попустившем существование в мире зла. В житии св. Пахомия Дьявол заявляет отшельникам: "Вы ничего не можете против меня сделать, потому что я от Бога-Вседержителя получил право искушать всех, кого хочу". Симуляцию же юродивым безумия можно сравнить с кеносисом Иисуса Христа, который, как сказано в Новом завете, "уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам..." (Фил. 2:7). О том, что здесь скрывается элемент провокации, свидетельствует смысловое развитие слова скандал: в Новом завете это определение прилагается к самому Иисусу», — пишет византинист Сергей Иванов[834].

После того как в 1980-е художественная сцена Ленинграда была захвачена ньювейверским «новым движением», школы двух городов опять существенно отдалились друг от друга. Художники различались и отношением к искусству, и образом жизни, и чисто внешне. «Когда приезжаешь из Москвы в Ленинград, кажется, с плеч упал огромный груз (...), — писал Эндрю Соломон, посетивший Северную столицу в 1988 году, в то время, когда здесь определилась ориентация на медиавласть и поп-культуру. — В Ленинграде очень-очень важно быть не просто модным, а самым модным. Если в Москве художники часто выглядят — даже по советским стандартам — как уличные бродяги, то ленинградские художники своим внешним видом радуют глаз (...). Притом что в СССР гомосексуализм преследуется по закону и осуждается обществом, многие ленинградские художники являются гомосексуалистами, и остальные художники относятся к этому весьма спокойно. Здесь в ходу наркотики. Обкуренные, прекрасные, модные ленинградские художники проводят время в своих чердачных мастерских (...). Эти художники кажутся выходцами из Ист-Виллиджа...»[835]

Изначально различным было и отношение к традиции. Когда в Ленинграде непосредственные ученики титанов авангарда продолжали благоговейно чахнуть над завещанными им священными формулами, в Москве, начиная с соц-арта, классический русский авангард считался носителем тоталитарной заразы, а социалистический реализм рассматривался как «позднеавангардистское направление в русском искусстве 1930-х — 1940-х годов, сочетающее метод апроприации художественных стилей прошлого с авангардистскими стратегиями, ориентированными на постоянное шокирование зрителя»[836]. И авангард, и социалистический реализм понимались как проявление чего-то вроде идиотической страсти к форме и идеологии, которой нормальный сметливый человек может воспользоваться при создании художественного товара — книжной иллюстрации, новаторского произведения, политически-фарцовочной работы.

Экзистенциально московская школа происходит из ужаса перед тоталитаризмом, доходящим до позы[837], а потому генетически принадлежит нонконформистской тематике. Если

чественного подхода к искусству». Это различие исследователь демонстрирует на примере абсурдистской традиции в Москве и Ленинграде, где, соответственно, происходит: «использование бытового абсурда и абсурдистское дистанцирование от него, левитация в абсурде метафизическом» (*Андреева Е.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград. 1946–1991. Презентация книги. С. 6–7).

834 *Иванов С.* Византийское юродство. М.: Международные отношения, 1994. С. 6–7.

835 *Соломон. Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 107–109.

836 *Гройс. Б.* Gesamtkunstwerk Stalin. Muenchen: Hanser, 1988; Гройс Б. Утопия и обмен / Стиль Сталин. О новом. Статьи. М.: Знак, 1993.

837 «Илья Кабаков: Я боюсь так многого, что оно образует целую энциклопедию страха. Все эти страхи переходят один в другой и сливаются в единый общий ужас. Ужас этот — какой-то рев вроде слитного

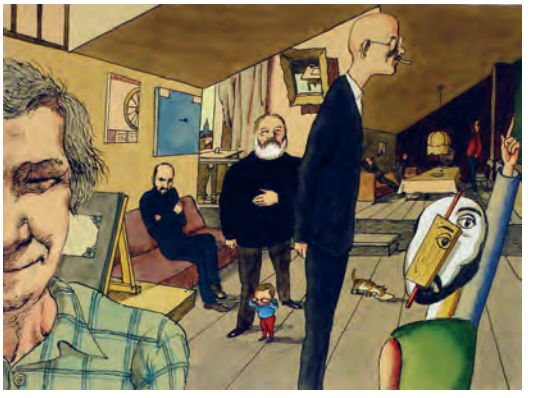
тоталитарная травма в Германии напоминает семейную тайну, являясь чем-то неприличным, спрятавшимся в прошлом, то в московской школе тоталитаризм понимался по-структуралистски — как языковой контекст[838], которому ты фатально принадлежишь по проклятию рождения и воспитания. Но агрессивного тоталитарного оборотня, живущего в подсознании, можно обмануть путем ускользания: прежде всего — через его высмеивание и абсурдизацию.

ВЕЛИКОЕ МОСКОВСКОЕ ВОЦИРКОВЛЕНИЕ[839]

В Ленинграде рок делают герои, в Москве — шуты.

Виктор Цой

Соц-артистский стёб и троллинг власти восходит к понятию «смеховой культуры» Михаила Бахтина, чья книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», вышедшая в 1965 году, была интеллектуальным хитом, руководством к переворачиванию и выворачиванию наизнанку тоталитарного мира и торжеству над ним посредством карнавала и смеха. В этом же ключе понимался немецкий Бидермайер, абсурдизм Хармса и сюрреализм Магритта, фактически цитируемые в работах Кабакова и Пивоварова.



В. Пивоваров. Фрагмент листа «Мастерская Кабакова» (слева направо: Кабаков № 1, Булатов, Шварцман, Кабаков № 2, Рабин, чердачный котенок, Шифферс. Сзади неизвестные молодые художники) из альбома «Действующие лица». 1996. Частное собрание

Ускользание можно считать одной из мутаций отечественной традиции самосовершенствования и самонаблюдения, преображавшейся на протяжении десятилетий в транскрипциях «самоломанность», «выдавливание из себя раба», «наступание на горло собственной песне», «самокритика», и т. д. Каноническая модель этого маневра была создана в 1970-е Ильей Кабаковым, собственно поэтому он справедливо почитается главой Московской концептуальной школы. Базовый ее вариант — это раздвоение автора на тупого советского художника, оформителя условного «красного уголка», и иронически наблюдающего за ним интеллектуала[840]. Москвичи предъявляли зрителю потешного «художника-персонажа». Модное в 1970-е годы игровое начало, теоретическое основание которого находили в Гессе и Хёйзинге, воплотилось в трикстерстве[841]. Таким образом,

колокольного звона, на фоне которого переливаются большие и мелкие страхи. (…) Я не верю в иную, светлую жизнь, я не верю в преображение жизни. Я верю только в ее унылую монотонность» (*Кабаков И., Гройс. Б.* Диалоги. Вологда, 2010. С. 7).

838 Понятие, являющееся замковым камнем всей химерической конструкции совриска. Стереотипным ответом москвичей, на вопрос «что в современных условиях считать искусством?» является: «то, что находится в контексте актуального искусства — в музеях, галереях, журналах и так далее». Пластическим эквивалентом «контекста» является фреймирование — обрамление пустого центра.

839 Определение Олега Котельникова.

840 «Борис Гройс: Дело в том, что Кабаков всегда псевдонимичен. Он всегда расщеплен на две роли — на роль художника и роль куратора. Эти роли часто не совпадают. Он ведь всегда приписывает свои работы каким-то другим авторам, другим художникам. Он никогда не выставляет свои работы как именно СВОИ работы. Он как бы делает вид, что он лишь куратор и публикатор чужих работ» (*Plucer.* Борис Гройс: «Забвение советской эпохи…» // livegournal. 11 October 2008 (http://plucer.livejournal.com/98060.html)); «Критический текст, посвященный Илье Кабакову, невозможен по определению. Внутрь его Тотальной Инсталляции встроен и такой персонаж, как критик» (*Ковалев А.* Возвращение Кабакова // Арт-азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая).

841 Этот термин использует Марк Липовецкий: «Для меня трикстер — это очень важный, нередко игнориру-

базовая столичная модель сводится к наличию тоталитарного, опасного, но глупого и неповоротливого «папаши» (советского языка власти) и кружащегося вокруг него ловкого, неуловимого, смеющегося и плачущего художника-ребенка — манипулятора с фигой в кармане. В это же время ленинградские модники 1980-х вместо себя выставляли идеальную «аватару». «Я чувствовал себя в Ленинграде, как на сюрреалистическом костюмированном балу, — не столько потому, что художники носили умопомрачительные наряды, сколько потому, что никогда нельзя было знать, кто стоит за той или иной праздничной маской, и вообще, маски ли это. Все были просто очаровательны, и это были более знакомые Западу типажи, чем люди из Фурманного», — писал Соломон[842].

Позже для генеральной стратегии *ускользания* были придуманы новые аллегории — «колобковость», «зайчистость», «лыжник», «белая кошка», а абсурд преломился в психоделию. Так, в 1987 году Павел Пепперштейн, объясняя аллегорию убегающего и притворяющегося — «косящего» художника-зайца, писал: «Если раньше произведение искусства предполагалось как нечто более или менее суггестивное, атакующее или соблазнительное, то теперь задача несколько изменилась — фигуры “захвата”, “обладания” и другие отошли на второй план, высвободив место для доминирующей “фигуры ускользания”. Художественному произведению вменяется гладкость, обтекаемость и неуловимость, чтобы оно проскальзывало в восприятии культуры, наподобие некоего полированного шара, не западая ни в одну из заготовленных “лунок”. Итак, произведение должно соответствовать критерию “неуловимости”, поименованной круговым комплексом как “колобковость”. (…) Подобно тому, как нарастает песенка Колобка “я от дедушки ушел, я от бабушки ушел и т. д.”, так и продукт художественного творчества нарастает в своем значении по мере его успешного ускользания от всех возможных интерпретаций»[843]. Это «пораженчество», как и популярное тогда свежее слово «постмодернизм», здесь означали конец модернистского проекта, утомившего своим пафосом, посулами, понуканием и наступление «великого отдыха»[844]. В Ленинграде же была популярен опус «Новых композиторов», в котором звучали слова: «Вы думаете, это конец нашей истории? Нет, нет, нет! Все еще только начинается». Группа Тимура Новикова и члены Ленинградского клуба искусствоведов жили азартом будущего, верой в скорое покорение мира и создание нового художественного интернационала, по меньшей мере, масштаба «Дада» или «Флуксуса».

Прятанье было свойственно московским художникам и в быту. Если ленинградские художники бродили по городу и *влипали* в ситуацию — драку с гопниками, пьянство с алкашами-«соловьями», — то лидеры московской концептуальной школы могли неделями не выходить из дома, боясь встречи на улице с ужасным хомо советикус. Можно сказать, что в московском концептуализме проявилось общее советское ощущение беспомощности и невозможности принятия ответственности. Ленинградский инфантилизм в большей степени происходит от ощущения, что ты в «руцех Божьих», в Москве же он переживался через покинутость и потерянность — чувство *измены*. Ответственность перелагалась на отторженный,

емый аспект советской субъектности. С одной стороны, трикстера отличает стратегия нонконформизма, замаскированного под конформизм. Подрыв и пародирование социальных конвенций и языков власти через гротескную гиперидентификацию с ними, артистическое жонглирование этими фантомными идентичностями и доведение их дискурсов до абсурда, постоянное производство амбивалентности и провоцирование оппонента на саморазоблачение — вот обычные приемы советских (по периоду, а не идеологии, конечно) трикстеров» (Ларионов Д. Марк Липовецкий: «“Новый реализм” — это ранний симптом затяжной болезни» // Colta. 23 апреля 2014 (http://www.colta.ru/articles/literature/3003).

842 *Соломон. Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 112.

843 *Пепперштейн П.* Зайчик или эстетические интенции «нового декаданса» // Художественная Воля. № 7. 1993. С. 51-52.

844 *Пепперштейн П.* «Великое поражение» и «Великий отдых» (стихи). М.: Obscuri viri, 1993.

враждебный и практически непознаваемый мир вокруг. «Вся наша жизнь в Советском Союзе проходила во внутренней эмиграции и с образом иного, внешнего мира, — вспоминает Кабаков. — Жить здесь нельзя, страшно, но где-то есть люди, и, может быть, когда-нибудь можно будет вырваться и сравнить их культурную практику с нашей. Если ты рожден Маугли, то когда-нибудь ты спустишься с дерева и начнешь подражать людям. Стать человеком ты уже не можешь, но подражать ты, по крайней мере, окажешься способен»[845]. Аутизм и сильный гностический привкус в мироощущении художников московского концептуализма выражен в термине «Словаря Московской концептуальной школы» — «Ливингстоны в Африке»[846]. Иосиф Бакштейн определяет это так: «Всю нашу компанию, и в особенности Кабакова, можно рассматривать как своего рода ливингстонов в Африке. (…) И что, на самом деле, он очень твердо осознает себя — там. А его выход сюда, в эту местную идеологию, в этот местный быт — это именно такие путешествия. Он — Ливингстон, и это очень чувствуется: его отстраненность, и потом, когда мы собираемся в качестве географического кружка и рассматриваем его новые находки, новые отражения ситуации, мне кажется, что наш кружок — филиал какого-то географического клуба, который находится — там, и который обслуживают такие журналы как Flesh Art и т. п. Это центральный географический исследовательский клуб, а мы — такой вот небольшой филиал, который заброшен…»[847]. Так, помимо отеческого тоталитарного языка, определялся второй — мягкий и гуманный, но столь же загадочный язык «американского дядюшки».

Оборотной стороной страховой параноидальности являлось представление о своей избранности. На московских холмах, в «Номе» 1980-х — элите концептуальной школы, художники сублимировали в пирамиды тоталитарных иерархий. Андрей Монастырский и Владимир Сорокин раздавали им звания: Кабаков — генералиссимус, Пригов — генерал, Альберт — генерал-майор и т. д.; в группе «Медицинская герменевтика» инспекторы делились на старших и младших. В равнинном, болотистом анархическом Ленинграде ветеран был обречен до седых волос сидеть за одним столом с наглыми панками.

Среди ленинградских художников-нонконформистов не было большего ругательства, чем «литературщина». В Москве почти все художники-концептуалисты одновременно являются литераторами, и обычно в словесности они талантливее, чем в пластике. Изначально их творческие лидеры годами работали книжными и журнальными иллюстраторами, из-за этого в иллюстративности (к тексту) закрепилась специфика и их позднего искусства. Литературоцентричный московский концептуализм с языком работает[848], играет и зависит от него[849]. Концептуалистская идентичность была осознана столичными художниками благодаря классической статье «Московский романтический концептуализм» ленинградца Игоря Суицидова (Бориса Гройса) 1979 года, то есть через 14 лет после появления канонического концептуального произведения Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965). Самоназвание «московский

845 *Орлова М.* Илья Кабаков: «Художникам надо решить — жизнь не для меня» // ART хроника. Архив. 01.05.10 (http://artchronika.ru/gorod/илья-кабаков-художникам-надо-решить/).

846 «ЛИВИНГСТОН В АФРИКЕ — самоопределение культурного положения и мироощущения участников школы московского концептуализма в России. Термин А. Монастырского в диалоге И. Бакштейна и А. Монастырского (*Бакштейн И., Монастырский А.* Вступительный диалог к сборнику МАНИ «Комнаты». 1986 // Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 57).

847 *Бакштейн И., Монастырский А.* Илья Кабаков, или География колобка // Флэш Арт. Русское издание. № 1. 1989. С. 126.

848 «“Литературность” московского концептуализма, которую отмечают и сами художники, и многие исследователи, стала залогом успеха в продвижении бренда» (*Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 30).

849 Опираясь на него, как единственно постижимую реальность в духе Х.-Г. Гадамера: «Бытие, доступное пониманию, есть язык» («Истина и метод»).

концептуализм» стало привычным (слово романтизм справедливо забыли), хотя даже такой матерый концептуалист, как Владимир Сорокин, его высмеивает: «Вы могли бы представить такие названия, как “парижский сюрреализм”? Или “бухарестский минимализм”? Или “пекинский импрессионизм”? (…) А с московским концептуализмом получается, что это некая региональная ситуация. Не говорят же “нью-йоркский экспрессивный поп-арт”, потому что поп-арт — это просто поп-арт. Или “цюрихский романтический дадаизм”… Или “русский футуристический супрематизм”…»[850]. Действительно, следует признать, что существует только один концептуализм школы Кошута, а термин «московский концептуализм» имел столь же, грубо говоря, «внешторговский» характер, как и термин «нонконформизм».

Англосаксонский концептуализм построен на языке и демонстрирует его неоднозначное существование в самых различных пространствах. Московская концептуальная школа тяготеет к обозначению «пустоты» языка, о чем говорит, например, работа Комара и Меламида «Цитата» (1972), где вместо букв расположены пустоты.



В. Комар, А. Меламид. Идеальный лозунг. 1972. Музей Зиммерли университета Ратгерс, Нью-Джерси, собрание нонконформистского искусства из СССР Нортона и Нэнси Додж

«В отличие от западного концептуализма, где всегда существовала ясность идеи, которую поддерживала отчетливо структурированная “дематериализованная” форма, в московском концептуализме сам концепт и его формальное воплощение наделялись свойствами неопределенности (…). “Словарь терминов московского концептуализма” содержит массу таких ускользающих фигур речи», — пишет Бобринская[851]. «Московский концептуализм создал гигантский архив пояснений к картинам и инсталляциям; но мы не обнаружим в них легкости обмена зрелища на текст, конвертируемости одного в другое, которые отличают концептуализм западный», — писала Екатерина Дёготь[852].

Весь московский концептуализм зиждется на шутке, mote, оформляющей пустоту «плохой вещи». Но вкусу и чувству юмора свойственно меняться, и тогда от «произведения», да и всего движения остается его невзрачная оболочка или вообще ничего. Литературность московского концептуализма так же далека от протестантского Кошута, как соц-арт от поп-арта: за заячьи уши их только и можно притянуть друг к другу. Московский концептуализм и «соц-арт» — это шутки «с бородой», остроумие которых сейчас становится предметом археологии, при том, что дело их живет и побеждает.

МЕЖ ДВУХ ПАПАШ

> Каким бы отвратительным ни было ваше положение, старайтесь не винить в этом внешние силы: историю, государство, начальство, расу, родителей, фазу луны, детство, несвоевременную высадку на горшок и т. д.
>
> *Иосиф Бродский*

И тем не менее, московская концептуальная школа — это самый что ни на есть концептуализм. Прежде всего потому, что концептуализм — это *демонстрация* искусства (автореф-

850 *Сорокин В., Шептулин Н.* Разговор о московском концептуализме, состоявшийся зимним декабрьским вечером 2007 года в подмосковном Внукове // Художественный журнал. № 70. Декабрь 2008.

851 *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 324–325.

852 *Дёготь Е.* Аскетические опыты полетов, уходов, исчезновений // Газета Коммерсантъ. № 225. 05.12.95.

лексии) в качестве искусства. Это искусство, которое создается не для себя, а для кого-то — для манипуляции сознанием или оценки внешним наблюдателем. Момент делания искусства для демонстрации (репрезентации) объединяет самые различные направления, влившиеся в московскую школу, вплоть до «радикального» акционизма. Таким образом, главным критерием для определения «искусство — не искусство» является не качество, а контекст. Повторюсь, загадка «что же такое современное искусство?» со времени Дюшана концептуализмом решается просто: это все что угодно, находящееся в галереях, музеях, аукционах, журналах и т. д. Нонконформизм как политический концепт тоже сосредоточен на внешнем обрамлении — выставках, СМИ, политике.

В Ленинграде, наоборот, со времен «Ордена нищенствующих живописцев», когда художественная жизнь была тайной, сильна традиция нерепрезентативного искусства. В этой точке до сих пор сходятся и «дикий» Олег Котельников, призывающий к спонтанному творчеству без «репетиций», и блестящий искусствовед Иван Чечот, практикующий созерцательность, непосредственное описание произведения и отказывающийся печатать свои сочинения[853]. Творческие люди привыкли десятилетиями работать «в стол». Свою роль играет и то, что здесь до сих пор не развиты рынок и институции современного искусства, и высок авторитет бессребренничества в лице художников типа Котельникова. Искусство, видимое на поверхности, питается из скрытых источников — от чудаков, святых, фриков и монстров типа Валерия Черкасова, занимающихся не институализированным творчеством и даже не думающих о названии и назначении своей деятельности. Искусство и философия «кинического» типа непосредственно существовали в потоке повседневности на уровне быта. Петербург вплоть до конца тысячелетия был местом, где идеальным оставался тип романтического художника, практически не имеющего надежды и даже претензии быть услышанным и понятым. Эта традиция основана на чуде повседневности, когда искусство вплетено в проживание и создается не для абстрактных пространств галереи или музея, абстрактных событий или людей, а по вполне конкретным поводам и для немногих близких. Художник не тот, кто имеет мастерскую и что-то производит, а тот, кого художественное сообщество признает вполне *оторвавшимся* от обыденности, одержимым творчеством, кто не хочет и не может жить иначе. В Петербурге слово «художник» подразумевает скорее стиль жизни, чем профессию.

В 1980-е в московский концептуализм влились все новые локальные художественные группы — от «Мухоморов» и «Медицинской герменевтики», до «Чемпионов мира». В это время в нонконформистском концептуализме становятся очевидными черты, схожие с чертами торжествующего на Западе симуляционизма, то есть — с имитационными и манипулятивными технологиями в искусстве. В симуляционизме эффектный поначалу жест апроприаторства как разоблачающий рынок и общественный вкус стал внешним проявлением возникшей дистанции отчуждения между художником и произведением, которое превращается в товар рыночно-конвейерного производства, работающего сразу на несколько индустрий (художественную, развлекательную, туристическую, геополитическую, информационную и пр.). Художник-симуляционист дистанцирован от своей продукции, будь даже это какая-нибудь надрывная акция с членовредительством, — все равно она создана, прежде всего, как

853 «Объективированные тексты, вообще все объективированное, производит на меня специальное впечатление — и здесь, наверняка, присутствует психоаналитический момент — впечатление экскрементов, на которые я вовсе не смотрю с вожделением, как маленький ребенок (…) Меня интригует сам сюжет и письмо, я не хочу его кончать — как же я его остановлю? Он живет еще… а “они” требуют, чтобы я вдруг на другом сосредоточился, потому что печатать надо. (…) Какой-то голос мне говорит: всякий раз, когда тебе о чем-то надо говорить, не читай именно про это, не готовься про это, делай что-то другое, параллельное» (*Чечот И.* Интервью и corrected интервью в авторизированном виде для нового журнала «Гений» // Сборник в честь Ивана Чечота. Festschrift fur Ivan Czeczot. СПб.: Бельведер, 2004. С. 257–258).

товар, для демонстрации. Симуляционизм порождает лозунг «не тот художник, кто рисует!» — рисует идиот. Это означает уход автора от ответственности и переложение ее на «*папаш*». «Папаша» — необходимое условие существования симуляционизма: им может выступать рынок, социальная власть, экология, общественная мораль и прочие авторитетные «институции», на которых можно паразитировать, к которым можно апеллировать, перелагая на них ответственность за себя, рассуждая об их фатальной несправедливости или праведности. Однако фрейдистская позиция, которую иронически озвучивает Кабаков, говорит: «Отца надо ненавидеть, он мешает жить, он говорит одно, но мы должны делать другое, он злодей, он агрессивен, он нас мучит и т. д.»[854], что подразумевает отцеубийство. В симуляционизме всегда существует установка на успех и самосохранение: идеал симуляционистского произведения в неуловимости, застрахованности от внутренней катастрофы посредством постоянного маневрирования, самоиронии и бесконечного множества интерпретаций. Московский концептуализм балансировал между двух «папаш» — репрессивного отеческого тоталитарного языка власти, который используется как материал и от которого одновременно ускользают; и второго — зарубежного, благодушного «папаши», к которому и обращены все их труды, но до которого еще надо достучаться[855]. Именно западное «референтное сообщество» (излюбленный термин московской школы) определяет самосознание истинного превосходства положения столичного искусства, определяемого словосочетанием, появившимся во второй половине 1980-х — «актуальное искусство», что обозначает игру в западное — «цивилизованное» искусство.

Интересно, что московские художники не подозревали о трагикомичности создавшейся в их сознании ситуации. Ливингстонов, помимо коммерческого успеха, на «Сотбисе» ожидал шок: американский писатель Эндрю Соломон описывает ситуацию, когда ожидавшееся «референтное сообщество» оказалось просто праздными туристами-толстосумами, покупающими шедевры изощренного концептуалистского дискурса как фольклорные сувениры, что ставило самих претендующих на элитарность интеллектуалов в положение экзотических аборигенов[856]. На «Сотбисе» начинается взаимовыгодное коммерческое сотрудничество нонконформистов с советской властью, в одной плоскости с художниками вроде Глазунова и заканчивается нонконформизм. Тем не менее, некоторым корифеям, как Кабакову или Булатову, удается попасть в «высокий, недостижимый теннисный клуб»[857], просуществовавший еще десятилетие[858].

---

854 *Орлова М.* Илья Кабаков: «Художникам надо решить — жизнь не для меня».

855 Можно встретить и противоположное гендерное сравнение нонконформистов: «Интересно, что именно художники поздних советских лет своими судьбами иллюстрируют сюжет “Золушки”. В первой половине жизни они таились в подполье, не выставлялись и усердно трудились “на мачеху”, чтобы потом вдруг проснуться грандами мирового художественного процесса» (*Климонтович Н.* Академическое подполье. Именно художники поздних советских лет своими судьбами иллюстрируют сюжет «Золушки» // Газета.ru. 22.09.2006).

856 *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. С. 51–65.

857 *Орлова М.* Илья Кабаков: «Художникам надо решить — жизнь не для меня».

858 Кабаков дальнейшее развитие событий описывает следующим образом: «Но около 2000 года этот сверкающий остров стал таять, исчезать. Прежде всего потому, что стало иссякать финансирование “прихода”. Связано это было с падением авторитета этих институций и самого художественного производства. Аура вокруг арт-мира стала таять. Художник перестал быть магом и носителем другого, непонятного всем мира. Вина за это лежит и на самом монашеском ордене, который потерял почему-то обязательство идеалистического служения. Произошла смена ментальности художника, он превращается довольно быстро в масскультовую фигуру. Среди других причин нужно назвать давление масскульта на восприятие искусства. Это началось в середине 1980 годов, а к 2000-м как будто все закончилось. Изобразительное искусство окончательно утратило элитарность. Она осталась в балете, в опере, в драматическом театре, но визуальное искусство оказалось совсем не защищено» (Там же).

САЛОННЫЙ АКЦИОНИЗМ

Позорно, ничего не знача, Быть притчей на устах у всех.

Борис Пастернак

Цинизму свойственно претендовать на скандал там, где его нет, и сходить за смелость при ее отсутствии.

Жиль Делёз, Феликс Гваттари. «Анти-Эдип»

Будучи нонконформистским движением, московский концептуализм занимается негативистской триадой «секс-власть-насилие», где каждая составляющая обозначает любую другую. Это старое модернистско-фрейдистское понимание власти, потесненное на Западе поп-культурой уже в 1960-е, а также «лингвистерия», как сказал бы Лакан, концептуалистов, не позволили московскому концептуализму пережить крушение советского строя. И если ленинградское молодежное искусство, занимавшееся энергиями массмедиальной власти, нашло новые формы на рубеже 1990-х годов, московский концептуализм исчез вместе с моноязыком репрессивной власти, на котором он паразитировал. Ведущие художники московской концептуальной школы уехали на Запад, другие легли на дно, а их место заняли агрессивные провинциалы и закомплексованные пасынки Фортуны — акционисты, начавшие компенсировать нереализованные предыдущими поколениями комплексы сексуальности и насилия. Московские концептуалисты физически были бестелесны, даже Текст был создан ими как абсурдная суета лабиринта или благоухающая куча экскрементов — компенсированная, вытесненная телесность, о которой не рефлексировали[859].



Группа «Мухомор». Акция «Выходка-3» (лист из альбома). 1979. Собрание В. Мироненко

Изощренное насилие, генитальная и анально-фекальная тематика уже были акцентированы в творчестве Сорокина, «южинцев», группы «Мухомор» и др. Но при всей пугающей смелости и надругательстве над искусством, доходившем до похабщины, в быту концептуалисты были тихой, консервативной, церемонной «творческой интеллигенцией», подобно подросткам сбегавшейся посмотреть на раздевания немецкой акционистки Лизы Шмитц. Инфантильные инициационные судороги московских акционистов 1990-х, проявлявшиеся в пафосном эксгибиционизме, испражнениях, сквернословии, мастурбации, членовредительстве, вандализме, ритуальных убийствах животных и спаривании с ними, воплощали то, что концептуалисты только описывали. Это наивное убийство «папаш» было с восторгом встречено московской критикой как «новая искренность». Демонстративная агрессия Кулика, Бренера, Осмоловского и пр. подавалась на мировой сцене как изживание комплексов тоталитарного прошлого и волеизъявление рвущего путы художника и конвертировалась в политкорректный геополитический товар, что повторяло нонконформистский кульбит концептуалистов. На Западе акционисты принимались в диапазоне от «тоталитаризм превратил русских в животных» до очевидных ассоциаций с дискурсом «S&M» и акционизмом 1960-х. Московские акционисты 1990-х были первым поколением, которое без смущения занималось

859 «Текст, открывающийся в пространстве чтения, это наше другое тело, которым мы вновь и вновь желаем обладать» (*Подорога В.* Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. М.: Наука, 1993. С. 16).

плагиатом, копируя/апроприируя чужие акции и произведения, что отметили Маргарита и Виктор Тупицыны в своей статье в каталоге выставки 1994 года «Самоидентификация»[860].

Акционистами также используется «художник-персонаж». В обыденной жизни эти люди были не радикалами, а мирными обывателями, пытавшимися теоретизировать в западном дискурсе. Их акции совершались напоказ — для фиксации и СМИ, в контексте выставок и художественных салонов, где они пугали московских «ботаников» и кусали западных старичков. «В галерее Гельмана у прибитого к кресту акциониста спросили, зачем он это сделал. “Чтобы был информационный повод”, — успел перед обмороком ответить господин Мавромати. Художник явно интересуется реакцией на свои действия: для того чтобы ею впечатлились зрители, по стенам галереи были развешаны зеркала»[861]. Это «сентиментальное бешенство», обличенное в форму арт-полит-активизма, вызывало презрительный смех в Петербурге. Еще на заре 1980-х ленинградские художники «новой волны» — первые в стране панки, сквотеры и хулиганы — помимо некрореализма, прошли самые радикальные посвящения с выходом «на натуру». Собственное достоинство было их главной опорой в этом мире. К началу 1990-х эти заматеревшие маргиналы — денди, поп-звезды, гомосексуалисты, наркоманы, рейверы — уже успели блеснуть в самых модных арт-сообществах и злачных вертепах западных столиц, и на истерический драматизм московских радикалов смотрели, как на потуги «зябликов», называя их «салонными акционистами». Это было особенно очевидно на контрасте с анархическим стилем жизни Владика Монро, который по-петербургски не разделял быт и искусство. В московском концептуализме все происходило когда угодно, но не здесь и сейчас, и акционисты на этом фоне произвели эффект, но время у них было фиксированным, а у Монро — свободным.

Нонконформизм салонных акционистов, реализующих медиапотенциал концептуальной школы, трансформировался в пиар-скандал: скандал, как мастурбация свободы. Мандельштам в «Египетской марке» писал: «Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он — исчадие ее, любимое детище». Футуризм ввел скандал в современное искусство, и через советское бесстыдство прикосновения к «другому», он вошел в нонконформистский быт и творчество, в 1990-е трансформировавшись в «*пиарт*» (основные призывные завывания которого звучат, как и в желтой прессе: «Шок!», «Скандал!», «Россия потрясена!»).

НОНКОНФОРМИЗМ: ПЕРЕЗАГРУЗКА

> Беда в том, что когда канальи
> сбиваются в стадо, они неизбежно
> превращаются в стадо олухов.
>
> *Жак Лакан*

В начале XX столетия Георг Зиммель называет новый век «веком жизни». Жизнь для него — творческое становление, иррациональное и постигаемое только интуитивно. В XX веке жизнь так интенсивно проявляет себя, что не дает определиться и закостенеть никаким культурным формам, тут же их ломая, от чего и происходит кризис культуры. В начале 1980-

860 *Tupitsyn M., Tupitsyn V.* Eine Reise von St. Petersburg nach Moskau // Selbstidentifikation — Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute - Self-identification — Positions in St. Petersburg Art from 1970 until Today / Herausgeber — Editors Becker K., Straka B. Kiel, Stadtgalerie, 1994.

861 *Гребельников И.* Дважды прибитому художнику шьют статью // Коммерсантъ Власть. 3.10.2000.

х популярный философ Петер Слотердайк писал об этой деструкивности, как о жажде отрицания, связанной с пульсацией тайны живого в буржуазном искусстве, противостоящей гармоничной стилизации. Высота в нем кажется пустой без диалектики, без глубины, опускания на землю. В искусстве, по Слотердайку, это стили разоблачения, отрицания — реализмы, натурализмы, экспрессионизмы, стили наготы, крика. И в этом, на самом деле, проявляется томление по целостности. Чувственный веризм желает «знать и то и другое», высокое и низменное, а потому, искусство сосредотачивается на своем барьере, своей границе и тем самым обращается к основаниям кинизма: граница между искусством и жизнью стирается. Но буржуазное искусство обречено изображать целостность в виде фикции. Слотердайк, говоря о безуспешном стремлении буржуазии к подлинности, говорит, по сути, о картезианском субъекте. Общечеловеческое сознание сводится к индивидууму, появившемуся в Ренессанс. Со смертью такого индивидуума умирает весь мир, отчего и происходит драма, экзистенциалистское «ничто». Слотердайк через кинизм реанимирует буржуазный эгоцентризм: это агония мелкобуржуазного сознания, не могущего преодолеть субъективность. «Дада», «Флуксус» и прочий радикализм обернулся тормошением буржуазной вялости. Попытки компенсации через Восток, мистерию, жертвоприношения, психоделические революции, оргии, умножение медиаканалов, тоже никуда не ведут.

Для русской, в основании — православной культуры, характерен поиск Бога в повседневности. Поэтому было бы ошибочно связывать описанные выше феномены «сокровенного» искусства Петербурга с современным акционизмом, концептуализмом или перформансом — художественными «институциями», занятыми выставлением себя напоказ в отстаивании гуманистической индивидуальности[862], да еще с циничной фигой в кармане. Художественный акт здесь есть не Событие, не фиксация и демонстрация, а делание, Чудо. Чудо — не эффектное событие, например, превращение, не фокус, а повседневный мир сам по себе.

***

Имитационная техника игры с властью московских художников девяностых проявилась в их восторге ребячливого фрондирования при строительстве картонных баррикад или разворачивании лозунгов над прохожими, переходящими улицу. В ту пору салонные акционисты выделывались «из безопасного места», зная, что всерьез отвечать ни за что не придется. Так, при задержаниях Бренер, обсиравшиймузейные залы и рожденных его комплексами «папаш» — от Ван Гога до Евтушенко и Ельцина, — показывал израильский паспорт, и его отпускали. В 2000-х он взялся покорять Петербург, но здесь его не приняли, начав бить «не по паспорту». Тогда страдалец за чистоту искусства, прозванный Владиком Монро «мухой-засерей», скрылся на родине фрейдизма откуда, без риска, всласть обдрищивал русскую арт-сцену 1990-х.

Московские радикалы издавали журнал «Радек», двусмысленно названный именем одной из самых скользких фигур послереволюционной истории. Вслед за ними петербургские активисты честно назвали свою организацию «Азеф». В лакановской терминологии это звучало бы: «канальи» разводят «олухов». Но радикалы-акционисты в итоге оказывались мелкой рыбешкой более крупных провокаторов, а те — жертвами еще более влиятельных манипуляторов. Ряд художников был вынужден бежать за границу, но и всегда непотопляемый Гельман в какой-то момент оказался не у дел — в политику пришли ряженые реконструкторы и ролевики — народный концептуализм и «канальи» в «южинском» стиле.

862 Для иллюстрирования этого противопоставления достаточно, например, сравнить «Идиотов» Ларса фон Триера, идиотничающих на публике, а потом проводящих между собой «разбор полетов», с «Идиотом» Достоевского.

В 1990-е власть в московском искусстве переходит к кураторам, занимающим место творцов и использующих художников как инертную, послушную массу, готовую на все ради денег и славы. Кураторы, часть из которых вышла из нонконформистского движения, а часть пришла из советских учреждений после «Сотбиса», свысока относились к своему материалу, распространяя собственный «внутренний ориентализм» уже и на художественное сообщество, ставшее для них «народом». В Фейсбуке Айдан Салахова вспоминает: «Помнится, в конце 90-х, на выставке After the wall, в музее современного искусства в Стокгольме наши Дёготь и Бакштейн докладывали на форуме перед директорами музеев, что искусства у нас нет! Ни слова про русских участников выставки (куратор был Девид Эллиот), ни про выставки, которые происходят в Москве. Другие кураторы и искусствоведы из других стран Восточного блока рассказывали подробно со слайд-шоу, что происходит в каждой стране. А наши позорно несли какой-то бред, русским участникам выставки было за них стыдно».

Художник Гор Чахал в 2012 году вспоминает: «Наиболее активная фаза 90-х закончилось летом-осенью 1995 года, когда акции радикального искусства перестали посещать зрители, только журналисты. Закрылись галереи при Центре современного искусства на Большой Якиманке. Осенью 1996-го разогнали отдел “Искусство” газеты “Сегодня”»[863]. Казалось, что московский концептуализм покинул свой дом и не вернется под его крышу уже никогда. Своеобразным манифестом окончательного ухода стал проект под эгидой Пепперштейна и Пивоварова «Полет, Уход, Исчезновение» в Городской галерее Праги в 1995 году[864]. Ан нет! Бренд есть бренд. Как только с приходом Путина начали крепнуть государственная власть с Русской Православной Церковью и определяться новый идеологический суррогат, московская концептуальная школа воспряла из пепла. Художники и новая власть на очередном витке закружились во взаимном «пиарте». Авторитетные концептуалисты вернулись на сцену, а остепенившиеся акционисты прекратили на них наскакивать и, повинившись в грехах молодости, сами стали чуть ли не мэтрами московской школы.

Таким образом возник новый язык власти, на котором можно паразитировать, и новые «папаши» — новый отеческий язык, с которым можно взаимодействовать с обоюдной пользой.

В конце 2000-х бывшие нонконформисты, уже отвечающие за бизнес и политику, приветливо, с надеждой встретили новую волну политизированного нонконформизма, своей агрессивной негативистской энергетикой зеркалящего власть. Это был очередной пролив вторяка нонконформистской заварки. Группы «Война» и «Пусси Риот» по своим первичным признакам оказались плотью от плоти московской концептуальной школы и сами не упускали возможности расшаркаться перед его традицией и авторитетами. Их первые акции в духе надрыва и вандализма 1990-х не имели нужного им резонанса: успех пришел с политизацией. Новый виток нонконформизма деятели старших поколений, вошедшие в административно-властные структуры, рассматривали как возможность реанимации и рынка, и ситуации в целом — шанс что-то предъявить Западу под правозащитным соусом.

В эстетике новой волны политизированного акционизма опять были акцентированы характерные черты негативистской триады московской концептуальной школы: муссирование фаллической, вагинальной символики и анально-фекального комплекса[865]. Инициационная и фрейдистско-репрессивная символика половых органов и испражнений — член на Литейном мосту, название феминистической группы со сленговым обозначением вагины, публичные групповики, прибивание яиц к брусчатке и т. п. — развивало линию от различных моди-

863 *Чахал Г.* Вклад Российской Арт-критики в формирование художественного рынка. История // Дневник Гора Чахала (http://chahal.livejournal.com/712981.html).

864 *Дёготь Е.* Аскетические опыты полетов, уходов, исчезновений.

865 Показательно, что главный иконоборец — император Константин V (741–775) был прозван Копронимом (греч. Κοπρωνυμος — гноетезный (тезоименитый гною, навозу, калу).

фикаций сортиров Кабакова и «срать вонюченько-вонюченько» Сорокина до превращения фашистских армад в потоки говна у Пепперштейна, выкладывания своими телами слова «Хуй» группами «Мухомор» и «Эти», скотоложества Кулика, демонстративных сношений, мастурбации и испражнений Бренера, подаваемых как духовный подвиг.

В сравнении с ленинградско-петербургской традицией — веселым и жизнеутверждающим зверством «некрореалистов» 1980-х или высокомерным денди Георгием Гурьяновым, поднявшим картину с фаллосами на Дворцовом мосту еще в 1990 году, — новые московские акционисты отличались неподдельной озлобленностью, политизированностью и игнорированием собственно искусства, которое до поры до времени выполняло чисто индульгирующие функции прикрытия перед лицом чиновных недоумков. Но ситуация изменилась — власти, просчитав этот нехитрый маневр «пиарта», бросили против протестных «художников» таких же троллей-провокаторов и поддержали флешмобы из народных концептуалистов — «хоругвеносцев», «казаков», «фанатов», ренегатов и полезных дураков из бывших художников-актуалистов, консервативных патриотов и пр. при поддержке сил правопорядка, вытеснивших акционистов с улиц и медиального поля в виртуальные норы интернета.

РУССКО-ЕВРЕЙСКОЕ ИКОНОБОРЧЕСТВО

«Иконоборчество» московского искусства можно интерпретировать, с одной стороны, как проявление тенденции, заложенной в радикальном истолковании православного тезиса о доминировании духа над материей, что приводило к появлению самых причудливых иконоборческих ересей, типа возникшей в XIX веке старообрядческой секты «дырников». «Они не поклонялись иконам, а молились, повернувшись лицом к востоку, — пишет Александр Етоев. — Зимой же, когда на улице холодно, “дырники” совершали молитву в доме, для чего в восточной стене была проделана специальная дырка (отсюда — “дырники”), через которую слова из уст человеческих попадали непосредственно в уши Господни»[866]. Показательно, что об этой секте нам впервые рассказал в 1990 году в Нью-Йорке один из основателей соц-арта и ведущих теоретиков московского концептуализма Виктор Тупицын. С аллегорией «дырки», очевидно, соотносится дзенообразный «пустотный канон» московского концептуализма, который формально запечатлен Кабаковым, располагающим «искусство по краям», вокруг пустого центра альбомных рисунков.



В. Мамышев-Монро. Русский и еврей – братья навек. Из цикла «Русские вопросы». 1998. Собрание ММСИ

В его же канонической инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» в потолке находится дыра, через которую отсутствующий герой ушел в четвертое измерение — «обнулился» — обрел абстрактную свободу — эмигрировал на Запад и т. д. Ленинградский «Ноль-объект» Новикова — Сотникова 1982 года и последовавшее за ним «ноль-движение» только внеш-

866 *Етоев А.* Дырка для Господа Бога. Обзор новинок антикварной литературы на OZON.ru. Февраль. 2006 (http://www.ozon.ru/context/detail/id/2576528/); «Они обыкновенно делают на восточной стене дыру и, когда нужно, ототкнув затычку дыры, молятся в нее на восток. За это прочие старообрядцы и прозвали их „дырниками“, или „дыромоляями“, или “щельниками”» (*Булгаков С.* Дырники // Справочник по ересям, сектам и расколам. М.: Современник, 1994. С. 32).

не совпадают с московской эстетизацией «пустотности», поскольку он является рамкой для «всего» — развитием ларионовского «всёчества».

Иконоборческий нонконформизм, борющийся со злом, облеченным в «прекрасные» неоклассические формы, заставляет вспомнить историю о лже-мессии — Армилусе из эсхатологической еврейской книги Зорваля VII века. В одном из описаний его пришествия говорится, что «в Риме находится мраморный камень в образе прекрасной девы, но это не художественное произведение, а камень, так уже созданный Богом. Увлеченные красотой каменной девы развратные люди приходят к ней и расточают ей любовные ласки, плодом же этой любви явится развитие внутри камня человеческого зародыша, который, созрев, разорвет некогда каменную деву и выйдет на свет Божий в образе человека. Это и будет Сатана-Армилус, тот самый, которого другие народы называют Антихристом». «Сын Сатаны и камня» абсурдно уродлив: «весь он плешивый, глаза маленькие, на лбу высыпь проказы. Правое ухо его закрыто, левое открыто; когда кто говорит ему что-нибудь хорошее, он наклоняет к нему свое закрытое ухо, если же дурное, он обращает к нему свое открытое ухо...»[867].

Притом, что московская концептуалистская школа делала экспортный вариант русского искусства, и при желании соц-арт и московский концептуализм можно рассматривать как очередной неорюсс, в иконоборчестве московской школы можно видеть проявление еврейского «генетического кода»: ортодоксальный иудаизм запрещает делать любые изображения, даже если они создаются не для идолопоклонства, а для красоты — с чисто эстетической целью.

В XX веке вольнодумство русских евреев, их революционный настрой, социально-политический активизм, сплоченность, «одесский юмор» и творческий талант общепризнаны. Русская культура XX века в большей мере русско-еврейская, чем русско-украинская, русско-татарская или какая-либо другая. По этому национальному принципу в научных (семинар Ландау) и художественных структурах нередко формировались и враждовали неформальные «партии». Доминирование евреев в московском альтернативном искусстве констатирует Леонид Кацис: «Что же касается советских авангардистов 1960–1980-х годов, то непропорционально большое количество евреев в этом гнобимом государством художественном кругу недаром заслужило название “абрамгардизм”»[868]. Виктор Мизиано называет московский концептуализм «первым значительным явлением русско-еврейского искусства»[869].

В архетип нонконформизма легко ложится мифология гонимых евреев-рабов, страдающих за Бога единого и уходящих от деспотизма в Землю Обетованную. В массовом сознании «еврейское» — это еще вековая печаль и занудство, что иронично прокомментировал Юрий Лейдерман своим объектом «Обижают» (1994).

Существуют различные интерпретации идеологического противостояния и нонконформистской интриги в советском искусстве, как, по сути, «еврейского вопроса». Наиболее известен в этом плане роман Ивана Шевцова «Тля», в основе написанный еще в 1949 году, когда на пике кампании против «безродных космополитов» была в ходу поговорка: «чтоб не прослыть антисемитом, зови жида космополитом». «В те годы я сдружился с военными художниками студии погранвойск и армейской студии им. Грекова, — вспоминает Шевцов. — Жизнь моих друзей-художников, их проблемы, заботы и тревоги привлекали мое внимание. Острые споры и дискуссии происходили на фоне развернувшейся в конце 40-х годов борьбой с космополитами, т.е. сионистами. Это не могло не найти своего отражения в романе “Тля”. Я видел и

867 *Л. К.* Армилус // Еврейская энциклопедия. Т. III. СПб.: Тип. Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1909. С. 146–147.

868 *Кацис Л.* Илья Кабаков как альтернатива актуальной истории. «Альтернативная история искусств» в галерее «Гараж» // Лехаим. Декабрь. 2008 (http://www.lechaim.ru/ARHIV/200/aktual.htm).

869 *Misiano V.* Choosing to be Jewish // Susan Tumarkin Goodman, ed., Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1990, Munich: Prestel, 1995. C. 89.

знал поименно космополитов, и как прототипы они легко ложились в ткань повествования»[870]. Однако вышел роман только в 1964 году, став фактически антисемитским манифестом. «Неожиданно сверкнули “лучшие времена”, — пишет Шевцов: Хрущёв в центральном выставочном зале “Манеж” произвел разнос художников-модернистов. Вечером мне позвонил Вучетич и приподнятым голосом сообщил “грандиозную новость”: о выступлении Хрущёва в “Манеже”. — Подробности лично! — возбужденно сказал он. — У меня сейчас Герасимов, Лактионов и другие товарищи, мы только что из “Манежа”. Немедленно приезжай. У тебя же есть роман о художниках. Сейчас он ко времени»[871]. В официальной биографии Шевцова указывается: «Впервые в советской литературе появилась книга об идеологических подрывных действиях космополитов и сионистов. За этот роман Шевцов подвергался ожесточенной травле со стороны еврейских и космополитических кругов. Первыми начали наступление на писателя радиостанции Израиля и “Голос Америки”, которые оповестили мир, что в СССР впервые при советской власти издан антисемитский роман, хотя в книге нет слов “сионизм” и “еврей”. Формально не к чему было придраться. Молодой писатель показал идеологическое противостояние в стане художественной интеллигенции: патриотов и космополитов против носителей антинародной, космополитической идеологии, “шайки” (цитата из писем), о которой идет речь в романе. Читатели называли “Тлю” подвигом писателя. (…) В партийном аппарате нашлись государственные руководители, которые разделяли тревогу писателя»[872]. По-видимому, подготовка к противостоянию с мировым сионизмом входила и в инструктаж погромщиков «бульдозерной выставки»: Валентин Воробьёв пишет, что во время погрома «землекопы» кричали: «Бей жидов, спасай Россию!»

«Изнутри» тема еврейства в московском искусстве раскрывается в интервью Галине Зелениной филолога Виктории Мочаловой, второй жены Ильи Кабакова, где она говорит следующее: «Как-то так получилось, что в “авангардистском” кругу (если держаться алфавитного порядка) и Брускин, и Булатов, и Гороховский, и Гробман, и Кабаков, и Комар с Меламидом, и Пивоваров, и Рабин, и Шварцман, и Штейнберг, и Янкилевский оказались (в отличие от Васильева и Чуйкова) евреями, а в более молодом поколении — например, Алексеев, Альберт, Литичевский, Пепперштейн, Рошаль и другие. Вероятно, есть некая связь художественного авангарда с еврейством. Ни Казимир Малевич, ни Василий Кандинский евреями не были, но, бесспорно, среди авангардистов больший процент евреев, чем, скажем, среди художников-реалистов (хотя и там был, например, Левитан). И есть тому какие-то объяснения — тяга евреев к инновациям, например, хотя сам художник может никакой связи и не видеть. Например, когда готовилась выставка “Еврейское искусство” в Доме художника и Илью Кабакова приглашали в ней участвовать, он сказал, что я, конечно, могу прийти на эту выставку, снять штаны и фигурировать как таковой, но в моем искусстве нет ничего еврейского, мне нечего предъявить. Так вот, я думаю, это его заблуждение. С моей точки зрения, его стремление к комментарию, к сопоставлению различных точек зрения внутри одного целого вполне может быть отнесено к такой талмудической ментальности. И кроме того, у него огромное количество работ, где есть комментарии, комментарии на комментарии, экзегеза на экзегезу — вот такая талмудическая стратегия, и она очень интересна. Насколько я могу судить, этот “второй авангард” был очень логоцентричен (может быть, это тоже — еврейское свойство?), важным было не столько изображение, сколько слово, которое могло становиться объектом изображения (…). Вот именно в этой среде, среди концептуалистов, был большой процент евреев. Но они совершенно не педалировали еврейскую тему. Разве что у Гриши

870 *Васильев Ю., Кардин В.* Тля масонская // Московские новости. 19.12.2000 (http://archive.li/h10T2).

871 Там же.

872 Иван Шевцов. Информация. Биография (http://www.livelib.ru/author/212513).

Брускина еврейство было заявлено как тема, но у остальных, скорее, оно выражалось в ходе мысли, системе рассуждения, мировоззрении.

Галина Зеленина: То есть получается, что, условно говоря, талмудическая культура, к которой они в действительности причастны не были, как-то проявлялась в них, на генетическом, что ли, уровне…

Виктория Мочалова: Еще же у всех были родственники, какие-то дяди Юды, дяди Абраши, которые бесконечно цитировались, а они-то были носителями этой традиционной культуры, ну вот как такой Арье-Лейб из Бабеля. Так что определенные связи можно проследить при желании. Но я бы не красила их в один еврейский цвет, совершенно нет. Все-таки это были люди, жившие в России, абсолютно причастные к ее культуре, к ее литературе, к ее литературоцентризму»[873].

Русско-еврейскую идентичность японская исследовательница Вакана Коно рассматривает как толчок к появлению художника-персонажа: «Любопытно, что Розенталь является персонажем, созданным Кабаковым, но сам Кабаков также ощущает, что он время от времени играет разные роли как персонаж. Как мы видели, до некоторой степени это было общее ощущение у русско-еврейских нонконформистов, в том числе у Брускина, Комара и Меламида. С самого начала творческого пути у них было осознание своей сложной идентичности»[874].

Одной из сторон еврейского «иконоборчества» можно считать «деконструкцию». «На пути самоидентификации они пробовали деконструировать мифологические миры, причем не только советскую мифологию, но и еврейскую», — пишет о московских художниках Коно. — В их картинах, связанных с еврейской мифологией, так же присутствует дух самопародии и самообъективизация. В 2002 году в музее университета Ешива Комар и Меламид выставили серию «Symbols of the Big Bang», в которой они связывали еврейский символический образ с разными образами других мифологий. В картинах они сочетали звезду Давида с буддийскими мандалами и даже с самым отрицательным для евреев образом — свастикой нацистов. Естественно, что выставка вызывала резкие реакции американского еврейского сообщества»[875]. Здесь будет уместно привести цитату из Михаила Эпштейна: «Русский концептуализм воспринял такие черты западного постмодернизма, выраженные особенно в философии Ж. Деррида и Ж. Бодрийяра, как полная игровая децентрализация всех структур, деконструкция любого культурного смысла до первичных атомов внесмыслицы, обнаружение в любом подлиннике черт искусной подделки и замещения, включая реальность как таковую — самую тщательную и продуманную из всех подделок, суррогат высшего сорта. Важно указать и на некоторую близость концептуализма буддийской рефлексии, последовательно вычленяющей мнимые значения и значимые пустоты в слоях предметного мира»[876].

Единственной фундаментальной выставкой на тему еврейства в русском искусстве остается выставка 1995 года в нью-йоркском Еврейском музее «Русские еврейские художники в век перемен. 1890-1990», представившая более 300 работ пятидесяти художников, выполненных в России и в СССР. В репортаже с этой выставки Екатерины Дёготь в «Коммерсанте» был

---

873 *Зеленина Г.* Виктория Мочалова: «Нельзя прекращать сбивать масло» // Booknik. 19 мая 2012 (http://booknik.ru/today/faces/mochalova/).

874 *Коно В.* Отношения к миру в искусстве русско-еврейских нонконформистов // Beyond the Empire: Images of Russia in the Eurasian Cultural Context [Text] / M. Tetsuo; Hokkaido University (Sapporo). Slavic research center. Sapporo: SRC, 2008 (http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no17_ses/05kono.pdf).

875 Там же.

876 *Эпштейн М.* Концептуализм // Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 18. Философия искусства и культуры — концептуализм как философское направление // Топос. Литературно-философский журнал. 13.07.2004 (http://www.topos.ru/article/2527).

сделан ряд ценных замечаний о еврейской идентификации художника в России: «Само понятие “художник-еврей” заключает в себе неразрешимый парадокс: традиционная еврейская культура, как известно, не допускает изображений, поэтому еврей-художник безнадежно отчужден и от своей культуры, и от той, в которую он заброшен. Но таково же положение и любого еврея в России, не только художника, — его родной язык русский, он прочно связан с русской культурой, но она не принимает его; он принадлежит еврейской нации, но с ее культурой никак не связан. Тем более художник-еврей в России есть человек без родины, единственной родиной которого является искусство. Он всегда дистанцирован, всегда наблюдатель, всегда рефлексивен. Не случайно жертвами антисемитской кампании пали в первую очередь критики — во всех видах искусства. Не случайно их обвиняли в том, что они “смотрят на жизнь со стороны, рыбьими глазами равнодушного наблюдателя”. И не случайно именно тотально критическая циническая позиция, для которой не было ничего святого и безусловного, ничего неподвластного пониманию и, следовательно, страшного, стала позицией концептуального искусства 1970-х, в одиночку разрушившего советскую идеологию.

Еврей всегда, конечно, есть фигура Запада внутри России, некий внутренний диверсант, глядящий трезво и без веры. Дело тут еще и в различии русского и еврейского универсализма, которые, как уже говорилось, конкурентны. В русском понимании универсальное есть цель: абсолютная, защищенная от всех сравнений, статичная. Не случайно еще в начале века один из отцов антисемитизма Отто Вайнингер указывал, что евреи предпочитают недвижимое имущество движимому: в еврейском понимании универсальное есть средство, подобное универсальной отмычке: средство сравнений, коммуникаций, выживания. Еврейское художественное сознание глубоко стратегично, и поэтому такие баловни сталинской культуры, как автор “Дворца Советов” Иофан, академик Бродский или менее преуспевший прилежный портретист Кацман, — гении личной стратегии и умения устраиваться в культуре и жизни — на выставке не менее уместны, чем соседствующие с ними художники, избравшие путь жертвы, стратегия которых, впрочем, оказалась не менее успешна, так как сегодня их слава не меньше.

Во всяком случае, очень рано евреи-художники поняли, что единственный путь для них — лучше всех выразить “подлинно русское”. Именно это, и блестяще, сделал еще Левитан»[877].

В ленинградском нонконформистском искусстве тема еврейства была программной в творчестве диссидентской группы «Алеф», возникшей в 1975 году и фактически ставившей своей целью выезд художников из СССР. На сайте «Евреи Петербурга. Три века истории»[878] можно про-



Художники группы «Алеф». 1975

877 *Дёготь Е.* В русском искусстве были и евреи, и еврейский вопрос // Газета Коммерсантъ. № 205. 03.11.95.

878 Группа художников «Алеф» // Евреи Петербурга. Три века истории (www.jewhistory.ort.spb.ru/rus/main/s.php?id=1481).

честь: «На выставке художников-нонконформистов, состоявшейся осенью 1975 года в ДК “Невский”, были представлены и работы художников-евреев. Пожалуй, только творчество одного из них — Е. Абезгауза — носило ярко выраженный национальный характер. Работы художника были выполнены по сюжетам Танаха и сопровождались надписями на иврите. На одежде каждого из выставлявшихся художников был значок с именем и фамилией. Значок Абезгауза был с надписями на иврите и русском языке. По окончании выставки 11, а по другим сведениям — 13 художников-евреев объединились в группу под названием “Алеф”. Название группы — первая буква еврейского алфавита. Выбор такого названия символизировал начало трудного пути к возрождению национального еврейского искусства в условиях полного запрета на все проявления еврейской жизни (…). В конце 70-х — начале 80-х годов группа распалась в связи с выездом пяти художников в Израиль и еще трех — в США. Оставшиеся в Ленинграде четыре участника группы “Алеф” вошли в Товарищество экспериментального изобразительного искусства». В Ленинграде национальный вопрос стоял не так очевидно, как в столице: в еврейской группе «ярко выраженный национальный характер» имеет только творчество Абесгауза. Так же характерны для типично ленинградского художника метаморфозы Алека Рапопорта, о котором поэт — составитель собрания поэзии самиздата 1950-х — 1980-х годов — Антологии новейшей русской поэзии Голубой лагуны Константин Кузьминский пишет: «Рапопорт из открыто-еврейского художника в Совке (где это было невыгодно и “не одобрялось”) в еврейской Америке — заявляет себя “византийского толка христианином” (что некошерно, по тутошним меркам)»[879].

Реально космополитическую, ленинградскую специфику характеризует рассказ Кузьминского: «На “Еврейской выставке” Абезгауза в 76-м, привлеченные “для комплекту” (и количества) Арефьев и Шварц — отличились оба: еврей Шолом Шварц категорически отказался выставляться без латыша (точнее, эстонца или финна) Рихарда Васми (и того срочно пришлось “конвертировать” в иудаизм), а Арефьев, которого все держали за русского, но который был евреем по матери[880], в споре, кто является обрезанным, — вынул и показал. Он был единственным обрезанным из группы в дюжину человек, заявлявших себя “евреями”. (Самое смешное, что обрезан он был не ритуально, а в детстве, вследствие парафимоза, хирургом)»[881].

Еще более пышным цветом космополитизм расцвел в Ленинграде в 1980-е годы в движении «Новых художников». В нем, в отличие от герметичного и патриархального круга московских интеллигентов-концептуалистов, осознававшему «партийность» по национальному, гендерному, политическому, социальному, образовательному и др. признакам, эти стратификации уже не имели серьезного значения или воспринимались как «изюминка» в образе. Достаточно упомянуть центральные фигуры движения — «татарина, гея, консерватора» Новикова, «корейца, поп-музыканта, аполитичного “жителя планеты”» Цоя, «еврея, абсурдиста, национал-большевика» Курёхина и т. д. Эти казавшиеся абсурдными «наборы» предвосхищали крушение нарратива и идеологии во время шизореволюции, обернувшиеся уже беспроблемным клонированием в наши дни на уровне массового сознания химерообразных мыслеформ и ругательств, типа

879 *Кузьминский К.* Тихий над Тихим. Письма о русской поэзии и живописи // *Кузьминский К., Ковалев Г.* Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны (http://kkk-pisma.kkk-bluelagoon.ru/rapoport.htm).

880 Это утверждение Кузьминского нигде больше не подтверждается. В «Арефьевском круге» Любовь Гуревич пишет, что, по словам жены Арефьева, Жанны Яценко, его мать — Анастасия Васильевна, происходила из новгородского купеческого рода, а Александр Траугот пишет: «Она была такого русского типа, напоминающего северные народы» (Картина должна быть, как гирька. Александр Траугот рассказывает о своем однокласснике и друге // Александр Арефьев. Живопись. Графика: Каталог. / Ст: Кузнецов А., Громов В., Траугот А. СПб.: KGallery, 2016. С. 10).

881 *Кузьминский К.* Арех, Арешек, Александр Арефьев // Письма о русской поэзии и живописи (http://kkk-plus.ru/arefiev.htm).

«укро-фашисто-пидерасты». Ленинградская гендерная установка еще в 1978 году была сформулирована Борисом Гребенщиковым и Майком Науменко в названии магнитоальбома «Все братья — сестры», записанного летом 1978 года на берегу Невы. В 1980-е в Ленинграде наряду с нонконформистской идентичностью по национальному признаку была снята репрессивность по гендерному принципу: женщины-соратницы, стоявшие за плечом мужчины-нонконформиста или концептуалиста, здесь стали королевами и гуру, держательницами салонов и семинаров, со своими придворными кругами учеников и поклонников[882].

***

Художники московской концептуальной школы оказываются в вилке между двумя или несколькими властными языками — «папашами», которым они демонстрируют себя, как различных персонажей. На этом строится энергетическая модель всего предприятия, что определяет пикантность положения очередной мутации нонконформизма, старые корифеи которого давно живут и работают на Западе. Как в фильме «Блэйд-2» (2002), бывшие борцы с вампирами, сами ставшие упырями, вынуждены бороться с новым видом вампиров-мутантов, уничтожающих старую породу. В этой ситуации новая форма языка не создается, так как она зажата между теми же авторитарно-патронажными формами и продолжает буксовать в негативизме, не обретая благородства чувств, внутренней свободы и радости жизни.

ОСТАВЬТЕ НОНКОНФОРМИЗМ НОНКОНФОРМИСТАМ

Случается, что наши историки искусства игнорируют самоназвания художественных групп и называют, например, «Орден нищенствующих живописцев» — «арефьевским кругом». Тогда супрематизм может превратиться в «квадрат Малевича», а сюрреализм — в «бретоновский фрактал» и т. д. Так же легко награждаются именем «нонконформизм» художники и группы, это название не принимавшие. Например, первой художественной нонконформистской группой в Ленинграде обычно считается ОНЖ, возникший еще в конце 1940-х, а последней — группа «Новые художники», сформировавшаяся в начале 1980-х и просуществовавшая до конца десятилетия. С этой позиции написана недавняя книга Екатерины Андреевой «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград. 1946–1991». При этом исследователь, в основном, сосредотачивается на анализе творчества именно ОНЖ и «Новых художников», не относивших себя к нонконформизму, в ущерб художникам, непосредственно занимавшихся протестом и политикой и называвших себя нонконформистами. Возможно, тем самым Андреева подразумевает, что реальная борьба за свободу ведется не в политической практике, а в «теле» самих произведений — на уровне эстетического бессознательного художественной формы. Но насколько оправдано объединение этих генераций на базе общей неофициальности и антисоветскости под шапкой диссидентского «нонконформизма»?

882 Когда автор «Писем к Белле», некто Егор, в 1995 году повествует о времяпрепровождении в Ялте петербургских геев в компании солдат, то между ними происходит характерная беседа: «Тем временем армейские разговоры сменили разговоры житейские.
— Меня тут в прошлом увольнении отвафлила одна кобыла… — говорил самый респектабельный из четверых.
— Что?
— Ну, бикса, харька… А как у вас баб называют?
— У нас? — удивленно смотрели мы с Мишей друг другу в глаза.
— Дамы, — по-прежнему внешне спокойный, но готовый ко всему отвечал Миша» (Художественная Воля. № 6. 1995. С. 29).

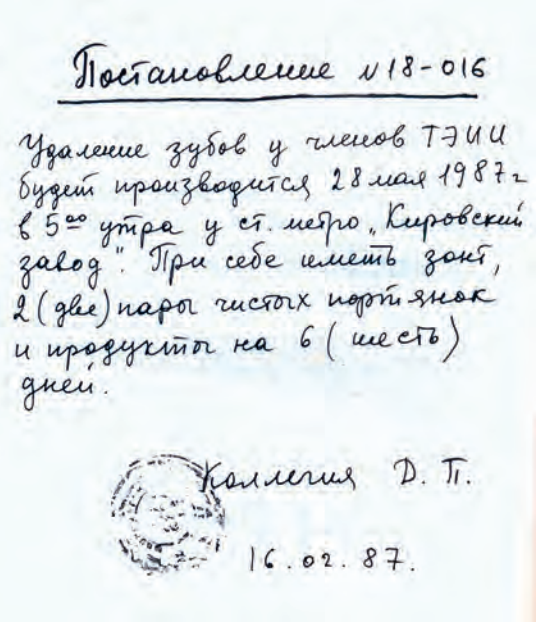
В Москве поколения художников 1960-х, 1970-х, 1980-х и т. д. в итоге сливаются с древом московской концептуальной школы, превратившись в его корни, ветви и листву. Все они — от «лианозовцев» до группы «Война» — и номинально, и по существу форм и идей могут быть справедливо отнесены к искусству нонконформизма. В Ленинграде мы видим иную картину: поколения художников 1960-х, 1970-х и 1980-х годов представляют различные типы творчества и экзистенции. На имя «нонконформизм» откликаются художники 1970-х годов и особенно художники вызванной ими «второй волны» нонконформистского искусства начала 1980-х из Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ). Остальные — художники 1950х – 1960-х, и художники «новой волны» 1980-х — на это имя не отзываются и категорически отказываются называться нонконформистами, хотя в силу своего существования в одной среде и в условиях неофициальности представляют параллельно сосуществовавшие, взаимосвязанные и на уровне повседневности родственные нонконформизму художественные группы и движения. Проиллюстрируем сказанное на примере противопоставления нонконформизму контрастных по отношению к нему явлений: «Ордена нищенствующих живописцев» — с одной стороны и «Нового движения» 1980-х — с другой.

Свобода, если и поднималась как проблема в среде ушедшего в абсолютный *отказ* ОНЖ, то как свобода не политическая, а личная, ответственная и ситуативная («не свалиться в дерьмо» — по максиме Арефьева). Они были истинными нонконформистами в индивидуальном, а не в культурно-историческом плане, что позволяет Алеку Рапопорту называть Арефьева «краеугольным камнем» нонконформистского движения. Их общественная позиция — это асоциальность возвышенного, романтическо-анархического плана, иногда выглядящая совершенно зверски, но без «южинской» мистической чернухи. Они исходили из совсем другого исторического опыта и контекста. «Для нас диссидентами были уголовники — диссидентов просто не существовало», — рассказывал Арефьев. В условиях политизации искусства в 1970-е, для «орденцев» нонконформистское движение находилось в той же плоскости и было настолько же социально вовлеченным, как и власть. Васми и Шварц даже не стремились попасть на газаневские манифестации свободы — подходили, издалека дивились на очереди, на то, что «ребята заварили», и уходили. Сами же нонконформисты к этим глыбам-монстрам относились с трепетным почтением: «Настоящие не участвовали», — сказал о них Глеб Богомолов летописцу газаневского движения Анатолию Басину, очевидно имея в виду не только игнорирование «орденцами» выставок нонконформизма, но и их причастность к движению в целом. Это была другая этика, другой тип поведения. Если история нонконформизма базируется на узловых моментах выставок, которых жаждали и добивались в изнурительном бюрократическом бодании с властями, то «орденский» рыцарь Рихард Васми безапелляционно заявлял: «выставка для меня — позор». Участвовать в выставке он может только сам себя принудить, дабы, как он решает, усмирить собственный, как он думает, эгоизм. Арефьев, вписывавшийся во все авантюры, как боевой конь, рыл землю копытом при шуме драки, занимался не политическим активизмом, а глумился, «гулял по буфету». Его выезд в Париж не связан с категорией иллюзий или художнической карьерой. Возможно, он опустился, а может, и действительно находит там то, что искал, и прекращает работать: «Приезжайте сюда! Здесь вино стоит копейки, а спирт бесплатно раздают в аптеках!»

Поколению, последовавшему за диссидентствовавшими художниками, нонконформизм был неинтересен: это была уже антропологически иная культура, иное «племя». Информантка Инна, бывшая в начале 1980-х студенткой ЛГУ, выражает именно такое отношение к антисоветчине и политике в целом в интервью профессору-антропологу из Беркли Алексею Юрчаку. Она вспоминает: «Нам казалось, что нет особого отличия между человеком, который выступает за систему, или против нее. Просто знаки меняются. И те, и другие были советскими людьми. (…) Мы от них отличались органически. (…) Мы были ни за,

ни против — мы просто были *вне*»[883]. Лидер «Нового движения» 1980-х Тимур Новиков[884] вышел из нонконформизма и объединил приобретенный в нем опыт с практикой молодежных субкультур, чтобы создать собственную группу «Новые художники», принимавшую участие в выставках ТЭИИ. Но он всегда подчеркнуто дистанцировался от нонконформистов, резко критикуя и сам термин, и искусство нонконформизма с его же модернистских позиций: за его малую оригинальность, однообразие и уход от жизни[885]. В кругу Новикова Эндрю Соломон отмечает отсутствие нонконформистских ритуалов кодирования и привычки все засекречивать. По его рассказам, Новиков просто брезговал политикой, как чем-то скучным. Они с Иваном Сотниковым фактически взорвали нонконформистское движение изнутри своим «Ноль-объектом». Молодежь поколения «новой волны» 1980-х не требовала, не боролась и не готовилась к чему-то, а осуществляла свободу явочным порядком: «Если к дверям не подходят ключи — вышиби дверь плечом», — пел Цой (песня «Мама, мы все тяжело больны»). Художники «новой городской дикости», «новые романтики» по характеру своего искусства и поведению были ближе к поколению «орденцев».

Одна из версий названия группы старшего поколения была «Орден *непродающихся* живописцев», что перекликалось с сущностным для молодежи 1980-х термином «бошетунмай», что, как утверждает местная традиция, переводится с китайского как «не продается». И то и другое, опять же, контрастирует с рыночными идеалами нонконформистов. Для генерации 1980-х, как и для «орденцев», предлагаемый нонконформистами социальный масштаб был мал. Но в отличие от интровертов-пятидесятников вроде ОНЖ, их энергия была направлена вовне: новое поколение выдвигает лозунг «Космос должен принадлежать художникам!» Они отказывались быть страдающими объектами, а осуществляли свой дикий напор с провозглашенной Новиковым «позиции силы». Молодежь интересовала не политика, а «новая власть» — поп-культура, передовые художественные, социальные и медийно-информационные технологии, собственная внешность, мировая мода, психоделика, магия. Индивидуализму и склокам нонконформистов был противоположен культ дружбы, сплоченность перед внешними вызовами, коллективизм в творчестве (сплошь и рядом они не подписывали работ), взаимное возвеличивание, бахвальство и заносчивость, что напоминало повадки футуристов, именовавших друг друга гениями. Серьезности и драматизму нонконформистов (у которых даже в шутке всегда есть капля скорби) были противопоставлены улыбчивость, веселая наглость, хулиганское поведение: на одном из приемов в западном консульстве «Новые» закидали нонконформистов бутербродами с икрой. Для них нонконформисты были немодными и невежественными[886] занудами, ассоциировавшимися с «советским». Очень жестко


Постановление №18-016

Удаление зубов у членов ТЭИИ будет производится 28 мая 1987 г. в 5-00 утра у ст. метро „Кировский завод". При себе иметь зонт, 2 (две) пары чистых портянок и продуктов на 6 (шесть) дней.

Коллегия Д. П.

16.02.87.

Мэйл-арт Вадима Овчинникова. 1987

883 *Юрчак. А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 260.

884 К нонконформизму его относит Екатерина Андреева, а также Википедия.

885 *Vancoke Semenov.* Разговор с Т. П. Новиковым (http://www.youtube.com/watch?v=RHIEn8K7atQ&feature=share).

886 «Представляешь, он не знал, кто такой Энди Уорхол!», — рассказывал Новиков об одном искусствоведе-нонконформисте.

в этом ключе высказывался член группы «Новые художники», барабанщик «Кино» Георгий Гурьянов: «Художники, Товарищество художников, альтернатива Союзу художников — это были такие все уроды: неопрятные, грязные, бородатые, нудные, несчастные… Все они противостояли чему-то… Как же это называется-то? Диссиденты. К диссидентам мы с Виктором очень плохо относились, скептически издевались и смеялись. Даже песня же есть на эту тему: "Нам не дали петь… Попробуй тут спой" — о людях, которые могут пожаловаться на то, что они могли бы что-то сделать, но им не дают что-то сделать. Вот такая глупость. Будут обвинять вся и всех, а не будут видеть свои немощи: мы вот жалкие художники-диссиденты. Они все же были против чего-то, боролись с чем-то, а мы игнорировали это, радовались и создавали себе среду такую, которая нам бы была вполне приятна».[887]

Слову «свобода» молодежь предпочитала стихийное «воля» («воля вольная» у Цоя). Проблема времени, в отличие от нонконформистов, боровшихся за будущее, у поколения «no future» с экзистенцией тоже соотносилась по-своему: «Как прожить следующий день, я даже не знаю, потому что мы никогда не строим никаких планов, никогда не думаем, как мы будем играть там, или как поступить так, чтобы получилось так-то. Просто мы вот живем и живем», — говорил Виктор Цой. Вопрос свободы для него фактически снимался: «Я свободный человек потому, что я всегда занимался тем, что мне нравится и не делал того, что не хочется»[888].

***

Не питая иллюзий о возможности повлиять на положение вещей, видимо, следует оставить нонконформизм нонконформистам: то, что пытаются представить единой нонконформистской культурой, в Ленинграде распадается на три поколенческих культуры — со своими искусством, мироощущением и образом жизни.

НОНКОНФОРМИСТЫ СРЕДИ НАС. КРИТИКА И АКТУАЛЬНОСТЬ НОНКОНФОРМИЗМА

Теперь не я, а ты — Дракон!

Мультфильм «Дракон».
Реж. Александра Снежко-Блоцкая (1961)

Краткое торжество и коммерческий успех нонконформизма в эпоху перестройки уже в 1990-е сменились его забвением. Запад, откупорив советскую культуру, довольно быстро потерял интерес к современному русскому искусству: консулы, атташе по культуре и иностранные журналисты стали редкими гостями на выставках и в мастерских бывших неофициалов. Да и сами художники заметно сникли: некоторые из тех, кто держался молодцом под тоталитарным гнетом, добившись долгожданной свободы, предоставленные сами себе, вдруг потеряли волю к творчеству: как оказалось, внимание КГБ — важное подспорье. В то же время многие деятели альтернативной культуры хорошо устроились, пошли во власть или стали топ-менеджерами структур Минкульта, фондов, музеев, арт-центров и т. д., прекрасно находящими общий язык со своими бывшими противниками — гэбэшниками и комсомольцами, с которыми они теперь принадлежат к одному социальному слою.

В общей массе они стали вялыми и аполитичными. Художники-нонконформисты старшего поколения будто и не заметили политического подъема в обществе рубежа 2010-х — они тихо встречали ласковую старость, уже сами себя заперев за стальными дверями мастерских.

887 *Дамер А.* Георгий Гурьянов: «Поиздеваться над всеми».

888 Цитаты из различных интервью В. Цоя с сайта http://www.inpearls.ru/.

У постперестроечной образованной молодежи превращение нонконформизма в бренд и товар людей, пытающихся всех и в первую очередь себя самих убедить в том, что их художественную значимость обеспечивает прошлое, проведенное в противостоянии с советской властью, а теперь неплохо устроившихся, вызывает чувство брезгливости. Не в моде мрачноватые холсты и мусорная эстетика нонконформистов были и у преуспевающей части гламурных молодых людей. Интерес новых поколений к искусству и мировоззрению нонконформизма советской поры долгое время был равен нулю, если отношение не было просто негативным. «Выбрать нонконформизм нравственной позицией и получать за это жизненные блага — отвратительно», — заявила одна молодая художница.

На протяжении двух десятилетий, последовавших за падением советской власти, нонконформистское искусство в общей массе было дискредитировано и стало синонимом унылого провинциализма, идеологических и коммерческих спекуляций. Уже в 1994 году Екатерина Андреева писала: «О живописи советского нонконформизма или андеграунда 1960-70-х годов в последнее время принято говорить, как о дорогом покойнике: со смешанным чувством сострадания и неловкости. Неловкости от того, что этические соображения не позволяют назвать вещи своими именами. И, в частности, откровенно сказать, что “вторая волна авангарда” была вообще-то довольно скромным явлением культуры. Так получилось, что большие выставки нонконформизма (ленинградского — «От неофициального искусства к перестройке» и «Современный Ленинград» в 1989 году и московского — «Другое искусство» в 1991-м) — стали в такой же мере закрытием, как и открытием темы. Главная причина разочарования в том, что от андерграундной культуры ждали большего, чем она могла дать в наших весьма стесненных обстоятельствах информационной и материальной блокады»[889].

Нонконформизм признавался несущественным даже ответственными за него арт-администраторами. Так, в начале двухтысячных Макс Фрай писал о термине «нонконформизм»: «Я поначалу не собирался этот термин в “Азбуку” включать: вроде бы неактуален он уже. Однако узнал, что в Питере открылся Музей нонконформистской культуры, причем его директор Марина Колдобская считает, что нонконформизма сейчас нет, потому, что нет нормы. И подумалось мне: а ведь верно, именно такого мнения и должен придерживаться директор музея нонконформистской культуры. В данном случае ситуативной нормой (или “микронормой”) было бы высказывание, что нонконформизм, дескать, есть, конечно же (в противном случае — откуда бы взяться музею?). А Марина вон как лихо выкрутилась и норму окаянную не соблюла»[890].

Нонконформизм стал предметом психотренинга для офисных менеджеров, над ним иронизируют: «Нонконформизм опять в цене» — называется статья Татьяны Маркиной и Милены Орловой в «Коммерсанте» 2007 года, посвященная предаукционной выставке Sotheby’s, открывшейся в Москве. «Sotheby’s заняли последний этаж перестроенного здания — со сплошным остеклением, голыми металлическими фермами, поддерживающими крышу, и грубым цементным полом. Куратор московской выставки, сотрудница русского Sotheby’s в Нью-Йорке Ольга Осипенко рассказала Ъ, что в нарочитой грубости и “голости” помещения предполагался некий отсыл к “квартирникам” 1970-х. Видела бы она, в каких “пентхаусах” тогда обитали русские художники! Отсыл получился скорее к гулким пространствам нью-йоркских галерей в Сохо. Что тоже на руку организаторам — русских опять запускают в международный контекст. (…) Что касается нонконформистов, то за истекшие годы они (за редчайшими исключениями) не только не набрали в цене, но и даже подешевели и при-

889 *Андреева Е.* Выставка «Петербург-94». Оригинальная культура, рожденная репродукциями // Газета Коммерсантъ. № 206. 29.10.94 (http://www.kommersant.ru/doc/93784/print).

890 Это все, что написано о нонконформизме в «Арт-Азбуке». См.: *Макс Фрай.* Нонконформизм // Арт-азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая.

близились к планке 1988-го только в прошлом году. (…) Аукцион 1988 года был адресован иностранцам, перестройка была в моде. Теперь же на вопрос, почему Sotheby's понадобилось 20 лет для того, чтобы вернуться в Москву, глава русского отдела Sotheby's в Лондоне Джоанна Викери ответила: «Впервые за последние сто лет появилось такое количество русских коллекционеров». То есть новый аукцион адресован русским; и собранные на нем произведения преподносятся как нормальное искусство, а не как набор антисоветских кунштюков. Что подчеркнуто и тем, что русских в Москве повесили вперемешку с иностранцами — Владик Мамышев-Монро рядом с Энди Уорхолом, Том Вессельман рядом с Франциско Инфанте»[891].

Сами за себя говорят названия газетных статей типа «Сколько стоит нонконформизм?» Ивана Подшивалова в «Деловом Петербурге»[892]. Подшивалов дает нонконформизму просто уничтожающую характеристику: «"Нонконформисты" тупо копировали западный абстракционизм (и далее по списку) вчерашнего дня. Это было направление, которое никуда не вело и ничего не дало ни мировому, ни отечественному искусству. Это аппендикс русского искусства». В социальных сетях встречались характерные обращения: «Товарищи москвичи и гости столицы! Сегодня с утра, посетила выставку "Нонконформисты на Красной площади". Тем, кто там еще не был, — ходить не рекомендую — пустая трата денег. (…) нонконформизм — секонд-хенд из стран 3-его мира (…) Стыдно. За русскую культуру XX в.» (29 Августа 2007 года).

Сетевое издание «Эксперт Северо-Запад» пишет: «В кинематографе есть термин "эксплуатационное кино", когда в фильме эксплуатируется некая банальная тема с целью максимального заработка при минимальных вложениях. Нечто подобное мы можем видеть на примере актуального нонконформизма, который зачастую занимается эксплуатацией самого себя, тех образов, которые были придуманы еще при СССР. (…) Ректор Академии художеств им. И.Е. Репина Семен Михайловский призывает не рефлексировать по поводу "Пушкинской, 10", поскольку уже давно не существует ни ее как таковой, ни всего того, что с ней связано. Разумеется, художников старого поколения помнить стоит, но пора перестать воспринимать их работы как актуальное искусство. Понятия нонконформистского искусства устарели, и если уж как-то позиционировать себя в контексте музея, то соответствующим образом. Искусственно маргинализировать самих себя не имеет смысла, в противном случае это окажется лишь попыткой создания надуманного конфликта. Подобные выставки по большей части действительно делаются для себя, а в самих авторах рынок искусства не заинтересован»[893].

У патриотической части публики нонконформизм тоже вызывал отторжение, ассоциируясь с диссидентством и художниками, перебравшимися на Запад. Да и сами бывшие нонконформисты сплошь да рядом готовы признать, что даже при «совке» положение с искусством было лучше, чем сейчас, при власти чистогана. А с подъемом патриотических настроений и ностальгии по СССР называться нонконформистом и разрушителем старой системы может быть и вовсе неловко.

Особенно неприятно звучат откровения людей нонконформистской культуры, эмигрировавших на Запад, а ныне разоблачающих «моральный облик», «политэкономию» и «кухню» нонконформизма, вроде Валентина Воробьёва или Максима Кантора[894]. В них нонконфор-

---

891 *Маркина Т., Орлова М.* Нонконформизм опять в цене // Газета Коммерсантъ. 27.01.2007 (http://www.kommersant.ru/doc/737383).

892 *Подшивалов И.* Сколько стоит нонконформизм // Деловой Петербург. 21 августа 2007 (http://www.dp.ru/a/2007/08/21/Skolko_stoit_nonkonformi/).

893 *Тихомиров Е.* Конформизм в искусстве нонконформизма // Эксперт Северо-Запад. 2013. № 19 (616) (http://m.expert.ru/northwest/2013/19/konformizm-v-iskusstve-nonkonformizma/).

894 «Сначала они шутили над социальными табу — и это было смешно, потом шутили над идеологией — и это было здорово, потом стали шутить над культурой — и это стало глупо, потом стали шутить над страной — и это стало противно. А потом над народом — и это сделалось отвратительно. Время, которое

мизм предстает сообществом алчных, грубых и конформных карьеристов, скандалистов и сумасшедших. Эти разоблачения порождают новые волны дрязг, характерных для всей истории этого политизированного движения. Так, например, Глезер пишет: «Зависть в эмиграции к людям, которые добились успехов, приводила к отвратительным интригам и, конечно, Воробьёв, который на Западе не добился признания как художник, в своей книге сводит счеты со всеми художниками, завоевавшими место в истории искусства»[895].

***

Теперь перейдем к теме сегодняшней актуальности нонконформизма, и для того, чтобы почувствовать, насколько изменилось время, обратимся к прессе начала двухтысячных. Вот статья из «Новой газеты» 2002 года с названием, характеризующим отношение к нонконформизму в начале нового тысячелетия: «Те же яппи, только в профиль. Нонконформизм как сорт конформизма». В ней Григорий Востряков пишет: «Сейчас же приходится признать, что конформизм неизбежен и неискореним в любом обществе. Мы конформисты. Ничего уж тут не поделаешь. Мы конформисты во всем. В выборе одежды и продуктов. В мнениях о политиках и кинозвездах. В манере водить машину. И даже в желании быть нонконформистом. (…) Можно заделаться богемным персонажем: шмотки от кутюр, жесты, выставки, нужные имена, книжки, адреса. Вас примут, не беспокойтесь. Желаете порвать связь с настоящим? Запросто! Кто не любит этих милых и мужественных бардов, покоряющих вершины под раскатистую песню про “солнышко лесное”. Борода, штормовка, пропахшая костром, рюкзак позаношенней, пара аккордов — и вы как дома. Любой нонконформизм, хоть как-то реализованный в обществе, — это вид конформизма…»[896]. Красноречиво и название статьи «Нонконформизм сегодня не в моде». Ее автор Илона Виноградова пишет: «Все социологические исследования последнего десятилетия показывают: степень участия молодежи в общественных движениях равна 1%, еще точнее — 0,8%. (…) На основе исследований последних лет можно нарисовать собирательный портрет Молодого Политика: “Это конформист, причем демонстративный. Эти молодые люди согласны абсолютно со всем, что делается в сегодняшней публичной политике, — продолжает Юлия Зубок. — И хотя молодые вроде бы всегда славятся нонконформистским поведением, но современные исследования по России свидетельствуют об обратном — молодежь не настроена на изменения. Наоборот, они готовы подладиться, подстроиться и занять какую-то нишу в иерархии”. (…) В ходе всероссийского исследования, проведенного ФОМ (фонд «Общественное мнение». — *А. Х.*) в молодежной аудитории, на вопрос: “Вы допускаете или исключаете для себя возможность стать активистом какой-либо партии?” — утвердительно ответили 12% респондентов, отрицательно — 81%»[897].

Не правда ли, многое изменилось за 10 лет? На рубеже нового десятилетия, после «отморозки» нулевых годов молодежь и искусство начали стремительно политизироваться. Очевидно, что «советское», воспринимавшееся молодежью как нечто далекое, непонятное, ка-

нынче именуют застоем, было развеселым временем перманентного капустника. Всенародным карнавалом это назвать было нельзя, поскольку народ в карнавале не участвовал: мужики по-прежнему работали на заводах — этой рутины никто не отменял, даже если прогрессивный дискурс и не поддерживал это нелепое занятие. (…) Сословие инженеров и творческих работников провело лет двадцать в оглушительном хохоте» (*Кантор. М.* Тень культуры // Эксперт. № 28 (811). 16 июля 2012).

895 *Глезер А.* Смердяковщина от Воробьёва // Русская мысль. №1–4534, 13–19 января 2005 (http://alexvadim.livejournal.com/7609.html).

896 *Вострякова Г.* Те же яппи, только в профиль. Нонконформизм как сорт конформизма // Новая газета. 24.01.2002 (http://2002.novayagazeta.ru/nomer/2002/05n/n05n-s20.shtml).

897 *Виноградова И.* Нонконформизм сегодня не в моде // Профиль. 2004. 20.12.2004 (http://www.profile.ru/items_10404).

нувшее в Лету, вдруг осязаемо напомнило о себе в политике, повадках бюрократов, эстетике государственных СМИ, формах новейших архитектурных сооружений и т. д. В сетях можно встретить суждения о возвращении «неосовка» и «хомо советикус». Идеологическая борьба перестала быть фигурой речи; стала ясно различима оппозиция госзаказа и инфантильно противостоящего ему протестного искусства. Все это генетически связано с проблемами культуры нонконформизма, которые, конечно, не были решены, а просто сняты и забыты в 1990-е – 2000-е. Нынешняя молодежь, в который раз, начиная с середины XIX века, видит в искусстве орудие в социальной борьбе, повсеместно наступая на старые грабли.

Очевидно, что в этих условиях не только и не столько западные авторы 1960-х — начала 1970-х годов, а опыт отечественной культуры нонконформизма заслуживает пристального рассмотрения и изучения: 1970-е, поливариантность искусства нонконформизма, его живой опыт и живая традиция опять актуальны. В 1990-е соц-артовское ускользание, анекдотичность, стеб, троллинг, «фига в кармане» выходят на бытовой уровень, становятся частью общественной ментальности и стилем новорусских изданий. Нонконформистские концепты «ускользания» и «пустоты» — ныне уже «общее место», если не сказать «места общего пользования». Нонконформизм знаменует наступление эпохи торжества манипулятивных и имитационных технологий в культуре и политике. В наше время насмешливое манипулирование политкорректностью с честной миной — это уже часть государственного медиаарта, экономики и политики. За это нонконформизм критикуется слева. Евгений Фикс в статье «Is Sots Art an Art of the Political Right?» (где «Political Right» можно переводить и как «политическое право» и «политически правый», то есть, реакционный), сравнивает старые политические лагерные татуировки с соц-артом Булатова, Комара и Меламида, Косолапова. Фикс приходит к выводу, что «криминальные татуировки, а не соц-арт — это то, что навсегда останется примером действительно критической, политической визуальной культуры конца Советского Союза». По сравнению с этими «бескомпромиссными образами сопротивления, созданными до, во время, и после перестройки», соц-арт выглядит «скорее политизированным, чем политическим искусством». Истинная природа соц-арта — это глубоко индивидуалистический, капиталистический проект, «орудие западного империализма». «Соц-артистское движение стало конформистским и утверждающим новое российское государство и его рыночную идеологию»[898], — пишет он.

***

Нонконформизм построен на критике, отрицании и негативизме. Но и трудность в написании этих глав про нонконформизм, прежде всего, заключалась в необходимости негативной критики по отношению к этому явлению. «Объявить нечто фетишем — это абсолютно неуместный, непочтительный, безумный и варварский жест, — пишет французский философ Бруно Латур. — Не пришло ли время двигаться дальше? Почему бы к двум позициям, позиции факта и позиции фетиша, не добавить третью позицию, справедливое?» Далее французский философ предлагает варианты названий новой, справедливой в современных условиях позиции, отличной от критической: хайдеггеровское «собрание», «коллективы» Уайтхеда, «вальцы практики» Эндрю Пикеринга. «Независимо от используемых слов — по словам Латура — это совершенно другая установка, разительно отличающаяся от критической: не бегство к условиям возможности данности фактов, не добавление чего-то более человеческого, чего не хватает не-человеческим фактам, а скорее разноплановое исследование средствами

898 *Fiks Y.* Is Sots Art an Art of the Political Right? // Что делать. #19: Experience of Perestroika (http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-51/is-sots-art-an-art-of-the-political-right/).

антропологии, философии, метафизики, истории, социологии, направленное на выявление количества участников, собираемых в вещь, благодаря чему вещь существует и продолжает существовать. Объекты — просто несостоявшиеся собрания, факты, которые не были надлежащим образом собраны. (…) Критик — не тот, кто разоблачает, но тот, кто собирает. Критик — не тот, кто выдергивает ковер из-под ног наивных верующих, но тот, кто предлагает участникам места для собраний. Критик — не тот, кто бесцельно чередует антифетишизм и позитивизм, как пьяный бунтарь на картине Гойи, но тот, для кого нечто сконструированное остается хрупким, а значит, требует усиленной заботы и осторожного обращения»[899]. В какой-то степени современная ситуация в нашей культуре соответствует пожеланию Латура. Это проявляется в том, что нет доминирующего стиля, нет мэйнстрима, и параллельно существуют множество сообществ и субкультурных «племен». Другое дело, что между ними нет диалога. Вспомним призыв Тимура Новикова еще 1991 года: «Ситуация, в которой сейчас находится человечество, рождает единственно возможно, здравую мысль — необходимость переговоров и примирения. Примирения во всем — в искусстве в том числе. (…) НЕМЕДЛЕННОЕ ПРЕКРАЩЕНИЕ ВОЙНЫ В ИСКУССТВЕ!»

2013



А. Корзухин. Воскресный День. 1884. Харьковский художественный музей

899 *Латур Б.* Почему критика выдохлась? (http://ncca.ru/app/images/file/Bruno_Latour.pdf).

НОНКОНФОРМИЗМ
ПОЛИТИЗАЦИЯ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА[900]

> Мы воспринимаем нашу страну как государство, добившееся доминирующего положения и статуса лидера благодаря жесткому подчинению индивидуальных и этнических различий интересам команды... Мы твердо убеждены в том, что личный конформизм представляет собой моральное обязательство и нравственный императив. И случись кому-нибудь из нас настаивать на личной позиции и критиковать систему, он испытает не только беспокойство, но и чувство вины.
>
> *Эдгар Фрайденберг.*
> *«Исчезающий подросток»*

Русская культура эпохи «застоя» — от середины 1960-х до середины 1980-х — и независимое искусство этого времени, обычно именуемое «искусством нонконформизма», долгое время казавшиеся предметом далеким и скучным, в условиях нового витка политического активизма всех мастей, становятся актуальными и популярными[901]. Трудно ожидать, что вскоре то, что казалось упадком, будет названо расцветом[902], но это «безвременье» в отечественной культуре начинает привлекать интерес исследователей, которые находят там — в историческом и эстетическом «захолустье» — начало остросовременных сюжетов. Чтобы понять нынешнюю значимость нонконформистского движения, попытаемся разобраться с термином «нонконформизм» и рассмотреть параметры мифа об «искусстве нонконформизма» на примере художественных школ Ленинграда и Москвы.

---

900 Текст был написан в мае 2013 года и позже снабжен несколькими свежими дополнениями и сносками.

901 За два последних года вышли две монографии с изображениями красных дверей на обложках: *Андреева Е.* Угол несоответствия: школы нонконформизма. Москва — Ленинград, 1946–1991; *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Популярна проблематика конформизма и нонконформизма среди тем научных семинаров и конференций: Советский мир: конформизм и конформисты. Междисциплинарный теоретический семинар. 12.04.2012. Уральский федеральный университет; Нонконформизм в искусстве СССР 1970–1980-х годов. Различие концепций. 23.12.12. СПб., Арт-центр «Пушкинская, 10». (Сб. Мифы и теории в искусстве России. 1970–2012. Научно-художественный проект. СПб., 2013); После Сталина. Позднесоветская личность / Subjectivity in the Late Soviet Union (1953–1985). 25-26 апреля 2014 г. Европейский университет в Санкт-Петербурге; X Малые Банные чтения. Фабрики конформизма и мастерские конформности: социальная адаптация, политическая мимикрия, творческий вызов. 25–26 апреля 2014. Факультет свободных искусств и наук СПбГУ.

902 А такое случается, и время, считавшееся «дремучей николаевской реакцией», кем-то именуется «лучшею эпохой московской жизни, эпохой умственного движения сороковых годов, когда всюду, и в литературе, и на университетской кафедре, и в гостиных, кипели умственные интересы и происходили блистательные ристалища славянофилов и западников». Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина. Москва сороковых годов. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1929.

Применение термина «нонконформизм» (от лат. non — нет, и conformis — подобный, соответствующий) в отношении неофициального искусства в СССР имеет запутанную историю. В наше время закрепилась тенденция применять его ко всей неофициальной культуре, начиная с 1950 годов, когда после многолетнего террора ее существование стало в принципе возможным, и вплоть до падения советского строя.

I. ТЕРМИН «НОНКОНФОРМИЗМ»

> Вскоре после падения феодализма у литераторов обнаружилось пристрастие к изображению личностей, взирающих на общество не с точки зрения участника, но с позиции стороннего наблюдателя (аутсайдера).
>
> *Лео Ловенталь.*
> *«Литература и образ человека»*

«Конформизмом» называют изменение поведения, восприятия, убеждений или мнения человека в результате реального или воображаемого воздействия группы[903]. Проблема индивидуального и коллективного напоминает проблему фигура-фон в искусстве. Обычно свойствами конформизма наделяется фон — устойчивое большинство общества, обыватели, толпа, сравниваемые со стадом. «Adieu pays des vaches!», буквально «Прощай, страна коров!» — так звучал девиз отправлявшихся в плаванье флибустьеров, навсегда расстававшихся с прошлой жизнью. По-русский адекватным переводом этого девиза могло бы быть «Прощай, свинарник!» «Буржуа — это свиньи, которые хотят умереть в своей постели», — бросил перед гильотинированием один французский анархист «прекрасной эпохи». Эту негативную символику авраамических религий развивали бойцы «Красных бригад», беспощадно казнившие подвернувшихся им под руку обывателей, что называлось «убить свинью».

Термин «нонконформисты» (другое название «dissenters» — «несогласные») изначально появляется в Англии как название различных сект, с XVI века находившихся в конфронтации с государственной англиканской церковью, после того как в 1662 году парламент принял «Акт о единообразии». В ту же эпоху появился родственный «нонконформисту» термин «диссидент».

В XX веке «нонконформизм» как термин философии, этики и политики (в транскрипции «Non-Conformism») применяется к молодым французским интеллектуалам 1930-х годов, находившимся под влиянием социалистических идей прудонизма и социального католицизма. Французский нонконформизм связывается с «персонализмом» Эммануэля Мунье, искавшего «третий путь» между коммунизмом и ка-



Свинья. Иллюстрация В. Конашевича к «Телефону» К. Чуковского. 1934

903 «Человек эпохи модерна изначально представлялся как активный творческий субъект, бунтарь и диссидент. Однако массовое общество неизбежно рождало фигуру конформиста, которому, согласно словарному определению, свойственны «некритическое принятие и следование господствующим мнениям и стандартам, стереотипам массового сознания, традициям, авторитетам, принципам, установкам и пропагандистским клише», а также «отсутствие индивидуальности, стандартность, манипулируемость, консерватизм», — написано в программе вышеупомянутого теоретического семинара «Советский мир: конформизм и конформисты» Уральского федерального университета (http://d-princetonian.livejournal.com/255119.html).

питализмом, как альтернативу фашизму, парламентаризму, индивидуализму либерализма и коллективизму марксизма.

Широко использоваться термин «нонконформизм» стал в противовес «конформизму», проявившемуся в коллаборационизме Второй мировой войны: «Конформист» — роман Андреа Моравиа (1951) и одноименный фильм Бернардо Бертолуччи (1970), у которого обращение к теме фашизма, замешанном на фрейдизме, отразила, как считали кинокритики, разочарование молодого кинорежиссера в идеалах «Красного мая» 1968 года. Главным врагом нонконформизма становится «тоталитаризм», понятие которого ввел в широкий политический обиход Муссолини в 1925 году. У Муссолини, опиравшегося на идеи гегельянца Джованни Джентиле, «тоталитаризм» имел положительное звучание: развитие коммуникационных технологий, доводящих пропаганду до блеска, неминуемо приводит к появлению «этического государства», в котором все формы человеческой жизни подчинены идеологии государственной власти. После Второй мировой войны термин «тоталитаризм», ранее применявшийся демократами в негативном смысле только к фашистским режимам, начинает употребляться и в отношении СССР[904]. Так, во второй половине века окончательно определились главные враги нонконформизма: стремящееся к универсальному тоталитаризму государство и его опора — легко манипулируемые обыватели, разные ипостаси буржуа и «rednecks»[905]. Советский нонконформизм в своей неперсонифицированной философской этике развил отрицание революционной роли пролетариата, характерное для Франкфуртской школы, наделив чертами тоталитаризма и этот класс, прежде считавшийся прогрессивным. Нонконформизмом стали именоваться антибуржуазные, контркультурные явления, молодежные движения и субкультуры, типа битников, хиппи или панков. При этом сплошь и рядом сами западные нонконформисты считали себя последователями Троцкого, Сталина, Мао и других создателей репрессивных и авторитарных режимов. Кроме того, появляются и правые радикально настроенные нонконформистские движения — «Ангелы ада», «HC-скинхеды» и др.

***

Как измерить нонконформизм? К 1935 году — времени торжества тоталитаризма и массового общества в Европе — относятся классические лабораторные эксперименты последователя американской социальной психологии турецкого происхождения Музафера Шерифа, продемонстрировавшие зависимость индивидуального мнения от суждений большинства. В 1951 году были опубликованы результаты эксперимента американца Соломона Эша «Воздействие группового давления на изменения и искажения суждений», анализировавшие конформное поведение в группах. Тогда 37% испытуемых продемонстрировали абсолютное согласие с мнением большинства, а 75% опрашиваемых подчинялись общему мнению хотя бы в одном вопросе. Таким образом, нонконформизм (и другие его ипостаси вроде «негативизма») стал для науки чертой индивидуальной психики, принципиальной предрасположенностью конкретного индивидуума — тем, что режиссер Георгий Товстоногов называл «вопрекизмом».

---

904 *Bracher K. D.* Totalitarism // The Dictionary of the History of Ideas. NY: Charles. Scribner's Sons, 1974.

905 «Конформизм является типичной чертой государств с тоталитарными режимами и бюрократических организаций. Высокая степень конформизма на основе фанатизма, догматизма, авторитарности мышления характерна для ряда религиозных сект. В "свободном мире" с присущим ему культом индивидуализма единообразие суждений, стереотипность восприятия и мышления также являются нормой. Несмотря на внешний плюрализм, общество навязывает своему члену "правила игры", стандарты потребления, стиль жизни. Более того, в условиях глобализации, распространения единых интернациональных форм культуры практически на всей территории земного шара конформизм выступает уже как стереотип сознания, воплощенный в формуле "так живет весь мир"» (Конформизм // Энциклопедический словарь «Слово о человеке» (http://www.slovochel.ru/konformizm.htm)).

Во второй половине XX века конформное поведение становится популярным направлением исследований в психологии и социологии, где его связывают с различными формами социальной адаптации — защитной формой поведения, как, например, «автоматизирующий конформизм» у Эриха Фромма[906]. Этот тип конформизма, по Фромму, позволяет человеку избавиться от одиночества путем отречения от своей личности и полного соответствия требованиям общества. У Льва Гумилёва этот девиз «будь, как мы» соответствует «страшной эпохе» обскурационной фазы этногенеза.

После реабилитации психологии в СССР (в 1966 году специальные факультеты были открыты в МГУ, ЛГУ и Университете дружбы народов) появляются переводы западных работ и исследования, подобные иностранным. Большую известность получила лента 1971 года «Я и другие» Киевской киностудии научно-популярных фильмов[907], которую, по свидетельству психолога Валерии Мухиной, ставившей в ней эксперименты, власти потом использовали для подготовки управленцев. В этом фильме провоцировали на конформное поведение самого передового в мире советского человека, живущего в стране, где коллективизм был государственной идеологией, и демонстрировались психологические эксперименты над детьми, которые по традиции должны быть чисты от лжи взрослого мира. В материале с характерным названием «Мы все конформисты», опубликованном в журнале «Сноб» в 2010 году, Мухина, уже академик Российской академии образования, отвечая на вопрос аудитории о различии внушаемости взрослых и детей, заявляет, что она у разных возрастов одинаковая[908]. Это суждение вызывает сомнения, так как, во-первых, оно относится к детям в возрасте уже сформировавшегося «я», а во-вторых, в психологии принято считать, что склонность к конформизму все-таки определяется возрастом — с годами он снижается.

Валерия Мухина, говоря об одинаковой внушаемости детей и взрослых, ссылается на Аристотеля: «Мы — “социальные животные”». Александр Кожев во «Введении в чтение Гегеля» пишет об исчезновении Человека в конце Истории: «Кто исчезнет, так это собственно Человек, т.е. отрицающее наличное Действование и Ошибка, или вообще Субъект, противостоящий Объекту». Джорджио Агамбен, приводя эту цитату, в книге «Открытое. Человек и животное», рассуждает о дискуссии Кожева и Батая об «остальном», которое переживет смерть человека в конце истории, когда он вновь станет животным. Посетив США, Кожев нашел в «Americanwayoflife» образ жизни, свойственный постисторическому периоду, то есть уже произошедшее возвращение человека к животному состоянию (опять вспомним французских флибустьеров и «Красные бригады»).

Естественно возникает вопрос: могут ли расчеты % конформности быть объективными для различных народов? Дэвид Дж. Майерс в книге «Социальная психология» пишет о том, что психологи Дж. Виттакер и Р. Мид, повторив эксперименты Эша в разных странах, выявили в большинстве из них практически одинаковые уровни конформности: 31% в Ливане, 32% в Гонконге, 34% в Бразилии, но 51% в Зимбабве — у племени банту, «в котором инакомыслие строго наказывается»[909]. Серьезность этого исследования можно поставить под сомнение, хотя бы потому, что банту — не только племя в Зимбабве, а конгломерат из более, чем четырехсот этнических групп, насчитывающих около 300 000 000 (!) человек. К тому же, может быть, у банту просто более развита эмпатия?

Далее следуют вопросы: можно ли говорить о зависимости конформизма от социальных структур, верований, различных исторических и культурных эпох? Можем ли мы, исходя из

---

906 *Фромм Э.* Механизмы «бегства» // Бегство от свободы. М.: АСТ, 2011.

907 http://www.youtube.com/watch?v=YVwB1-hhLbE.

908 *Мухина В.* Мы все конформисты // Сноб. 17.03.10.

909 *Майерс Д. Дж.* Социальная психология. СПб.: Питер, 2013.

дуальной оппозиции конформизма и нонконформизма, оценивать поведение одного и того же человека в различных ситуациях? Например, кем является деятель нонконформистского движения в прошлом, ставший коррумпированным арт-чиновником? Были ли проявлением «автоматизирующего конформизма» или «принудительного нонконформизма» массовые самосожжения (джаухар) раджпутских женщин в момент, когда их мужчины в шафрановых одеждах выезжали из цитаделей на последнюю битву? Экзистенциализм в лице популярного в СССР Жана Ануя, в пьесе которого молодые любовники предпочитают самоубийство превращению любви в обыденность («смерть очищает все, к чему прикасается»), отвечал холодным расчетам процентов протестантской этики героическим сентиментом Жанны д'Арк: «Нет, мессир, человек умирает сияющий и чистый, и Бог на небе ждет его, улыбаясь, потому что он дважды поступил как человек: совершая зло и творя добро. А Бог и создал его для этого противоречия».

Тут мы опять попадаем в пространство бесконечных делений и новых терминов: например, различают конформизм «внутренний» (предательство себя и, возможно, другого) и «внешний» (наоборот — самонаблюдение, пересмотр установок и самоцензура).

Использовали моду на понятие «нонконформизм» и оккультные маргиналы. Так, Антон Ла-Вей, основавший в Калифорнии «Церковь Сатаны» в 1966 году, в «Записной книжке Дьявола» в разделе «Нонконформизм, величайшее орудие Сатанизма» пишет: «Человек, спокойно принимающий диктат массовой культуры, может сочувствовать и даже приходить в восторг от Сатанизма, но никогда не станет Сатанистом. (…) Сатанист не должен позволять другим программировать себя. Он должен противиться изо всех сил этому величайшему врагу свободы духа, этому отрицанию самой жизни, данной человеку в качестве чудесного, уникального опыта, а не в качестве имитации бесцветного существования других. (…) Любое успешное магическое действие есть акт нонконформизма. Чем выше естественный уровень нонконформизма, тем сильнее магические способности человека. (…) Если нонконформизм — сила Сатанизма, то спланированный или напускной нонконформизм — его величайшая слабость…».[910] Здесь, критикуя «внутренний конформизм», Ла-Вей фактически развивает раннесоветские попытки записать Сатану и Иуду в революционеры.

***

В итоге можно сказать, что понятие «нонконформизм» на протяжении его истории оставалось расплывчатым и мутным, объединяя множество разнообразных смыслов и интерпретаций. Простой концепт конформизма, как, в итоге, предательства, стремительно деконструируется и делается сложным, например, при введении того же понятия «эмпатии».

II. ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА

> В языке есть согласные и гласные,
> а несогласных — нет.
>
> *Олег Котельников*

В искусствоведческой литературе под советским «нонконформизмом» подразумевают художественное движение, культуру, а в некоторых случаях, как, например, с московской концептуальной школой, практически стиль, противостоявший официальной идеологии: борьбу против тоталитаризма за свободу индивидуальности, решение художественных и духовных задач в социально-политическом ключе и контексте. Причем понятия «тоталитаризм», «власть»,

910 *Ла-Вей А. Ш.* Записная книжка Дьявола (http://royallib.ru/book/lavey_anton/zapisnaya_knigka_dyavola.html).

«свобода», «индивидуальность», «политика» и др. обычно употребляются как штампы — нечто для всех само собой разумеющееся. Принятие термина «нонконформизм» упрощает картину истории отечественного искусства, встраивая его в интернациональную схему поступательного восхождения искусства XX века к демократии, через тернии тоталитаризма. Эта модель истории русского искусства схожа с историей искусств других стран, где в первой половине столетия установились тоталитарные режимы, проявлявшие пристальный интерес к различным видам творчества. В России процесс изживания тоталитарного начала затягивается и, как в Германии, превращается в один из национальных художественных лейтмотивов.

В самом простом варианте это выглядит следующим образом: был русский авангард, его сменяет социалистический реализм, параллельно которому во второй половине века вызревает нонконформизм. В итоге нонконформизм побеждает и, в лице Ильи Кабакова, реабилитирует русское искусство перед мировой общественностью от тоталитарного клейма, подобно тому, как это сделал Бойс с немецким искусством. По такой упрощенной схеме, совпадающей с общей официальной биографией европейского искусства, преодолевшего реакцию тоталитарной неоклассики, строится миф о нонконформизме как о «втором авангарде»[911], развивающем модернистскую традицию в СССР после «темного времени» середины XX века[912]. Эту спекуляцию поддерживают, прежде всего, западные историки искусства, приветствующие прогрессивные тенденции в искусстве стран, «забуксовавших» в тоталитаризме. Эту позицию занимают и отечественные художники 1960-х – 1980-х, относящие себя к нонконформистам, а также большинство искусствоведов, в основном неосознанно воскрешающих ленинский (а в глубоком основании — дидактический православный) тезис «непартийного искусства не бывает». Более изощренная — гностическая — версия тоталитарного сюжета в русском искусстве возникла у художников соц-арта и была в дальнейшем развита Борисом Гройсом, на чем мы остановимся ниже.

Политическое понимание искусства восходит в России к передвижнической традиции, разделившей художественную форму произведения и главенствующее над ней содержание. Затем коммунистический авангард активировал «политическое» формы, а социалистический реализм выдвинул модель концептуально-манипулятивного отношения и к форме и к содержанию, что было принято уже как данность художниками-нонконформистами.

Теперь мы должны ответить на вопрос: чем уже по отношению к нашему времени будет «политическое» в искусстве и как оно осуществляется? Оказывается, что предположения о наличии политического «эфира» в искусстве на уровне сюжета, стиля или индивидуального почерка не выдерживают критики:

1. Политические взгляды художника не отражаются в сюжете произведения. Сплошь и рядом «правильный» политический сюжет советских художников прикрывал их конформизм так же, как и «антисоветское» искусство часто было циничным «дип-артом» — искусством для иностранных дипломатов и журналистов, имевшим в основании коммерческую подоплеку и другие амбиции. «Несомненно, — писал Грамши в «Тюремных тетрадях», — кто отстаивает первичность “содержания”, на самом деле отстаивает лишь определенный тип культуры, определенное мировоззрение…»

2. Распространено заблуждение, что определенным политическим формам соответствует опознаваемый набор художественных форм или стиль. По Готфриду Земперу или Вальте-

911 *Гробман М.* Второй русский авангард // Зеркало. 2007. № 29–30; Виталий Пацюков: Симметрия в пространстве ушедшего века: Первый и Второй русский авангард // Художественный журнал. 2001. № 32.

912 «А ведь Авангард „вторым“ не бывает…», — заметил по этому поводу поэт К. Кузьминский (*Иоффе Д.* Константин К. Кузьминский на rendez-vous с ушедшим // Сетевая Словесность (http://www.netslova.ru/ioffe/kkk.html)).

ру Беньямину, новое политическое содержание должны нести новые технологии. Но уже Анатолий Луначарский писал: «Вполне можно представить себе одно и то же содержание вылитым в несколько форм». Нарком критиковал «формалиста» Вильгельма Гаузенштейна, пытавшегося «применять формальные принципы к искусству идеологическому, где форма, конечно, уже занимает второстепенное место…». Итальянский фашизм и немецкий национал-социализм, как и советский режим, прежде чем перейти к неоклассическим формам, использовали футуризм, экспрессионизм и авангард. Гонимый архитектурный функционализм в гитлеровской Германии клеймился как «культурно-большевистский», а в сталинском СССР конструктивизм — как «буржуазный формализм». Нет необходимости говорить о совпадении форм архитектуры 1930-х в тоталитарных странах с архитектурой демократических США, что именуется стилем «ар-деко».

Нонконформизм — не манера и не стиль. Искусству нонконформизма в СССР соответствует самый широкий стилевой набор: от разнообразных версий модернизма до реализма, салона, примитива, китча, «народного концептуализма», так называемого постмодернизма и т. д. «Нонконформистом» вольно или невольно становился любой художник, находившийся «по эту сторону баррикад» — не попадавший в моноязык власти или просто не прошедший бюрократического освидетельствования на профессионализм. Нонконформистскими типами следует признать и искренних художников социалистического реализма эпохи «сурового стиля», например, Гелия Коржева. В какие-то моменты и простая искренность становится нонконформизмом.

3. Некоторые исследователи видят политику и нонконформизм на экзистенциально-почерковом уровне: нам в каллиграфии не соврешь! Самые продвинутые абстракционисты 1950-х могли разоблачить в полотне своего собрата-живописца «маленькую плачущую девочку» или иного социально-фрейдистского, то есть политического персонажа, с которым работал фрейдомарксизм. В 1974 году Юлия Кристева выдвинула понятие «хора» как фундаментальный до-личностный уровень субъекта, через который «от ануса до рта» проходят импульсы «отказа», в итоге порождающие ритмы эстетического наслаждения, проявляющиеся в психосоматике различных видов творчества. Но «политическое» не проявляется в индивидуальном почерке или «автоматическом письме». Если бы это было так, то голос певца менялся бы при смене его партийности и политических взглядов (если это, конечно, не совпадает с просветлением): талант и мастерство как способность выходить в нужное состояние и производить впечатление либо есть, либо отсутствуют. Политический подход к искусству, начиная с передвижничества и вплоть до московского концептуализма, пытается игнорировать его главную проблему — проблему качества[913].

***

Таким образом, художественный нонконформизм — это изменяющийся со временем поверхностный политический атрибут, не содержащийся ни в самих произведениях искусства, ни в их стиле, ни в почерке художников. Можно констатировать, что «политическое» в искусстве подобно «смыслу» у Делёза, не имеющему «ни физического, ни ментального» существования». Эффект с помпой оформленного парада меркнет перед сценой, описанной Гёте, когда капитулировавшие французы покидали Майнц, мрачно исполняя «Марсельезу», или «перформансом» де Сада (якобы кричавшего в тюремное окно: «В Бастилии убивают заключенных!»), вызывающим революционную бурю. Следуя Александру Пятигорскому в его размышлениях о «политическом», можно сказать, что политическим искусством будет

913 См. о проблеме «качества» в искусстве нонконформизма: Андреева Е. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград. 1946–1991. Презентация книги. С. 6–7.

все что угодно: «То, о чем вы думаете в терминах политической рефлексии. О революции, о войне, о цене мяса на рынке…»[914]. Политическим в произведении искусства может оказаться не только сюжет или стиль, но и колорит, техника, форма его подачи, эпоха его создания, местонахождение, а также национальность художника, его происхождение, образование, пол, возраст, вероисповедание, и т. д. в самых невероятных комбинациях.

Пятигорский замечает, что «невозможно построить такую деятельностную методологию, которая бы описывала политическую рефлексию как политическое действие». «Политическо рефлексирующий субъект» (в нашем случае — художник, или художественное направление, стиль и т. д. — *А. Х.),* по Пятигорскому, неопределенен, как например, «народ», «страна», «материк», «мы африканцы», «мы азиаты», «мы евразийцы». Но и «эта неопределенность редуцируется только на мгновение, а потом начинается фрагментированность. (…) То есть достаточно человеку отождествить какой-то коллективный субъект политической рефлексии, как он у него на глазах начинает фрагментироваться. Более того, когда редукция достигает своей конечной точки и сводится к одному индивиду, то и здесь этот один индивид неизбежно фрагментируется. То он — как что-то одно, то он — как другое. Вот возьмите хотя бы политическую риторику и политическую демагогию: «Как гражданин, я с этим согласен, а как член партии лейбористов (коммунистов, державников) — нет».

III. НОНКОНФОРМИЗМ В РОССИИ

> Профессия интеллигентов России и Америки — негодовать и возмущаться властью. А потом, когда придет время, к этой же власти блестяще приспособляться.
>
> *Александр Пятигорский*

Во второй половине XX века нонконформистские движения и субкультуры в СССР в общих чертах были схожи с западными. Так, стиляги были родственны битническому движению, политизация искусства в 1970-е шла параллельно шлейфу 1968 года в Европе и США, а далее вполне синхронно появились параллели панкам и субкультурам «новой волны». Естественно, нонконформизм в России имел свою, исторически сложившуюся специфику, наследовавшую, прежде всего, религиозную традицию.

С Крещением Руси высшей целью русского государства и церкви стало установление закона Божьего на Земле, создание хилиастического мира любви, веры, свободы выбора. На этом пути в различное время представители разнообразных слоев общества, исходя из своего понимания справедливости и этики, брали на себя ответственность за этот мир. Праведник, избравший путь ответственности, вступает в противостояние со злом и ложью, тем более, если те облечены властью, и не сдается перед лицом страха и искусов, что совпадает с идеальным образом нонконформиста-пассионария. Сила любого общественного движения — в способности его участников к самопожертвованию: «Дело прочно, когда под ним струится кровь», — писал Некрасов. Если последовательно принимать то, что подразумевает термин «нонконформизм», то в истории России есть его абсолютный образ в бескомпромиссном житии протопопа Аввакума и *гарях* — самосожжениях тысяч староверов, «противопоставленных “окаянному животу”, т. е. неправедной жизни в “мире антихриста”».[915] «Суть уразу-

914 Здесь и далее цитируется по: *Пятигорский А.* Что такое политическая философия: размышления и соображения. М.: Европа, 2007.

915 «В последнее десятилетие XVII в. по Северу России прокатилась волна самосожжений. Первыми в этом трагическом ряду были “гари” в Каргопольском уезде, в Дорах. За ними последовали такие крупнейшие в истории старообрядчества массовые самоубийства, как Палеостровские “гари” 1687 и 1688 гг. (в них, по старообрядческим преданиям, погибло до 4 тыс. человек) и Пудожская “гарь” 1693 г. (более тысячи

мевша лесть отступления, да не погибнут зле духом своим, собирающеся во дворы с женами и детками и сожигахуся огнем своею волею. Блажен извол сей о Господе», — писал Аввакум. Символической жертвой ленинградского нонконформистского движения становится его лидер — художник Евгений Рухин, при неясных обстоятельствах погибший при пожаре в своей мастерской.

Эффективно принять на себя ответственность в православной традиции можно не только через активное сопротивление злу, но и через почитавшийся «уход» за физические и ментальные пределы обычной жизни. Отшельничество, монашество, странничество, юродство, беглые крестьяне, дендизм, отходничество, секта «бегунов»[916], хождение в народ, культ цыган, конспиративное подполье, босячество, «уход» Толстого, работа дворником или сторожем, бомжевание, и даже, поначалу, туризм или профессия геолога — способы уйти от репрессивного общественного ока в автономное пространство. Молва отрицала смерть Александра I, Чапаева и Гагарина, якобы скрывшихся от мира. Стратегии, по-разному осуществляющие отрыв и отречение во имя достижения высоких целей, до сих пор популярны в артистической и интеллигентской среде. В романе Павла Крусанова «Американская дырка» (2005) фигуру «ухода» — инсценировку смерти для начала новой жизни — предпринимают герои ленинградской культуры 1980-х типа Курёхина и Цоя.

На рубеже XVIII–XIX веков ответственность принимает на себя «дворянский авангард» (определение Якова Гордина). Советская интеллигенция претендовала на причастность к аристократической этике, ставившей индивидуальную честь и служение Отечеству выше ценности собственной жизни. «Молодежь, т. е. дворянчики от 17 до 25 лет, составляют в массе самую гангренозную часть Империи, — писалось в отчете III Отделения в 1827 году. — Среди этих сумасбродов мы видим зародыши якобинства, революционный и реформаторский дух, (…) чаще всего прикрывающийся маской русского патриотизма»[917]. В сфере жизнетворчества возникает стратегия дендизма, имевшая местные истоки, природу и пластику, парадоксально перекликавшиеся с традицией похабства (юродства).

Одной из самых главных проблем на этом пути было взаимоотношение людей творческих с властью и с народом. Традиция «нонконформистской» интерпретации различных исторических героев у нас весьма глубокая, и в советское время о Курбском, Аввакуме, Радищеве, Новикове, Пушкине, Лермонтове и т. д. говорили как о политических диссидентах. Тем не менее, в эпоху Пушкина существовала вера в просвещенного государя, у трона которого могут консолидироваться его друзья — передовые просвещенные люди. Достоевский — это еще возможность сотрудничества с властью, но Толстой — уже полный с нею разрыв. Основная масса русской интеллигенции встала в оппозицию власти светской и духовной. Еще в 1863 году в результате «бунта» 14-ти выпускников Академии художеств возникает первая в России самостоятельная организация живописцев — «Санкт-Петербургская артель художников», искусство которой критиковало общественные и религиозные институты. «Артель» была типичной для 1860-х годов трудовой коммуной в духе фурьеристского фаланстера и идей Чернышевского, которую можно считать и первой отечественной нонконформисткой художественной организацией.

человек). До конца XVIII в., по подсчетам Д. И. Сапожникова, в Тобольской губернии произошло 32 самосожжения, в Олонецкой — до 35, в Архангельской — 11, в Вологодской — до 10, в Новгородской — 8, Ярославской — 4, Нижегородской, Пензенской и Енисейской — по 1, а всего — 103 сожжения. При этом имело место постепенное сокращение численности погибших: в первых самосожжениях (конец XVII в.) погибали тысячи, затем — сотни и в конце столетия — десятки» (Пулькин М. Самосожжения старообрядцев в XVIII веке. По материалам Европейского Севера России // Одиссей. Человек в истории. М., 2003. С. 108).

916 Странники // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXXIa. С. 723–725.

917 Цит. по: *Тесля А.* Первый русский национализм… и другие. С. 32.



Санкт-Петербургская Артель художников. 1863–1864

Репрессии против имяславия накануне Первой мировой войны роковым образом подрывали естественные возможности самообновления духовных основ и влияние все более бюрократизировавшегося православия в культуре и в народе. Эти факторы в значительной степени повлияли на крушение дворянской, воинско-православной империи. Русский художественный авангард поддержал новую власть и культурный переворот, сравнимый с Реформацией. Революционные и Гражданскую войны можно сравнить с войнами религиозными: безграмотные крестьяне воевали не за политические концепции, а за Рай на Земле. Православное мироощущение не исчезло, а с одной стороны, как прежде язычество (по Лотману и Успенскому), переместилось на нижние уровни российского быта, с другой, как это показал Зильберман, воплотилось в духе и пластике советской версии коммунизма. Сотрудничество с советской властью русского авангарда (православные черты которого также очевидны) было недолговечным. Государство и коммунальное общество начали жестко контролировать и репрессировать культурную, духовную и повседневную жизнь. Те, кто не был физически уничтожен, как Даниил Хармс или Павел Флоренский, уходят в «монашество в миру», как Алексей и Валентина Лосевы, или «внутреннюю эмиграцию», о которой говорили художники-нонконформисты. «Внутренняя эмиграция явно не была всего одним островом в советском море; скорей, это был архипелаг, еще один, — пишет Сергей Хоружий. — В разных кругах действовали разные критерии Чистоты. Одни острова возникали по религиозным признакам, другие — по политическим, по степени неприятия режима, третьи, наконец, — по культурным: для их обитателей в отделении от советского моря важно было не только отделение от тоталитарного бесчеловечия, но еще и противостояние мировой культуры агрессивному тупому невежеству»[918].

Советская культура, как и любая культура, ориентированная на утопию, подразумевала жесткую структуру и жесткий контроль и, соответственно, выносила любое своеобразие на периферию, в маргинальные зоны. Парадоксальным образом эти маргинальные зоны питали всю структуру в целом и, усложняя, поддерживали ее жизнедеятельность. В основе восприятия советской системы нонконформистами лежала зеркально отраженная официальная советская парадигма. Алексей Юрчак называет это «бинарным социализмом» — моделью власти, «в которой подразумевается, как отмечал политолог Тимоти Митчелл, что власть способна функционировать только двумя способами — либо убеждением, либо принуждением. Эта упрощенная модель власти лежит в основе деления советской культуры на официальную и неофициальную. Социологи И. Уварова и К. Рогов находят корни этого разделения в идеологии диссидентского языка 1970-х годов…»[919]. Дуальная система, строившая весь окружающий мир по принципу борьбы непримиримых противоположностей и контраста, сама по

---

918 *Хоружий С.* Блеск и нищета внутренней эмиграции // Знамя. 2002. № 8.

919 Юрчак А. Политика вненаходимости. Уход от бинарного разделения советской культуры на официальную и неофициальную // Мифы и теории в искусстве России 1970–2012. СПб., 2013. С. 63.

себе подразумевала существование оппозиции.[920] Возникновение этой культурной системы определяется в России в 1920-е годы, когда мир разделился на старое и новое, буржуазное и пролетарское, функциональное и украшательское и т. д. С нашей же временной дистанции мы можем говорить о единой культурной системе, которая вмещала в себя оппозиции и, подобно большому стилю, состояла из самых разнообразных и противоречивых явлений: авангарда и социалистического реализма, «оттепели» и застоя, патриотизма и диссидентства[921] Органичной ее частью во второй половины XX века была культура, альтернативная официальной, позиционировавшая себя независимой от советской идеологии.

Феномен нонконформистского искусства эпохи застоя, существовавшего параллельно с социалистическим реализмом, внешне родственен разномасштабным явлениям мировой культуры, определявшимся сосуществованием враждебных или взаимоисключающих версий искусства: от иконоборчества VIII-IX веков в Византии и Китае[922] до Салона отверженных во Франции (1863) и практически синхронного ему движения Артели художников и передвижников в России. Мы воспитаны на советской истории искусства, понимавшейся как «борьба течений». Но в случае нонконформистской культуры противостояние было не между религиозными концепциями, не общепринятой версией искусства и новаторскими движениями, а между репрессивной государственной идеологической машиной и художниками самых разнообразных художественных взглядов: собственно эстетика отходила на второй план. Этот важнейший момент Екатерина Бобринская анализирует следующим образом: «В истории культуры феномен неофициального искусства занимает особое, в какой-то мере даже исключительное положение. Пожалуй, впервые общность художников и литераторов столь отчетливо формируется на основе не эстетических, художественных позиций, а на основе специфического взаимодействия с социумом, с существующим институциональным миром искусства. (…) Протестные выступления в социальной, институциональной сфере всегда служили прологом к формулировке объединяющей эстетической платформы. Неофициальное искусство лишено такой единой художественной платформы. Это круг художников, исключенных из жизни советских художественных институций или по собственной воле удалившихся на периферию советской жизни. Или же (что было более всего распространено) ведущих двойную жизнь — официальную и неофициальную. Эстетический разнобой, который характеризовал неофициальное искусство на протяжении всей его истории, не позволяет говорить о нем как о более или менее целостной художественной тенденции. Даже в тех случаях, когда какие-то художники пытались волевым путем (или задним числом) сформулировать общие платформы внутри неофициальной культуры (например, соц-арт или концептуализм), различий между отдельными авторами в рамках этих обобщений оставалось все же значительно больше. Иначе говоря, неофициальное искусство — общность, сформировавшаяся преимущественно

920 Здесь опять можно вспомнить классический текст: Лотман Ю, Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике Русской культуры. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. V. Уч. зап. ТГУ. Вып. 284. Тарту, 1971.

921 См.: Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетейя, 2001. В аннотации к сборнику читаем: «Существовало сложное и противоречивое целое, определенная система, некое “поле”, на одном краю которого располагались государственные и партийные учреждения, руководящие искусством, цензура, официоз, а на противоположном — очаги сопротивления, “потаенная муза”, “самиздат”. Культурологический срез данной эпохи позволил авторам объяснить такие парадоксы, что при жестком идеологическом контроле и гнете, вопреки им рождались многие художественные свершения высокого мирового уровня и международного признания, такие, как творчество А. Тарковского и В. Шукшина, А. Шнитке и Ю. Любимова».

922 Интересно, что появлению термина «нонконформизм» соответствовало свое иконоборчество времени Реформации в Англии, «когда страна потеряла более 90 процентов из произведений средневековых мастеров» (Искусство под атакой: История британского иконоборчества // World of Art. 6.10.2013 (http://worldartdalia.blogspot.ru/2013/10/blog-post_426.html)).

на основе отношений с социумом»[923]. Показательно и то, что, например, в Ленинграде лидерами нонконформистов были харизматики, таланты по части «связей с общественностью» — Рухин, Жарких, позже Ковальский и Рыбаков, а не главы художественных направлений.

Власти также были безразличны к мотивациям или художественным предпочтениям нонконформистов. И хотя официальный запрет формулировался как «никакой религиозной пропаганды, порнографии, политики», крамолой было любое отступление от единообразия. Владимир Козлов пишет: «Патриархальные представления о крамоле, во многом определявшие отношение властей и их бюрократических аппаратов к инакомыслию, вполне сочетались с политической прагматикой режима, ибо опасны для него были не только, а иногда даже и не столько те или иные альтернативные мысли сами по себе, сколько потенциальная опасность свободного высказывания любых мыслей, пусть даже и вполне марксистских. (…) Это вполне религиозное отношение к инакомыслию, как к ереси, допускало на каждый данный момент одну-единственную интерпретацию Истины, списки утвержденных Политбюро героев и врагов, перечни “плохих” и “хороших” исторических событий и даже научных открытий»[924].

Нонконформизм в русском искусстве, с одной стороны, восходит к стихийному бунту, крамоле и «эсхатологической» традиции противостояния неправедному миру («империи зла»), с другой — к западному протестантскому индивидуализму и вольномыслию французских безбожников.

ОБРАЗ НОНКОНФОРМИСТА И ОТНОШЕНИЯ С НАРОДОМ

Идут славянофилы и нигилисты;
У тех и у других ногти не чисты.

Ибо если они не сходятся в теории вероятности,
То сходятся в неопрятности.

И поэтому нет ничего слюнявее и плюгавее
Русского безбожия и православия.

Козьма Прутков

Выставки последнего десятилетия с названиями, типа «Художники против государства»[925] или «Гласность. Советское нонконформистское искусство 1980-х»[926], представляют произведения десятков бывших неофициальных художников. Но и в искусстве, и по облику, и по стилю жизни — это совершенно разные люди. Действительно, у Ильи Кабакова — обаятельного интеллектуала, члена Союза художников, имевшего работу в издательствах, заказы, мастерскую, квартиру, машину, внимание иностранцев, нет ничего общего с очумелым иногородним подростком, жившим без отопления и воды в сквоте и самовыражавшимся чем попало прямо на стенах своей руины. Но оба они числятся деятелями одной — нонконформистской — культуры.

Показательно будет соотнести нонконформистское движение в искусстве с нонконформистскими субкультурами в СССР. Поведение и внешность волосатых «иисусообразных» бородачей в свитерах крупной вязки отличается от внешности и нравов предыдущего и последующего поколений художников так же, как хиппи отличаются от битников/стиляг, вышедших

923 *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 14.

924 Крамола: Инакомыслие в СССР при Хрущёве и Брежневе. 1953–1982 гг. Рассекреченные документы Верховного суда и Прокуратуры СССР / Под ред. Козлова В., Мироненко С. М.: Материк, 2005. С. 94.

925 Artists Against the State: Perestroika Revisited. Feldman Gallery. NY, 2006.

926 Glasnost: Soviet Non Conformist Art From the 80's. London: Haunch of Venison; Berlin: Galerie Volker Diehl, cop. 2010.

из 1940-х – 1950-х, с одной стороны, и панков/ньювейверов 1980-х — с другой. Последние с насмешкой смотрели на театральных борцов за мир и любовь, «вписывающихся» в социум посредством своего протеста, как на версию тех же советских граждан. Семидесятники с почтением смотрели на крутых детей войны, а на поколение 1980-х — с отвращением, как на бездуховное, циничное, хулиганское наступление антиискусства, сотрудничество с которым было вынужденным.

Внутри нонконформистского сообщества отношения были напряженные — и из-за опасения вездесущих осведомителей КГБ, и по причине гениальности каждого. Нонконформистам 1970-х, в первую очередь, важны признание, слава и выставки. Соревновательное начало проявлялось в строгой требовательности и неприязни к собратьям по цеху, что обращалось препирательством на собраниях и развеске выставок. У Кабакова внешняя форма этой неприязни достигает изящного аутистского коварства: в «Словаре терминов московской концептуальной школы» приводится его термин «изумительно» (тот же смысл имеют восклицания «потрясающе» и «гениально»). «"Изумительно" — произносится всегда восторженным выкриком при виде и разглядывании работ друзей и других художников, а также как реакция на какое-нибудь слово или сообщение. Никакого отношения к содержанию сообщения или работе не имеет. Природа его — чисто нервная реакция на внезапное столкновение с чем-то, оказавшимся слишком близко и от которого нельзя быстро и безопасно убежать»[927].

В геронтократическом субпассионарном обществе, имеющем установку на нивелировку индивидуального, нонконформисты боролись за традиционные модернистские и буржуазные идеалы уникального творческого прорыва, собственного метода, индивидуализма и свободной инициативы. Этому соответствует характерность портретов артистической публики, запечатленной выдающимися фотографами андеграунда, глядя на которые, ловишь себя на мысли,



Групповой портрет художников — участников выставки «На Бронницкой». 1981. Фото из самиздатовского каталога выставки

927 Позже у группы «Медицинская Герменевтика» в устах Ануфриева это переросло в ласковое «Охуительно!»

что лица художников часто интереснее их произведений. Основные типажи — это гении, пророки, жертвы, безумцы. Но с фотографиями отдельных колоритных физиономий конкурируют групповые портреты плотно кучкующихся напряженных мужчин. Произведения нонконформистов тоже сливаются в некую единую фактуру, что подчеркивает «ковровая» развеска картин на стенах, связанная с отсутствием достаточного места для всех желающих выставиться.

Некий общий образ художника-нонконформиста сложился и в массовом сознании, поныне оставаясь профессиональным камуфляжем для интернационала уличных художников. Он происходит из мифологии «отверженных» и «проклятых» представителей богемы XIX века, имевшей в России, как отмечает Екатерина Бобринская, «историческую поддержку» в связи с религиозным «раскольничеством» и «революционным подпольем». Образ, восходящий к архетипу юродивого, мог вызывать снисхождение и даже симпатию, когда всплывали навеянные кинематографом и СМИ фигуры художника-чудака, дарящего возлюбленной «миллионы алых роз», иконописцев из кинофильма «Андрей Рублёв» или героя песни Константина Никольского: «Мой друг художник и поэт // В дождливый вечер на стекле // Мою любовь нарисовал // Открыв мне чудо на земле». Традиционно снисходителен к представителям богемы был криминал, чувствовавший в них нечто родственно-маргинальное. Среди интеллигенции в СССР имел широкое хождение международный миф о непонятом гении — Ван Гоге. В 1960-е – 1980-е годы нонконформизм нашел свою преданную аудиторию среди фрондирующих итээров, ученых из наукоградов, которые ломились на выставки запретного искусства, как молодежь на рок-концерты. Многочасовые очереди, шквал эмоций и репрессии, вызванные маленькими бурыми натюрмортами, пейзажами с церквушками или бесхитростной абстракцией с приделанными обломками стула, сейчас выглядят так же странно, как для стиляг-ветеранов оказались удивительными страсти, кипевшие прежде вокруг ширины штанов или лимонада с американским названием. Во внешнем виде нонконформиста выдающуюся роль играла борода, с реформ Петра I ставшая знаковым социальным атрибутом[928]. Во время выставки-акции, посвященной памяти Рухина, у Петропавловской крепости «тут же на Иоанновском мосту стали хватать всех, кто: с бородой...»[929].

Одна из ипостасей образа нонконформиста — вздорный плут и фигляр, прибегающий к глубокомысленной напыщенности («как объяснить слепому, что такое закат?»), чтобы создать ауру произведениям в стиле «наглая мазня». Обыватели («мой сын нарисует так же») и народ к богеме испытывали инстинктивную «классовую» настороженность, и при случае могли настучать куда следует, подобно тому, как в свое время сдавали жандармам «ходоков в народ». Образ художника-нонконформиста часто интерпретировался как образ общественного врага, чему множество примеров дает пропагандистская карикатура. «В самом конце тоталитарной эпохи, появляется фигура "*отщепенца*", клеветника на социалистический строй, диссидента, правозащитника, инакомыслящего, *антисоветчика*, потенциального эмигранта, изображаемого в явно антисемитском тоне и противопоставляемого настоящему, но часто обиженному или

928 «Один облик нового императора — пишет об Александре III Андрей Тесля, — уже служил готовой программой — борода (которую он получил право носить как участник Русско-турецкой войны (1877–1878) в рамках семиотики бытового поведения была сама по себе много значащим знаком (...). Можно вспомнить хотя бы борьбу московского губернатора Закревского с бородами славянофилов в конце 1840-х годов, когда отпущенная борода была знаком высочайшей дерзости. Борода, подобно свитеру 1960-х годов, указывала на неформальность — до 1880-х ее мог позволить себе отпустить только человек не служащий (и, отпуская ее, расстающийся с надеждами на казенную службу, становясь "лицом подозрительным"» (Тесля А. Первый русский национализм... и другие. С. 48). Во времена нонконформизма классики марксизма, литературы и науки, как и новые идолы — Хемингуэй и Фидель в расчет не принимались. «Законные» бороды носила пожилая профессура, а также геологи, археологи, альпинисты, как бы вернувшиеся из экспедиций.

929 *Басин А.* Газаневщина. С. 207.

ущемленному патриоту», — пишет В. О. Печатнов[930]. Так, в широких массах[931] нашел отклик образ авангардиста как еврея, созданный в романе «Тля».

Среди нонконформистов оказывались и природные бунтари, и не допущенные в номенклатурную касту карьеристы, и внутренне уже свободные герои, и люди, только потянувшиеся к духовности, и просто увлеченные искусством экспериментаторы, желавшие признания, самореализации, внимания противоположного пола и т. д.[932] Принадлежность к богеме давала социальный и экзистенциальный шанс, а политика и опасность усиливали интенсивность жизни посреди застойной скуки. Для жаждавших подлинной свободы простых ребят общество подчас оставляло только два пути: в криминал или богему.

Со стороны обобщенный нонконформист выглядел бунтарем, позером, требовавшим внимания к своей индивидуальности, расположенным к либеральным ценностям, настаивающим на своем видении мира. Среди нонконформистов типы, сосредоточенные на процессе и изменениях, тогда представляли цельные личности вроде Александра Арефьева или Евгения Рухина, у которых не возникало противоречий между внутренним и внешним, политикой и бизнесом.

***

Народ традиционно «авангард» не понимал и требовал объяснений. Этот конфликт отражен в песне Окуджавы:

«Ничего, что мы чужие, вы рисуйте,
Я потом, что непонятно, объясню»,

Корни этого непонимания[933], легко переходившего в бдительность, можно искать в традиционной национально-религиозной этике, осуждающей индивидуализм, выпендреж, западничество, праздность, аморалку и «неуважение к родителям». Это отношение трудящихся к художникам-модернистам Хрущёв емко сформулировал словом «пидорасы». Критиковалась богема и со стороны академической интеллигенции: «Помню, кто-то из моих знакомцев недоумевал, как это я могла “связаться” с художниками, ведь они все такие неозвученные, к тому же — пьяницы», — говорит филолог Виктория Мочалова[934].

Идеей нонконформистов из «Артели Художников» 1863 года было служить искусством народу. Идеал народника был выведен Некрасовым:

«Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь».

---

930 *Печатнов В.* Стрельба холостыми: советская пропаганда на Запад в начале холодной войны // Сталин и холодная война / Отв. ред. Чубарьян А. М.: ИВИ РАН, 1998.

931 Е. Б. Белодубровский вспоминал, как их с матерью за еврейскую внешность выкинули из окна трамвая прямо на Невском проспекте.

932 Страсти пассионарного художника-нонконформиста смачно описаны в «Неподцензурной автобиографии» Вадима Филимонова: «Эта автобиография названа — “нецензурной” во многих смыслах. Один из них — отказ от внутреннего цензора. Другой — ненормативная лексика. Я задался целью написать правду. (...) Такую правду о себе, после которой врагу или недоброжелателю невозможно будет ничего выдумать мне во вред. Мне не трудно писать правду. По большому счету я никогда не лгал и ничего не боялся» (http://www.proza.ru/avtor/vif321).

933 Исключением можно считать Илью Глазунова, заработавшего репутацию нонконформиста-патриота, народу как раз полюбившегося.

934 *Зеленина Г.* Виктория Мочалова: «Нельзя прекращать сбивать масло» // Booknik.ru. 19 мая 2012 (http://booknik.ru/today/faces/mochalova/).

На протяжении десятилетий субъектом общественных изменений и источником насилия художественная интеллигенция считала государственную власть, а общество и народ выступали в роли пассивной страдающей стороны. В ходе революции, террора и советских преобразований представления о дурной власти и хорошем народе быстро девальвируются. Опору и даже источник преступного тоталитаризма стали находить в самом народе — в простых советских людях. Поколение Хармса уже начисто лишено каких-либо сентиментальных чувств к народу, который боятся, если не ненавидят. Художники-нонконформисты, вполне в русле романтической традиции, конфронтировали с миром обывателей и приравненных к ним приспособленцев-соцреалистов. «Переход от обыденности к масштабности — что противопоставляет нас ЛОСХу», — говорил художник Игорь Иванов. Если «франкфуртцы» просто отрицали революционную роль пролетариата, то этика советского нонконформизма пошла дальше, увидев в классе, прежде признававшимся революционным, тоталитарное начало, не замечая, что интеллигенция, в том числе и творческая, сливается с властной административной бюрократией. Старый взгляд на вещи еще сохраняли некоторые представители дореволюционной интеллигенции — «Н. Я. так и не вышла из “невероятного мира” (кровавой и коварной войны с народом и его цветом — интеллигенцией)», — пишет Николай Панченко о Надежде Мандельштам[935], но такая позиция была уже локальной.

Говоря о свойственном России на протяжении веков процессе «догоняющей модернизации», сопровождающемся, вновь и вновь, ломкой традиционных социальных структур, Андрей Тесля анализирует феномен интеллигенции, выросший из порожденного властью «образованного общества». Эта социальная группа «существует, с одной стороны, в той мере, в какой власть осуществляет свой модернизационный проект, и, следовательно, не имеет опоры в остальном обществе, остающемся в традиционной системе отношений (…), с другой — в противостоянии этой власти, монополизировавшей власть. Позиция эта давно описывается через понятие “ориентализм”, введенное Э. Саидом, с последующим усложнением через понятие “внутренний ориентализм”. Позиция “образованного общества” определяется двойственно: во-первых, через дистанцирование от остального (“не-образованного”) общества, которое рассматривается как объект колониального управления — пассивная косная масса, лишенная субъективности; во-вторых, право на власть обосновывается на принадлежности “иному миру” — они “внутренние европейцы”, занесенные в неевропейскую реальность (…)». Для сохранения своих претензий на статус «образованного общества» «оно должно постоянно воспроизводить дистанцию, отделяющую его от остального общества, подчеркивая его “не-европейский” характер, воспроизводя не-субъективность (…). Иными словами, остальное общество должно оставаться вечным “недо” (…)»[936]. «Внутренний ориентализм» был свойственен московским нонконформистам-концептуалистам.

Живя с простыми советскими людьми бок о бок в чреве коммунального быта, художники по горло были сыты охлократией и при возможности издевались над публикой, например, на обсуждениях выставок. Так, опубликованная в самиздатовском альманахе «Галерея» стенограмма дискуссии на выставке в клубе «Эврика» — «после знаменитого хрущевского диспута — первой большой встречи Зрителя с незнакомым ему Современным Художником», демонстрирует, как выпившие на вернисаже лидеры андеграунда — Арефьев и Рухин смеются над публикой, заявляя, что «здесь все посвящено 25 съезду», и тут же называя свое творчество «безобразием», изобразительную деятельность — «комплексом неполноценности», себя — «реалистами» и «токарями 7 разряда».

В СССР массовый человек, конформист, был обозван Александром Зиновьевым «homo soveticus». Для нонконформистов этот вид «хомо» составлял, по выражению Сахарова,

935 *Панченко Н.* Предисловие // Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 472.

936 *Тесля А.* Первый русский национализм… и другие. С. 25–26.

«агрессивно-послушное большинство» обывателей и официальных художников, отказывающихся от своего мнения и ответственности, приспособившихся, зомбированных или запуганных официальной пропагандой. Это — люди-тени, которые не живут, а только обозначают самость, копируя стереотипы и играя в принятые в обществе «спектакли». По этой логике художниками-нонконформистами должно быть творческое меньшинство, противостоящее давлению власти и обывательского общества. Нонконформисты оказались в переходной эпохе снисхождения от художника-гения, парящего над толпой и требующего признания своих исключительных прав, к образу художника-работника художественной индустрии, который они же и формировали, отстаивая рыночные отношения.

ИСТОРИЯ. КЛЮЧЕВЫЕ МОМЕНТЫ

> Все творческие состояния души и духа, предполагающие любовь, свободу и добрую волю, не подлежат ведению государственной власти и не могут ею предписываться... Государство не может требовать от граждан веры, молитвы, любви, доброты и убеждений. Оно не смеет регулировать научное, религиозное и художественное творчество...
>
> *В. В. Путин. Послание Федеральному Собранию Российской Федерации, 2005 год*

Существует несколько историй нонконформистского искусства в СССР со своими сюжетами, в которых разнятся смыслы, события, география, даты и имена художников. Характерной чертой «историй» нонконформизма является их опора на «анекдот» — передаваемую изустно и кем-то записанную легенду, притчу. Отчасти это объясняется диссидентской «конспирацией»: «Писем как жанра не было, дневников не было: опасно для жизни»[937], отчасти — постепенным отмиранием самой традиции развернутых писем и дневников как важнейших способов общения с миром и с собой. Так как история, формы и идеи искусства отдельных художников и групп нонконформистов различались, традиция устных рассказов, оборачивающихся то героическим эпосом, то комедией, объединяла их экзистенциально. Это происходило примерно так же, как дискурсивные клише и формулы фольклора военных ветеранов («нарративный фетишизм»), становились опорой в поиске социальных идентичностей и компенсацией травматического опыта[938]. При небольшом числе академических исследований и справочных изданий по нонконформистской культуре и искусству, в особенности Ленинграда[939], сейчас наибольший интерес представляют публикации, сохраняющие, пускай иногда без последовательной систематизации, источники — исторические материалы, живую речь героев, образцы искусства и быта[940]. Но все истории искусства нонконформизма, в

937 *Панченко Н.* Предисловие. С. 473.

938 *Ушакин С.* Сын солдата, взявшего Кабул, внук солдата, взявшего Берлин: нарративы распада как ритуалы солидарности // Программа конференции X Малые Банные чтения. С. 33–34.

939 *Савицкий С.* Андеграунд: История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: НЛО, 2002; *Долинин В., Иванов Б., Останин Б., Северюхин Д.* Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е: Литературная энциклопедия. М.: НЛО, 2003; Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник; Гуревич Л. Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. СПб.: Искусство-СПб, 2007.

940 Среди этих изданий следует выделить: Газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Иерусалим, 1989 и ее ремейки: *Басин А.* Газаневщина и *Басин А.* Газаневщина 3. Наши ниши; Ленинград. 1970-е в лицах и личностях / авт.-сост. Скобкина Л. СПб, 2000; Герои ленинградской культуры. 1950–1980 / авт.-сост. Скобкина Л. СПб, 2005; *Уральский М.* Избранные, но незваные: историография «независимого» художественного движения. СПб.: Алетейя, 2012; *Ковальский С.* Хроника неофициального искусства Ленинграда // Петербургские чтения. Вып. 3 (1995). См. также серию альбомов «Авангард на Неве», изданных И. Кушниром и серию изданий Арт-центра «Пушкинская, 10».

итоге, объединяет и нечто общее: при слове «нонконформизм» у нас, как говорилось выше, возникает примерно один и тот же узнаваемый стереотип или «штамп» — обобщенный образ искусства и облик художника. В последующих разделах этой главы мы, исходя из того, что нонконформизм — это неофициальное искусство, понимающее себя как политическое действие, критически подойдя к мифологии и «идолам площади» нонконформизма, попытаемся выявить то, чем же сейчас является это «общее».

***

Почву для вольномыслия в искусстве расчистило дерзкое поколение послевоенной молодежи, жесткий жизненный опыт которой только радикализировал присущий им бешеный романтизм. Они не были парализованы ужасом старшего поколения людей, многие из которых только что вернулись из лагерей. 1954 году в Москве проходит «Первая Всесоюзная выставка художественного творчества рабочих и служащих», не требовавшая от участника профессионального образования. Вольный дух укрепил XX съезд Коммунистической партии СССР (1956) и I съезд художников СССР (1957)[941], делегаты которого осуждали «администрирование и идеологическое давление по отношению к творческим работникам» и требовали к себе «доверия». Художественная жизнь оживилась на глазах. Новым явлением стали небольшие выставки молодых художников на случайных площадках — в кинотеатрах, молодежных клубах, домах культуры. «Наступали иные, светлые времена», — пишет Валентин Воробьёв о начале «оттепели».

Многие художники-нонконформисты неплохо знали классическое искусство, а иногда, как в случае ленинградской группы «Эрмитажники», строили свои художественные исследования на анализе классических шедевров. Если говорить о формальных предпосылках искусства нонконформизма, то ими считается искусство русского авангарда[942] с его поздними версиями и ранний западный модернизм, даже импрессионизм. Носителями информации о них были оставшиеся в живых люди дореволюционной культуры, интеллигенция 1920-х – 1930-х. Уже в 1954 году открываются небольшие экспозиции импрессионистов в Эрмитаже и возрожденном ГМИИ им. Пушкина, а с 1957 года — экспозиция третьего этажа Зимнего дворца, где были выставлены произведения из Музея нового западного искусства (собрания Щукина и Морозова). В 1962 году на Всесоюзной художественной выставке в ГМИИ впервые были показаны произведения 1920-х – 1930-х из музейных запасников. Исключительными случаями уже брежневского времени были персональные выставки Фалька (1966), Лисицкого и Филонова (1967) в картинной галерее новосибирского Академгородка[943], выставка Шагала в Третьяковской галерее (1974) и выставка Ларионова в Русском музее (1980)[944].

941 Он учредил единый Союз художников СССР (до этого существовали только «местные» союзы), при котором сразу же начали выходить журналы «Творчество» и «Декоративное искусство СССР». В том же году под Центральный выставочный зал было отдано здание московского Манежа.

942 Это отрицается московской нонконформистской школой линии соц-арт — московский концептуализм (о чем ниже), но справедливо, например, по отношению к группе «Движение» Льва Нусберга. См.: Chukhrov K. The Soviet 60s: Just Before the End of the Project // Red Thread / Archive / Issue 2 (2010) (http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=31).

943 Выставки были организованы М. Я. Макаренко — директором картинной галереи Дома ученых Сибирского отделения Академии наук СССР в Новосибирске, за свою активность проведшим 8 лет в заключении. См.: Макаренко Михаил Янович (Хершкович) // Чтобы помнили (http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=836).

944 Тем не менее, во время запретов было написано лучшее в своем роде исследование Андрея Крусанова «Русский Авангард», ходившее в самиздате, а на кафедре Истории искусств исторического факультета ЛГУ в 1983 году были защищены дипломы по Матюшину (Константин Лизунов), Хлебникову и Татлину (Ирина Арская), Филонову (Николай Школьный).

О современном западном искусстве узнавали из советских изданий, обличавших модернизм, журнала «Америка», журналов социалистических стран («Польша»), через альбомы, привезенные из заграничных поездок[945]. В конце 1950-х представилась возможность вживую увидеть современное западное искусство: «В самом начале "оттепели" будущее поколение нонконформистов-шестидесятников получило творческий импульс, познакомившись с работами современных западных мастеров, — писала, будучи хранителем коллекции и куратором московского музея «Другое искусство», Юлия Лебедева-Грецкая. — В 1956 году состоялась выставка Пикассо в ГМИИ (и Эрмитаже. — *А. Х.);* в 1957 — выставка работ современных зарубежных художников в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве; в 1958 — выставка американских абстракционистов в выставочном комплексе в Сокольниках; в 1960 — "Живопись Великобритании 1700 — 1960" в ГМИИ; в 1961 — выставка современных французских мастеров в Сокольниках. Молодое поколение художников увидело "другое искусство, не похожее на то, что вдалбливалось в художественных училищах" (Генрих Сапгир). Под впечатлением увиденного некоторые молодые художники переосмыслили свой дальнейший путь в искусстве, для многих это был толчок к началу творчества. Оказалось, можно делать то, что хочешь, и рисовать, как видишь»[946].

«Меньше всего в неофициальном искусстве того времени было политики, — совершенно справедливо отмечает Екатерина Бобринская. — Акцент на эстетике сопротивления власти — клише, унаследованное от западных журналистов, писавших репортажи эпохи холодной войны. (…) Отсутствие серьезной политической составляющей в неофициальном художественном движении — одно из принципиальных отличий советского подполья. По сравнению с Западом, где увлечение "левой" идеологией было в эти годы обязательным компонентом практически всех нонконформистских объединений, советское подполье было сосредоточено на религиозно-философской, экзистенциальной проблематике»[947]. Многие из выдающихся личностей той поры были отчаянными нонконформистами по своей природе, но художники 1950-х – 1960-х годов во главу угла ставили художественные проблемы, в политику не лезли, а скорее наоборот, «ложились на дно», где они чувствовали себя свободными. В интервью 2008 года едва ли не первый лидер нонконформистского подполья Оскар Рабин говорит: «Сопротивление навязывали власти (…) Во Франции все это облетело, как листья (…) Ни нонконформизма, ни протеста не осталось — это не мой характер»[948].

---

945 Этим в 1950-е годы баловал своих учеников «выездной» преподаватель Ленинградского театрального института и главный режиссер Ленинградского Театра комедии Николай Акимов. Его ученики — Евгений Михнов-Войтенко, Олег Целков, Юрий Дышленко, Игорь Тюльпанов, Михаил Кулаков, Алик Раппопорт, Татьяна Кернер и другие — стали выдающимися фигурами нонконформистского искусства. См. Каталог выставки «Николай Акимов и его ученики». СПб, 1996; Школа Н. П. Акимова // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. С. 317. О значимости малейшей информации говорит следующий факт. В 1981 году нас с Аллой Митрофановой пригласил к себе домой на улице Рубинштейна посмотреть собственное собрание коллекционер Лев Борисович Каценельсон. Мы обратили внимание на то, что в одних и тех же папках бережно хранились одинаково оформленные оригинальные рисунки, скажем, Арефьева и плохого качества черно-белые репродукции Сезанна, вырезанные из какого-то польского журнала.

946 Лебедева-Грецкая Ю. Музей неофициального искусства 1950–1970-х годов. Другое Искусство. Коллекция Л. П. Талочкина. на сайте: http://other-art.rsuh.ru/info.html. О первых западных импульсах см.: Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард, или Визуальная культура эпохи холодной войны // АРТГИД. 29.04.2014. В предисловии к этой публикации сказано: «ее вводная глава описывает всю художественную ситуацию по обе стороны железного занавеса в целом как единую систему» (http://www.artguide.com/ru/articles/second-russian-avant-garde.html).

947 *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 56.

948 Оскар Рабин: «Это не был социальный жест — я действительно жил в этом бараке». Интервью Николаю Олейникову // OpenSpace.ru. Архив. 31/10/2008 (http://os.colta.ru/art/events/details/5657/).

Нонконформизм в классических протестных и торговых формах на рубеже 1950-х – 1960-х только зарождался в глухом Подмосковье — поселке Лианозово, чей образ был увековечен Игорем Холиным:

Кто-то выбросил рогожу,
Кто-то выплеснул помои,
На заборе чья-то рожа,
Надпись мелом: «Это Зоя».
Двое спорят у сарая,
А один уж лезет в драку…
Выходной. Начало мая.
Скучно жителям барака.

В комнате с глиняным полом в бараке бывшего женского исправительно-трудового лагеря собирались художники и писатели, проводились выставки и чтения. За компанией, сложившейся вокруг Евгения Кропивницкого — поэта и художника, близкого в 1920-е к живописцам «Бубнового валета», — была установлена слежка КГБ, собственно и давшего название «группе» — «лианозовцы». Последовала травля в прессе, публиковавшей статьи с названиями вроде «Жрецы помойки № 8», сделавшие барачникам необычайный пиар. Среди работ «лианозовцев» конца 1950-х — начала 1960-х, которые вряд ли можно признать новаторскими, картины Оскара Рабина[949] выделяются своим критическим настроем и акцентированными образами, предвосхищающими стиль соц-арт, заявивший, что для него символы советской пропаганды и предметного мира играют ту же роль, что и товары массового потребления в западном поп-арте. У Рабина это советские реди-мэйды: газета «Правда», этикетка водки, селедка, рубль, ковер с портретом Сталина и т. п. «В его картинах мелькали привычные предметы и образы повседневной жизни — бараки, заборы, коммунальные кухни, церкви, новостройки, жухлый снег, иконы, бельевые веревки, коты, газеты и, конечно же, бутылка с водкой», — писал соратник Рабина Владимир Немухин[950]. Стилистически «Его искусство — это такой “Бубновый валет”, лишенный его буйной радости, — пишет Вадим Кругликов. — Такой мрачный “Бубновый валет”»[951]. Картины Рабина — товар нового, подпольного, рынка, в них есть апелляция к своему зрителю, в идеале — западному покупателю. Уже в 1964 году Рабин — звезда альтернативной культуры, попавший в модный коммерческий «пул»[952], покупает кооперативную квартиру в Москве, а в 1965-м проходит его первая персональная выставка в Лондоне. С Рабина начинается бойкая торговля на экспорт художественным товаром с подчеркнуто местным колоритом, продолжающаяся вплоть до «хохломы» современных «Синих носов».

Основные черты искусства и жизни Рабина, «лианозовцев» и художников начала 1960-х, по свидетельству Гробмана, называвших себя «московскими левыми»[953], в будущем станут характерны для искусства и экзистенции московской школы и всего нонконформистского

949 См.: Оскар Рабин. Три жизни. Ретроспектива. Вып. 219. Альманах. Palace Editions, 2008.

950 Цит. по: *Кругликов В.* Оскар Рабин. Инсургент с орденом (http://adindex.ru/publication/gallery/2013/06/14/99740.phtml).

951 Там же.

952 «Те неофициальные художники, которым удавалось попасть в пул, связанный с иностранцами — дипломатами, журналистами и Георгием Костаки, — жили, в целом, неплохо, в смысле бабок. Дороги в этот пул строго охранялись, что сопровождалось очень иногда некрасивыми историями. Существовало даже понятие “дип-арт”, обозначавшее довольно среднее искусство, построенное на ожиданиях и вкусах среднего иностранца. Впоследствии такое искусство в обилии висело в зале на Малой Грузинской улице — жуткий сюр, чернуха и православие» (Там же).

953 *Гробман М.* Второй русский авангард.

творчества. К ним можно отнести: стилевой разнобой искусства членов поэтическо-художественной «группы» — от эскапистского салона и абстракции до брутальной экспрессионистской антиэстетики; наследование абсурдно-смеховой традиции 1930-х в сочетании со зверской «поэтикой» советского коммунального быта[954]; апелляция к иным — дореволюционной и западной — культурам; квартирные выставки; репрессии со стороны властей, конвертируемые в диссидентскую карьеру; скудный доход от работы для выживания и одновременно создание альтернативного художественного рынка, опирающегося на торговлю с иностранцами. К Оскару Рабину тянется традиция, ставшая фундаментальной для столицы: несмотря на экспрессивность его живописи, используемые художником символы советской жизни и эффект их «литературной» полемики с фоном легко перекочевывают в ироничную и всеядную эстетику следующего этапа московского искусства — соц-арта, пародирующего и троллящего официоз[955]. Соц-арт, парадоксально соединяющий дотоле взаимоисключающие формальные и идеологические «языки», обрел респектабельность и теоретическое оформление в США в первой половине — середине восьмидесятых усилиями Маргариты и Виктора Тупицыных. После «открытия» соц-арта в 1972 году Виталием Комаром и Александром Меламидом, он успешно развивается вплоть до Виноградова с Дубосарским и группы «Война», почтительно расшаркивавшейся с Приговым и соц-артистско-концептуалистским истеблишментом, а его принципы в постсоветской России распространились далеко за границы искусства, став стилем политики. Макс Фрай пишет: «В отечественной литературе соц-арт благополучно разрабатывается по сей день Владимиром Сорокиным и Павлом Пепперштейном. Впрочем, по мнению автора этих строк, «Поколение П» Виктора Пелевина — ярчайший пример обновленного литературного соц-арта (обновленного потому, что автор разрабатывает не классическую иконографию советского искусства, а ультрасовременные, постсоветские реалии)»[956].

***

В большинстве «историй» движения нонконформистского искусства, где оно понимается и как борьба за свободу, и как борьба за материальное выживание, узловыми моментами становятся выставки и акции, по сути — политические выступления (а не, скажем, смена художественных стилей), что естественно для искусства, манифестирующего себя в духе социального активизма. Версии истории искусства нонконформизма, учитывающие стратегию «ухода», переформатированную соц-артом и московской концептуальной школой в «ускользание», — это еще и история идей.

Вехи истории нонконформизма хорошо известны[957], и мы рассмотрим их пунктиром. Принято считать, что первой крупной манифестацией нонконформизма была экспозиция

---

954 Сделала аборт
В ресторане накачался
Не явился на концерт
У бухгалтера инфаркт
Присудили десять лет
Смотрят а уж он скончался
Я и сам люблю балет *(Генрих Сапгир).*

955 Показательно, что из мэтров нонконформизма Рабин, наряду с Немухиным, был единственным, кто поддержал молодых организаторов «Бульдозерной выставки» — Комара, Меламида, Тупицына — создателей эстетики соц-арта.

956 *Фрай М.* Соц-арт // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая.

957 Об основных событиях истории ленинградского нонконформизма см.: *Северюхин Д.* Новый художественный Петербург. Краткий исторический обзор // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник; *Гуревич Л.* Выставки неофициальных художников // Там же.

студии Элия Белютина «Новая реальность» в Манеже 1962 года, на которой Хрущёв устроил эффектный скандал[958]. Подобным образом интерпретируется и закрытие КГБ так называемой «выставки такелажников» (официальное название — «Выставка художников-рабочих хозяйственной части Эрмитажа. Навстречу 200-летию Эрмитажа»)[959] в 1964 году в Растреллиевской галерее Зимнего дворца, в результате которой был уволен директор музея Михаил Артамонов. Но ни художники манежной выставки, ни участники «выставки такелажников», имевших громкий политический резонанс, не думали о каком-либо протесте, борьбе, политическом выступлении и сочли бы благом официальное признание их искусства. Характерно, что созданная в 1967 году после «такелажной» выставки группа «Петербург» во главе с Михаилом Шемякиным продолжала надеяться на сотрудничество с властью и сделала, как вспоминает Анатолий Васильев, своеобразное «объявление о создании группы, оно содержалось в письме художников к секретарю обкома КПСС Г. П. Александрову. Просили предоставить мастерские, разрешить выезд за границу для изучения мирового искусства. Писали о том, что ЛОСХ узурпировал власть и оказывает сильное идеологическое давление на молодых художников. Конечно, нам не только отказали, но и пригрозили психушкой»[960].

Закрытие властью выставки в Манеже было результатом провокации, подковерной борьбы и сведением счетов в высших эшелонах власти, а выставка в Эрмитаже была использована «наверху» как повод снять неугодного директора музея, ранее решительно отстоявшего «импрессионистскую» экспозицию третьего этажа. Показательно, что в итоге для оппозиционно настроенной интеллигенции в интерпретации произошедшего речь идет не о художественных достоинствах опальных работ, а о публичном резонансе — медийной стороне событий. Советский нонконформизм, сформировавшись как медийное движение, в 1970-е годы уже опережал в провокациях неповоротливую власть. Новые информационные, имиджевые и коммерческие технологии использовались, прежде всего, в Москве как двигатели параллельной нонконформистской экономики. «Прежние ценности подпольного существования — уединенность, замкнутость на “внутреннем”, демонстративная удаленность от социума, от всего “внешнего” — уже не представляются безусловными. Подпольная жизнь больше не рисуется в ореоле романтики, не воспринимается как воплощение свободного существования, — пишет Бобринская. — Мифология отверженности, героизировавшая и романтизировавшая “подполье”, конечно, не исчезает полностью, но становится периферийной для неофициальной культуры»[961]. Начинается реальное, немыслимое ранее противостояние с государством. Главную роль в нем стали играть зарубежные и отечественные СМИ, газетные пасквили и фельетоны, скандалы, коллективные письма, петиции, слухи, самиздат и т. п. медийность[962]: искусство и выставки превратились в «информационный прецедент». Второстепенная роль эстетики отличала нонконформистов и от будетлян, начавших использовать медийную стратегию в

---

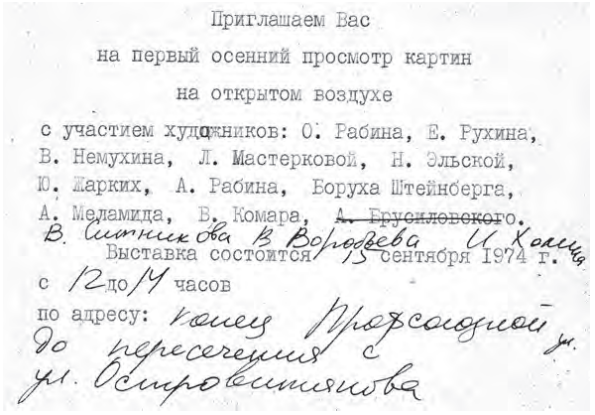
958 Посещение Хрущёвым выставки «Новая реальность» 1 декабря 1962 года. Стенограмма присутствия Н. С. Хрущёва на выставке художников-авангардистов в Манеже (http://perpetrator2004.narod.ru/documents/Khrushchev/Maniege1962.doc).

959 Сотрудница Эрмитажа Наталья Шарандак называет ее «традиционной выставкой самодеятельного творчества сотрудников Эрмитажа» (*Шарандак Н.* Будни и Праздники современной художницы. Вчера и сегодня художницы андеграунда // Фрагменты книги «Женские ответы» (1997) (http://www.owl.ru/win/books/sharandak/02.htm)).

960 В «Петербурге» мы сойдемся снова / Анатолий Васильев, Владимир Овчинников; беседовал Виталий Пацюков // Искусство. 2009. № 1/2.

961 Бобринская Е. Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 174.

962 В 1979 году в Париже выходит журнал «А-Я». В 1976 году А. Глезер открывает под Парижем, в Монжероне, Музей современного русского искусства в изгнании.



Приглашаем Вас
на первый осенний просмотр картин
на открытом воздухе
с участием художников: О. Рабина, Е. Рухина,
В. Немухина, Л. Мастерковой, Н. Эльской,
Ю. Жарких, А. Рабина, Боруха Штейнберга,
А. Меламида, Б. Комара, ~~А. Брусиловского.~~
В. Сапникова В Воробьева И Комара
Выставка состоится 15 сентября 1974 г.
с 12 до 14 часов
по адресу: конец Профсоюзной ул.
до пересечения с
ул. Островитянова

Приглашение на «Первый осенний просмотр картин на открытом воздухе», впоследствии названный «Бульдозерной выставкой». Фото В. Комара



М. Мастеркова-Тупицына, В. Немухин, В. Агамов-Тупицын (с работой Ю. Жарких), С. Бордачёв на «Бульдозерной выставке». 1974. Фото В. Сычёва из архива М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына

1910-е, и от западных «медийщиков» — футуристов, дадаистов, сюрреалистов, поп-артистов[963].

Именно действие на опережение обеспечило конечный успех «Бульдозерной выставки» или «бульдозерного перформанса», как называет его участник событий 15 сентября 1974 года на пустыре на окраине Москвы в Беляево — Валентин Воробьёв, оставивший их потешное описание. «Иду на вы» было послано властям одновременно с приглашениями иностранным корреспондентам и дипломатам. Идея акции исходила от молодежи, которой тогда числились Комар и Меламид, а также математик и культуртрегер Виктор Тупицын. То, что выставку предполагалось провести под открытым небом (сначала предполагалось, что это будет Красная площадь), как говорит Воробьев, не было чем-то странным: «Годами в погожие дни выставлялись студенты художественных школ, приглашая рабочих и колхозников. Мастера народных промыслов торговали “хохломой” и “палехом” на рынках. В парках культуры и отдыха “на пленэре” проводились конкурсы на лучший детский рисунок». Вспомним героя Георгия Вицина, торгующего на свежем воздухе зимой «лебединой живописью» в фильме «Операция “Ы”»: «Налетай, торопись, покупай живопись!».

Характерно и то, что активное участие в акции приняли приезжие — ленинградские лидеры Рухин и Жарких: положение московских вождей независимого искусства, некоторые из которых уже состояли в Союзе художников, было таково, что они, за исключением Рабина и Немухина, от участия в акции отказались.

Все пошло так, как в сражениях у Толстого в «Войне и мире», — совершенно непредсказуемо и хаотически. Знаменитое событие напоминало постановку абсурдистского театра — смесь ленд-арта, «балета» крупногабаритной техники, полицейской операции, боев в грязи (поливальные машины были «заряжены» жидкой грязью), с декорацией из картин авангардистов и «хором» из зрителей разного положения и национальности. Несмотря на побои, аресты, уничтожение картин, это была выдающаяся победа нонконформистов: оставив поле битвы, они выиграли кампанию. На Западе событие освещали первые полосы СМИ. По словам Валентина Воробьёва, вскоре «”Бульдозеры” растаскивали все, кому не лень. (…) Профсоюз работников культуры, составлявший опись андеграунда, обнаружил, что участников “бульдозеров” было не одиннадцать, как мне известно, и не двадцать четыре, как вычислил архивариус Леонид Талочкин, а более трехсот!»[964] Власть поспешила оправдаться в глазах мировой общественности, и уже 29 сентября была разрешена выставка на откры-

963 Нонконформисты только примеряли одежды медиазвезд: им еще претила установка на популярную культуру, к которой в 1980-е годы стало апеллировать следующее поколение независимых художников и музыкантов.

964 Здесь и далее цит. по: *Воробьёв В.* Враг народа. Воспоминания художника. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

том воздухе в Измайловском парке. В этом «Втором осеннем показе живописи и графики» приняли участие 65 художников, показавших около 250 полотен. Выставку посетило почти 15 тысяч человек[965]. Пошла цепная реакция. Уже в декабре необычайный ажиотаж вызывает выставка нонконформистов в ДК Газа в Ленинграде. В 1975 году в Москве нонконформисты выставляются в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ и в ДК ВДНХ, а в Ленинграде — в ДК «Невский». По Москве и Ленинграду прокатились волны квартирных выставок. «В 1975 году на квартирах художников устраивался предварительный просмотр их работ к Всесоюзной выставке независимых художников, — пишет Владимир Нагапетьян. — Двери квартир не закрывались допоздна, и любой желающий мог посмотреть квартирную выставку. На выходе висели объявления: "Продолжение экспозиции находится по адресу…" и указывался адрес другого художника. Зрители отправлялись осматривать выставку произведений следующего художника и таким образом за день успевали познакомиться с работами целой группы авторов»[966]. Но и «кураторы» из КГБ не сидели сложа руки, обстановка была напряженной: в Ленинграде выставка под открытым небом в парке Сосновка, запланированная на 25 мая 1975 года, была сорвана «органами» и милицией[967].

Все эти события производили грандиозное впечатление на художников и зрителей: сохранились стихи Эдуарда Шнейдермана, передающие лихорадочное, экстатическое состояние человека, несколько часов стоявшего в очереди на морозе, чтобы потом за полчаса, в толкучке, осмотреть 200 картин[968]. Описания выставок распадаются на массу мелких событий, вспышек, «делёзовских» складок, судорог, узелков, завихрений и т. д. Показателен рассказ Валерия Барзаса о страстях вокруг несостоявшейся выставки в Сосновке: что, как и где происходит — непонятно, но впечатление, произведенное на молодого человека, — ошеломляющее. Самой выставки не было, но состоялось Посвящение, Событие — одно из главных в жизни его активного участника, которое вновь и вновь переживается спустя десятилетия.

Меньше чем за два года московские нонконформисты добиваются своей легализации. «До этих событий большинство художников-авангардистов были безработными или перебивались случайными заработками, — вспоминает Нагапетьян. — И вот 7 июня 1976 года авангардистам позволили объединиться в секцию живописи при Московском объединенном комитете профсоюза художников-графиков, который располагался на ул. Малая Грузинская, дом 28. Председателем ОК в то время был некто В. Ащеулов, то ли комсомольский работник, то ли гебэшник. Его правой рукой являлся Э. Дробицкий. Структура напоминала собой МОСХ. В ней были секции живописи, графики, плаката, фото и др. В секцию живописи и была принята основная масса участников двух выставок на ВДНХ. Таким образом власти решили проблему трудоустройства и надзора за инакомыслящими живописцами»[969].

---

965 Выставка художников в лесопарке Измайлово, 1974 год (http://www.youtube.com/watch?v=XwC0p4u_vdU).

966 *Нагапетьян В.* От раздавленного авангарда до расстрелянного пейзажа // Проза.ру (http://www.proza.ru/2007/07/23-382).

967 *Барзас В.* Авангардисты. Хроника убитой выставки. 1975 г. // Нева. 2005. № 6 (http://magazines.russ.ru/neva/2005/6/bar21-pr.html); *Филимонов В.* VII. Выход из подполья // Нецензурная автобиография (http://www.proza.ru/2008/08/29/429).

968 *Басин А.* Газаневщина.

969 «В Горком вступили практически все желавшие хоть какой-то легализации, но не совпадавшие с основным курсом партии и правительства художники — от признанных мэтров вроде Ильи Кабакова, Виктора Пивоварова, Михаила Шварцмана, Эдуарда Штейнберга до ныне почти забытых персонажей. Вплоть до середины 80-х отчетные выставки членов Горкома вызывали небывалый ажиотаж у публики, готовой выстаивать многочасовые очереди, лишь бы хоть глазком увидеть неотцензурированные или почти неотцензурированные "эксперименты"». *Нагапетьян В.* От раздавленного авангарда до расстрелянного пейзажа.

Синхронно в Ленинграде по инициативе Юрия Жарких художники «газаневских» выставок создают Товарищество экспериментальных выставок (ТЭВ). Эта организация тоже претендовала быть легальной — в проекте, отправленном в Министерство культуры, целью ТЭВ провозглашалось: «Способствовать творческой деятельности художников, в том числе не являющихся членами Союза художников РСФСР, в целях развития советского изобразительного искусства»[970]. Но ленинградское нонконформистское движение было на периферии информационных и денежных потоков и не представляло для власти такой угрозы, как в столице. В результате через Ленинградское управление культуры в регистрации ТЭВ было отказано, несмотря на письма художников в ЦК КПСС и XXV съезду КПСС. Протест вылился в попытку провести у Петропавловской крепости 30 мая 1976 года выставку-демонстрацию в память только что погибшего Рухина, которая, несмотря на сложные маневры участников, закончилась драками и арестами. Однако в том же году членам непризнанного ТЭВ удалось добиться разрешения провести две групповые выставки в ДК им. Серго Орджоникидзе.

Противостояние нарастало. В Ленинграде радикально настроенные нонконформисты переходят к откровенно антисоветским акциям. «В январе 1976-го председатель КГБ Юрий Андропов докладывает в ЦК КПСС о “предотвращении попытки группы враждебно настроенных лиц… из числа так называемых непризнанных поэтов и художников “авангардистов”… провести 14 и 27 декабря 1975 года в городе Ленинграде провокационное сборище, которое они намеревались организовать, под предлогом “почтить память участников восстания декабристов” собрать на площади Декабристов 100–150 человек, развернуть транспаранты с провокационными надписями и предпринять другие антиобщественные действия, чтобы придать акции антисоветскую направленность»[971]. Эта группа устраивает голодовки, занимается похищением пишущих машинок, ротаторов, военных радиостанций и приемников, которые используются для отключения «глушилок», слушанья западных «голосов» и изготовления самиздата, а также созданием лозунгов-граффити. Александр Черкасов в статье «Бегущий человек»[972] приводит хронику этого политического стрит-арта (сами его создатели, конечно, не думали об этом в искусствоведческих терминах — как о художественной деятельности). Утром «6 апреля 1976 года в Ленинграде из парка вышли на маршрут три трамвая с надписями “Свободу политзаключенным!” на бортах» — вернуть обратно их было уже невозможно и, высадив пассажиров, отчаянно сигналя, и тем самым привлекая внимание, они ехали через весь город до конца маршрута. «7 апреля надписи сходного содержания появились на стенах Консерватории и Института имени Лесгафта, а



Ю. Рыбаков, Ю. Вознесенская. Трамваи, расписанные лозунгами. 1976. Фото из архива КГБ



Ю. Рыбаков, О. Волков. Лозунг «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков!» на стенах Петропавловской крепости. 1976. Фото из архива КГБ

К концу 70-х Малая Грузинка отчетливо распалась на два стилистических лагеря — один стал называться «московским концептуализмом», другой — «малогрузинским сюрреализмом». *Орлова М.* Лицо «Малой Грузинки» // Умер Эдуард Дробицкий. 09.2007 (http://www.kommersant.ru/doc/806677).

970 *Северюхин Д.* Новый художественный Петербург. Краткий исторический обзор. С. 21.

971 *Рыбаков Ю.* Мой век. Историко-биографические заметки. Часть 1. СПб.: ДЕАН, 2010.

972 *Черкасов А.* Бегущий человек // Ежедневный журнал. 6 декабря 2007 (www.ej.ru/?a=note&id=7626).

также на стрелке Васильевского острова. 4 августа на обращенной к Дворцовой набережной стене Петропавловской крепости появилась надпись размером метр на сорок метров: “Вы душите (в действительности было написано «распинаете». — *А. Х.*) свободу, но душа человека не знает оков”. (...) В ночь на 6 августа на Таврическом дворце, в подземном переходе на углу Невского и Садовой, на Адмиралтействе и на нескольких автобусах появились лозунги: “СССР — тюрьма народов”, “КПСС — враг народа”, “Долой партийную буржуазию!”»[973]. Наибольшую известность получила история с лозунгом на Государевом бастионе Петропавловской крепости, который написали Юлий Рыбаков и Олег Волков. В 1990-е Рыбаков, уже член Государственной думы РФ, получил анонимный конверт с фотографией стены бастиона с надписью, которую пытаются прикрыть гробами из располагавшейся рядом гробовой мастерской и милиционерами на катере: в этот день случилось наводнение, и к стенам было трудно подобраться. За справедливость своих слов художник Рыбаков отвечал 6 лет в лагере за Полярным кругом. В конце 1970-х в Ленинграде усиливаются репрессии, и, по некоторым данным, до половины участников движения на рубеже десятилетий вольно или вынужденно эмигрируют.

Впрочем, сразу же возникает так называемая «вторая волна» нонконформизма, которую образуют художественные группы 1970-х («Инаки», «Летопись», «Алипий») и отдельные художники, по тем или иным причинам не участвовавшие в газаневском движении, а также оставшиеся ветераны газаневщины (газаневская культура как феномен была создана книгой Анатолия Басина и признана всем альтернативным художественным сообществом). Художники «второй волны» уже не подвергались прежнему прессингу и скоро получили самые разнообразные возможности выставляться. Так, в 1980 году под Олимпиаду власти сами инициируют выставку нонконформистов в Ленинградском Дворце молодежи. 14-17 ноября 1981 года в Ленинграде, на Бронницкой, 1/3, в идущем на капитальный ремонт доме, состоялась большая выставка, ловко открытая и закрытая под носом у КГБ[974]. Участники выставки стали костяком Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), которое возникло практически синхронно с созданными под эгидой КГБ Ленинградским рок-клубом и литераторским «Клубом-81». «”ТЭИИ” не добивалось юридической регистрации, но получило неофициальное признание властей и вплоть до 1990 выступало в качестве основного организатора легальных выставок нонконформистского искусства»[975]. Программа ТЭИИ носила гуманитарный характер и сводилась к признанию неофициалов профессиональными художниками и организации их выставок. С этого момента говорить о «запрещенном искусстве» или «андеграунде» уже не совсем корректно. С созданием ТЭИИ началась позиционная, бюрократическая борьба. Нонконформисты изнуряют власть своими петициями и протестами, спорят с комиссиями цензоров на выставкомах. Лидер ТЭИИ Сергей Ковальский ходит на прием к Марте Мудровой — начальнице Главного управления культуры, запихнув в портфель здоровенный бобинный магнитофон на батарейках с микрофоном, чтобы потом не дать чиновнице возможности отказаться от своих слов.



«Ходоки» около Главного управления культуры Ленинграда: К. Миллер, С. Ковальский и Т. Новиков. 1981. Фото из архива С. Ковальского

Вторую волну отличало, с одной стороны, авантюрно-игровое начало, с другой — бюрократизм. Молодежь «второй

973 *Рыбаков Ю.* Мой век. Историко-биографические заметки. Часть 1.

974 20 лет квартирной выставке «На Бронницкой». СПб., 2001.

975 Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. С. 302.



Выставка групп «Летопись» и «Алипий» на открытом воздухе в парке г. Сестрорецк. Июнь 1978. Фото из архива И. Сотникова

волны» из групп «Летопись» и «Алипий» меньше интересовалась политикой и обладала опытом, позволявшим не идти на жесткий конфликт с властями, а придавать своей художественной активности спонтанные формы для занятий именно искусством, а не протестом[976]. После разгона сквота «Кирилл и Мефодий» в 1978 году художники стали устраивать свои выставки на улице, пляжах, в лесу и т. д. Художественные группы в эстетике молодежной культуры «новой волны» в Москве и Ленинграде по-разному вели себя в отношении нонконформизма. Московская группа «Мухомор» влилась в московскую концептуальную школу, в то время как ленинградские «Новые художники» быстро разошлись с нонконформистами практически по всем позициям и продолжали лишь прагматическое сотрудничество в выставочной деятельности.

К концу 1980-х баррикады, уже достаточно условно разделявшие советское и антисоветское, постепенное разрушались, а конфликт с властью и официальным искусством практически сходит на нет. Таким образом, существование нонконформистского движения насчитывает около полутора десятков лет: начиная с первых организованных выступлений художников в Москве («Бульдозерная» выставка) и Ленинграде (выставка в ДК Газа) в 1974 году до перестройки и гласности на стадии фактического снятия цензуры, открытия границ и начала сотрудничества с властью, которое в Москве обозначил аукцион «Сотбис», а в Ленинграде совместная выставка в «Манеже» в 1988 году.





Уличная выставка в Ленинграде. Июль 1983. Фото из архива И. Сотникова

Наступает период коммерциализации. В Ленинграде в 1988 году возникает первый художественный кооператив «Ариадна», который сразу же, в сотрудничестве с историками искусства из «Ленинградского клуба искусствоведов», проводит грандиозную выставку «40 лет современного искусства в Ленинграде. От неофициального искусства к перестройке» в выставочном комплексе в Гавани, впервые очертившую местный художественный ареал в исторической перспективе. В Москве в этом же году молодыми художниками Евгением Миттой, Айдан Салаховой и Александром Якутом при поддержке бизнесмена Михаила Крука была основана «Первая галерея». Окончательную черту под казавшимся вечным конфликтом подвела официальная отмена цензуры в 1990 году.

976 См.: Группа «Алипий». 1975–1983: Каталог; Группа «Летопись». 1977–1981. СПб.: Галерея современного искусства DiDi. 2014.

Как говорил Л. Н. Гумилёв, упрощенные структуры не жизнестойки. Духовная и культурная примитивизация, наступавшая в СССР, привела к тому, что люди, усложняющие жизнь, познающие себя, а также молодежь, «попавшая под культурное влияние разлагающегося Запада», в конце 1980-х легко изнутри взорвали дряхлую систему, одуревшую ото лжи.

Краткое торжество и коммерческий успех нонконформизма в эпоху перестройки уже в 1990-е сменился забвением. Настоящее признание на художественном поприще сопутствовало только некоторым эмигрировавшим представителям соц-арта и московского концептуализма.

IV. БЫЛИ ЛИ «НОНКОНФОРМИСТЫ» НОНКОНФОРМИСТАМИ?

ОПЯТЬ О ТЕРМИНЕ

> Лучкин указывал на разные предметы и называл их, причем, при малейшей возможности исковеркать слово, коверкал его, (...) уверенный, что при таком изменении слов они более похожи на иностранные и легче могут быть усвоены Максимкой.
>
> *Константин Станюкович. «Максимка»*

Термин «нонконформизм» к отечественным проблемам был, по-видимому, впервые применен лидером российского евангелического движения Иваном Прохановым в книге «В котле России», написанной в 1933 году по-английски в берлинской эмиграции. Так, по аналогии с английскими сектантами-нонконформистами XVI–XVII веков, Проханов определял отечественных евангелических христиан — баптистов, пятидесятников, методистов и др. Это первое употребление английского термина в расчете на понимание западной публики оставалось определяющим в дальнейшей судьбе «нонконформизма» как понятия, к которому прибегали для внешнего употребления и опознания «свой-чужой». Борьба за индивидуализм, «личное общение с Богом», протестантский дух, для всего мира наглядно воплотившийся в этике и эстетике современной англо-саксонской цивилизации, — один из ориентиров нонконформистской культуры. На русской почве протестно-революционные настроения традиционно опираются на немецкую теорию, также протестантскую, (в контексте которой оказывались Маркс с Ницше и Хайдеггером) и французских безбожников. «Протестная культура» или «протестное искусство», возможно, стали бы одними из близких к точности определений рассматриваемого нами явления.

Интерес могло бы представить исследование, которое установило первые случаи и семантику употребления термина «нонконформизм» по отношению к советскому искусству в зарубежной (в том числе эмигрантской) литературе, самиздате, документах, письмах и т. д., а также статистику его употребления в различные эпохи и при разных обстоятельствах[977]. По стародавней русской традиции новый термин был привнесен извне — с Запада, где-то в конце 1960-х. В 1970-е – 1980-е термин употреблялся в альтернативной среде наряду с другими самоидентификационными понятиями, но реже других. Парадоксальным образом сам термин «нонконформизм» для нонконформистской традиции не характерен — попробуйте найти его в прямой речи художников-нонконформистов советского времени. Судя по «Газаневщине» Ба-

977 В книге Лёли Кантор-Казовской «Гробман Grobman» (М.: Новое литературное обозрение, 2014) приведены «наиболее содержательные публикации»: *Berger J.* The Unofficial Russians // Sunday Times Magazine. 6.11.1966. P. 44-51; Padrta J. Neue Kunst in Moskau // Das Kunstwerk. 1967. № 7–8; *Ragon M.* Peinture et sculpture clandestines en U.R.S.S. // Jardin des arts. Jull.— aout 1971, P. 2–6; *Chalupecky J.* Moscow Diary // Studio International. Feb. 1973. P. 81–96.

сина, фактически создавшей феномен ленинградского нонконформизма, художники 1970-х — 1980-х этот термин начинают употреблять уже в эмиграции.

До сих пор большинство здравствующих деятелей независимой культуры Ленинграда 1960-х – 1980-х на вопрос о принадлежности к нонконформизму отвечают, что были они просто художниками, писателями и поэтами, а никакими не нонконформистами. Более того, пользующиеся авторитетом в художественных кругах редакторы самиздатовского журнала «Часы», публиковавшего немало материалов по искусству, — Борис Иванов и Борис Останин утверждают, что в Ленинграде к определениям «нонконформизм», «вторая культура», «андеграунд», «неофициальная культура» и т. п. терминам относились в принципе плохо, ввиду их отрицательного звучания и заведомого негативизма[978]. Внутренне свободные люди возводили свою генеалогию к мировой классике в целом. Это прозвучало в речи поэта Виктора Кривулина на вручении ему первой премии Андрея Белого в 1979 году, когда он заявил, что нет никакой «второй культуры», а есть только первая, настоящая и единственная культура. Для простого русского уха этот термин непонятен и неблагозвучен[979], а для интеллигентного человека очевидна и опасная скользкость такого самоназвания: заявление «я — нонконформист» звучит нескромно, если не комично. Позиция людей, сохранявших духовную независимость, претендовала на внутренний аристократизм, презиравший и игнорировавший идеологическое давление сверху. Замечательный тому пример — известный случай с Бродским, описанный Довлатовым в повести «Ремесло»: «Будни нашего государства воспринимались им как умирание покинутого душой тела. Или — как апатия сонного мира, где бодрствует только поэзия… Рядом с Бродским другие молодые нонконформисты казались людьми иной профессии. Бродский создал неслыханную модель поведения. Он жил не в пролетарском государстве, а в монастыре собственного духа. Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже нетвердо знал о его существовании. Его неосведомленность в области советской жизни казалась притворной. Например, он был уверен, что Дзержинский — жив. И что “Коминтерн” — название музыкального ансамбля. Он не узнавал членов Политбюро ЦК. Когда на фасаде его дома укрепили шестиметровый портрет Мжаванадзе, Бродский сказал: — Кто это? Похож на Уильяма Блейка…».

Наибольшую приверженность к термину «нонконформизм» проявили представители «второй волны» нонконформизма, с гордостью и азартом принявшие эстафету борьбы за свободу творчества в самом начале 1980-х. В широкий обиход, как самоназвание и конвенциональный искусствоведческий термин, «нонконформизм» вошел уже во время перестройки, ухода цензуры, открытия западного рынка — прежде всего, как «умное» и респектабельное слово из международной сигнальной системы, что, по-видимому, и определило его дальнейшую влиятельность.

---

978 Характерный момент для самиздатовского сборника «Галерея» — сетования по поводу «конфронтации», «отрицания», «негативизма» неофициальных художников (В. Антонов. «Неофициальное искусство»), «заманчивой оппозиционности», «политической окраски» (Е. П. «Искушения культурного движения»). Этот двухтомный альманах был составлен Борисом Ивановым, Сергеем Ковальским и Юрием Новиковым в 1981 году как приложение к самиздатовскому журналу «Часы». Основные авторами текстов альманаха были литераторы, так как — пишет на его страницах У. Истоков — «обсуждения выставок показали, что художники так же беспомощны перед необходимостью говорить об искусстве, как и зритель».

979 Когда в начале 2000-х я состоял директором архива ПАиБНИ при арт-центре «Пушкинская, 10», где располагается Музей нонконформистского искусства, мне не раз приходилось сталкиваться с тем, что простые люди слово «нонконформизм» не воспринимают или слышат в нем чуть ли не похабщину.

***

> Кто же попеременно, то грешит, то, раскаиваясь, ставит себе высокие нравственные цели, — того легко упрекнуть в том, что он слишком удобно для себя строит свою жизнь. Он не исполняет основного принципа нравственности — необходимости отречения...
>
> *Зигмунд Фрейд.*
> *«Достоевский и отцеубийство»*

Вставший на путь спасения принимает нравственную и моральную ответственность. Был ли нонконформизм явлением ответственности, самоотреченного служения? По сравнению с «гарями» старообрядческих общин, подвижничеством «хождения в народ», «монашеством в миру» Флоренского и Лосева, «нонконформизм» общей массы наших художников выглядит бледно. «Нельзя считать подлинною альтернативой и полноценным продолжением внутренней эмиграции такие позднесоветские явления, как диссидентство и нонконформистское искусство: изначально впитав в себя множество советских черт, они были уже не столько Островами Чистоты, сколько именно — продуктами двоякого разложения, в ходе которого сближались и смешивались некогда чистые и несоединимые стихии», — пишет Сергей Хоружий[980].

Вопросом о соответствии «имени» и жизненной практики нонконформистов задается в своем труде Екатерина Бобринская: уже название ее книги «Чужие?» (вряд ли автор имела в виду фильм Ридли Скотта) подразумевает, в том числе, и вопрос — насколько чужими были художники-нонконформисты советскому строю? «В какой мере неофициальное искусство можно соотносить с понятием “нонконформизм”? — спрашивает исследователь. — Можно ли его так именовать, если почти все ведущие представители неофициального сообщества были членами тех или иных официальных творческих организаций? Художники дорожили этим членством, использовали социальные преимущества (надо сказать, неслыханные для западных художников), предоставлявшиеся советскими институциями. Те из художников, кто не состоял в официальных союзах, страстно мечтали туда попасть и прилагали к этому массу усилий. Многие “нонконформисты” выполняли официальные заказы. Причем не только иллюстрировали детские книжки, но и занимались монументальным искусством, изготовлением разнообразной пропагандистской продукции. Иными словами, жили в советском социуме, использовали его преимущества, его возможности. Подчинялись его правилам. (Конечно, — поясняет Бобринская этот момент в сноске, — среди неофициальных художников были отдельные представители радикального и бескомпромиссного нонконформизма по отношению к социуму (А. Арефьев, В. Яковлев, А. Зверев, В. Пятницкий). Был ли это нонконформизм в привычном понимании? Или, напротив, типичное советское двоемыслие, глубоко конформистское существование?.. Важнее, однако, задать другой вопрос. Связана ли ценность искусства этого времени, этого круга с конформистской или нонконформистской жизненной позицией художников? Думаю, что нет»[981].

Активной фазе культуры нонконформизма соответствует, с одной стороны, ослабление прессинга со стороны властей[982], по многим причинам вынужденных оглядываться на мнение Запада, а с другой — общий энергетический спад: вялость и апатия советского общества, выраженные словом «застой». Степень жертвенности была невысокой — нонконформизм не был ни контркультурой, ни левым, ни, тем более, революционным движением — ни по своим притязаниям, ни по формам и идеологии искусства. Нонконформисты, как и все диссидентское движе-

---

980 *Хоружий С.* Блеск и нищета внутренней эмиграции. // Знамя. 2002. №8.

981 *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 13-14.

982 Надежда Мандельштам говорила: «Брежнев — первый не кровопийца, не кровожадный» (*Де Мони Э.* Интервью с Надеждой Яковлевной Мандельштам // Континент. 2013. № 152.

ние в СССР, никогда не помышляли о свержении существующего строя[983]. Случаи «экстремизма» в нем были единичные, вынужденные и невинные. Основными требованиями художников были свобода самовыражения, признание их профессиональными художниками, возможность показывать и продавать свои работы. Идеалом 1970-х были буржуазно-рыночные благодати, чем они отличались от 1930-х, когда пределом мечтаний Мандельштама или булгаковского Мастера был тихий уголок, маленький романтический домик, где творца оберегает его муза. Как и основная масса нынешнего отечественного политически заостренного искусства, нонконформизм советского времени требовал «соблюдения прав», стоя на умеренно-социалистических позициях, что позволило активной части нонконформистов легко встроиться в буржуазные новорусские отношения. Это движение фактически совпадает с правозащитничеством и диссидентством, через смычку с которыми оно фактически и вошло в историю искусства. В отличие от западных арт-активистов, советские художники-альтернативщики не имели политических программ и почти не были знакомы с современными социальными теориями. В Ленинграде в 1970-е существовал философски подкованный круг политически активных интеллектуалов, из которого, например, вышли остроактуальные и самобытные феминистические идеи. Но это были, прежде всего, литераторы, правда, начавшие свои организованные действия под влиянием активности художников-нонконформистов в 1975 году, а в 1976-м — уже совместные с ними выступления[984] (политические граффити), практически не повлиявшие на художественную практику в целом. Да и трудно было бы представить, чтобы художники-антисоветчики приняли модные на Западе марксизм, маоизм или троцкизм. По отношению к ним Маркузе, Адорно, Ги Дебор, Ханс Хааке, «Горилла Гёрлз» или Кшиштоф Водичко жили на другой планете.

983 По свидетельству Елены Боннер, многие из диссидентов никогда не стремились к политической деятельности и, когда появилась возможность, сознательно от нее ушли (см.: Диссиденты о диссидентстве // Знамя. 1997. № 9). «Какой-то единой идеологии диссидентства не было. Не борцы с режимом, не диссиденты назвали себя “диссидентами”. Это Советская власть и ее подручные инженеры человеческих душ (в обиходной речи — журналисты) нацепили такую метку на всех, активно несогласных с советской действительностью. Слово, как говорил мой отец, “шипучее, иностранное, непонятное и страшное”, поэтому власти так назвали своих противников. А те, кого так назвали, не стали спорить и мрачно шутили о “сидентах” и “отсидентах”. Кстати и Р. И. Пименов и А. Д. Сахаров предпочитали называть себя “вольномыслящими”» (*Пименов Р.П.* О движении сопротивления или диссидентах (http://bogemnyipeterburg.net/revolt/polit/allsoc.htm)).

984 *Долинин В., Северюхин Д.* Преодоление немоты // *Долинин В., Иванов Б., Останин Б., Северюхин Д.* Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е: Литературная энциклопедия. С. 26-29. Станислав Савицкий в книге «Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы» (М.: Кафедра славистики Университета Хельсинки; Новое литературное обозрение, 2002) пишет о литераторах, относимых к нонконформизму: «Большинство неофициальных литераторов не участвовало в политической жизни и деятельности диссидентов, от которых художественная среда подчеркнуто отстранялась… Антисоветскость могла входить в кодекс основных идей сообщества, но это не означает, что писатели видели себя борцами на баррикадах политической оппозиции и, тем более, были ими в действительности. Нет сомнений в том, что среди неофициальных авторов были те, кто занимался непосредственно политикой. Татьяна Горичева и Виктор Кривулин с конца 1960-х принимали участие в “Хронике текущих событий”. С середины 1970-х они издавали один из первых регулярно выходивших машинописных журналов под названием “37”. Политическая публицистика играла в нем немаловажную роль. Однако пример Т. Горичевой и В. Кривулина относится к тем самым исключениям, подтверждающим правило. Ни И. Бродский, ни С. Довлатов, ни Горожане, ни ВЕРПА, ни Хеленукты, ни многие другие неофициальные авторы не связывали свои литературные занятия с политикой и были изолированы от диссидентской среды… Оппозиционность самого диссидентства сегодня все чаще рассматривается как декларирование оппозиционности, включенное в исторический контекст взаимодействия диссидентов и власти. Сергей Ушакин описывает политическое противостояние, используя понятие “миметического сопротивления”, введенное Мишелем Фуко. Демонстрируя, как диссиденты использовали советскую официальную риторику в публицистике либо открытых письмах и выступали за реализацию невоплощенной официальной программы компартии (гласность была объявлена Хрущёвым на XX съезде), исследователь приходит к радикальным выводам. Диссидентская оппозиция исторически представляла собой производную или отражение власти, но не независимое противостояние».

В традиционном понимании этого слова *политичность* искусства оппозиционных деятелей культуры — миф, созданный с участием самих художников. Екатерина Бобринская пишет: «Существует привычка рассматривать искусство 1970–1980-х, прежде всего в контексте критики советской культурной традиции, социума, образа жизни. Бесспорно, основания для этого есть. Однако при внимательном исследовании эта критика оказывается достаточно поверхностной и одномерной. Ни серьезной социальной, ни тем более политической проблематики в рамках неофициального искусства этого времени не было сформулировано»[985]. Редки в искусстве нонконформизма и просто политические сюжеты с социальной критикой. К таковым можно отнести работы Рабина, «Мышеловку» Рухина, соц-арт Комара с Меламидом и близкого к нему Владлена Гаврильчика, некоторые произведения Вадима Рохлина, а в 1980-е — живописцев «второй волны»: Кирилла Миллера, Сергея Ковальского и др. Но даже эти произведения, которые были скорее фрондерскими, обычно прибегали к эзопову языку, за редкими исключениями вроде акции Леонида Ламма, забросавшего памятник Маяковскому бутылками с красной краской в 1967 году, или своеобразного стрит-арта Юлия Рыбакова не имели прокламативно-протестного характера, и не определяли облик советского нонконформистского искусства.

Политическое было в другом: *нонконформисты противопоставляли моноязыку власти и дуальной модели мира — многовариантную мультимодель,* чем готовили шизореволюцию. В этом главная роль и достижение нонконформистской культуры.

ДИП-АРТ

> Вы полагаете, что иметь жалование в 6–8 тысяч руб. по смерть, получить красивый угол в Академии с отопкой и освещением есть уже высокое блаженство для художника, а я думаю, что это есть совершенное его несчастие. Русский исторический живописец должен быть бездомен, совершенно свободен (...) никогда ничему не подчинен, независимость его должна быть беспредельна. (...). Купеческие разсчеты никогда не подвинут вперед художества, а в шитом высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать, кроме стоять вытянувшись.
>
> *Александр Андреевич Иванов*

> По сути, ничего авангардистского в их творчестве, (как, впрочем, и в моем собственном) не было. За искусством, которое было взбудоражено хрущевской оттепелью, (...) не стояло ничего, кроме безумной тяги к самовыражению. Рабы ощутили себя внезапно... Именно себя. Они лихорадочно начали работать кистями, пытаясь протолкнуться к пирогу, оккупированному корифеями соцреализма. У них не было выдающихся художественных концепций, подобных концепциям Кандинского, Малевича или Филонова. Им просто хотелось хорошо жить.
>
> *Леонид Болмат. «Гнилое и думы»*

При внешнем убожестве быта и официальной этике пролетарского аскетизма, советский человек был заражен стяжательством, выражавшемся в постоянном доставании всего — от еды до одежды и услуг, обычно через связи и «блат», в маниакальном стоянии в очередях невесть за чем[986].

---

985 *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 177.

986 На этом был построена акция a'la ситуационизм-1968, организованная ленинградским художником Владимиром «Ванкок» Семёновым «Очередь» (1988). Своим стоянием у дверей закрытого на ремонт парфюмерного магазина на Невском проспекте друзья спровоцировали образование длинной очереди, а затем незаметно смылись. См.: The Queue. Vladimir «Vancoke» Semenov, Public art-action, Leningrad 1988 (https://www.youtube.com/watch?v=zTo60rA6YWI).

Кто-то из нонконформистов попадал в психушку и тюрьму, подвергался слежке и телефонному террору, дрался на улице с тайными агентами, голодал, экстатически занимался творчеством, изготавливал самиздат[987] и просто «отрывался». На этих людях, «чистивших карму» нонконформизма, держалось все движение. Рядом в это же время кто-то рассматривал «нонконформизм» как само собой разумеющийся путь здравомыслящего человека к достатку, благополучию и удовлетворению тщеславия. Характерный портрет трезвомыслящего дип-артиста вырисовывается в интервью Александра Туманова. «Я был одним из самых продаваемых художников, и у меня под окнами всё время стоял эскорт дипломатических машин (…) — хвастается этот “малогрузинец”:

— А Пригова я не люблю. Он, вообще, придурок и плохой поэт — просто никакой. (…) Художник он — вообще никакой. Это все — плевки перестройки. (…) Самиздат мне был не нужен. Я торговал с иностранцами, меня принимали во всех посольствах. (…)

— А с другими диссидентами-правозащитниками вам приходилось сталкиваться?

— Нет. Я их избегал, они мне были скучны. Скучны и неинтересны. Они были какие-то однобокие. И вообще, я всю жизнь считал, что диссидентство — это профессия. (…)

— Ну, кого из них Вы знали достаточно близко для того, чтобы делать такие выводы?

— Алика Гинзбурга (по Тарусе). На редкость скучный человек. Скучный и однобокий. (…)

— Наверняка знали устроителя нелегальных выставок Глезера…

— Диссидентом он никогда не был. Вы знаете, какая у него в Москве была кличка? Глезерватив»[988].

Александр Туманов — пошляк по сравнению с самоироничным Валентином Воробьёвым, дающим остроумные характеристики признанным авторитетам и каноническим событиям. Но он так же считает, что, помимо безумцев, практически все художники просто боролись за существование в условиях, которые не выбирают, и интерпретирует нонконформистский подъем в духе вульгарного социологизма. «В начале 70-х годов в советском искусстве возник естественный кризис, связанный со сменой поколений, — пишет Воробьёв о предпосылках “бульдозерного перформанса”. — Скопились тысячи дипломированных и беспризорных художников. Они безнадежно ломились в казенные “творческие союзы”, где крепко сидела мафия, не желавшая делиться доходами с молодым воинственным народом. Они, как безумные, лезли в узкую щель андеграунда, на лету перестраивая реализм на абстракцию. Люди, заварившие нелегальную торговлю, подобно их официальным противникам, давно заматерели, отлично кормились профессией и не нуждались в начинающих гениях без места в жизни. Старика Рабина, в отличие от его рано отяжелевших коллег, постоянно тянуло к молодежи. Он сдружился с юной красавицей Надей Эльской (…) и сразу нашел общий язык с молодыми Жарких, Рухиным, Комаром, Меламидом, Виктором Тупицыным, искавшими связи с внешним миром».

Экономика искусства нонконформизма зиждилась на дип-арте. Фактически это была форма респектабельной фарцовки, охота за иностранцами. «В периоды изоляционизма иностранец в России выступает в качестве особого существа, вестника иного мира, — пишет Андрей Ко-

---

987 По свидетельству Сергея Ковальского, за пользование самиздатом можно было получить 6 лет тюрьмы, а за изготовление — от 8 до 15 лет. Серьезную угрозу для художников-нонконформистов, не состоявших в Союзе художников, представляла статья 209 УК РСФСР (тунеядство), существовавшая с 1961 по 1991 год и предусматривавшая срок лишения свободы до 3-х лет. Лицам, обвиненным в тунеядстве, присваивалась аббревиатура — БОРЗ (без определённого рода занятий). В Ленинграде «крышей» для многих неофициалов служил «Ленинградский горком художников» (1961–1982). См.: Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. С. 227.

988 Художник Александр Туманов. О художниках-нонконформистах. Беседовал Алексей Пятковский, май 2005 // igrunov.ru (http://www.igrunov.ru/vin/vchk-vin-dissid/smysl/1058065392/1118828118.html).

валёв. — Для комплексовавших из-за собственной культурной оставленности советских интеллектуалов иностранцы были единственной реальной связью с внешним миром. Но сотрудники посольств и крупных буржуазных изданий — единственные иностранцы в Москве — составляют крайне консервативную касту. Левых, бунтарей и битников не берут на посольскую работу и в "Вашингтон пост". И именно эти консерваторы оказались основной референтной группой для советских нонконформистов. На это обстоятельство указывает Маргарита Тупицына, непосредственный участник и наблюдатель этой истории. Именно дипкорпус выпестовал специальный экзотический продукт — русскую духовность, вылившуюся в так называемый дип-арт»[989].

Паразитизм — характерное качество художников-спекулянтов, использовавших лейбл нонконформизма. Тем не менее, конференция «X Малые Банные чтения. Фабрики конформизма и мастерские конформности: социальная адаптация, политическая мимикрия, творческий вызов» на Факультете свободных искусств и наук в СПбГУ продемонстрировала неоднозначность нонконформистской критики соглашателей и паразитов-стяжателей. Поиск «плохого» и «ответственного» был свойственен нонконформистским сообществам, которых особенно раздражала популярность и «высшая несправедливость» — одаренность «демонстративных конформистов». Так, в докладе Марии Литовской «Творческий потенциал демонстративного конформизма в советскую эпоху»[990] и последовавшей после него дискуссии был поставлен вопрос: почему профессиональное выполнение социального и государственного заказа физиком, создававшим атомную бомбу; Прокофьевым, писавшим оперу «Семен Котко»; архитектором, строившим то конструктивистские, то «ампирные» здания, считается честным выполнением своего долга, но это не признается за писателями, типа Валентина Катаева или Алексея Толстого? Аксёнов, Вознесенский, Евтушенко и другие питомцы Катаева по журналу «Юность» говорили об откровенной демонстрации конформизма и коммерческого прагматизма своего шефа, как о какой-то вызывающей «несоветскости». Нескрываемая сервильность и рвачество писателей, бывших не интеллектуалами, но профессионалами, были вызовом профессиональному сообществу.



Буклеты Евгения Рухина. Первая половина 1970-х. ПАиБНИ

Разделение заказной халтуры и сделанного для души было характерно и для успешных московских художников-нонконформистов вроде Кабакова. Тип непреклонного борца за свободу, попутно открыто, с вызовом занимающегося дип-артом, иллюстрирует собой Евгений Рухин. Работу налаженного рыночного механизма и полное презрение к страху перед КГБ демонстрируют сохранившиеся буклеты Рухина с вклеенными фотографиями работ, где на хорошей бумаге офсетом напечатано имя и адрес художника (!). Для Арефьева ситуация коммерческого гешефта ничем не выделялась из общего бурного течения жизни: «Арех никогда ничего не делал "наполовину", напротив, отдавался всему с истинной страстью, — вспоминает Константин Кузьминский. — Когда в 75-м, художники стыдливо, из-под полы, приторговывали с иностранцами (вычетом отчаянного Рухина, который устраивал прямо-таки "дипломатические приемы"!), Арех просто "гулял по буфету". Звонит как-то ночью мне: "Кока, у меня тут какие-то косоглазые падлы картинки покупают! (И, слышу): Ну что лыбишься, желтая морда?" "Арех, — говорю, — они ж — дипломаты! Они

989 *Ковалёв А.* Dip-art: Deep Art of the Cold War // Русский Журнал / Круг чтения. 20 Августа 2000 (http://old.russ.ru/krug/20000820_kov-pr.html).

990 X Малые Банные чтения. (Тезисы). С. 23.

по-русски секут!" "А мне начхать! Ну, выкладывай, желтая рожа, свои пфеннинги!" Арех всё это уснащал крутейшим матом, да и сам был в дупель поддавши»[991].

Центром дип-арта была Москва с ее посольствами, журналистами, «советской аристократией», официальными и теневыми богачами, и это также способствовало перемещению туда центра искусства в 1970-е. Ленинградцы устремились в столицу, но их там не ждали — происходит «обрубание хвостов»: «Боливар не вынесет двоих». «Над Ленинградом висело историческое проклятие, — пишет Воробьёв. — Торговцы дип-артом не нуждались в ленинградских конкурентах. Напористые питерские авангардисты, прославленные западной прессой, — Шемякин, Рухин, Жарких, тянувшие за собой хвост охотников поживиться в Москве, стали опасной помехой в торговле с дипкорпусом, аккредитованным в столице. Просьбу или "заявление ста", составленную ленинградцами при поддержке (…) Тяпушкина, Рабина и Киблицкого, товарищ Ащеулов демонстративно, под смешки работников профсоюза и гробовое молчание заложника Немухина сжег на столе, а пепел бросил в мусор. (…) Под угрозой ареста и штрафа питерским выскочкам было запрещено появляться на московских тусовках (…) Некоторые из них — Саша Арефьев, Алик Рапопорт, Саша Леонов (…) скрылись в эмиграцию, а самый непокорный — Евгений Рухин — сгорел».

Эхо страстей того времени можно услышать и сейчас. Так, 31 августа 2016 года в открытом письме Оскару Рабину в facebook один из лидеров ленинградского нонконформизма Юрий Жарких пишет: «Я не хочу вражды между нами. Но информация в прессе, разделение, кстати, тобой, художников на Москвичей и Ленинградцев закончилось тем, что художников Ленинграда нет, их фамилии забыты!!! Ты, конечно, помнишь наш приезд с Сашкой Глезером из Тарусы и наше предложение сделать выставку на пустыре около пубели. Тогда ты ответил, что нет необходимости делать такую выставку, так как у нас все хорошо: продаем иностранному контингенту неплохо — 300–500 руб. за картину, власти не мешают, и при такой ситуации никто не пойдет на конфронтацию с органами. (…)Но когда, согласившись с нами, ты начал звонить по телефону, кроме Немухина и Воробьёва, тебе все отвечали "нет". (…)Ленинград для тебя стал другой страной, и до сих пор Ленинград и Москва — две разные планеты. Это на руку руководству: разделяй и властвуй. Сейчас в Европе мы знаем только Москвичей. Куда подевались художники: Е. Рухин. В. Овчинников, А. Леонов, Г. Богомолов, А. Васильев, В. Гаврильчик, Ю. Галецкий, А. Геннадиев, Е. Горюнов и др. чьи судьбы затушеваны твоим превосходством».

«Неофициальное искусство в Ленинграде существовало вопреки законам рыночной экономики, — пишет Валерий Вальран. — "Предложение" существовало при полном отсутствии "спроса". (…) Уровень цен у независимых художников был несколько ниже, чем в Лавке художников. Графика стоила до 30 рублей, живопись — до 100. Единственный всем известный коллекционер Л. Каценельсон не был богатым человеком, и художники нередко дарили ему свои работы, надеясь таким образом оказаться в достаточно представительной коллекции. До газаневских выставок работы у независимых художников никто не покупал, а если и покупал, то по символическим ценам. (…) Друзьям и знакомым картины просто дарились или обменивались на книги, вино и прочее. (…). Хотя большинство неофициальных художников Ленинграда не продавали свои работы, а если и продавали, то крайне редко, были и исключения. Анатолий Маслов в конце 60-х достаточно успешно продавал свою графику, а с 1970 года бросил работу и жил исключительно на гонорары. Михаила Шемякина уже в 60-е годы покупала и поддерживала Дина Верни. Среди сотрудников западных посольств в Москве Рухин имел успех. Его работы хорошо покупали, в особенности американцы. У них у всех были идентичные квартиры, и в определенной комнате, на определенной стене у каждого висела картина Рухина»[992].

991 *Кузьминский К.* Арех, Арешек, Александр Арефьев.

992 *Вальран В.* Формирование художественного рынка в Ленинграде — Петербурге // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. С. 43–44.

И все-таки именно в Ленинграде во второй половине 1970-х была проведена наиболее чистая по стилю и цинизму акция дип-арта «Выставка 11 репрессированных художников». По свидетельству Валерия Вальрана и Николая Матренина, их знакомые, двое веселых друзей, втайне от органов и от собратьев-нонконформистов придумали выставку одиннадцати пострадавших от советской власти художников. Каждому художнику был придуман свой художественный стиль и легенда: кто-то умер, кто-то находится в заключении, в психушке, под следствием, в бегах и т. д. Под выставку была снята квартира в новостройках, куда, кроме узкого круга посвященных в затею, были приглашены исключительно иностранные дипломаты и журналисты. Выставка продлилась 4 дня. Коммерческий успех превзошел все ожидания, и пока был спрос, пришлось срочно изготавливать новые произведения виртуальных репрессированных, опять же успешно проданные.

Специальных исследований о дип-арте пока не существует. Однако, по отдельным цитатам из того же Валентина Воробьёва, Марка Уральского и других, можно понять, что это была параллельная экономика, просуществовавшая около двадцати лет. «Сейчас это кажется невероятным, но в 1960 году картин не покупали с начала Первой мировой войны, — пишет Воробьёв, — и никто не предлагал. Люди творчества просто забыли, что когда-то существовала свободная торговля. Молодые художники (…), рискнувшие продать свои наброски у “маяка”, немедленно были арестованы и сели на излечение от вялотекущей шизофрении. (…) Грек Костакис[993] возродил рынок. Убогий рынок “трояков” и “четвертаков” и запрещенная форма естественных отношений живого заказчика и свободного исполнителя были восстановлены именно им. Он платил Звереву или Краснопевцеву “трояк” (бутылка водки!), но это была новая, капиталистическая культура отношений, неизвестная советскому обществу». О дальнейшем развитии рынка Воробьёв вспоминает: «Когда вдруг молодым людям иностранцы стали подсыпать деньги, возник дип-арт, то есть рисование для дипломатов. Анатолий Тимофеич Зверев стал типичным дип-артистом, он выдавал портреты каждый день, “акварель, гуашь, рисунок”, 300 рублей, 200 рублей, судя по роже — у кого сколько денег. И все стали торговать. Васька Ситников и Рабин жили за счет иностранцев. Я с 65-го года, когда загнал первую картину американцам, тоже существовал исключительно торговлей с иностранцами (…) Картину среднего размера я продавал за двести рублей, а если за день две-три, то гонорар составлял получку доктора наук. Другие зарабатывали еще больше. Уже в Париже кинетист Нусберг мне сказал, что у него было десять карманов — пиджак, брюки, рубашка, — битком набитых деньгами так плотно, что туда не пролезал палец».



Экспонаты выставки «11 репрессированных художников». Фото Н. Матренина



На выставке «11 репрессированных художников». Фото Н. Матренина

«На фоне сказочных историй про “дикие деньги”, которые якобы зарабатывали в 70-х годах Воробьёв, Зверев, Ситников, Плавинский, Немухин, Краснопевцев… становится понятным постоянно акцентируемое “у нас тогда ничего не покупали” Кабакова, Инфанте, Ивана Чуйкова… — пишет Марк Уральский. — Однако различия в “продаваемости” отдельных художников никак не свидетельствуют о рыночной ситуации в эпоху андеграунда. Ее тогда просто не могло быть! Ибо, как это ни тривиально звучит, художественный рынок существует там, где есть рыночная экономика»[994]. Последнюю мысль Уральского оспаривает существование «черного» рынка и «теневой» экономики антиквариата в самых экстремальных условиях, но здесь нам интересен намеченный сюжет

993 Г. Д. Костаки (1913–1990) — крупнейший коллекционер русского авангарда, поддерживавший нонконформистов.

994 *Уральский М.* Избранные, но незваные: историография «независимого» художественного движения.

о «нетоварных» концептуалистах, в итоге-то и оказавшихся «в дамках». В то время как одни спешили собрать сиюминутный урожай с торговли развесистой русской «клюквой», доморощенными абстракциями, сюрриками и магическим реализмом, те, кто позднее стал именоваться «концептуалистами», по мнению Екатерины Бобринской, овладевали гораздо более перспективной стратегией художественной экономики, определившейся в 1960-е, и с лихвой окупившейся для ее русских последователей в будущем — отказом от «консервативной формы товара» и переходом к «новой виртуальной экономике» брендов». «Уход от материального к "обществу мечты" (Р. Йенсен) в сфере производства и рынка и от пластических ценностей в области искусства, — пишет Бобринская, — становятся приметами единого процесса в культуре. (...) Б. Гройс, например, нарочито размещает бренды промышленного производства, моды и интеллектуальной деятельности в одной плоскости: *«Вся культура функционирует одинаково. Она вся индивидуальна, она вся коммерциализирована; и там, где она наиболее коммерциализирована, там же она индивидуализирована... Между маркой "Деррида", маркой "Мадонна", маркой "Мерседес", маркой "Макдоналдс" нет в принципе никакой разницы... сфера культуры, валоризованная сфера — это сфера фирм или марок, будь то "Деррида", "Кабаков" или "Мерседес"»*[995] (...) На мой взгляд, в московском концептуализме, — продолжает исследовательница, — брендинг как таковой, а не просто использование отдельных маркетинговых ходов, получил наиболее последовательное воплощение. Именно в московском концептуализме была разработана стратегия продвижения некой ускользающей контекстуальной ауры вокруг артефактов, разнообразных историй, концептов мышления, для которых материальное произведение было всего лишь предлогом. Вторичность самого произведения, его художественных свойств по отношению к сопровождающей его "истории" подчеркивают многие художники. Кабаков пишет о «мучительной "неустранимости" вещи», то есть картины, о ее неполноценности и неполноте: "...вещь, изделие, не имеющие отношения ни к вещам реальной действительности, ни к действительности "запредельной", буквально повисает, как абсолютная нелепость... таковыми я чувствовал свои изделия-вещи. Они должны были существовать лишь благодаря интерпретации». Московские концептуалисты предлагали публике не материальную вещь — например, доску с прибитым к ней кофейником (И. Кабаков, «Кухонная серия»), а саму ауру советскости, нематериализуемое свидетельство непостижимого советского бытия и быта. Не картонную коробку с дыркой, в которую нужно засунуть палец (А. Монастырский, «Палец»), а эзотерическую школу дистанцирования, методику автономного существования на территории тотальной коммунальности. Иными словами, они создавали не столько «товар», сколько «бренд». «Литературность» московского концептуализма, которую отмечают и сами художники, и многие исследователи, стала залогом успеха в продвижении бренда. Она позволяла рассказывать истории об увлекательных экзистенциальных приключениях»[996]. Эти тенденции в московском концептуализме станут уже абсолютно определенными в 1980-е годы.

***

Для творчества необходима внутренняя свобода. Была ли эта свобода у нонконформистов? Одним из главных стражей на пути к ней был страх[997]. «В пору "гниения", которое пришло на смену "оттепели", — пишет Николай Панченко, — собираться было не принято и

995 *Рыклин М.* Медиум и Дискурс. Беседа с Б. Гройсом // Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. М.: Логос, 2002. С. 212.

996 *Бобринская Е.* Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 312–314.

997 См. там же. С. 57-65; о перформатировании стресса см. главу «Озарение Пушкина».

опасно. (…), а тогда без водки не умели[998], да и боялись собираться для разговора. Зато научились так разговаривать, чтобы ничего не сказать. Чтобы — не дай Бог! — не выявить себя словом, но лучше — спрятаться за него»[999]. Людоедские времена, когда главной целью было просто выжить[1000], в 1970-е, "сравнительно вегетарианские" годы (по выражению Н.Я. Мандельштам), вроде бы остались позади, но страх остался, возможно, навсегда[1001]. Приведем характерную историю из книги Юрия Вавилова "В долгом поиске. Книга о братьях Николае и Сергее Вавиловых": «В декабре 1985 года в Центральном лектории Всесоюзного общества "Знание" в Политехническом музее происходила демонстрация и обсуждение фильма "Звезда Вавилова". (…) После выступления всех ораторов на сцену выбежал известный генетик Владимир Павлович Эфроимсон. В. П. Эфроимсон был одним из самых смелых борцов с лысенковской лженаукой. За борьбу с Лысенко Эфроимсон был в 1949 г. вторично арестован и находился в тюрьме вплоть до 1955 г.

Во время своего выступления Владимир Павлович был очень взволнован и буквально прокричал свою речь в микрофон. (…) "Я — старый человек. Я перенес два инфаркта. Я более двадцати лет провел в лагерях, ссылке, на фронте. Я, может быть, завтра умру. Умру — и кроме меня вам, может быть, никто и никогда не скажет правды. А правда заключается в том, что вряд ли среди вас, сидящих в этом зале, найдется двое-трое людей, которые, оказавшись в застенках КГБ, подвергнувшись тем бесчеловечным и диким издевательствам, которым подвергались миллионы наших соотечественников, и продолжают подвергаться по сей день лучшие люди нашей страны, — вряд ли найдется среди вас хоть два человека, которые не сломались бы, не отказались бы от любых своих мыслей, не отреклись бы от любых своих убеждений… Страх, который сковал людей, — это страх не выдуманный. Это реальный страх реальной опасности. И вы должны это понимать.

До тех пор, пока страной правит номенклатурная шпана, охраняемая политической полицией, называемой КГБ, пока на наших глазах в тюрьмы и лагеря бросают людей за то, что они осмелились сказать слово правды, за то, что они осмелились сохранить хоть малые крохи своего достоинства, до тех пор, пока не будут названы поименно виновники этого страха, — вы не можете, вы не должны спать спокойно. Над каждым из вас и над вашими детьми висит этот страх. И не говорите мне, что вы не боитесь… Даже я боюсь сейчас, хотя — моя жизнь прожита. И боюсь я не смерти, а физической боли, физических мучений…

Палачи, которые правили нашей страной, — не наказаны. И до тех пор, пока за собачью смерть Вавилова, за собачью смерть миллионов узников, за собачью смерть миллионов умер-

---

998 Интеллигенты, по выражению Панченко, «прятались за водку». В связи с этим будет интересно вспомнить о критике инсталляции Анатолия Белкина на выставке «Самоидентификация» в Мраморном дворце ГРМ в 1994 году, реконструировавшей квартирную выставку советского времени. Там на столе стояла винная бутылка, что обратило на себя внимание ряда бывших нонконформистов, заявивших, что бутылок не было, так как это давало повод милиции закрыть выставку.

999 *Панченко Н.* «Какой свободой мы располагали…» // Мандельштам Н. Я. Воспоминания. С. 474.

1000 Михаил Петренко цитирует Н. Я. Мандельштам: «Каждая семья перебирала своих знакомых, ища среди них провокаторов, стукачей и предателей», и далее продолжает: «Главной обязанностью Музы было "сохранять". Сохранять стихи и жизнь семьи. (…) Идеалом для нее служила простая русская женщина Татьяна Васильевна, общей жизненной установкой которой Н. Я. восторгалась: "Она считала первой своей обязанностью — жить, и ради этой цели следовало, по ее мнению, уклоняться от всяких лишних действий. Идея жертвенности или гибели ради идеи показалась бы ей высшей нелепостью"». См.: БОМЖ Мандельштам. // Музы поэтов и квартирный вопрос (http://culture.baraban.com/kwartira.html).

1001 «Она была человеком остросоциальным и, когда перестала бояться за себя и О. Э. (все было или издано, или надежно спрятано), продолжала бояться за друзей. И делала все непозволительное (зарубежные публикации, встречи с иностранцами), преодолевая смертельный страх. Отсутствие страха — патология, говорила она. И называла тех, кто гордится этим, непуганными идиотами» (*Панченко Н.* «Какой свободой мы располагали…». С. 472).

ших от голода крестьян, сотен тысяч военнопленных, пока за эти смерти не упал ни один волос с головы ни одного из палачей — никто из нас не застрахован от повторения пройденного…”»[1002] Крик Эфроимсона вызывает ассоциации с повестью Стругацких «Обитаемый остров» (1969), где в инопланетном тоталитарном государстве, управляемом «Неизвестными Отцами», «выродки» (читай — «нонконформисты») кричат от приступов головной боли, когда построенные правительством башни передают гипнотическое излучение (читай — пропаганду), приводящее остальное население страны в патриотическую эйфорию.

Культурная среда была нашпигована до сих пор неопознанными осведомителями — стукачами и провокаторами, что позволяет политологу Александру Морозову говорить о целой «культуре подозрения». «Буквально о каждом шаге авангардистов знали в органах и упреждали все акции. Сексотом (просто информатором без жалованья) мог оказаться всякий», — пишет Валерий Барзас[1003]. Страх, подозрительность, бескрайний алкоголизм, параноидальность, свойственная «непонятым гениям», и общая философская установка на знание «правды» и «реальности» вели к жестким внутренним «разборкам» в художнической среде и выяснениям отношений в стиле «партсобрание» или «пьяный кипеж», и в целом — повышенной агрессивности самих нонконформистов.



Издательницы феминистского диссидентского журнала «Мария»: Ю. Вознесенская, Т. Горичева, Н. Малаховская и Т. Мамонова на обложке журнала «Ms.», ноябрь 1980

Эта агрессивность проявлялась внутри самого нонконформистского движения и по отношению к женщинам. Наталья Малаховская, одна из редакторов самиздатовского феминистского журнала «Мария» (1979–1982), говорит о «высказываемом и открыто проявляющемся унижении конкретных женщин и женского начала вообще, которое обнаружилось — как это ни парадоксально — в среде борцов за освобождение. (…) Если в европейском студенческом движении 1968 года женщинам дозволялось обслуживать мужскую часть бунтующих (“кофе варить”), что в 70-е годы и привело к возникновению европейского феминизма, то в среде ленинградского самиздата женщинам с удовольствием предоставлялась техническая часть работы (перепечатывание и переплет самиздатских журналов), а к публикации собственных текстов допускались лишь те из них, кто обладали “мужским умом” или писали “мужские стихи” (такие характеристики в ту пору звучали как наивысшая похвала), — говорит Малаховская. — Таким образом, лишь ценой самоотречения и самоотрицания женщинам удавалось каким-то образом пробиться к читателям. Те же самые процессы наблюдались и в среде художников-нонконформистов»[1004].

***

Нонконформистская идеология понимала роль искусства в духе советской идеологии — как средство в социально-классовой борьбе. Нонконформисты копировали властные модели и матрицы и создавали свои союзы, превращавшиеся в зеркальное отражение бюрократии официальных структур, только с противоположным знаком. Все это вместе с негативным «блоком», встречающим столь же жесткий властный и общественный «удар», и агрессией

1002 *Вавилов Ю.* В долгом поиске. Книга о братьях Николае и Сергее Вавиловых. М.: ФИАН, 2004.

1003 *Барзас В.* Авангардисты. Хроника убитой выставки. 1975 г.

1004 Ленинградский феминизм 1970-х годов: статья, удаленная из Википедии. Опубликовано 07.05.2013 автором admin (http://ravnopravka.ru/2013/05/leningrad_feminism/).

внутри самого движения, может рассматриваться как изнанка, оборотная сторона медали той же советской системы[1005].

ПРОБЛЕМА «ОТСТАВАНИЯ ОТ ЗАПАДА»

За границей лучше делают...

Елена, к/ф «Веселые ребята» Григория Александрова

Московский искусствовед Зинаида Стародубцева отмечает, что «в хронологиях по истории неофициального искусства ключевыми являются выставки, вызвавшие негативную реакцию властей (...). Таким образом, вопрос истории новаторства, хронологии новых течений в отечественном искусстве является второстепенным. Но, тем не менее, вопросы, связанные с отставанием или синхронностью процессов, формированием направлений на Западе и в России неизбежно возникают»[1006]. Таблицы, приведенные Стародубцевой по таким направлениям, как кинетизм, поп-арт, концептуализм и т. д., демонстрируют обычно как минимум десятилетнее отставание от Запада в появлении подобных форм искусства и художественных течений в неофициальном искусстве СССР.

До второй половины 1980-х отечественное искусствоведение нонконформизм игнорировало. Сотрудники ГРМ Евгений Ковтун и Алла Повелихина поддерживали школу Стерлигова, представители которой — Геннадий Зубков и Михаил Цэруш относятся к газаневской культуре, но саму эту школу вряд ли стоит относить к нонконформистскому движению. Марк Уральский отмечает: «Следует не забывать, что обретение наследия первого авангарда шло параллельно со становлением “независимого искусства”, и эти явления никто в то время не смешивал, не сопоставлял. Маститым либеральным искусствоведам: Алпатову, Габричевскому, Сарабьянову, Каменскому “независимое” искусство казалось вторичным и местечково банальным. По образному выражению Кабакова, им было куда удобней цепляться за полы шагаловского лапсердака, чем вдумываться в логику художественных исканий современников»[1007]. «Искусство, подвергшееся гонениям с помощью бульдозеров, выглядело довольно невзрачно и было наполнено робкими откликами на всю представимую палитру модернизма. Академиком Дмитрием Сарабьяновым была выдвинута теория “ускоренного развития” русского искусства, которое вечно перепрыгивает этапы», — пишет Ковалёв[1008].

Любая выставка на Западе понималась нонконформистами как головокружительный успех, вызывая необычайную зависть, а флайерсы и буклеты рассматривались как сокровища — свидетельства о существовании сказочного мира. Но оказалось, что «Западный мир с большой неохотой встречал русских “западников”, не принимая всерьез старомодные потуги, и, наоборот, отсталым “славянофилам” всегда открывал двери пошире», — пишет Воробьёв. Успех галереи «Гамаюн» некой Аси Макмум, ставшей в 1977 году бойко торговать искусством нонконформистов на Мальте, привел к резкому повороту массы художников дип-арта в сторону псевдорусского китча[1009]. Московский концептуализм испытывал пиетет перед

1005 См.: *Khlobystin A., Mitrofanova A.* An Attempt at Culturological Speculation of the Theme of the Artistic Mentality of Leningrad // New Observation. № 79. 1990.

1006 *Стардубцева З.* Сравнительная хронология: истории современного искусства Европы и США и история неофициального искусства Москвы // Международная конференция «Известные и неизвестные открытия XX века»: Тезисы. СПбГУ. СПб., 2013. С. 72.

1007 *Уральский М.* Избранные, но незваные: историография «независимого» художественного движения.

1008 *Ковалёв А.* Dip-art: Deep Art of the Cold War.

1009 «Хозяйка магазина (...) прошла основательную тренировку в славянофильских кружках Ильи Глазунова и Владимира Солоухина...» *Воробьёв В.* Враг народа. Воспоминания художника. С. 419.

западным «референтным сообществом» и полагал, что скромно складывает свои перлы к его ногам. Концептуалисты в любом богатом иностранце были готовы увидеть продвинутого интеллектуала, что привело к конфузам во время торгов «Сотбис» в 1988-м.

В независимом искусстве были живы воспоминания и легенды об авангарде начала XX века, многие представители которого были еще живы. Тем не менее, до 1980-х нонконформисты — и западники, и русофилы-фундаменталисты — большого интереса к нему, в отличие от стерлиговцев, не проявляли. На массовый интерес и подражание своим «пророкам» отечественных художников в значительной мере повлияло признание классического русского авангарда на Западе. Английский искусствовед Камилла Грей, жена художника-абстракциониста Олега Прокофьева (сына композитора), автор книги «Великий эксперимент. Русское искусство 1863—1922» (1962), по распространенному мнению, создала, в том числе, и коммерческий успех бренда русского авангарда[1010]. Названия «авангард», «второй русский авангард»[1011] или «вторая волна русского авангарда» употреблялись и употребляются наряду с термином «нонконформизм», что указывает на характерные для неофициального искусства амбиции быть преемником признанного в мире явления. Этот бренд нонконформистское сообщество поддерживало многочисленной ретроавангардной художественной продукцией, в особенности, супрематического и филоновского покроя.

Авангардный — передовой, актуальный — характер искусства нонконформизма постоянно оспаривается, и наоборот, обличается его вторичность и наивность — следствие изолированности от «мировых процессов». Подтверждением такого взгляда на вещи считается ситуация, в которую попали нонконформисты-эмигранты. Известный московский художник Никита Алексеев, уехавший во Францию в 1987 году, пишет: «Последняя большая группа художников из России появилась в Париже на “третьей волне” эмиграции в 1970-е — начале 1980-х. В основном это были “нонконформисты”, герои “бульдозерной выставки” и выставки в парке “Измайлово”. Представления о парижской жизни у них были весьма смутные, о современном искусстве они если и знали, то по случайным художественным журналам, французским языком не владели. К тому же творчество “нонконформистов” выглядело провинциально и анахронично. Поэтому их уделом стало участие в специфических “русских” выставках (даже знаменитый в ту пору Оскар Рабин, “Солженицын живописи”, не смог вырваться из русского “гетто”). С началом перестройки и появлением на международной арене множества художников из СССР, более адекватных художественному процессу, интерес к “нонконформистам” угас полностью»[1012]. Подобное суждение встречается у эмигрировавшего в США ленинградца Алика Рапопорта: «Все искусство, которое, условно скажем, нонконформизм, движение 70–90-х — оно существует только здесь, и без комментариев его очень трудно понять,

---

1010 «Коммерческий интерес к русскому искусству на западном рынке активизировался к середине 70-х годов. В 1974 году “Сотбис” решился на первый аукцион искусства России круга Дягилева в Нью-Йорке, регулярными торги стали с 1984 г. Пиком коммерческого интереса к русскому искусству стал 1989 г. Его результаты оказались ошеломляющими. Вещи уходили, по сравнению со стартовой ценой, с громадным отрывом. Последствием этих аукционов стал настоящий бум на русский авангард. (…) Время расцвета этих торгов связано с именами блестящих знатоков русского искусства и экспертов “Сотбис” — Джона Стюарта и Ивана Самарина, а также специалиста по восточно-европейскому рынку Питера Баткина» (Лялюшко О. История успеха Sotheby’s. Мир с молотка // Экономические Известия. 29.11.2013 (www.eizvestia.com)).

1011 *Гробман М.* Второй русский авангард.

1012 *Алексеев Н.* Русские художники при комнатной температуре. Нонконформисты — «третья волна» эмиграции в Париже // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. См. также в книге Лёли Кантор-Казовской: «Проблема мировоззренческой “чуждости” эмигрантов из социалистического блока тем ценностям, которые поддерживает западный (американский) авангард, обсуждалась, в частности, в журнале October в беседе с Кшиштофом Водичко (где, в том числе, критике подверглись Комар и Меламид): A Conversation with Krzysztof Wodiczko: Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa Lajer-Burcharth and Krzysztof Wodiczko // October. 1986. № 38. P. 23-51».

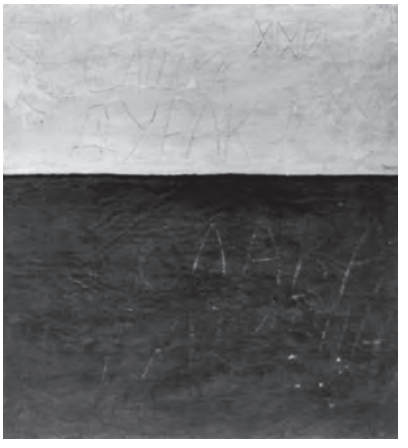


Е. Михнов-Войтенко. Война и мир, я и оно. Из цикла «Тюбики». 1959. Х., м. Собрание Нового музея, СПб



Б. Кошелохов. Рим. Ночь. 1978

и посмотришь на каждого отдельного художника, всегда можно найти аналог у кого-то сто лет назад или пятьдесят лет или … Может быть, по какому-то очень большому психоаналитическому взгляду, может, это зеркало жизни в этом государстве в какой-то период, но это имеет локальное значение»[1013]. Действительно, редкие примеры признания нонконформистов на Западе, скажем, Эрнста Неизвестного или Михаила Шемякина, вряд ли можно считать заслугой их новаторства. Успех этих мастеров — не мировое признание, а, скорее, благополучие, материальное преуспевание и молва, поддержанная российскими СМИ, на фоне безвестности общей массы скромно живущих эмигрантов. Единицы, типа Комара с Меламидом или Маргариты и Виктора Тупицыных, благодаря кругозору и таланту сумели попасть в актуальный контекст мировой художественной и интеллектуальной элиты.



Е. Рухин. Стенка. 1962. Художник воспроизвел стену с граффити в своем подъезде, используя краски, оставленные ушедшими обедать рабочими

Исходя из положений, изложенных в этой книге в разделе «Русское чувство формы», необходимо отбросить комплекс провинциализма. Самоуничижение отсутствовало и у предшествовавших нонконформизму художников «Ордена нищенствующих живописцев», и у «Новых художников», сменивших нонконформистов на художественной сцене в 1980-е и небезуспешно позиционировавших себя «самыми крутыми» на Западе в 1990-е: Гурьянов, Монро или Новиков чувствовали «мир у наших ног» как само собой разумеющееся положение вещей. В любом случае, пристальное исследование материалов искусства 1950-х — 1980-х годов на ленинградской почве демонстрирует нам примеры очевидного преуспевания местных художников в модернистской благодати хронологического первенства. К таковым можно отнести серию «Тюбики» (1956) Евгения Михнова-Войтенко, опережающую граффитизм Пенка 1960-х и Ист-Виллиджа 1980-х. Работы «Стенка (Хуй)» (1962) Евгения Рухина и «Хочу есть» (1964) Валерия Черкасова можно рассматривать как преддверие концептуализма. Формы живописи Боба Кошелохова, продемонстрированные им на специальной программе «Новое советское искусство: неофициальный взгляд» Венецианской биеннале (1978), предвосхищали повальный возврат западных художников к «новой дикой» фигуративности трансавангарда.

1013 Цит. по рукописи Анатолия Басина.

НОНКОНФОРМИЗМ И ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В ЛЕНИНГРАДЕ

> Ленинград был в свое время едва ли не эпицентром сталинских репрессий (...). Практически все питерские мэтры, для встреч с которыми я и ездил в город на Неве, прошли через ГУЛАГ. Вот неполный список: Дмитрий Сергеевич Лихачёв и Иосиф Давыдович Амусин, Аристид Иванович Доватур и Андрей Николаевич Егунов, даже не так уж намного старший меня по возрасту Александр Иосифович Зайцев, отношение к которому было у меня не ученическим, а уважительно-коллегиальным, — все.
>
> *Сергей Аверинцев*

Нонконформистская художественная среда в СССР не выдвинула сколь-либо значительных авторефлексивных теорий. Теоретизирование практически отсутствовало или было наивным и вторичным, как в общей массе и само искусство. В то же время мы можем обратиться к пониманию проблемы индивидуальное-коллективное через некоторые характерные моменты теорий гуманитариев-нонконформистов «застойного» времени. Конформное поведение, как и вся этика, — исторично, и сама жизнь буквально тыкала носом в этот вопрос отечественную науку[1014]. Примечательно, что поклонниками нонконформистского искусства в ученой среде были в основном не гуманитарии, а представители точных наук и «итээры». Эти протокреаклы, с одной стороны, были готовы подвести под художественные эксперименты модернизма точные научные расчеты, а с другой — как ни странно, оказывались более склонными к эзотерике.

«Петербургская культурная традиция была уже давно ориентирована на дисциплину, на абсолютные мерила, — пишет Сергей Аверинцев. — Тот же Мирский в 1922 году говорил о Петербурге как *"столице Культуры Вечности"* и отмечал *"математичность и дисциплину"* как особенность петербургской поэзии. Особенно тяжелая судьба носителей петербургской культуры в советское время отнимала иллюзии; заодно такая судьба неизбежно ослабляла и здоровую потребность в живой оглядке на своих современников, в любом случае усугублялись унаследованные свойства вышеназванной *"Культуры Вечности"*. Поиски опоры в возможно большей твердости культурных парадигм гарантировали у лучших представителей оппозиционной питерской интеллигенции особый пафос профессиональной добросовестности (я еще раз подчеркиваю, что сравниваю порядочных москвичей с порядочными питерцами, мысленно выбирая лиц для сравнения по признаку сопоставимого морального уровня, чтобы процедура сравнивания не потеряла смысла). В качестве специалиста по классической филологии должен сознаться, что уровень этой добросовестности был у тех питерских филологов, которые были правомочными хранителями старой традиции, существенно выше, чем у их московских коллег, даже наиболее достойных и порядочных»[1015].

Непреклонное достоинство было свойственно многим нашим историкам: «Ученые и сейчас меньше других людей склонны к конформизму»[1016], — писал выдающийся филолог А. И. Зайцев (в 1947–1954 находился в Казанской тюремно-психиатрической больнице). Специалисты были склонны к скепсису и фатализму во взгляде на историю, что сочеталось с недостатком актуальной информации; они были расположены к глобальным построениям, в которых их оппонентами и собеседниками были классики марксизма, Освальд Шпенглер, Арнольд Тойнби, Макс Вебер. Одной из поздних стимулирующих инъекций стала книга Кар-

1014 *Шноль С.* Герои, злодеи, конформисты отечественной науки. Изд. 3, перераб. и доп. М., 2010.

1015 Цит. по: *Сергей Аверинцев С.* Опыт петербургской интеллигенции в советские годы — по личным впечатлениям // Новый Мир. 2004. № 6 (http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/6/aver11.html).

1016 Здесь и далее цит. по: *Зайцев А.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2001.

ла Ясперса «Истоки истории и ее цель» 1949 года (первый русский перевод — 1978 год), где он выдвинул понятие «осевой эпохи», приходившейся на 800–200 года до н. э., из которой происходил тип ныне существующего человека с его стремлением к *экзистенциальной свободе*. По Ясперсу, суть экзистенции — это свобода, которая «не в мышлении, но в экзистировании, не в ее анализе и вопросах о ней, но в ее осуществлении». Подобно ленинградским люмпенизированным романтикам из «Ордена нищенствующих живописцев», наши ученые были близки к экзистенциалистскому мирочувствованию и так же видели себя, своих друзей и оппонентов в компании классиков древности. Молодые ученые-античники фрондировали, узнавая в соперничестве Афин и Спарты, Рима и Карфагена противостояние систем в «холодной войне». Вслед за Томасом Джефферсоном знатоки древних языков могли бы заявить, что из «Истории» Фукидида узнают больше, чем из местных газет. Семиотики, в духе запретного фрейдизма, находили «вытесненные» константы других культурных эпох, проходящие сквозь века, и понимали перевернутые и вывернутые наизнанку культурные модели в духе «карнавальной культуры» Бахтина, дающей возможность противостояния тоталитарному прессингу (что было одной из немногих точек совпадения с искусством нонконформизма). Эмигрировавший в США индолог и философ Давид Зильберман видел в советском коммунизме развитие православного мироощущения, подобно тому, как Макс Вебер нашел проявление форм протестантского мышления в капитализме.

Своеобразной эсхатологической рефлексией советской действительности стала книга А. И. Зайцева «Культурный переворот в Древней Греции VIII-V вв. до н. э.» (Л.: ЛГУ, 1985). Среди первых причин, сделавших возможным «греческое чудо», Зайцев ставил развитие агонального — соревновательного общества. Оно стало возможным благодаря тому, что в небольших греческих полисах на щит поднимались любые индивидуальные достоинства и таланты каждого гражданина, что создавало условия для прямой демократии (тут очевидный контраст с жизнью в СССР, где индивидуальные черты подавлялись, а во всех сферах жизни не приветствовались новшества). «Мне представляется, — пишет Зайцев, — что немалую роль здесь должно было сыграть распространение среди греков необычной для дописьменных и древневосточных народов веры в то, что человек может собственными усилиями добиться существенного изменения к лучшему». Технологическая революция — наступление железного века, сопровождающаяся «разрушением жестких традиционных норм поведения индивидуума, которое началось с крушением микенского мира и продолжилось в ходе полисной революции», приводят к свободе в выборе образа жизни — к «неслыханному нигде прежде расширению личных свобод», укоренившихся в подавляющем большинстве греческих городов-государств. Так в Греции сложилась обстановка, когда художественное, философское и научное творчество стало престижным занятием и могло, в определенных условиях, стать источником средств к существованию.

Зайцев, друживший с философом Я. С. Друскиным, художником В. В. Стерлиговым, астрофизиком Н. А. Козыревым и другими представителями выжившей интеллектуальной и художественной элиты, считал, что современная культура находится в полном упадке, и скептически смотрел на будущее мира, полагая, что «наиболее стабильной, самой обычной в общеисторическом масштабе формой правления является форма авторитарная». «Человечество, — писал он, — несколько десятилетий назад вступило в эпоху, когда меньшинство может осуществлять авторитарный контроль над большинством, и в этом плане политическому устройству нынешней России и Китая принадлежит будущее. (…) Слабость Запада, который держится за отжившие формы, вкладывает в руки России историческую миссию объединения земного шара. (…) Демократические формы правления надо рассматривать как временные явления, связанные с двумя эпохами бурного прогресса… Экономическая стабилизация человечества должна принести господство авторитарным формам правления».

Столь же бесполезна и даже опасна, как «дух агона», «пассионарность» (буквально — «страстность») у Л. Н. Гумилёва (в 1938–1943 находился в Норильлаге, затем, в 1949–1956 годах, в лагерях от Караганды до Омска). Пассионарии — «люди длинной воли» — рассматривались им вне этики: это могут быть и гении, и злодеи, с избытком «биохимической энергии живого вещества». Их энергия — что-то вроде результата мутаций под воздействием, предположительно, космических излучений. Главное, что они готовы жертвовать даже жизнью ради своей *Цели*, пускай иллюзорной. Превалирование среди населения пассионариев или их противоположности — низкоэнергийных субпассионариев говорит о потенциальной возможности этноса к существованию. Здесь, как и у Зайцева, прозрачны размышления о советской России: субпассионарии ненавидят и попросту уничтожают людей страсти, долга, науки, преобразователей, требуя: «"будь таким, как мы", то есть не стремитесь ни к чему такому, чего нельзя было бы съесть или выпить». Конформность фактически выступает у Гумилева как низкоэнергийность и даже смирение перед злом — сатанизм. «Но почему же монистические и дуалистические учения не смогли вытеснить христианства…? — спрашивает историк. — Пожалуй, потому, что монизму и манихейству противостояло неосознанное мировоззрение, суть которого можно сформулировать следующим образом: Бог сотворил Землю, но дьявол — князь мира сего; на Земле дьявол сильнее Бога, но именно поэтому благородный рыцарь и монах-подвижник должны встать на защиту слабого и бороться с сильным врагом до последней капли крови»[1017]. В моменты этнического — пассионарного — спада (который Гумилев видел в современной России) вместо «конкистадоров и землепроходцев, поэтов и ересиархов и, наконец, инициативных фигур вроде Цезаря и Наполеона», «мы наблюдаем жертвенных ученых, художников, бросающих карьеру ради искусства, правдолюбцев, отстаивающих справедливость с риском для жизни, короче говоря, — тип Дон Кихота в разных концентрациях». Важно отметить, что пассионарность не говорит о таланте и темпераменте: может быть умный обыватель и глупый ученый, волевой субпассионарий и безвольный «жертвенник». Из теории пассионарности вырастает и понимание Гумилевым искусства: «В оригинальном и прекрасном творении содержится комбинация из трех элементов: ремесленной работы, мысли и пассионарности художника, "передавшего" часть своей энергии в свое произведение. Великие произведения искусства — кристаллизованная пассионарность. "Искусство требует жертв" от художника, а способность жертвовать собой ради иллюзии — это и есть проявление пассионарности».

2013

1017 Здесь и далее цит. по: *Гумилёв Л.* Этногенез и биосфера Земли. М.: АСТ, Астрель, 2005.

III. МОДЕЛИ ТВОРЧЕСТВА



Программа постановки «Мистерии-буфф» В. Маяковского Государственного театра сатиры (фрагмент). София, Болгария. 1967

РУССКОЕ «ЧУВСТВО ФОРМЫ»[1018]

> Является ли русская литература современная продолжением литературы Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого? Если преемственность сохранилась, то как далеко она простирается в прошлое? Если русская литература обладает свойством непрерывности, то чем определяется ее единство, каков существенный ее принцип, так называемый «критерий»?
>
> *Осип Мандельштам. «О природе слова»*

ПЕРЕД ИНИЦИАЦИЕЙ

Сегодня история русского искусства томится по своему Карамзину в плену у Кащея-Грабаря. Очевидно, что художественная молодежь воспряла и заинтересовалась своей историей. Пришел срок рефлексии о прожитом и для поколения богемы 1980-х — 1990-х, прежде понимавшего свой футуризм как нечто само собой разумеющееся. Отличительная черта русского сетевого сообщества — повышенный интерес к прошлому, к русской истории. Социальные сети полнятся публикациями старых произведений и альбомами ностальгических фотографий 1980-х — 1990-х под скромным названием «old school», вглядываясь в которые, те, кому около сорока и около пятидесяти, любуются на себя в молодости. Эти люди нравятся себе молодыми и хотят понять, «что же случилось с нами». Ретроспективные выставки и мемуары вызывают ажиотаж. Идет повсеместное архивирование как художественных, так и бытовых видео и документов: прошлое выросло в цене. Можно констатировать невиданный прежде интерес к истории искусства при затишье в самом искусстве.

Но несмотря на множество замечательных исследований последних десятилетий[1019], феномен русского искусства продолжает оставаться предметом загадочным[1020], что во многом

1018 Текст написан в 2007 году на основе статьи 1987 года: *Хлобыстин А., Митрофанова А.* Русское чувство формы в искусстве XVIII–XX веков. К постановке проблемы // Митин журнал. 1988. № 20 (http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj20/hlobystin.shtml).

1019 Прежде всего, в области структуралистской лингвистики, филологии и культурологии тартуско-московской школы, а также многих работ по философии и религиоведению последних десятилетий. Появление, казалось бы, очевидных областей истории искусства и грандиозных историко-культурных образований совершилось недавно и продолжает происходить прямо на глазах: так икона была «открыта» лишь в конце XIX века, а древнерусская литература стала общепризнанным фактом всего чуть более полувека назад усилиями Д. С. Лихачёва.

1020 Этому был посвящен № 1 журнала «Искусство» 2007 года с темой «Русское искусство: вопросы истории», где возможность создания истории отечественного искусства XX века анализируют в своих статьях

определяет и путаницу в его новейшей истории. Примерно так же отечественная история и ее характер оставались для общества предметом темным до выхода в 1826 года бестселлера «История Государства Российского». Приходится признать, что достижения нашего искусствознания в области определения того, чем для нас являются русское искусство и его история, ничтожны. Екатерина Дёготь отмечает: «В отличие от Европы, у нас не существует легитимной истории русского искусства XX века, мы не можем сказать, что есть история, относительно которой все согласны, что "так оно и есть": Малевич породил соцреализм, а соцреализм породил Кабакова и т. д. Хотя так считают многие среди немногих, среди тех, кого вообще интересует эта тема, кто имеет контакты с западным художественным миром. Естественно, такое убеждение не является основополагающим представлением о русском искусстве XX века. Так же и с понятием "современное искусство". В России это узкий круг людей, узкая сфера культуры, которая связана по преимуществу с западным пониманием того, что такое искусство. (...) В нашем случае, когда ничего не устоялось, когда мы до сих пор не знаем, кто главные русские художники XX века — помимо Малевича»[1021]. Редкие обобщающие искусствоведческие концепции могут принимать лихую игровую форму, как книга Александра Боровского и Анатолия Белкина «Цепь романов. Русское искусство прошедшего века. Незанудливый курс»[1022], а иногда могут даже развеселить: «На данный момент, — пишет Елизавета Плавинская, — мы уже имеем две глобальные концепции истории российского искусства XX века, составленные людьми, безусловно являющимися авторитетами в этой области. Это глава "XX век", написанная Екатериной Дёготь для учебника по истории русского искусства (...), и курс по XX веку, читаемый в Московском университете завкафедрой русского и советского искусства Александром Морозовым. Обе эти концепции естественно имеют большие белые пятна на месте. Так, Дёготь считает, что искусство времен тоталитаризма — это не искусство, а Морозов предлагает рассматривать XX век как век неоакадемизма»[1023].

Старая история отечественного искусства обветшала и рассыпается при малейшем прикосновении. Новейшие попытки укрепить столетнюю конструкцию истории искусства «по Грабарю» подпорками из Малевича и Кабакова — тщетны. Петербургскому историку искусства Глебу Ершову концепция единственной имеющейся у нас «профильной» книги Екатерины Дёготь «Русское искусство XX века»[1024] представляется «эффектной, но жестко тенденциозной» и «уж очень напоминает ортодоксальное советское искусствоведение, только наоборот»[1025]. По сути, механические добавления имен-элементов в неработающую «таблицу» ничего не меняют и не объясняют. Бытующая же изустно, живая, то есть реально имеющаяся история искусства и сама художественная традиция существуют в форме анекдота, где легко подменяются персонажи, и интересны в них не столько факты, сколько этический смысл.

Жестко обходится с имеющиеся у нас обобщающими исследованиями отечественного искусства постсоветского времени Михаил Лазарев, который пишет: «Образовались два полюса, на которых одинаково лелеют воспоминания о советском искусстве: одни для того, чтобы попеременно или топтать его ногами, или изыскивать в нем чуть ли не восприемника

Михаил Лазарев, Евгений Барабанов, Андрей Толстой, Андрей Ковалёв и Ирина Лебедева. Все обобщают слова Барабанова: «Внятной, научно значимой истории русского искусства XX века еще не написано. И нет никаких оснований ждать ее появления в ближайшее время». С. 42.

1021 *Дёготь. Е.* Современное искусство — сфера западничества // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под ред. Макса Фрая.

1022 *Боровский А.(текст); Белкин А. (дизайн).* Цепь романов: Русское искусство прошедшего века: Незанудливый курс. СПб.: Эрви, 2001.

1023 *Плавинская Е.* О Третьяковке от первого лица // Неприкосновенный запас. № 5 (13). 2000.

1024 *Дёготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.

1025 *Ершов Г.* А. Боровский, А. Белкин. Цепь романов // Новая Русская Книга. № 1. 2002.

русского авангарда; другие под разными приправами продолжают говорить о великой духовной ценности произведений народных и заслуженных художников СССР. (…) Вызывает специфический интерес книга, написанная Екатериной Дёготь, слывущей одним из ведущих “арт-критиков” современности. От этого издания все ждали каких-то открытий. К сожалению, получилась лишь декларация о намерениях с каким-то ограниченным набором имен (все “лишнее”, то есть весь живой процесс, демонстративно проигнорировано), намечающим некую фантастическую историю искусства, от авангарда начала века до Олега Кулика, которая по умыслу автора должна была быть, но не случилась. Получилось “круто”, но неубедительно и скучно. Нигилистический пафос этого издания можно считать понятным и оправданным, если обратиться к позиции историков искусства “другого берега”. Наиболее типичным ее проявлением является труд серьезного ученого Нонны Степанян “Искусство России XX века. Взгляд из 1990-х”. Книга не новая, переизданная со слегка измененным названием, но изложенная в ней тенденция имеет достаточно широкое распространение и сегодня и особенно опасна, поскольку претендует на исчерпывающую объективность и полноту: общий контекст апологетических или близких к ним рассуждений о советском искусстве продолжен в той же интонации описанием “другого искусства”. В одной парадигме оказываются, например, Александр Герасимов и Евгений Вучетич, Александр Древин и Юло Соостер, то есть палачи и их жертвы. Но дело даже не в этом. Автор выстроил единую непрерывную линию развития русского искусства от начала прошлого столетия по его последнее десятилетие, в то время как это были сменяющие друг друга, существовавшие параллельно и подчас антагонистические культуры. (…) Нонна Степанян является типичным выразителем взглядов “шестидесятников”, наивно искавших в свое время “ленинскую правду”» [1026].

Позитивное движение в интересующем нас направлении можно увидеть только в глобальных и академических по строю исследованиях Екатерины Андреевой «Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века»[1027] и «Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века»[1028], стоящих особняком и ставящих отличные от других задачи, но начавшие взаимную конвертацию западного и отечественного искусства второй половины XX века и их теории.

Практически нет концептуальных описаний, нет версий, а значит, нет и истории. Будут описания, рефлексия и дискуссии — будет и история русского искусства. Об этой же проблеме в сопредельной дисциплине говорил Александр Пятигорский: «До сих пор в России нет политической истории России XX века, истории в смысле Тацита, истории в смысле Ключевского (…) политическая рефлексия среднего русского интеллигента еще не прошла через стадию той концентрации, отжатости, в которой бы он мог взять и написать такую книжку. Он не видит этой политической истории. Или, вы можете сказать, — **не хочет**. (…) За последние только десять лет (…) в Англии вышло шесть книг»[1029]. Об этом же пишет Ален Бадью: «Истины вершат свой единичный прорыв только в ткани мнений (…) Нет другой Истории, кроме нашей, нет никакого грядущего истинного мира»[1030].

Но не уходит ли вместе с эпохой национальных государств и сама тема русского (простите, российского, «великобританского», «соединенноштатского») искусства? Вот что говорит об этом Борис Гройс (БГ) в интервью Алексею Плуцеру-Сарно (А. П-С):

1026 *Лазарев М.* Черная кошка в темной комнате // Искусство. 2007. № 1. С. 38–39.

1027 *Андреева Е.* Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века.

1028 *Андреева Е.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века.

1029 *Пятигорский А.* Что такое политическая философия: размышления и соображения. М.: Европа, 2007. С. 15–16.

1030 *Бадью А.* Этика: Очерк о сознании Зла. СПб.: Machina, 2006. С. 7–8.

«*БГ:* Думаю, что действительно в России все еще есть феномен “русское искусство”. Но я не думаю, что французы размышляют о том, что есть французское искусство, или немцы, — что есть немецкое искусство. (…) Искусство очень глобализовано, и сцена художественная не мыслит себя этнически.

А. П-С: Тогда категория “русское искусство” — это что, фикция?

БГ: Думаю, что да»[1031].

В том же ключе Екатерина Дёготь (ЕД) объясняет ситуацию в беседе с Натальей Сиривля (НС):

«*НС:* Насколько своеобразно российское современное искусство? И как оно выглядит в западном контексте?

ЕД: Насколько своеобразно, как вы думаете, современное нидерландское искусство?

НС: Не знаю.

ЕД: Ровно в той же степени, что и российское. Какое-то своеобразие присутствует, поскольку художники работают со своим национальным материалом. Но язык современного искусства интернационален»[1032].

Понятно, что язык искусства глобализируется, но тут же опять вылезают разные основания пределов нашего бытия. «Детерриторизация» искусства стимулирует поиск всеми способами оснований — границ реального, предельного, Бога. Разные сферы гуманитарного знания к «основаниям» относятся по-своему. В психоанализе бессознательное выполняет таможенные функции по отношению к непознаваемому и ужасному. Леви-Стросс видит основания в родственных, «семейных» связях. Но для традиции Лествицы VII века и для ряда современных мыслителей, среди которых много людей, связанных с православным ареалом, реальное или Бога *можно* познавать через собственное тело и чувства. Грубо говоря, у Леви-Стросса одна ступень реального, а в Лествице их много, и с каждой ступенью спиритуально-физический «организм» конкретного человека изменяется.

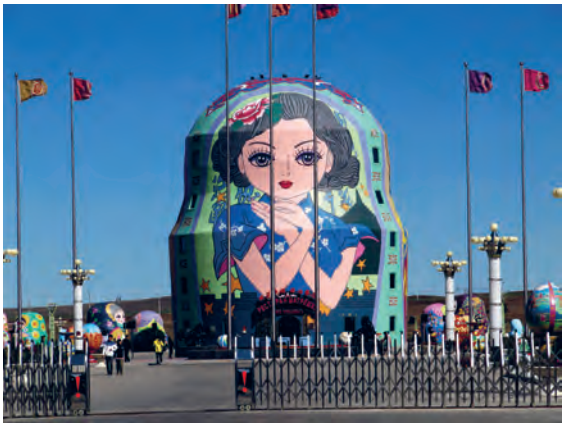
Очевидно, раз существуют комплексы по поводу нашего искусства (литературы, науки, футбола, философии…), то есть и о чем говорить. По крайней мере, есть то, что требует разъяснения. Факты и явления, которые раньше были скрыты или не попадали в поле внимания, с появлением нового «чувства жизни» в 1980-е – 1990-е годы выходят на передний план и создают совершенно новую, интригующую картину, настраивающую на бодрый, возвышенный лад. Это относится и к различным составляющим нашей культуры, в том числе и к такому замечательному феномену, как и интересующее нас петербургское искусство второй половины XX века. Перед нами разворачивается духовный ландшафт, требующий внимания и усилия (расслабления) для его созерцания.

***

Что же такое русское искусство? Почему для «внешнего наблюдателя», кроме древнерусских памятников, стиля рюс, супрематизма да фольклора, слившихся в образе монструозной «матрешки» с ветреным соцартовско-сувенирным румянцем, вроде и нет ничего узнаваемо русского?

1031 *Гройс Б.*: «Категория „русское искусство“ — это фикция!», или «Мухи у Кабакова — как ангелы…». Интервью 2007 года (http://plucer.livejournal.com/194142.html). Интересно сравнить с суждениями Б. Гройса 1979 года, высказанными в статье «Московский романтический концептуализм»: «Искусство на Западе, так или иначе, говорит о мире (…) Оно может говорить и о себе самом, но говорит о том, как оно осуществляется в мире. (…) Язык [русского] искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один (…) Это мир, который нам открывает религия, и мир, который открывается нам только через искусство, и мир, лежащий в пересечении этих двух миров».

1032 *Сиривля Н.* Екатерина Дёготь: «Никакой трагедии я не вижу» // Искусство кино. № 6. Июнь. 2002.



Площадь Матрешки, г. Манчьжурия, Китай. 2006. В центре — 30-метровое здание в форме Матрешки. Вокруг расположены 8 домов-матрешек меньшего размера и 200 матрешек с лицами Джорджа Буша, Иисуса Христа, Майкла Джексона, Чайковского и др.



Музей русского искусства, г. Манчьжурия, Китай

Этот вопрос находится в контексте поднадоевшей темы, которая, как писал Семён Франк, «по крайней мере, с конца XVIII века» определяла историю русской мысли — «тема об отношении России к Западу»[1033]. Со времени радикальной постановки данной оппозиции Чаадаевым, в борьбе крайностей — несамодостаточности и самодовольства, — важнейшую роль играло отношение к Византии. Византия из «жалкой и презренной» для денди Чаадаева, сначала малоаргументированными усилиями славянофилов, а затем, благодаря исследованиям школы Санкт-Петербургского Императорского университета — В. Г. Васильевского, Ф. И. Успенского, Н. П. Кондакова — превратилась в важнейший фактор национальной идентичности, чья роль по прошествии времени только возрастает[1034]. Впрочем, до сих пор среди интеллигенции можно встретить неприязнь к Византии, созданную еще французским Просвещением, как к упадку античности и крушению демократических идеалов — позицию, имеющую привкус застарелого советского диссидентства и косвенно влияющую на объективность нашего образования. Византия существовала около 1000 лет — так долго, как ни одно государство или культура в Европе прежде и в последующем. Тем не менее, достаточно обратить внимание на соотношение страниц, посвященных в наших школьных учебниках истории Византии и средневековой Европе, чтобы ощутить, в каком загоне находится эта культурная традиция. Но без правильно поставленного византийского акцента невозможен современный разговор о нашем искусстве, оно не может пройти очередную инициацию, почувствовать себя самостоятельным и в этом вполне (без)ответственным, чтобы дальше двигаться в хаос будущего. А пока, как пишут Делёз и Гваттари, «история еще и поныне обозначает лишь комплекс предпосылок (…), от которых нужно отвернуться, чтобы стать, то есть сотворить нечто новое. (…) …дабы творить новые концепты, которые вливаются в историю, а не проистекают из нее»[1035].

Для определения базовых качеств, отличающих восприятие форм искусства той или иной страны, следует обратиться к основополагающему в этом вопросе труду Генриха Вёльфлина

1033 *Франк С.* Пушкин об отношениях между Россией и Европой // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. С. 452–465.

1034 «Русские ученые того времени своими исследованиями фактически создали новый раздел в истории мирового искусства» (*Янковская О.* Изучение искусства Византии и Древней Руси в Санкт-Петербургском университете: профессор Н. П. Кондаков. Человек верующий в культуре Древней Руси // Материалы международной научной конференции / Отв. ред. Чумакова Т. СПб.: Лемма, 2005. С. 252). В. В. Иванов и В. Н. Топоров расширяют идентификационное поле до трех основных (дуалистических) влияний: индоевропейского и балтославянского, древнеиранского, манихейского. См.: *Иванов В., Топоров В.* Лингвистические вопросы славянского этногенеза (в связи с реконструкцией праславянских текстов) // Славянское языкознание. IX Международный съезд славистов. М.: Наука, 1983.

1035 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. С. 124.

«Италия и немецкое чувство формы», опубликованному в 1931 году[1036]. На материале искусства эпохи Ренессанса Вёльфлин дал определения итальянского и немецкого (североевропейского) чувства формы, как наиболее постоянного и глубинного фактора, определяющего характер искусства этих стран и связанного с национальным чувством жизни. Понятие национального чувства формы у Вёльфлина, как пишет И. Д. Чечот, «описывает не иррациональную душу национального искусства, а системное качество органически развивающегося ансамбля художественных форм определенной локации (город, средовой стиль). Чувство формы — это феномен семантической окраски формы, взаимодействующий (обратно) на само формообразование»[1037]. У итальянцев это прежде всего переживание пластики, массы предмета, замкнутость, самодостаточность и ясность форм, изолированные статуарные фигуры, соразмерные с человеком. У немцев — пламенеющее «готическое» движение, текучесть и переплетение экспрессивных форм («Кусок дерна» Дюрера).

Если рассматривать, как изображаются человеческие фигуры в произведениях современных художников, например, представителя трансавангарда Де Киа и Миддендорфа, относящегося к «новым диким», то мы убедимся, что вёльфлиновские определения не теряют своей объективности и убедительности — мы ясно различаем итальянского и немецкого живописцев. Единое в своей основе чувство формы проявляется у итальянского художника эпохи Возрождения и у наших современников де Кирико и Клементе; свое чувство формы и у немцев — от Грюневальда и Дюрера до Кирхнера и Кифера. Интересно в этом ключе было бы рассмотреть и современные интерьеры, промышленный дизайн, кинематограф и т. п.

Мы подразумеваем и чувствуем некое единство и собственный характер в видении у русских художников разных эпох, глубинную общность самых противоречивых явлений русского искусства. Но говорить по отношению к нему о «русском чувстве формы» — звучит едва ли не комично. Вроде бы самые общие определения мы слышим повсеместно, они лежат где-то на поверхности и, кажется, приелись. Но на практике, при попытках создать образ русского искусства мы упираемся в неразрешимые проблемы, главными из которых остаются аморфность его общей физиономии, пристрастие к внешним заимствованиям, подверженность повторяющимся необратимым обрывам традиции и как следствие — отсутствие последовательного сюжета в развитии художественных форм.

Начнем с физиономии, об отсутствии которой у русской культуры говорят Чаадаев и Мережковский. В книге Д. С. Лихачёва «Записки о русском»[1038] есть ряд характерных определений нашего искусства. Оно прежде всего духовное, доброе. В мягких, неясных, живописных работах русских художников проявляется «зыбкий» характер нашей природы, в которой все «непостоянно по окраске и состоянию». Лихачёв пишет: «В русской природе нет вечных, не меняющихся в разные времена года крупных объектов вроде гор, вечнозеленых деревьев». Вот откуда происходят наша неясная славянская прелесть и открытость миру. Развивая логику подобных суждений, восходящих к взаимосвязи искусства с природной средой и соответствующей ей физиологией у Ипполита Тэна и к «ответу на вызов» ландшафта Арнольда Тойнби, логично сделать вывод, что просторы сглаженного рельефа, дали, открывающиеся с крутых берегов великих рек, где издавна селились наши предки, — истоки русской широты и удали. В целом, перед нами предстает не характер и даже не лафотеровская гримаса, а скорее, некое настроение, импрессионистическая аморфность (а импрессионизм был любим нашей прогрессивной интеллигенцией).

1036 *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1934.

1037 *Чечот И.* «Основные понятия истории искусства» Генриха Вёльфлина // Автореферат. Л., 1983. С. 16.

1038 *Лихачёв Д.* Заметки о русском. М.: Советская Россия, 1981.

Серьезным препятствием, встающим на пути исследователя, становятся многоликость и многоязычность отечественного искусства. Принято считать, что «нам внятно всё» — в русском искусстве как бы всего понемногу: в нем можно найти и немецкую экспрессию, и итальянскую пластичность, и французский вкус, и восточную орнаментальную прихотливость и т. д. В нашей литературе и журналистике часто встречаются разного рода суждения о необыкновенной открытости нашей культуры для заимствований, ее способности воспринимать и усваивать, делать чужое органично своим. Самый известный здесь пример — «Пушкинская речь» Достоевского, в которой говорится о русской душе, как всечеловечной и всесоединяющей.

Николай Врангель описывал наше искусство как «странное», «чудаковатое» — «в смысле (…) соединения несоединимого, сплетения дури с умом, глупости с величайшим остроумием»[1039]. В своем эссе «Иностранцы в России» он также говорит о проблеме, волновавшей исследователей в начале XX века: иностранные корни многих выдающихся деятелей русской культуры, как и известных дворянских родов и самой царской фамилии[1040]. «Эта “нечистая порода”, — писал Врангель, — неожиданное сплетение и есть основная причина разношерстности всех слоев русского общества и отсутствия равномерной последовательной культуры. Это то, что убивает всякую традицию, т. е. человек, сотканный из разных пород, имеет слишком много разнородных семейных преданий. А тот, кто имеет их слишком много, не имеет их совсем»[1041]: так многоликость оборачивается безликостью.



Создательница стиля «рюс» — Екатерина II в «русском» костюме. Портрет неизвестного художника

«Многоликая безликость» искусства идет рука об руку с заимствованиями и стилизацией. Готическое письмо или мусульманская вязь, как готические собор или минарет могут узнаваться и говорить, как пластический образ, орнамент, символ — основы узнаваемой национальной формы, которые тот или иной народ ощущает как свою традицию, продолжающую жить в настоящем. Как же мы представляем внешнюю изобразительную и пластическо-орнаментальную сторону русского искусства? Оказывается, что обычно это стилизация, так как различные наши эпохи глубокую традицию считают прерванной.

Можно уверенно говорить о «русском стиле» — style russe, проявления которого видны уже при Екатерине II. Помимо стилизаций под «исконную» допетровскую Русь, как истинно национально русские в массовом сознании воспринимаются стилизации под революционный авангард[1042], часто апеллировавший к народному искусству, а в настоящее время постепенно смешиваемый с тоталитарным советским стилем. Стилизация на тему иных исторических эпох обычно не воспринимается как нечто достаточно яркое, самостоятельное и узнаваемо национальное.

1039 *Врангель Н.* Венок мертвым. Художественно-историческая статьи. СПб.: Тип. Сириус, 1913. С. 104–105.

1040 Врангель упоминает Пушкина, Лермонтова, Толстого и других, а в «Истории русского искусства» И. Э. Грабаря (М., 1910. Т. 1) отмечается не совсем русское или нерусское происхождение Фонвизина, Герцена, Фета, Чайковского, Бородина, Венецианова, Кипренского, Брюллова, Бруни, Ге, Левитана и целого ряда архитекторов.

1041 *Врангель Н.* Ук. соч. С. 104–105.

1042 Интересен пример эмигрантского собрания в Нью-Йорке, известный из писем Константина Кузьминского, где приглашенные развлекались в авангардистских костюмах в стиле 1910-х — 1920-х годов (*Кузьминский К.* Письма из подвала // Нева. 1987. № 4).

Понимание и воспроизведение национальных форм как внешней стилизации, а не живой традиции, подчеркивает их привнесенность на нашу почву. И при появлении византийских канонов, и при петровских реформах, и в начале XX века импульс новой формы происходил извне.

Действительно, русское искусство подобно немецкому в склонности к заимствованиям и в «несамодостаточности». С Ренессанса вплоть до XX века роскошные средиземноморские формы, испускавшие притягательные импульсы, определяли развитие искусства остальной Европы. Те страны, где, грубо говоря, легионеры не ходили в увольнение, довольствовались заимствованием и переводом этих форм на свой язык. Приглашение итальянцев для строительства Кремля и его соборов, конечно же, не было проявлением томления по Италии, не имеющего у нас столь старой и сильной традиции, как у немцев.

***

Общепринятая история русской культуры и искусства выглядит как бесконечная свара, распадающаяся на мельчайшие склоки, мешающие выстроить ее последовательную «эволюцию» (чего требуют наука и модернистская эстетика). Внешне она распадается на несколько противостоящих друг другу периодов, каждый из которых отрицал и сметал предыдущий, часто попросту снося его памятники, с чего началась и новейшая российская история[1043].

«Школьная» канва этих разрывов и переворотов в культуре и искусстве общеизвестна: христианство сметает язычество; затем реформы Петра I оставляют в прошлом древнерусскую культуру; передвижники свергают с пьедестала академизм; их реализм брезгливо отбрасывает революционный авангард, чтобы самому быть задавленным социалистическим реализмом, который терпит моральное и коммерческое фиаско в борьбе с интернациональными формами «демократического» искусства в перестройку (эти феномены можно бесконечно уточнять и дробить). Этот разрыв с предыдущей традицией, обычно выразительно декларируемый с наступлением новой эпохи, позволяет говорить об отсутствии культурной памяти.



Снос памятника Александру III на Пречистенской наб. в Москве. 1918

Тем не менее, как показывают Юрий Лотман и Борис Успенский в работе «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры», «именно в изменениях обнаруживается неизменное»[1044]. Кардинальные перемены, начиная с христианизации, оказываются не абсолютным отказом от традиции, а, скорее, переменой знаков. Старая эпоха продолжает жить в новой культуре на ином уровне, когда, например, языческий пантеон загоняется в лес, баню, то есть на низший уровень новой религии в роли бесов. А для новой культуры характерно использование и воспроизведение архаических культурных моделей, и строится она скорее по «перевернутому» структурному плану старой культуры[1045]. Русская культура характеризуется полярностью и подчеркнутой

1043 В древнем Китае случались эпохи, когда сами монахи разбивали статуи Будды и жгли свитки с сутрами, но «перебесившись», они вновь возвращались к традиционным ценностям, на путь, продолжающий традицию.

1044 *Лотман Ю., Успенский Б.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Труды по русской и славянской филологии. Уч. Зап. Тартуского гос. ун-та. XXVIII. Тарту, 1977. С. 6.

1045 Петровская культура «обнаруживает константные модели церковно-средневекового типа» (*Лотман Ю., Успенский Б.* Там же. С. 25).

дуальностью, разыгрываемой на резком контрастном противопоставлении «грешного» и «святого», «старого» и «нового» и т. д. Самый характерный пример — отсутствие в загробном мире православия чистилища, а, следовательно, и традиции, допускающей широкие возможности «нейтрального» поведения, неидеологизированных общественных институтов, частного пространства. «Для России, — указывают Лотман и Успенский, — в разные исторические эпохи — не характерен консерватизм, и, напротив, характерны реакционные и прогрессивные тенденции»[1046]. Дуализм в перевертыше Лотмана — Успенского можно оспаривать, противопоставляя ему Троицу, ведь новое — это не «старое новое», а что-то третье. Но главное, что в чехарде эпох они принципиально обозначили наличие «неизменного».

Нужно усомниться в том, что характер искусства меняется на каждом ухабе или перекрестке «русского пути». Как зарубежным кураторам, видящим в нашем искусстве отражение тех или иных западных стилей, так и отечественным искусствоведам свойственно игнорирование значения того простого факта, что русское искусство имело в своем прошлом опыт, отличный от западноевропейского, — оно шло от спиритуальной и дидактической византийской традиции[1047]. Мы приняли формы искусства, которые, выражаясь в стиле отечественной этики, «не выстрадали» и воспринимали именно формально и, возможно, потому с такой легкостью меняли. У нас не было ни романики с готикой, ни Ренессанса с барокко, ни Реформации (на которую, скорее, похожа наша Революция) с Контрреформацией (на которую смахивает перестроечное время и все последующее). Только в XVIII веке светские формы искусства Запада наложились на сакральное «содержание» православного искусства. К классическому европейскому искусству мы обратились тогда, когда, как полагает классическое искусствознание, расцвет его форм миновал, и произошла «потеря середины» (Ганс Зедельмайр).

Долгое время в нашем искусстве шел период ученичества, когда усваивались внешние, ремесленнические моменты. Новые формы и пластика средиземноморских красот плохо давались русским художникам. Собственно художественное содержание и ценность классических форм постоянно ускользали от них при самом усердном штудировании. Подавленные спиритуализм и мистика стали вести борьбу с внешней формой и ее приземленной красотой. Для русских художников всегда существовало нечто большее, чем чисто художественные проблемы. В России не было живописцев типа Пуссена или Сезанна, ищущих законы красоты, распростертые в природе, так как в местной традиции материальный мир с его красотами ограничен — он лишь ступенька к более высокой и беспредельной красоте духовной.

Показательны те случаи, когда мы видим в русском искусстве характерное стремление к масштабному высказыванию, пафос оголтелого замысла. Будь то голландско-немецко-французско-итальянский дворец с православными маковками, сверхкартина «Явление Христа народу», титул «Председатель Земного шара», проект 420-метрового Дворца Советов, полотно Ильи Глазунова «Вечная Россия» (1988, 300х600 см) или современный живописный проект «Два большака» Боба Кошелохова, площадью 5 кв. км, — нигде мы не увидим чувства соразмерности, упорядоченности и закономерности. В архитектуре и живописи сплошь и рядом обнаруживается неясность в мотивации выбора тех или иных форм и мысли в целом, использование противоречивых приемов. Взгляд не может охватить ясной самодостаточной фигуры, пятна, увидеть общего движения. Произведения характеризуются невнятностью, разнонаправленностью смысловых и композиционных векторов, но и «богатством», силой и убедительностью общего впечатления.

1046 Там же. С. 6.

1047 Византинист О. С. Попова рассказывает и об «огромном и прекрасном», но не дошедшем до нас светском византийском искусстве и цитирует богослова Г. В. Флоровского, говорящего, что в Византии параллельно существовали империя и «пустыня» (http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20898/episode_id/155134/video_id/155134/).

Наконец, важно отметить, что самостоятельный национальный «орнамент» (если понимать его как пластический «каркас» формы) отсутствует[1048]. В немецком искусстве, вслед за Вёльфлином, можно видеть проблему соотнесения частного и целого, индивидуального и общего, которая разрешается через всеобщую слитность, сплетение, единство в постоянной динамике изменений и развития. Это чувство формы, воплощенное в «готическом» орнаменте, характеризуется ощущением глобальной, подвижной взаимосвязи всех элементов и нюансов бытия. При сходных начальных проблемах на русской почве мы видим гораздо больше затейливой дробности, контрастного понимания частного и общего, которые не примиряются, а совмещаются посредством иерархических отношений. Эти иерархичность и контрастность не являются жесткой структурой и содержат в себе хаотичную массу. Взаимоотношение сверхбольшого и сверхмалого, значительного и ничтожного, а также, казалось бы, несовместимых вещей осуществляются и осознаются мистически и ирреально. Форма не организовывает, а оформляет несоизмеримое, аморфную и мягкую массу, стремящуюся к анархии и покою.

Становится очевидным, что одних только традиционных, формальных признаков недостаточно для описания нашего искусства. Мы имеем дело с феноменом внутренне чуждым форме в ее классическом западном состоянии и понимании. Подспудно он неизменно проявляет враждебность форме, как чему-то конечному, закономерному. В своих крайних проявлениях это доставляет художникам удовольствие, как свобода, которая нуждается не в знании, а в чувстве, в разговорах о душе — «духовке и нетленке». В русской литературе брутальный народный язык ведет вечную войну с языком литературным, академическим. Почвенный язык склонен к лепету, косноязычию, суворовскому щебету — «ангелическому» языку, беспредельному по емкости смыслов и содержания, крайне личному и надындивидуальному одновременно.

***

В Византии еще в VIII веке главной была признана дидактически-информативная функция изображений, приравненная к тексту[1049]. «Их назначение и конечная цель те же, что и у Церкви, — спасение мира, то есть воспитание человека во времени для вечности, приведение его к благодатному общению с Богом, к богоуподоблению»[1050]. Никейский собор 787 года, утвердивший иконопочитание с его главной «пропагандистской» функцией, определил гораздо более возросшую роль живописи по сравнению с античностью, где она была платоновской «тенью тени»[1051]. По мнению В. В. Бычкова, собором в педагогических целях пробуждения сопереживания в зрителе приветствовалась именно натуралистическая живопись, возбуждающая эмоции. По идее, это же должно было отражать и постулат о богоподобии Христу, воплотившемуся в человеческом теле. Здесь возникает вопрос: почему в византийском искусстве, например, в Парижской псалтыри X века, еще цветет античность, в то время как западноевропейское искусство того времени находится в «варварском» состоянии, но в итоге постиконоборческое

1048 В 1997 году в СПб меня навестила представительница авиакомпании British Airways, чье руководство объявило о начале масштабного ребрэндинга, в рамках которого лайнеры BA должны были сменить окраску фюзеляжей: с британской символики на характерные орнаменты разных стран. (См.: Ляпоров В. Перестройка и гласность // Бизнес-журнал. №13-14. Июль 2004. С. 63). Ее интересовали русские узоры. Из всех предложенных мною картин ее заинтересовали образы с орнаментами «супрематического» и «хохломского» типа. И хотя больше представители авиакомпании не появлялись, в итоге хвостовое оперение самолетов BA, летавших в Россию, было украшено узорами «под хохлому».

1049 *Бычков В.* Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII–XII в. М.: Наука, 1989. С. 406.

1050 *Монахиня Иулиания (Соколова М. Н.).* Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.

1051 *Бычков В.* Религиозная эстетика России. С. 408.



Пророк Исаия в молении, с персонификациями Ночи и Зари. Миниатюра Парижской Псалтыри. X в. Национальная библиотека, Париж



Ангел с жерновом. Миниатюра Бамбергского Апокалипсиса. Нач. XI в. Гос. библиотека, Бамберг

искусство теряет классицистический и натуралистический характер, вырабатывая бесплотную, экспрессивно-символическую образность, интерпретируя идеальное в соответствии «эстетике аскетизма». Плотский же натурализм с Ренессанса становится магистральной линией западноевропейского искусства до XX века. Очевидно, это отражало логику развития символики внутреннего божественного присутствия (Христа в сердце) для византийцев, у которых материально-формальное отступало на все более дальний план. Таким образом византийское искусство отражает превосходство психологизма над логикой, которая, наоборот торжествует на Западе.

В русском искусстве, наследующем традицию неоплатонической цивилизации Образа, выдающуюся роль играют дидактика и целеполагание, в нем ищут высший, предельный смысл и ценят «результат» его воздействия. Поэтому на современных галерейных вернисажах зрителю не просто предоставляется возможность самому оценить работы художника, как это происходит на Западе, а непременно произносятся вступительные речи с назиданием и моралью. Миссис Бичер-Стоу оказывается выше Данте, Шекспира и Бетховена в глазах Толстого; Сталин пишет на полях книги Горького «Девушка и смерть»: «Эта штука сильнее, чем “Фауст” Гете»; советское государство никогда не исходило из национальных интересов, а защищало интересы всего человечества; художники не могут закончить работу годами, маясь с идеальным образом. Возможно, во всем этом проявляется выделенный Лотманом общий «религиозный» тип сознания, подразумевающий безответное, жертвенное служение идее и противостоящий западному мировосприятию, строящему взаимоотношения с миром на «договорных» принципах. Канадец Маршалл Маклюэн видит в этом «целеполагании» проявление консервативного «вербального» характера коммунальной России, в отличие от «визуального», ориентированного на индивидуальное характера Западной цивилизации «записанных слов», потерявших тем самым свою магическую силу. «Именно поэтому, — считает Маклюэн, — в СССР, где устная речь не потеряла свою власть, во время сталинского террора люди репрессировались не за дела, а за слова и “намеренья”, что “ставило в тупик представителей Запада”»[1052] .

ПЕРЕДВИЖНИКИ И «ПЛОХИЕ ВЕЩИ»

Первая после реформ Петра I школа, признанная национальной, — передвижники, — как обычно, заимствует свои формы извне. Их «антинародный» и «непатриотичный» источник был «разоблачен» в художественных дискуссиях начала XX века — это североевропейский реализм, и что еще хуже — зануды немцы Дюссельдорфской школы[1053].

1052 *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический проект, 2005. С. 52.

1053 *Денисов Вл.* Было ли передвижничество самобытным и национальным? // Искусство. 1916. № 5–6. В России миф о передвижничестве в общественном мнении до сих пор задвигает их «учителей» в тень «учеников». Так, в статье «Коллекции великих тиранов», опубликованной в журнале «Вокруг света» в марте 2005 года, Григорий Козлов пишет: «Высшим же достижением мирового искусства фюрер считал

Поэтому сейчас особенно парадоксальным выглядит сюжет с разоблачением грандиозной индустрии подделок работ передвижников на основе картин тех, кого им ставили в учителя. При вскрытии этих афер выяснилось, что работы русских и западных художников не могут различить даже специалисты из Третьяковской галереи, вооруженные самым современным оборудованием. Путем «перелицовок» были «русифицированы» сотни западных картин, так что искусствоведы запаниковали, говоря чуть ли не о гибели дюссельдорфской школы, переделанной в «шишкиных» и «клодтов»[1054].

Дюссельдорфцы, естественно, не вкладывали в свое искусство столь радикального идейного содержания, как передвижники. С точки зрения ортодоксии, светская, «плотская» живопись передвижников — ересь[1055], в то время как смысл, который в нее вкладывали современники, отсылает нас к Иоанну Дамаскину. И простолюдин, пришедший на выставку Товарищества Передвижников в Тамбове или Козлове, и великий князь Владимир Александрович, повесивший «Бурлаков на Волге» в своей биллиардной, видели в них источник для внутреннего самосовершенствования. «Нельзя не полюбить их, этих беззащитных, нельзя уйти, не полюбив их. Нельзя не подумать, что должен, действительно, должен народу. Вся эта бурлацкая “партия” будет сниться потом во сне, через 15 лет вспомнится!» — писал о «Бурлаках» Достоевский.

Провозвестником новой передвижнической эстетики выступил Николай Чернышевский, заявивший, что цель искусства — «приговор» явлениям жизни. Начиная с Чернышевского, идея воспитательной роли искусства, его вспомогательности по отношению к социальной действительности, как мы могли бы сказать — «идеологичность», все более явно овладевает русским искусством. Ведущей идеей в самосознании художников и критики стало то, что XIX век является совершенно особым периодом по сравнению с веком XVIII, как по художественным задачам, так и по общественной роли искусства. «Не может быть и спору, — писал В. В. Стасов, — что искусство нашего времени нашло для себя новые дороги, потому что почувствовало новые стремления и ясно увидело перед собой новые задачи. Осуществятся эти задачи не на нашем веку, но и наши современники начали переворот и стоят уже давно не на прежней дороге. Сжатый горизонт искусства, наконец, показался тесен (…) множество художников, презираемых или считаемых ошибками истории, вдруг были признаны великими. Как все изменилось против прежнего! Новое искусство получило новую физиономию. Происходит перестановка понятий и вещей: что было неважным, второстепенным — содержание — становится на самое главное, первое место; что казалось всегда важнее, что не только занимало художников и публику — техника — вдруг сходит на второе место. (…) Дело идет уже не о виртуозности, не о мастерстве исполнения, а о самом содержании картин»[1056]. У него

унылую дюссельдорфскую школу, которая напоминает поздних передвижников».

1054 См.: *Петров В.* «Это не просто афера, это убийство имен» // Коммерсантъ. № 161 (3492). 31.08.2006; *Саломатина О.* Экспертные злоключения // Коммерсантъ деньги. № 24 (630). 25.06.2007; *Белова Д.* Город Мастеров // Большой Город. № 16 (165). 13.09.2006. Через это извращенное кровосмешение школы и впрямь породнились, но здесь идет речь не о мастерстве передвижников или советской школы реставрации, а о моральном облике наших экспертов-музейщиков и реставраторов.

1055 В то же время А. М. Бухарев (в монашестве архимандрит Феодор; 1824–1871) «попытался преодолеть узкоцерковный ригоризм и осмыслить всю современную ему культуру и искусство (в том числе и внецерковное) как пронизанную “светом Христовым”, согретую “скрытой теплотой” Церкви. Тем самым он стремился преодолеть надуманную, в его понимании, идею секуляризма культуры. Любая творческая деятельность, полагал он, есть действие божественной благодати, даже если она в своей внешней форме не имеет никаких прямых указаний на церковность или религиозность» (*Бычков В.* Религиозная эстетика России).

1056 *Стасов В.* О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве // Избранные сочинения в 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. I. С. 44-45.

же: «Кому еще недавно могло придти в голову, что настанут такие времена, когда русские художники … вдруг бросят свои художественные норы и захотят окунуться в океан действительной жизни, примкнуть к его порывам и стремлениям, задумаются о прочих людях, своих товарищах!»[1057].

В этих суждениях ярко выражается осознание наступившего разделения на содержание и форму, отступающую на второй, служебный план. Так уверенно возрождается византийская идея основополагающей воспитательной роли художественных образов. То, что художественное образование, пиетет перед мастерством начали казаться условными, будет постоянно проявляться в следующем столетии. Энергетически вялой, податливой художественной формой можно манипулировать. Это приводит к появлению принципа многообразия, осознанном современниками как историческая всеядность, «принцип историзма». Достаточно пририсовать на церковь маковку с крестом, березку и самовар, чтобы немецкая картина стала русской, или один век сменился на другой.

Стасовская эстетика пришлась впору русскому вкусу. Спустя более столетия, в книге о Перове В. А. Леняшин предается показательным и интересным для нашей темы рассуждениям о «плохих произведениях». Говоря о неудачах, постигавших художника, он пишет: «Перовская неподкупная лира источала и “неверные звуки”. Дело не в какой-то особенной неустойчивости его таланта, а в своеобразии роли, предназначенной ему в отечественной живописи. Переход к реализму в середине XIX века был самым радикальным моментом в истории мирового искусства. Все предшествующие изменения представляли, в какой-то степени, переход от канона к канону, от стиля к стилю. Теперь же впервые возникает искусство, по существу, не каноничное. Отсюда неровность русской живописи, принципиально отличающая ее от многих эстетических схем XX века и у нас, и на Западе, когда появились художники, создававшие только “хорошие работы”. Об этом с тревогой писал Р. Фальк: “Мы, так сказать, кнутом себя подхлестываем, и заменяем недостаток нашего реального переживания вкусовым ощущением, а это мелкое искусство, это эстетизм /…/. Почти все мы делаем хорошие, очень порядочные вещи, но лучше было бы, если бы у нас выходили бы в некотором смысле “плохие вещи”. И действительно, есть ли неудачные работы у Кандинского или Ларионова, как были они у Рембрандта, Сурикова, Курбе, Перова? А если нет, значит, они однокомпонентны, мелки по задачам, не дошли до глубокого сцепления с действительностью, без которого невозможно великое искусство любого времени. Их формальная завершенность, синтетичность, архитектоничность достигается на недопустимо низком для отечественного нравственного сознания уровне. Русский реализм — в главном течении — никогда, ни в XIX, ни в XX веке не опускался до “производства” хорошо сделанных холстов, неодухотворенных мыслью о человеке, болью за него, долгом, совестью, гражданственностью. Огромность его притязаний, этических и эстетических, приводила к незавершенности многих начинаний, срывам, падениям. Но она и определяла и огромность взлетов»[1058].

Главным в этой обширной и звучащей, соответственно с ее смыслом, нескладно, но искренне цитате является разговор о понимании деятельности художника, как о внутренней работе — традиции, идущей в глубь веков к исихастской Лествице. Русский художник наследует традицию работы иконописца, основанной на монашеском самонаблюдении, реальном опыте. Работа художника или деятеля любого другого вида творчества понимается как «видение и переживание истины», то есть своеобразная форма богословия и созерцания («теории» — по-гречески). Художник в идеале стремится к святости — ведь все христиане в идеале призваны быть святыми. Поэтому, вслед за Мейендорфом, именующим восточное богословие

1057 *Стасов В.* Передвижная выставка 1871 года // Избранные сочинения. В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. I. С. 205.

1058 *Леняшин В.* Василий Григорьевич Перов. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 99–100.

«опытным», в отличие от западного — рационального, мы можем говорить о русском искусстве как «опытном» — опирающемся на конкретный и непосредственный опыт.

Любой, кто так или иначе занимается искусством, знает тип «художников-куколок» — прекрасных, талантливых людей, всем сердцем болеющих за искусство, делающих правильные работы и превративших хорошие профессиональные «поступки» в кодекс и ритуал. Тем не менее, «окуклившись», они никак не могут стать самостоятельными художниками, по причине отсутствия реального контакта с самими собой и, следовательно, понимания смысла своей деятельности. Об этом и говорит Фальк — друг Н. Ф. Лапшина, передавшего дух своего творчества через Васми «Ордену нищенствующих живописцев» 1950-х годов.

В советское время деградация народной культуры привела к торжеству эстетики убожества, апатии и негативизма, которая, наложившись на «борьбу с формой» и стремление власти свести все к казарменному единообразию, стала повсеместно бессознательно осуществляться простыми людьми в повседневном быту («народный концептуализм»). Весь материальный мир подвергается микровандализму: картина или икона царапается (а где же там Бог?), от скульптуры откалывается «краник», главный вход в общественное здание заколачивается, вещи изначально рождаются уродливыми и неудобными, и даже отношения «проверяются» грязным скандалом. Окружающее пространство подергивалось тусклым сфумато унылой ущербности. Форме, материалу, фактуре, вещи в целом придавалась некая степень приниженности; подчеркивались убожество материи, бренность плоти, мысли, факта, объективности перед «Абсолютом». Леонид Невлер в статье с зажигательным названием «Культура хамства», описывающей ноосферу глубокой провинции — древнерусского города Путивля конца 1960-х, — отмечает, что это «не отсутствие культуры, а особая культурная норма», «свой идеал бытия», «когда хитрая деятельность времени учтена заранее»[1059]. В сфере обыденного, как презренной области мещанства и «вещизма», отсутствовала идея комфорта и человечного дизайна. Пышные интерьеры, которые мы видим на официальных картинах 1930-х — 1950-х годов — с пальмами, колоннами и золоченой мебелью, — создают представление о чувстве и понимании красоты, но дискомфортны, как современный китайский «фейк». Однако внешне это обычно скрывается за стремлением к красоте, понимаемой как пышность, богатство, спокойствие, уют, еще в древности вызывавшие восхищение. Феофан Грек с его экспрессивно резким пониманием формы в итоге был предпочтен мягкому и благолепному Рублеву.

В молодежной субкультуре позднего СССР эстетическое убожество ауры советской «среды обитания», что называется, «достоевщина», понималась как продолжение «иными средствами» официальной идеологии, непрерывно «капающей на мозги». «Посмотришь на обои, веселенькие такие, старушечьи — везде идет какой-то на тебя наезд. Даже не важно, на что смотреть: просто на асфальт — вот он такой, весь в трещинах, кричит о том, что я такая вот раздолбанная мостовая, вонючая. И все время тебе какая-то идея впаривается. Даже посмотришь на птичек — и они испоганены всей этой культурой», — вспоминает актер некрореалистического кино Юрий Циркуль[1060]. Эта «муть и вязкость», вызывающая брезгливость[1061], и была главной проблемой, которой противилось ленинградское молодежное искусство на уровне фактур. Тем не менее, эта «омерзительная» эстетика мощно проявила себя и в стремившемся к независимости «авторском» кинематографе: от Тарковского и Германа до Юфита и Балабанова, и в литературе — в «Девочке и медведе» Мёртвого и «Каширском шоссе» Монастырского.

1059 *Невлер Л.* «Культура хамства» // Декоративное искусство. 1987. № 9.

1060 Тимур. «Врать только правду!». С. 119.

1061 *Липавский Л.* Исследование ужаса. М.: Ад Маргинем, 2005. С. 29.

Несмотря на обвинения передвижнического искусства в плагиате, вымученной холодности и антинародности, в их «болотистых» работах можно найти свидетельства просветленных состояний, что почувствовали японцы, устроившие аншлаг на выставке Шишкина. К тому же, народными любимцами были и остаются (уже без помощи советской пропаганды) не культивировавшие формальную и духовную близость к народному искусству авангардисты, а Васнецов, Репин, Шишкин, Перов. На вопрос «Поэт?» отвечают: «Пушкин», а на вопрос «Художник?» — «Репин» или «Шишкин».

***

Получается, что первая же национальная школа, провозглашая примат возвышенного самосовершенствования как смысл искусства («поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»), парадоксальным образом перекидывает мостик в допетровскую Русь. В этом смысле передвижники были действительно первым самобытным и едва ли не наиболее реализовавшим себя национальным явлением в русском искусстве Нового времени. Одновременно этот реализм обнаруживает родство в «отношении искусства к действительности» со своим главным антагонистом и критиком — русским авангардом и предвосхищает концептуальные тенденции искусства XX века[1062].

Вслед за передвижниками, балансируя между образом и *без-образием*, русское искусство проходит внешне противоречивый, но внутренне логичный путь. Фактически, новые иконы создает супрематизм: Малевич делает «переустановку» основ мышления, что становится очевидным при сравнении его с кубизмом, продолжающим работать над проблемами вполне классического живописного шедевра, имеющего композицию, верх и низ и т. п. В эту линию встраивается и социалистический реализм, превыше всего ставящий идеологию произведения — классовую позицию художника. Своеобразной интерпретацией официальной идеологической доктрины становится и искусство нонконформистов, в особенности — иконоборческая интерпретация «содержания» произведения московским концептуализмом. Каждый раз на всех этих ступенях-этапах, как за 7 дней творения, в Страстную неделю или на Пасху происходит «перезагрузка» мира, спиритуальная суть которого не меняется.

КОМПЛЕКС ПРОВИНЦИАЛЬНОСТИ, ДИСИНХРОНИЯ И ПЕРВЕНСТВО

> Я не горжусь, что я русский, я покоряюсь этому положению. Когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов, до проклятой Москвы, еще более позорной, чем сами монголы, мне хочется броситься на землю и кататься в отчаянии от того, что мы сделали с талантами, данными нам Богом.
>
> *А. К. Толстой*

Говоря о заимствованиях и дисинхронии, нельзя не сказать несколько слов о душещипательной теме комплекса национальной провинциальности и самоуничижения — оборотной стороне русского мессианства[1063], проявившегося от провозглашения Москвы «III Римом», делавшим русского царя «единым вселенским православным царем всех христиан», до Все-

1062 Подобная точка зрения высказывается в книге Камиллы Грей «The great experiment: Russian Art, 1863-1922» (London, 1962), вызвавшей отклик критики в СССР. Исследовательнице со свежим взглядом удалось уловить единство в развернувшейся перед ней картине русского искусства рубежа двух веков. Но главный смысл этого единства она нашла лишь в его социологизированности и политизированности.

1063 «Не мы ли Израиль истинный, люди христианские?» — вопрошал в трактате о единогласии Шестак Мартемьянов — справщик Печатного Двора (*Зеньковский С.* Русское старообрядчество: духовные движения семнадцатого века. Репринтное воспроизведение. М.: Церковь, 1995. С. 118).

ленской церкви Тютчева и Соловьёва, и далее вплоть до космизма Фёдорова и III Интернационала[1064].

Национальный комплекс неполноценности в области искусства, как и в любой другой сфере, в своей основе — производное от неготовности принимать ответственность, чувства страха и неуверенности перед неизвестным. В современной этнической психологии национальные комплексы связывают с ростом тоскливо-тревожных состояний в обществе, что как раз происходит в связи с развитием национальной идентификации. По этому поводу психолог А. В. Сухарев пишет: «Мы предполагали, во-первых, что определенное нарастание в ментальности русского общества XVII века этнодифференцирующих[1065] составляющих обусловливало в ней рост тревожной и тоскливой аффективной составляющей. Во-вторых, мы полагали, что резкое нарастание тревожного аффекта могло способствовать нарастанию употребления табака и росту криминального поведения в общем, а нарастание тоскливого аффекта — росту алкоголизации населения. (…) В результате раскола русской церкви в различных раскольничьих толках имели место такие явления, как крайний ригоризм, самосожжение, отрицание церковной иерархии, отрицание брака и деторождения, возобновление исповеди земле, воде, деревьям и т. п. Психологически данные изменения в ментальности русского общества проявились в нарастании аффекта горя, печали, тоски по прошедшим временам в среде сторонников “древлего благочестия”, у которых было много сочувствующих среди мирян, особенно крестьян и мещан. При этом к нарастанию в указанных слоях населения тоскливого аффекта примешивался и страх перед будущим, тревожный аффект, как следствие обрядовых и др. нововведений в церковной жизни современных реформам византийских порядков. Более выраженным тревожный аффект должен был быть в мещанской среде, в большей мере знакомой с модой на “неславянское язычество” (западноевропейские влияния) властей и к ним приближенных социальных слоев, в которых было относительно больше западноевропейских и “латинизированных” западнорусских представителей (Симеон Полоцкий и др.). А. М. Панченко отмечает, что новым плодом эпохи царя Алексея Михайловича была “боязнь промедлить”, “не успеть совладать со временем”, т. е. ей была присуща мотивирующая тревога, свойственная просвещенным людям, открывающим новые горизонты, а не обращенным в прошлое ревнителям древнего благочестия. Рост тревоги у просвещенной части общества обусловлен этнодифференцирующим вызовом западноевропейской культуры…»[1066]. То есть, несмотря на положительную терапевтическую и мобилизующе-бойцовскую функциональность национальных комплексов в конкретных ситуациях, это низкие состояния. Они не связаны с экономическим и культурным уровнем общества и могут быть свойственны самым благополучным и образованным группам людей, сообществам любых масштабов. Но начинаются они на субъективном, индивидуальном уровне. Это случай, когда, с точки зрения современной этики, душевная подлость и глупость «овладевают массами»: «мы хорошие, потому что они плохие» или наоборот.

Можно предположить, что помимо несоразмерности амбиций, причиной комплекса могут стать и стыдливость от неопытности и неотесанности — то есть, иногда — следствие, в прин-

1064 *Лосский Н.* Русский мессианизм и мессианство // Характер русского народа. М.: Даръ, Издат. Совет Русской Православной Церкви, 2005.

1065 «Этнодифференцирующий признак — признак, по которому человек относит себя к тому или иному этносу» (*Гусарова Н.* Психология профессионального образования. Глоссарий (http://de.ifmo.ru/--books/0062/glos.html)).

1066 *Сухарев А.* Этнофункциональный анализ ментальности русского общества XVII века // Проблемы исторического познания / Сб. статей. Отв. ред. Хвостова К. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 2011. С. 83–118.

ципе, положительных качеств — простоты, наивности, а иногда и «хорошего воспитания»: «интеллигентному человеку неловко даже перед бездомной собакой» (А. П. Чехов). Но в этом как раз может проявляться и скверное воспитание, лакейство, неуверенность, забитость, дурной вкус: «Он показался мне весьма простонародным, vulgar, скучен, заносчив и безо всякого приличия. Например, он поднял платок, мною уроненный» (из автобиографического наброска А. С. Пушкина 23 марта 1830 года).

О самых различных оттенках комплекса национального провинциализма мы можем получить представление по литературе начала XX века — итальянский комплекс описан Антонио Грамши в «Тюремных тетрадях» (1926–1937), а параллельно процветавший китайский — в романе-памфлете Лао Ше «Записки о кошачьем городе» (1932). Возникновение внятных нам форм отечественного комплекса провинциализма (КП) и «преклонения перед иностранщиной»[1067] вполне определенно отслеживается со времен Алексея Михайловича[1068]. «В ментальности русского общества в очередной раз активизировались тенденции, которые протопоп Аввакум выразил словами: “Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев”. Официальная Россия, по замечанию А. М. Панченко, ударилась то ли в грекофильство, то ли в латинство. В глазах таких “новых учителей” XVII в., как Сильвестр Медведев (учение Симеона Полоцкого) и других, «русская культура — это “плохая” культура, строить ее нужно заново, как бы на пустом месте, а для этого “просветити россов” — конечно, по стандартам западноевропейского барокко». В русле данного просветительского движения отрицаются духовные ценности, накопленные в России, — книги, профессиональная музыка, зодчество (запрет строить шатровые храмы), навыки общения между людьми, одежда, праздники, развлечения»[1069]. Затем два века КП то и дело был мощным двигателем русской политики и культуры — чего стоит только название пушкинской статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834)! На протяжении русской истории диссидентство считалось хорошим тоном и просто второй профессией русской интеллигенции[1070], противостоянием всемогущему тупому самодовольству власти.

Вот и обратный пример русского национального высокомерия: в вышеупомянутой статье о несамостоятельности передвижников Вл. Денисов пишет: «У немцев никаких живописных традиций не было — просто по их неприспособленности к живописи»[1071]. Ныне столь желанный на Западе японский турист — это бледное подобие русского путешественника-аристократа Belle Epoque. Дореволюционное русско-французское «Руководство для разговоров», изданное в Париже, естественно, не для самой образованной публики, создает портрет крайне высокомерного господина, в разговорах с модисткой, художником, продавцом лошадей и т. п. мило скрывающего за иронией брезгливость к европейской черни. Вскоре деятели русской

1067 Это очевидно не связано с числом иностранцев на службе, так как, например, «в XIV–XVI веке “племенной” состав служилого московского класса по расчету фамилий состоял из 33 % великорусского происхождения, 24 % — польско-литовского, 25 % — западноевропейского, 12 % — татарского и вообще восточного и 1 % — неопределенного происхождения» (*Сухарев А.* Этнофункциональный анализ ментальности русского общества XVII века).

1068 Их обнаруживают как в отношении латинян (западноевропейцев), так и греков. Например: «Комплекс неполноценности и провинциальности, желание стать “как все патриархи”, выглядеть и служить как служили блестящие и столь соблазнительные византийцы несомненно играли очень значительную роль в развитии обрядовой политики патриарха из простых крестьян, пробывшего почти всю свою жизнь в глубокой провинции» (*Зеньковский С.* Русское старообрядчество. Духовные движения XVII века. Munch., 1970. (Forum Slav.; Т. 21). М., 1995. С. 223).

1069 *Сухарев А.* Этнофункциональный анализ ментальности русского общества XVII века.

1070 Подобным же образом характеризуют американскую интеллигенцию Александр Пятигорский и Маршалл Маклюэн.

1071 *Денисов Вл.* Было ли передвижничество самобытным и национальным? С. 5.

культуры, окрыленные близостью всемирной революции, ощутили себя в центре мировых преобразований. Вплоть до появления стиляг — первых стихийных западников в самом чреве советского тоталитаризма, в обществе торжествовали взгляды, емко сформулированные в докладе А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946): «Конечно, наша литература, отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали».

Отдельная ныне популярная тема: русские девушки конца XIX — начала XX века за границей. Эмансипированность и внутренняя сила Лу Андреас Саломе, Апполинарии Сусловой, Софьи Ковалевской, Елены Дьяконовой (Гала Дали), Сары Штерн (Соня Делоне), Ольги Хохловой, Сабины Шпильрейн, Любови Поповой, Надежды Ходасевич (Леже) и многих других поражали и в буквальном смысле сводили с ума.

Отечественный КП — вещь не постоянная. При всех мечтах о мифическом Париже его были совершенно лишены участники «Ордена нищенствующих живописцев», существовавшие в 1950-х – 1960-х на самой периферии общественного благополучия. Их младшие коллеги — молодые ленинградские художники и музыканты, обитатели спальных районов, коммуналок и сквотов 1980-х и во время ледникового застоя «жили в центре всех городов», а в последующем принимали как должное пришедшую популярность и внимание корифеев мировой культуры.

Нашим теоретикам и художникам, начиная с 1970-х годов, свойственно отдавать Западу роль референта в оценке русского искусства, которое заведомо понимается как провинциальное. Особенно выразительно обнаружил себя этот комплекс во время перестройки, когда они видели в первых выставках отечественного искусства на Западе что-то вроде смотрин экзотических невест. Такой «автоколониализм» легко находит назидательных «папиков», а неоколониализм может вдруг проявиться у самых продвинутых героев современной культуры. В 1996 году я побывал в Страсбурге на нескольких встречах с едва ли не главным прогрессивным интеллектуалом современного кинематографа Жаном-Люком Годаром. Из его уст прозвучал пассаж, сводившийся к следующему: кинематограф может существовать только в тех странах, где есть глубокая традиция изобразительной художественной культуры — в Италии, Франции, Германии, Испании, России, Англии, а в Америке ее нет. Только вот русские, ранее имевшие роскошную передовую культуру, после Сталина деградировали, утеряв былой творческий потенциал. Интересно, что эти рассуждения Годара, напоминающие миф о вырождении русских после татаро-монгольского ига, очевидно вызваны собственным комплексом французской интеллигенции перед агрессией американской массовой культуры во Франции.

В области искусства опорой КП служат невежество и различного рода линейный эволюционизм, ныне приобретшей бредовую, по сути, подпорку в виде протестантского толкования искусства, как рода производства с рыночной конкуренцией, и в модернистской благодати «первенства». У отечественных художественных бюрократов КП вырастает в своеобразную поведенческую стратегию, позу разочарованности от бессилия перед лицом окружающего бескультурья. В реальности — это шлейф традиционных комплексов еще советской поры, оправдание собственной дремучести, бесталанности и лени.

Но если и впрямь пойти у них на поводу и затеять соревнование, то окажется, что любые наши «команды» из прошлого, будь то Малевич — Матюшин — Кандинский — Ларионов — Татлин — Филонов — Родченко и т. д. в начале века или «связка» Кончаловский — Корин — Мухина — Самохвалов — Дейнека — ОСТ — Коржев и т. д. в разряде «искусство тоталитарной эпохи» дадут фору любой национальной и даже интернациональной «сборной». То же можно сказать и о ленинградском искусстве 1980-х. Такое соревнование абсурдно, как невозможно

состязание бегуна на коньках и фигуриста — «матчасть» у них схожая, а смысл катания разный. Даже самые наши «формалисты», авангардисты начала XX века, прежде всего — жизнестроители, моральные и религиозные философы. Их формализм и функционализм диаметрально противоположны гуманистическим идеям Ле Корбюзье, в центре системы которого стоит человек и его пластика. Их понимание новой вещи, комфорта, машины отлично по смыслу от того же культа у Маринетти. Форма и вещь даже для таких деятелей церкви русского авангарда, как Татлин и Родченко, — служебное средство, орудие, ступень на пути построения идеальных, надхудожественных космогоний. Показательно и то, как воспринимались формалистические инновации западных мастеров. Тогда, как и ныне, им приписывались гораздо большая революционность, идеологичность и социальный смысл.

***

Если за дату рождения передвижничества условно взять «бунт четырнадцати» — 1863 год, то это совпадает со временем открытия «Салона отверженных» — первой манифестации импрессионистов, с которых начинают отсчет истории современного искусства. Выглядит так, что это отбрасывает наших новаторов куда-то на проселок по отношению к шоссе передового искусства Франции. Но для самих передвижников дело обстояло просто: импрессионизм — это пустое, безыдейное искусство, то есть их проблемы находились в разных плоскостях.

Аритмия в развитии искусства различных стран, культурных ареалов, школ, видов и жанров искусства — вещь естественная и повсеместная. Параллельно с иконописью поздней Византии в Италии работают Мазаччо, Филиппо Липпи, Паоло Учелло, Фра Анджелико. Модернистский идеал первенства связан как с футуризмом, так и с мифом об «абсолютном» современном художнике как непонятом гении, опередившем время, — брендом, созданном, как известно, при личном коммерческом интересе, в книге о Ван Гоге немецким искусствоведом Юлиусом Меер-Грефе.

О культурном «эволюционизме» в статье «О природе слова» (1922) исчерпывающе высказался Осип Мандельштам: «Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело, или же, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит. Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого “лучше”, никакого прогресса в литературе быть не может, хотя бы потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать»[1072].

Дисинхрония, существовавшая в развитии художественных форм в России и на Западе, в послевоенное время не была существенной. Сплошь и рядом мы сами (какие могут быть претензии к Годару?) не знаем собственной истории. Между тем, в прошлом были и осведомленность, как, например, среди учеников ленинградского театрального художника и режиссера Акимова, и собственные достижения в благодати формального первенства у таких художников, как Михнов-Войтенко, Валерий Черкасов, Евгений Рухин, Юл Рыбаков, Тимур Новиков и др. Но главными для нас будут те небывалые вещи, что рождались вопреки любым препятствиям в отчаянном стремлении к невозможному идеалу на грани художественных

1072 *Мандельштам О.* О природе слова // Слово и культура. Статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 56–57.

практик, духовных исканий и повседневных проблем. Оцениваются они не за статистическое первенство или «успешность», не как «плохие» или «хорошие», «умные» или «глупые», «передовые» или «реакционные», а за соответствие себе. Таким же образом следует оценивать и «реальность» разнообразных составляющих мифа о русском искусстве.

***

Русланд и люд милый

Олег Котельников

В 2002 году в книге «Очерки по философии архитектурной формы» московского искусствоведа, архитектурного теоретика и публициста Григория Ревзина была опубликована глава «К вопросу о специфике русского национального чувства формы»[1073], в которой исследователь, независимо от нашей с Аллой Митрофановой статьи, поставил схожие проблемы[1074] и высказал целый ряд суждений, важных для раскрытия этой темы. Рассмотрим основные положения Ревзина и отследим самые общие черты логики его повествования.

Исследователь начинает с того, что «вся русская философская мысль занята прежде всего вопросом национальной самоидентификации». Но «в русском искусствознании вопрос о русском национальном чувстве формы звучит сомнительно. Или предсказывая болезненную перспективу ответа в духе националистической спекуляции, или же, напротив, национального уничижения. Само наличие этой сомнительности по-своему интересно. Как известно, вопрос о немецком и итальянском чувстве формы является не только позволительным, но прямо-таки классическим для искусствознания. (…) Философия национального духа наличествует, а искусствоведческая концепция национального чувства формы не появляется, и даже возможность ее появления оказывается под сомнением. Это, видимо, может означать только одно — философская концепция “русского” оказывается как-то противопоставлена искусствоведческой концепции “формы”, одно не переводимо в другое». Ревзин выдвигает звучащий парадоксально тезис, что в основе «русского чувства формы» находится «идея бесформенности» (отсутствие «воли к форме»), сформулированная Николаем Бердяевым, писавшим о «вечно бабьем» в русской душе следующим образом: «Бог Аполлон, Бог мужественной формы не сходил в дионисийскую Россию».

На историческом материале Ревзин демонстрирует глубокие корни представлений о взаимосвязи природы и ландшафта с бесформенностью. Так, Ключевский «считал, что особенностью русского менталитета является пристрастие к необозримому пространству. Восточные славяне заселяли бескрайнее пространство, и пафос покорения природы (строительства цивилизации) превратился для них поэтому в пафос покорения пространства. Отсюда история русского государства есть история бесконечного пространственного роста. Неприятие внешних границ одновременно оборачивается внутренней неструктурированностью государства, лейтмотивом развития которого является “сползание в Смуту”». Бердяев «прямо повторяет

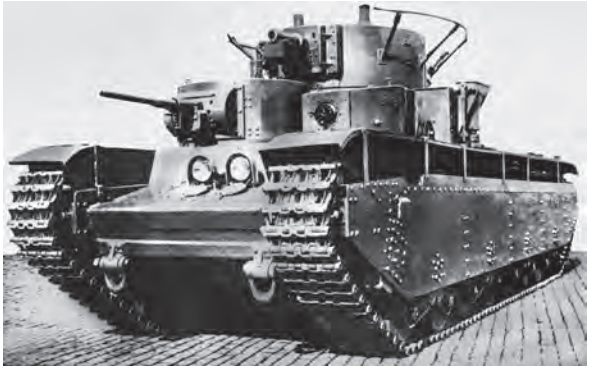
1073 *Ревзин Г.* Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. С. 37–52.

1074 Я случайно обнаружил текст Ревзина уже после написания ремейка на старую статью, ради смеха набрав в интернете словосочетание «русское чувство формы». Иногда исследователь приходит даже к схожим по форме формулировкам. «Обычно подобные суждения развиваются по модели: от пессимистического вздоха до оптимистического выдоха — говорится об открытости и чуткости русской души, сложном многообразии ее составляющих, создающих некую импрессионистическую мажорность», — писали мы с А. Митрофановой в 1987 году. «Интонация этой критики русской бесформенности весьма специфична — от нисходяще-жалобной к восходяще пафосной. Начинается высказывание с горького сетования на собственные недостатки, но как-то так получается, что недостаток этот довольно быстро становится в некоторым достоинством, постепенно переходя в совершенное превосходство», — пишет Ревзин в начале 2000-х.

тезисы Ключевского: “Русскому народу было трудно овладеть (…) огромными пространствами и оформить их. У русского народа была огромная сила стихии и относительная слабость формы. (…) У народов западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, разделено на категории и конечно”». В наше время «те же мысли, и примерно в той же последовательности (пейзаж — национальная история — национальное чувство формы) развивает Фёдор Степун»[1075]. Как на «последний по времени опыт» использования этих идей Ревзин указывает на книгу А. В. Иконникова «Тысяча лет русской архитектуры»[1076], где демонстрируется, что «беспредельность и безграничность оказываются своего рода фокусами, из которых развивается интерпретация русского освоения пространства. Это проявляется прежде всего в морфологии традиционного русского города. Просторный и разлапистый, этот город зримо отличается от западно-европейского, как бы не имеет внешней границы, легко переваливается через собственные стены и разливается хаосом посадов. Незнание границы читается и в структуре традиционного русского жилища — избы. Она характеризуется Иконниковым как “открытая форма”, к ней постоянно приделываются прирубы и пристройки (…). В определении специфики русской архитектуры через живописность, органичность, пластичность и т. д., мы сталкиваемся с проявлением той же самой бесформенности, (…) С точки зрения классики “открытая форма” — это вообще не форма, ее отсутствие».



Деревянный терем-небоскреб — «дом Сутягина». Архангельск, 1992–2012. Фото С. Кротова



Тяжелый советский танк Т-35, 1932

Борьбу с формой Ревзин находит в самих ранних текстах славянофилов. У Хомякова «мертвящему формализму противостоит идея целостной, органической жизни, где нет категории формы как чего-то отдельного, но все слито — постоянное движение материи, движения ума, духа, этический пафос и т. д.» Хомяков говорит не только «о неприемлемости западной формы для “русской художественной школы” (…) Перед нами скорее тотальное отрицание формы везде, где можно ее обнаружить. Постоянным объектом его филиппик оказываются юридические законы — т.е. формы (фигуры) мысли. Генерализуя его идеи, можно сказать, что врагом его является прежде всего формальная логика». Далее Ревзин рассматривает эстетику Киреевского, у которого Россия противопоставляется Западу так же, «как Бытие Божие — силлогизму, мертвой форме», и Чернышевского, говорящего, что «прекрасное есть жизнь» и, соответственно, о превосходстве реальных предметов над их изображением. После этого логично выглядят обличения «мертвого формализма» и «загнивающего Запада» советской критикой, и «формы», как того, что стоит на пути «движения материи культуры» у Бахтина. Таким образом «форма» становится «аналогом смерти». «Оказывается, — пишет Ревзин, — что сама

1075 *Степун Ф.* Дух, лицо и стиль русской культуры // Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000.

1076 *Иконников А.* Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. М: Искусство, 1990.

апелляция к этой внелогической, бесформенной экзистенции в основе своей строго логична. Она есть ответ на вызов смерти».

В то же время исследователь демонстрирует, что «идее бесформенности как основе русского чувства формы» противостоит идея прямо противоположная. Практически тогда же, когда философы, так или иначе связанные со славянофильской линией, формулируют идею о русском отсутствии тяги к форме, деятели искусства выступают с идеей классики как «“органического” для России стиля». «Своего рода классицистическую редакцию идеи “Москва — третий Рим” делает Ломоносов», — пишет Ревзин. У Ломоносова «язык древних книг церковных оказывается не среднегреческим языком византийских авторов, но языком Пиндара и Гомера. Тем самым получается, что русская культура получает язык классический культуры непосредственно от греческой». Эту традицию развивает Пушкин, для которого «вопрос о том, какая форма является более уместной для изображения русской темы, решался (…) в любом случае в рамках классической традиции», а далее Мандельштам («Русский язык — язык эллинистический»), Жолтовский («Наш народ через Византию является наследником античного гения»), Бердяев («Русская философия в основной своей тенденции продолжает великие традиции <…> греческие <…> в ней еще жив дух Платона») и другие. На той же позиции, но оценивая классику негативно, стоят Чаадаев, Гоголь, Герцен и прочие, которые «видят в классике лишь одно — казарму».

В итоге вопрос о «русском чувстве формы» у Григория Ревзина превращается в картину космогонической битвы между хаосом и порядком. В изложении Ревзиным философии Степуна: «…идея бесформенности как основы русского национального чувства формы вырастает из православия. И бесформенность есть не просто отсутствие формы, но специфическая формальная концепция (столь, впрочем, специфическая, что действительно непереводима на язык формализма)». «Если источником идеи бесформенности как выражения русского является православие, — заключает Ревзин, — то источником классики как выражения русского оказывается государственная идея. Классика, надстроенная над бесформенностью, оказывается государством, надстроенным над православным народом. Государство, этот классицистический Третий Рим, постоянно балансирует над бездной бесформенности народа, который оно организует». Эта борьба между классической формой и бесформенностью в России фатальна и безысходна: «Оказывается, что каждая из экзистенциальных стратегий, организующих русскую архитектуру XX века, оказывается неэффективной в силу того, что национальный контекст мгновенно превращает ее в ее противоположность — стратегия преодоления смерти оказывается с точки зрения оппонента ничем иным, как убийством. Спор в таком случае приобретает остроэкзистенциальный характер — он в буквальном смысле ведется не на жизнь, а на смерть».

В заключение следует признать совершенно справедливым выведение русской «бесформенности» из православия. Можно уточнить ее происхождение, возводя ее к духу византийской исихастской традиции. И дело не в некой идее или физиологии бесформенности, имеющей архетипически закрепленную связь с природным ландшафтом. Важно подчеркнуть, что здесь неприятие формальной ясности происходит из постоянно возникающего индивидуального конфликта человека, видящего мир и себя в непрерывном становлении, с любой попыткой создать определенную или отчужденную от его опыта «истинную» картину мира.

1987–2007

ОЗАРЕНИЕ ПУШКИНА
ДЕНДИЗМ И ЮРОДСТВО — БАЗОВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Каждый пусть держит свой щит прямо меж первых бойцов,
Жизнь ненавистной считая, а мрачных посланниц кончины —
Милыми, как нам милы солнца златые лучи! (...)
Пусть же, широко шагнув и ногами в землю упершись,
Каждый на месте стоит, крепко губу закусив...

Тиртей. К согражданам

Воин, щитом укрытый,
Осененный шлемом,
Не отступит в битве, —
Смерть скорее примет,
Смерть скорее примет!

Сага о Ньяле

То, что сейчас представляется «измененным состоянием сознания», глупостью или даже безумием, в другое время и при иных обстоятельствах может является нормой для целых каст и народов. В фильме «Пятый элемент» Люка Бессона (1997) появляются мангалоры — профессиональные космические войны-наемники — монстры, напоминающие кукол из "Маппет-шоу". Когда один из них, прежде чем взорвать себя вместе с космическим кораблем, кричит: «За Честь!», зал смеется. В этом высмеивании верности своему пути тупых вояк сосредоточен постмодернистский сарказм по поводу всего милитаристского пафоса тоталитаризма, а с ним и этики всей воинско-дворянской касты «кшатриев», сданных в архив цивилизации, но популярных у молодежи и «широкой публики» — спартанцев, викингов, самураев, раджпутов, и дворянина Пушкина, вся жизнь которого вращалась вокруг понятия чести. В этой главе на примере биографии нашего великого поэта будет рассмотрена базовая взаимосвязь чести и творчества.

* * *

Биография Пушкина, которой мы сейчас располагаем, как и связанная с ней «биография» русского духа, лишены внутреннего стержня. Наукообразные — фактологические, беллетристические или (Господи, помилуй!) фрейдистские ее версии, определившие бы для нас современный смысл культа этого крупнейшего божества местного пантеона, отсутствуют[1077].

1077 Позицию пушкинистов, уповающих на некий «научный» путь выхода из кризиса, выражает Ирина Сурат: «При изобилии пушкиноведческих трудов, включая биографические исследования разного рода и качества, мы не имеем до сих пор полной научной синтетической биографии Пушкина — такой био-

Наиболее современной и, как ни парадоксально, пропушкинской версией того, чем же для нас является этот национальный гений, остаются четыре абсурдных анекдота Хармса и волею судьбы сросшийся с ними шлейф соцартовского юмора «Лжехармса» Наталии Доброхотовой и Владимира Пятницкого 1971–1972 годов[1078]. По сути, они стоят многих томов пушкинистов.

Для того чтобы подступиться к проблеме, необходимо свежим взглядом посмотреть на уже известные факты и переставить ряд акцентов. На этом пути первостепенное значение имеет то, как и при каких обстоятельствах Пушкин стал зрелой личностью и обрел блеск «солнца русской поэзии».

В 1996 году Б. М. Гаспаров прочел доклад в Гумбольдтовском университете в Берлине, выстроив простую оппозицию в русской культуре XX века: предначертанным формулам Вернадского/Проппа противопоставлялось романтическое чудо Лысенко/Бахтина. Что такое просветление? — готовится ли оно душевными и физическими усилиями, или же просто внезапно снисходит (о чем спорили между собой еще буддисты, а также христиане первого тысячелетия), передается, грубо говоря, генетически или просто сваливается на тебя? Здесь не ставится задачи это обсуждать, но в казусе Пушкина определенно виден «толчок», которому исследователи не придавали должного значения.

ДЕНДИ И ПОХАБЫ

> Ум его соответствовал выражению лица и даже его превосходил... Браммелл в своем роде был великим художником; только искусство его не имело жанра и не проявлялось в специально отведенное время. Им была сама жизнь...
>
> *Жюль Барбе д'Оревильи*

> Я сам видел этого мошенника и колдуна: жалкое существо, нагое зимой и летом... совершает многие странные действия благодаря дьявольскому колдовскому отводу глаз, его боятся все — как князья, так и народ.
>
> *Джером Горсей*

Русская цивилизация — единственная в Новом времени, возводящая свой идеал не к религиозному или общественно-политическому деятелю, не к философу или воину, а к поэту. Если уточнить, что Пушкин был одним из первых отечественных денди[1079], то интрига русской культуры обретает новое звучание и актуальный для нас смысл.

графии, которая, опираясь на все накопленные знания, дала бы наконец цельный, а значит, качественно новый взгляд на личность Пушкина и смысл пройденного им пути. Лучшей остается и сегодня первая биография нашего поэта — во многих отношениях замечательная, но давно устаревшая книга П. В. Анненкова "Материалы для биографии А. С. Пушкина", вышедшая впервые в свет в 1855 году» (*Сурат И.* Биография Пушкина как культурный вопрос // Новый мир. 1998. № 2).

1078 Рукописная книга «Веселые ребята» Н. Доброхотовой-Майковой и В. Пятницкого с иллюстрациями последнего увидела свет в 1972 году. «Владимир Павлович Пятницкий (1938–1978) принадлежал к числу культовых фигур московского андеграунда. В 1960–1970-х годах входил в Южинский кружок, сложившийся вокруг Юрия Мамлеева. Был близок к Г. Айги, Г. Сапгиру, В. Яковлеву, А. Звереву, Вен. Ерофееву, написал его портрет. Участвовал в большинстве выставок альтернативного искусства, включая экспозицию в Измайловском парке (1974). Работы В. Пятницкого хранятся в музее "Другое искусство" и в ряде частных коллекций» (*Котрелёв Н.* «Веселые ребята» и другое // ARTinvestment.RU. 13 апреля 2010 (http://artinvestment.ru/news/exhibitions/20100413_piatnicky_litmuseum.html)).

1079 *Гроссман Л.* Пушкин и дендизм // Этюды о Пушкине, М. — Петроград, 1923. По поводу одного из внешних проявлений дендизма Александра Сергеевича — знаменитом отращенном ногте, за которым он тщательно ухаживал и носил в специальном футляре, интересно замечание поэта О. Котельникова:

В эпоху, когда в широкий обиход вошло слово «гламур», вновь возник интерес и к дендизму, естественно затихший в советское время[1080]. Именно с определения гламура, «означающего магическое заклинание, чудо, таинственную силу» начинает свою книгу «Денди» (2005) Ольга Вайнштейн. Этот фундаментальный труд о дендизме обращен к русскому «нарождающемуся среднему классу»[1081], который «пока испытывает дефицит… изощренных моделей успешного поведения», и к нашим модникам, «которые не хотят выглядеть ни как богемные тусовщики, ни как успешные бизнесмены». Исследовательница четко формулирует национальный ориентир для подражания и его гендерную доминанту: «Именно этот потенциал содержат британская мода и дендизм как кодекс мужского поведения».

Оставим в покое классовую сущность и фаллоцентризм этого исследования (из шестисот страниц дендизму у женщин отведено всего шестнадцать страниц главы «Гендерные игры»). Отметим только, что в исследовании Вайнштейн не нашлось места принципиальному тезису Лотмана о русском дендизме: «Типично дендистское поведение было известно в кругу русских щеголей задолго до того, как имена Байрона и Бреммеля, равно как и само слово “денди”, стали известны в России»[1082]. Говоря об этом, Лотман упоминает рассказ героя «Моей исповеди» Н. М. Карамзина, вышедшей еще в 1802 году (английский дендизм проникает в Россию в конце десятых годов XIX века): «Я наделал много шуму в своем путешествии — тем, что, прыгая в контрдансах с важными дамами немецких Княжеских Дворов, нарочно ронял их на землю самым неблагопристойным образом; а более всего тем, что с добрыми католиками целуя туфель Папы, укусил ему ногу, и заставил бедного старика закричать изо всей силы». Также Лотман упоминает о «хрипунах» (Скалозуб у Грибоедова), использовавших в свете соответствующую манеру речи. Насколько русское общество впитало дендизм, свидетельствует то, что в романе Стендаля «Красное и черное», опубликованном в 1830 году, именно русский князь Коразов преподает Жюльену Сорелю правила «высшего дендизма».

К денди более позднего времени относились братья Алексей и Владимир Жемчужниковы с А. К. Толстым, в начале 1850-х создавшие литературного монстра Козьму Пруткова. Рассказывали, например, о том, как один из “отцов” Пруткова объездил ночью в мундире флигель-адъютанта главных петербургских архитекторов и, сообщив им, что провалился купол Исаакиевского собора, приказал от имени государя явиться утром во дворец. В другой раз кто-то из них в театре нарочно наступил на ногу высокопоставленному лицу и потом являлся к нему в каждый приемный день извиняться, пока тот не выгнал его. Не вызывает сомнений дендизм кавалера двух георгиевских крестов Гумилёва[1083], но спорят о дендизме

«Возможно, что ноготь служил поэту для перелистывания страниц, а так, Пушкин ничего кроме пера, карт, денег и пистолета в руках не держал — гений!» Странным образом, слово «денди» отсутствует в обоих изданиях «Словаря языка Пушкина».

1080 Последние сочинения относятся к революционной эпохе — это «Русские денди» Александра Блока (1919) и упомянутый этюд Гроссмана. Вслед за переизданием в 2000 году перевода 1912 года Жюля Барбе д’Оревильи. «Дендизм и Джордж Бреммель», вышел целый ряд публикаций на эту тему, вплоть до работы «Сионизм как сублимация дендизма» Александра Локшина (2008) (http://booknik.ru/today/all/sionizm-kak-sublimatsiya-dendizma/).

1081 *Вайнштейн О.* Денди // Мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 23.

1082 *Лотман Ю.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство-СПБ, 1994. С. 128.

1083 См. *Антоновский Д.* Николай Гумилёв — главный денди Серебряного века // GQ. 22 декабря 2015. См. также: «На святках 1920 года в Институте Истории Искусств устроили бал. Помню: в огромных промерзших залах зубовского особняка на Исаакиевской площади — скудное освещение и морозный пар. В каминах чадят и тлеют сырые дрова. Весь литературный и художнический Петербург — налицо. Гремит музыка. Люди движутся в полумраке, теснятся к каминам. Боже мой, как одета эта толпа! Валенки, свитеры, потертые шубы, с которыми невозможно расстаться и в танцевальном зале. И вот, с подобающим опозданием, является Гумилёв под руку с дамой, дрожащей от холода в черном платье с глубоким вырезом. Прямой и надменный, во фраке, Гумилёв проходит по залам. Он дрогнет от холода,

Маяковского. Говоря о Маяковском, многие считают дендизм и сотрудничество с большевиками несовместимыми. Кроме того, Бахтин, вспоминая о Маяковском, говорит: «Очень одет по-модному — в то время, когда люди были одеты очень плохо. У него было пальто-клеш, тогда это было модно. Вообще все на нем было такое новое, модное и чувствовалось, что он все время чувствует, что он одет как денди. Но как раз денди-то и не чувствует, как он одет. Это первый признак дендизма. А тут чувствовалось, что он все время переживает, что у него пальто-клеш, что он одет модно, что фигура у него такая… Это мне очень не понравилось»[1084]. Несомненно, что Даниил Хармс — главный представитель типа денди довоенной советской эпохи. В отличие от Пушкина — гармоничного петербургского денди классической эпохи, Хармс — модернистский, деструктивный, ленинградский денди.

Можно заметить, что стихийный дендизм цвел в Ленинграде как раз тогда, когда на слуху была не «банковская», а «продуктовая» карточка. Так же самостоятельно, как и дендизм в Петербурге в начале XIX века, в Ленинграде 1950-х возникло отечественное явление, параллельное битничеству, тедди-бойз и экзистенциализму в лице чуваков-стиляг и «Ордена нищенствующих живописцев». В Ленинграде 1970-х, также независимо от Запада, появляется генерация «идиотов» — параллель стилю «панк» (Свин, Юфа, Котельников, Цой и др.), в поведении которых тоже легко находятся элементы дендизма (например, демонстративная холодность к противоположному полу). В начале 1980-х можно наблюдать дендистские проявления в облике ленинградских «твистунов» («тедди-бойз»), панков-неостиляг, а в 1990-е дендизм вновь расцвел в неоакадемизме круга Тимура Новикова — денди эпохи массмедиа.

Протоденди — носителями нового стиля экстравагантного поведения, к тому же представленного обоими полами, поставленными в экстремальные условия «плывущей реальности», можно считать французских «невероятных» — «les Incroyables» и их подружек «изумительных» — «les Merveilleuses», эпохи Великой французской революции. Еще во время террора свои антиреволюционные настроения молодые люди могли выражать, пародируя облик санкюлота. Такой «герой» с намеренно зверской, небритой харей, в утрировано грязных и драных лохмотьях тащил за собой по земле чрезмерно большую саблю. Анкруаябли появились во



Les Incroyables — «невероятные». Гравюра по рисунку Карла Верне. 1796



Дж. Коуз. Парижские дамы в платьях зимнего фасона 1800 г. Английская карикатура, высмеивающая обнаженность les merveilleuses — «изумительных»

но величественно и любезно раскланивается направо и налево. Беседует со знакомыми в светском тоне. Он играет в бал. Весь вид его говорит: “Ничего не произошло. Революция? Не слыхал”» (*Ходасевич В.* Гумилёв и Блок // Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 205–206). Примечателен также случай, описанный Всеволодом Рождественским, когда в собрании поэтов Гумилёв вывел всех из подавленного состояния чтением пушкинского «Делибаша» (Там же. С. 205–206).

1084 Историк культуры Михаил Бахтин рассказывает о писателях Серебряного века. Архивная запись 1973 г. // Поверх барьеров с Игорем Померанцевым // Радио Свобода. 15 марта 2013 (http://www.svoboda.org/audio/audio/391290.html).

время Директории (1795—1799). В основном это были монархически настроенные представители золотой молодежи среднего класса. Они говорили на «заговорщическом», им одним понятном сленге и притом намеренно не выговаривая звук «р». Анкруаябли носили костюмы бутылочного цвета в полоску, украшенные широкими пуговицами, с огромными фалдами. Наряд дополняли маленькие туфли с заостренными носками, двууголь ные шляпы, муслиновые галстуки, крупные серьги и прически «собачьи уши» — с длинными космами спереди и стриженные сзади. Свое название они получили за то, что при всяком случае восклицали, выразительно «по-ленински» картавя: «Это неве(р)оятно, клянусь честью!» («C'enc(r)oyable, ma pa(r)ole d'honneu(r)!»). При этом они назойливо все и всех разглядывали в лорнеты, монокли и тому подобные оптические приспособления, часто опять же смехотворно преувеличенного размера (я был поражен, когда слепой Тимур Новиков, ничего не знавший об анкруаяблях, разгуливая в сюртуке и цилиндре на вернисаже, просил подводить его к публике или картинам и, поднося к глазам лорнет, с близкого расстояния «разглядывал» произведения или собеседника, преувеличенно восхищаясь или произнося что-нибудь вроде «что-то я вас не разгляжу, батенька»). Вместо трости анкруаябли носили витые сучковатые палки, называвшиеся droit de l'homme («право человека»), внутрь которых мог заливаться свинец. Ими эти громилы дрались с санкюлотами. Во всем Париже было едва ли 2-3 тысячи «невероятных», но в ходе спонтанных уличных боев их банды за короткий срок сумели вытеснить гопников-санкюлотов обратно на окраины мегаполиса. «Изумительные» — «мервейёз» поражали окружающих гиперсексуальными полупрозрачными платьями (что ныне связывают с инстинктом к восстановлению популяции после социальных потрясений), иногда смоченными и надетыми практически на голое тело. «За несколько лет господства этой экстравагантной моды умерло женщин больше, чем за предшествовавшие 40 лет. На Монмартрском кладбище выросло множество надгробий молодым модницам, едва достигшим 20-летнего возраста, умершим от простуды…», — пишет Анна Бандальер[1085].

Дендизм в эпоху юности Пушкина стал эффективной творческой стратегией проживания и закрепился в форме стереотипа поведения на многие десятилетия вперед. Как автобиографические можно расценивать слова из пушкинского «Романа в письмах» (1829): «Мужчины отменно недовольны моею fatuite indolente[1086], которая здесь еще новость. Они бесятся тем более, что я чрезвычайно учтив и благопристоен, и они никак не понимают, в чем именно состоит мое нахальство — хотя и чувствуют, что я нахал». Дендизм — явление эпохи, когда аристократическая честь подменяется буржуазной порядочностью[1087]. Это повседневная стратегия человека, порукой которого остается честь не сословная, а личная[1088]. В «Беседах о русской культуре» Лотман подчеркивает, что «именно наглость, прикрытая издевательской вежливостью, составляет основу поведения денди». Но в своей идеальной сути денди — не актер, не наглец и не опережающий моду щеголь-лансёр, а воинственный человек Пути, обладающий собственным выбором. Это отличает его от «бесчестия» представителя другой национальной творческой стратегии — похаба (древнерусское название юродивого или про-

1085 http://artpages.org.ua/interesnosti/buntarskaya-moda-v-postrevol-cionnoy-francii.html.

1086 Сильная сторона (*итал.*).

1087 Эту мысль сформулировал Шарль Бодлер в своем эссе «Денди»: «Дендизм появляется преимущественно в переходные эпохи, когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной атмосфере таких эпох немногие оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии; эту новую аристократию будет трудно истребить, поскольку ее основу составляют самые ценные и неискоренимые свойства души и те божественные дарования, которых не дадут ни труд, ни деньги. Дендизм — последний взлет героики на фоне всеобщего упадка».

1088 Здесь не хочется писать «индивидуальная», но и слово «личность» имело в пушкинское время сомнительный оттенок.

сто «урода»), который «воплощает полнейший отказ от собственной воли, разума и просто индивидуальности»[1089], отрекается от выбора, идя прямой дорогой к спасению.

Начала житийных циклов многих византийских святых юродивых, отказавшихся от жизненных благ, подобны началу пути Будды Гаутамы, покинувшего дворец, канонизированного и, по мнению Евгения Торчинова, включенного в православные святцы под именем Иосафата (искаженное «Бодхисатва»)[1090]. Все они проходят «первую ступень» — отречение от мира. На Руси юродство, которого не знал и не принимал Запад, появилось уже как сложившаяся концепция в начале XI века, но получило широкое распространение только в XIV столетии[1091]. «Причину взлета популярности юродивых философ Г. Федотов усматривает в том, что они "заполнили пустоту, образовавшуюся в Церкви после эпохи святых князей". Москва, по мнению ученого, слишком бюрократизировалась, а Церковь сделалась слишком раболепной»[1092]. Теолог И. Кологривова считает, что «расцвет юродства совпал с периодом максимальной регламентации церковной жизни, триумфом в ней ритуализма (…), когда человеческая личность в наибольшей степени подавлялась». Похабов не подозревали в индивидуализме или ереси, им позволялась крайняя политическая смелость. Британский путешественник Джильс Флетчер пишет: «Они ходят совсем нагие, даже зимою в самые сильные морозы… с длинными волосами… Их считают пророками и весьма святыми мужами, почему и дозволяют им говорить свободно все, что хотят, без всякого ограничения, хотя бы даже о самом Боге»[1093]. Похабство граничит с безумием, переворачивает иерархию принятых ценностей, сопровождается провокационными и агрессивными действиями. Оно считается одним из крупнейших достижений национального русского духа. Обратим внимание: в ансамбле Красной площади — главного «места силы» Москвы и, соответственно, всей России, наряду с «конкурирующими» символами: государственной власти — Цитаделью-Кремлем; Лобным — местом позора, пытки и казни; кладбищем с Мавзолеем и мумией Вождя; Историческим музеем и купеческим храмом торговли — ГУМом, центральное по энергетике место занимает храм юродивого — Собор Василия Блаженного.

В своем труде «Византийское юродство» С. А. Иванов, так же, как и А. М. Панченко в «Юродивых на Руси», принимают канонический взгляд на юродивого, как на, прежде всего, актера (что схоже с позицией Лотмана по денди), намеренного притворщика, надевающего маску безумца и шута «Христа ради». Действительно, еще Иоанн Лествичник говорит: «Тот, кто прикидывается обуянным страстями, обманывает этим своих врагов <бесов>»[1094]. Византия превозносила и канонизировала именно этику самоотречения и намеренного самоунижения через кощунство. Но те из нас, кто имеет сколько-либо непосредственное представление о юродстве в быту, чувствуют, что юродивые-похабы находятся в своем истинном состоянии, когда по-настоящему переходят грань безумия и, бунтуя против грешного мира, теряют себя, как блаженная Ксения Петербуржская, переодевавшаяся в платье своего покойного мужа и взявшая его имя: «Скончалась Ксеньюшка, а Андрей Фёдорович жив».

Юродивый ближе к святости, то есть свободе от выбора, чем к установке на гениальность, т.е. свободе выбора, присущей денди. Несмотря на видимый контраст между крайне обостренным чувством чести денди и подчеркнутым бесчестием похаба, эти стратегии не являют-

1089 *Иванов С.* Византийское юродство. М.: Международные отношения, 1994. С. 190.

1090 *Торчинов Е.* Краткая история буддизма. Происхождение и развитие, философия и литература. СПб.: Амфора, 2006. С. 21.

1091 *Иванов С.* Ук. соч. С. 142.

1092 Там же. С. 147.

1093 *Иванов С.* Византийское юродство. С. 148.

1094 Там же. С. 33.

ся лево-правосторонней ментальной оппозицией, как два полушария мозга, а располагаются в разных плоскостях, обладая различными «точками сборки»[1095].

В какие-то моменты тенденции дендизма и юродства в ищущем творческом человеке могут пересекаться, быть мало отличимы друг от друга, и в итоге, выливаться в новые практики освобождения, типа монашества. Отто Манн видит в дендизме стоицизм и «консервативную форму жизни». Идя по пути освобождения личности, денди не может освободиться от веры в Бога, а может только начать бунт против него и испытать «очарование злом», как Байрон, Бодлер или Уайльд. «Перед денди возникает здесь религиозная проблема. И он может ее решить, только если вернется в религию. Барбе д'Орвийи становится консервативным католиком … Гюисманс… уходит из дендизма в аскетизм, став монахом»[1096]. Таким был и путь многих петербургских денди и юродствующих панков 1980-х – 1990-х годов.

Дендизм и юродство как повседневные творческие стратегии мерцают в культуре Санкт-Петербурга на протяжении всего его существования, иногда причудливо сочетаясь и образуя некий симбиоз. Невский проспект, с одной стороны, — место фланирования денди, с другой — площадка для демонстраций в 1925 году нудистов из движения «Долой стыд», которые голыми ездили в общественном транспорте, ходили в кино и столовые[1097]. В проделках набожного мистика Хармса можно видеть с одной стороны — дендизм, с другой — осуждающего и принимающего осуждение проказника, «при смерти» встречающего врача с воняющей тухлой капустой под кроватью. В 1950-е в культуре «Ордена нищенствующих живописцев» и стиляг, дендизм фланирования по «Броду» и минималистическая элегантность живописи осуществлялись параллельно с жизнью на кладбище, публичным купанием в грязи и тому подобными испытаниями себя и окружающих. У некрореалистов 1980-х очумелое беганье с ревом нагишом по зимнему лесу, полному «трупаков», сочеталось с ироничным формальным эстетством Евгения Юфита. Но во всех случаях, в своих юродско-дендистских метаморфозах петербургский настрой резко отличался веселой позитивностью и аполитичностью от аналогичных проявлений, как в московском «южинском» кружке с его депрессивностью и чернухой, так и поданных в псевдоинтеллектуальном стиле кровавых жертвоприношений в столичных галереях 1990-х годов, например, «Пятачок раздает подарки» Олега Кулика в «Риджине».

ПИНОК В «ТОЧКУ СБОРКИ»

Основным фактором поддержания «социальной гигиены» пушкинской эпохи была дуэль[1098]. Дворянин должен был быть готовым в любой момент рисковать жизнью ради чести. Одной из главных задач воспитания было прививание храбрости — обязательного качества дворянина, вне зависимости от пола. Таким образом, в детстве преодолевался первый

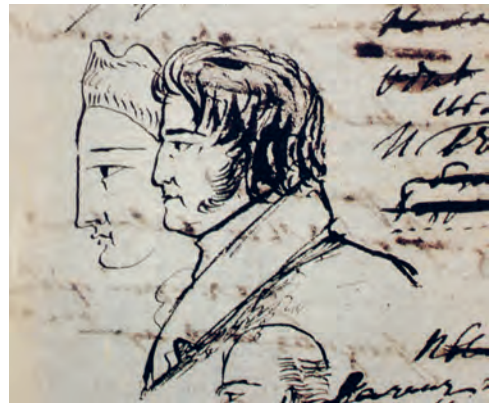
1095 См.: *Сергей де Рокамболь.* Порнография в аспекте интерактивного дизайна психолингвотопологических ситуаций в переактивизированных психолингвоголограммах // Художественная Воля. № 5. Порнография/Пограничное. 1995. С. 45.

1096 *Манн О.* Дендизм как консервативная форма жизни // Волшебная гора. № 7. М., 1998.

1097 «Другим уникальным явлением, не имевшим аналогов в мире, было общество "Долой стыд", организованное в 1925 г. при содействии наркома здравоохранения под эгидой доктора Семашко. Целью этого общества была борьба со стыдом, как с буржуазным предрассудком. Члены общества должны были ходить по улице голыми и участвовать в манифестациях под лозунгами "Долой стыд!" и "Стыд — это буржуазный предрассудок". До нас дошли свидетельства иностранцев, оказавшихся в этот период в России и шокированных подобным зрелищем, а также многочисленные кадры фото и кинохроники». (*Папкова В.* Русская мода XX века: 1910–1930 годы (http://www.osinka.ru/Moda/Style/2007_Fashion_XXvek/1910-1930_07.html)).

1098 *Гордин Я.* Дуэли и дуэлянты. СПб.: Пушкинский фонд, 2002.

«страж» на пути освобождения сознания. «Я не могу бояться», — говорит себе князь Болконский, попадая под обстрел в бою под Шенграбеном. Эксцентричное поведение и видное положение, занятое в обществе Пушкиным, требовало постоянно находиться в близости к дуэли и не раз на ней драться. «У г. Пушкина всякий день дуэли; слава Богу, не смертоносные, так как противники остаются невредимы», — писала в марте 1820 года Ек. А. Карамзина.



Ф. Толстой-Американец. Рисунок А. Пушкина. 1823

Драма чести стала толчком в «точку сборки» Пушкина. Собственно, это был не толчок, а пинок. За спиной Пушкина мало кто из исследователей видит мощную фигуру выдающегося героя русской культуры — графа Фёдора Ивановича Толстого по прозвищу Американец (17(6).02.1782 — 05.11.1846). А если кто-то и отмечает его особую роль в судьбе поэта, то интерпретирует ее как зловещую. Весной 1820 года, накануне так называемой Южной ссылки Пушкина, знаменитый авантюрист, путешественник, бретер, карточный шулер, обжора и герой войны 1812 года Фёдор Толстой-Американец через письмо своему однополчанину — драматургу князю А. А. Шаховскому распространяет слух, что молодой поэт был высечен в Тайной канцелярии. Этот ключевой в судьбе Пушкина поступок Толстого-Американца повсеместно интерпретируется как «нелепая и бессмысленная выходка» и «невероятная чушь». Пушкин в этот момент находился под угрозой ссылки на Соловки и был вызван «на ковер» к генерал-губернатору М. М. Милорадовичу. Какое ошарашивающее впечатление слух, пущенный Американцем, произвел на Пушкина, говорит не отправленное им в 1825 году письмо императору Александру I, где он признается, что «размышлял, не следует ли мне покончить с собой или убить /Государя/»[1099]. Происходит даже «предварительная» дуэль, возможно, с Кондратием Рылеевым, которого Пушкин обвинил в распространении сплетни.

В книге 1906 года «Революционный невроз» О. Кабанеса и Л. Насса[1100] выделяется несколько характерных черт поведения во французском обществе эпохи Террора во время Великой французской революции, погруженном в мощнейший стресс. Это, изначально, панический страх, эпидемия самоубийств (в том числе, случалось, что люди намеренно писали в Трибунал оскорбительные письма, дабы быть осужденными). Затем постоянная угроза смерти приводит к выраженному презрению к ней — дети говорили палачу: «Дяденька, ты ведь не сделаешь нам больно?» (борясь с этим, в Трибунале предлагали ради зрелищности перед казнью пускать приговоренным кровь, чтобы жертвы не бравировали перед толпой). Все эти моменты прослеживаются в письме Пушкина царю и в его поведении периода ссылки.

Кем был молодой Пушкин в 1820 году? Образ, созданный им самим спустя пять лет в письме императору, в переводе на современный язык может звучать как «молодой оболтус».

1099 Полностью этот фрагмент, написанный по-французски, звучит следующим образом: «Необдуманные речи, сатирические стихи обратили на меня внимание в обществе, распространились сплетни, будто я был отвезен в тайную канцелярию и высечен. До меня позже всех дошли эти сплетни, сделавшиеся общим достоянием, я почувствовал себя опозоренным в общественном мнении. Я впал в отчаяние, дрался на дуэли — мне было 20 лет в 1820 году — я размышлял, не следует ли мне покончить с собой или убить /государя/. В первом случае я только подтвердил бы сплетни, меня бесчестившие, во втором — не отомстил бы за себя, потому что оскорбления не было, я совершил бы преступление: таковы были мои размышления. Я поделился ими с одним другом /Чаадаевым/, и он вполне согласился со мной. Он посоветовал мне предпринять шаги перед властями в целях реабилитации — я чувствовал бесполезность этого. Я решил тогда вкладывать в свои речи и писания столько неприличия, столько дерзости, что власть вынуждена была бы наконец отнестись ко мне, как к преступнику; я надеялся на Сибирь или на крепость, как на средство к восстановлению чести» (*Пушкин А.* ПСС. М., 1995. Т. 13. С. 548).

1100 *Кабанес О., Насс Л.* Революционный невроз. СПб.: Изд-во Д. Ф. Коморского, 1906.

Поэт-тинейджер, рано вкусивший успех, которого лелеял цвет русской литературы того времени, имел скандальную славу. Поэма «Руслан и Людмила» еще не увидела свет. Юноша был известен как своими сладострастными, так и вольнодумными, «политическими» стихами. Фрондируя, Пушкин демонстрировал в театре портрет «тираноборца» Лувеля — убийцы герцога Беррийского, но при первых признаках гнева свыше сильно испугался. Всю эту ситуацию и высмеял Толстой своим слухом, одним движением поставив Пушкина перед лицом смерти.

В Кишиневе Пушкин установил имя автора сплетни, которого до этого считал своим приятелем, и послал Толстому эпиграмму:

«В жизни мрачной и презренной был он долго погружен. // Долго все концы вселенной осквернял развратом он. // Но, исправясь понемногу, он загладил свой позор. // И теперь он, слава Богу, только что картежный вор»[1101].

Толстой ответил своей:

«Сатиры нравственной язвительное жало // С пасквильной клеветой не сходствует нимало. // В восторге подлых чувств, ты, Чушкин, то забыл, // Презренным чту тебя, ничтожным сколько чтил. // Примером ты рази, а не стихом, пороки, // И вспомни, милый друг, что у тебя есть щеки».

Пушкин посылает Толстому вызов, который был принят.

В нашем повествовании важна не абсолютная документальная достоверность тех или иных сведений о Ф. И. Толстом, а сам его поразительный образ, складывавшийся для современников Пушкина из многочисленных рассказов и анекдотов. Исходя из них, очевидно, что юнец очутился против страшного бойца-тяжеловеса. Вся биография Толстого-Американца, который, соответственно, должен был стрелять первым, говорит следующее: предполагать, что в руке этого монстра «дрогнет пистолет», не приходилось. «С ним было опасно находиться рядом… Это был его способ: клеветать на людей и с интересом наблюдать за их поведением», — пишет Алексей Поликовский, опубликовавший биографию Толстого-Американца на сайте «Новой газеты». Там, например, можно узнать, что Пушкин — не единственный наш гений, к которому подбирался людоед-Американец. Известно его высказывание, что Гоголь «враг России, его следует в кандалах отправить в Сибирь». Американец — блестящий стрелок — находил в дуэлях особое удовольствие. Намеренно их провоцируя, он мог прикончить противника совершенно зверски, как это было на дуэли с Нарышкиным — выстрелом в пах. На поединках он убил 11 человек. «Он стрелял превосходно из пистолета, фехтовал не хуже Свербека, рубился мастерски на саблях. Пылок, но в то же время — хладнокровен. Поднимался на воздушном шаре с Гарднером», — пишет Фаддей Булгарин.



Граф Ф. И. Толстой в молодости. Портрет неизвестного художника. Музей Льва Толстого на Пречистенке

Еще несколько штрихов к портрету. Свое прозвище Фёдор Иванович получил следующим образом. Отправившись в возрасте 21 года вместо своего двоюродного брата (будущего президента Академии художеств) в кругосветное путешествие с экспедицией Крузенштерна

1101 В сентябре 1822 года Пушкин пишет П. А. Вяземскому (близкому другу Толстого-Американца): «Мое намерение было не заводить остроумную литературную войну, но резкой обидой отплатить за тайные обиды человека, с которым расстался я приятелем и которого с жаром защищал всякий раз, как представлялся тому случай. Ему показалось забавным сделать из меня неприятеля и смешить на мой счет письмами чердак князя Шаховского, я узнал обо всем, будучи уже сослан, и, считая мщение одной из первых христианских добродетелей — в бессилии своего бешенства закидал издали Толстого журнальной грязью… Куда не достает меч законов, туда достает бич сатиры».

на шлюпе «Надежда» в 1803 году, поручик Преображенского полка быстро проявил свой сверхъестественный нрав. Толстой приобрел самку орангутанга, и, нарядив обезьяну в женское платье, прогуливался с ней по палубе. Подружившись на почве выпивки с островным царьком Танега Кеттонове, Толстой развлекался следующим образом: с криком «апорт!», он бросал за борт палку, царь нырял и возвращался с палкой в зубах. Там же, на Маркизских островах, граф приобрел свои первые цветные татуировки, тогда еще малоизвестные в Старом свете. В один прекрасный день, новоиспеченный друг Толстого «подгоняет» к кораблю лодки с островитянками, после чего происходит русско-туземная оргия, которой начальство, опасавшееся бунта, не смогло помешать. По преданию, за подобные беспредельные «шалости» Толстой был ссажен на Камчатке, где жил со своей обезьяной как с женой, но в трудную минуту съел ее. Возможно, он путешествовал по Алеутским островам и был на острове Ситка — в районе, где в это время шла русско-индейская война с тлинкитами. Тлинкиты якобы пригласили чужестранца быть их правителем (или шаманом), от чего Толстого предостерег св. Спиридоний, явившийся ему во сне 12 декабря 1804 года. На островах граф пополнил свою коллекцию татуировок. Позже, в петербургских салонах Фёдор Иванович показывал дамам красно-синюю птицу на груди; мужчинам отдельно демонстрировались тату на сокровенных частях тела. Булгарин вспоминал о своем сослуживце: «Дома он одевался по-алеутски, и стены его были увешаны оружием и орудиями дикарей, обитающих по соседству с нашими Американскими колониями». Вскоре какой-то корабль подбирает Толстого, и с Камчатки он почти год возвращается домой через всю страну. Дважды Толстой был разжалован в солдаты, но дослужился до полковника. Ополченцем он участвовал в Бородинском сражении, где был тяжело ранен. На вольготную жизнь Американец зарабатывал себе карточной игрой, не особенно скрывая, что жульничает. Женат граф был на цыганке Авдотье Тугаевой, которая родила ему 12 детей. 11 детей умерли в раннем возрасте, что, как полагал сам Толстой, было воздаянием за 11 жертв его дуэлей.

Толстой-Американец — постоянно встречающийся прототип героев наших выдающихся писателей: «ночной разбойник, дуэлист» у Грибоедова, в «Евгении Онегине» Пушкина, «Бретере» Тургенева, в «Двух гусарах» и «Войне и мире» Л. Толстого (двоюродного племянника Американца). Льву Толстому принадлежит характеристика своего дяди, как человека «необыкновенного, преступного и привлекательного». Он же свидетельствует о «магнетических» способностях Фёдора Ивановича, рассказывая, как тот с помощью заговоренных платков снял зубную боль у его брата Сергея. Булгарин отмечает, что «был Толстой прекрасно образован, говорил на нескольких



«Грудное изображение мужчины острова Нукагивы». Эстамп по рисунку В. Г. Тилезиуса из «Атласа к путешествию вокруг света капитана Крузенштерна», изданного Российской Академией наук в 1813 году



Юзеф Олешкевич. Ф. И. Толстой. 1812



К.-Х.-Ф. Рейхель. Ф. И. Толстой. 1846. Собрание Всероссийского музея А. С. Пушкина

языках, любил музыку и литературу. Много читал… Умен был, как демон. И удивительно красноречив… Для друга готов был на все…». А. Поликовский справедливо сравнивает этого необычайного человека с медведем — главным русским тотемом, представляющим в своей стати и повадках базовую национальную боевую технику.

Почти семь лет, пока опальный Пушкин по тем или иным причинам был отлучен от столиц, он готовится к поединку. Тренируя руку, Пушкин носит железную трость, ежедневно упражняется в стрельбе и участвует в нескольких дуэлях. В итоге Пушкин становится незаурядным стрелком. Смертельно раненый в живот Дантесом, лежа на снегу, он находит силы целиться несколько минут и попадает в противника. Но главным было не приобретение бойцовских навыков, а то, что через сверхусилие Пушкин сумел трансформировать энергию негативного стресса в творческую. Переформатирование стресса в творчество можно интерпретировать как активацию адаптивной энергии. Об этом говорят древние традиции, типа йоги, православная «Лествица», а в наше время американский «New Age» в лице Джона Лилли и Тимоти Лири, а также отечественные исследователи — Е. Торчинов, С. Хоружий и др. Общепризнанно, что в период Южной ссылки юный талант обращается гением.

Вся жизнь Пушкина — ярчайший назидательный пример взаимосвязи чувства чести и творчества. Поэтому в современной культурной ситуации, когда «кризис культуры» определяется повсеместным отсутствием первой составляющей, смешно говорить, подобно Ирине Сурат, что «мы знаем о жизни Пушкина значительно больше, чем его современники». Кризис искусства, а попросту его мертвенность, отсутствие в нем динамики — новых версий и «борьбы течений» — в начале нового тысячелетия связано, прежде всего, с его обесчещеньем — превращением художника из романтического гения в работника конвейера художественной индустрии. Искусство «опускалось» по кастовой лестнице от жреческой магии до современного состояния манипулятивной комбинаторики. Перестав быть прерогативой аристократии, в конце XIX — начале XX века, во времена просвещенных купцов-подвижников — Третьяковых, Щукиных, Морозовых — искусство стало родом торговли. Ныне оно перешло под власть «неприкасаемых», полностью выхолостивших из него какую-либо идеалистическую глупость.

***

В сентябре 1826 года, возвращаясь в Москву на неминуемую дуэль и, возможно, смерть, Пушкин пишет одно из самых пафосных произведений русской поэзии — «Пророк». Едва войдя в дом Василия Львовича, не раздеваясь, Пушкин отправил своего секунданта к Толстому-Американцу с вызовом. Толстого не случилось в Москве, а вскоре противников мирят. Спустя три года Фёдор Иванович, друг семьи Гончаровых, сватает Александра Сергеевича за Наталью Николаевну и в дальнейшем повсеместно именуется Пушкиным «сватом». Некоторые исследователи видят здесь мистический факт особого коварства Толстого в исполнении своей зловещей миссии в судьбе поэта.

Несомненно, что Толстой-Американец, оклеветав Пушкина, выступил его благодетелем-бенефактором. Ему, а не Чаадаеву, Жуковскому, Карамзину, Катенину наша культура более всего обязана инициацией гения. Хотя бы только за этот акт «дедовщины», преобразивший все существо Пушкина, он заслуживает памятника.

Россия пошла не путем Пушкина, а путем Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, но осталась верна своему лучезарному гению.

1998–2004

ЧТО ВЫ ТВОРИТЕ

Во все времена действует некий тайный союз родственных душ. И вы, друг другу сопричастные, тесно сомкните круг, чтобы все ярче сияла правда искусства, всюду распространяющая радость и счастье.

Роберт Шуман

TERROR MODERNUS

Мы живем в удивительное время, когда сама возможность искусства поставлена под вопрос. Были времена, когда эта проблема стояла несравненно серьезнее, например, в эпоху иконоборчества в Византии VIII–IX веков. Тогда за тот или иной ответ на вопрос «изобразим ли Бог?» шли на смерть, убивали, и народ бежал на окраины империи[1102]. Сейчас же попросту непонятно, о чем речь: как и современный человек, современное искусство потеряло свою субстанцию — его интерпретации бесчисленны, а называться искусством претендуют самые противоречивые виды и жанры творчества.

Современное искусство, характеризующееся крайней демократизацией, профанацией и потерей магическо-сакральных функций в их связи с профессиональными навыками, вместе со всей гуманитарией сдало свои позиции и обслуживает безликие массмедиа. От внутренней лжи оно покрылось депрессивной коростой, которую трудно пробить, чтобы добраться до живого. Особенно контрастно эта ситуация выглядит по сравнению со второй половиной XX века, когда кипела «борьба течений», стили стремительно сменяли друг друга, а о своих амбициях — стать родоначальниками новой культуры либо отстоять старые идеалы — заявляли целые художественные движения.



Андрей Рублев. Спас в силах. 1408. ГТГ

1102 Среди византинистов существует мнение, «что иконоборчество, в сущности, было монахоборчеством» и проводятся интересные связи «между византийским иконоборчеством и преследованиями буддийских монастырей в Индии и Китае, происходившими приблизительно в то же самое время». См. *Сизифов М.* Историография иконоборчества // Византийский временник. Т. 22. М.: АН СССР, 1963. С. 221.

Из искусства ушел его возвышенный смысл, и формально торжествует низший из классических жанров — карикатура, которую характеризуют легковесность и брутальность образов, литературность, суетливая мелочность, социально-политическая критика и сатира, абсурдистский стёб, коллажность и химеричность — вплоть до живых уродов в сайнс-арте и дигитальных монстров.

Все это отражает драму чести современной «творческой единицы», передоверяющей ответственность или даже сами творческие функции идолам власти, науки, политики, сексуальности и пр., и паразитирующей на этих «папашах», хотя бы путем критики и скандала. При этом комичным образом то, что Маркс предопределял для коммунистической формации, и то, что авангардисты считали революционным преобразованием общественных структур, — объявление всякой деятельности творчеством и всех людей художниками — стало банальной явью. Только на Манхэттене около 100 000 жителей называют себя художниками.

Перманентная экспансия искусства во все возможные сферы жизни заводит в тупик. Попытка вырваться из плена обессмыслившихся художественных ритуалов и контекста институций, предпринятая в 1950-е — 1960-е движением художников с характерным названием «Флуксус» (лат. — «поток жизни») — закончилось его конвертацией в то же музейное пространство, над которым они так снисходительно шутили. Сами музеи превратились в свалку отходов цивилизации (со стандартным по разнообразию и качеству, как в фастфуде, набором угощений) и часть индустрии туризма и развлечений. Смешение в них традиционных и самых невероятных видов, жанров и техник «художественной деятельности» достигло эффекта вавилонского столпотворения в Диснейленде. Действительно, нельзя не согласиться с Екатериной Андреевой, написавшей, что искусство, став «всем», обратилось «ничем»[1103].

Искусство превратилось в технику имитации и манипуляции, совпадающей со стратегиями глобальной политики, торговли, экономики, и с 1990-х годов оно начинает пробуксовывать на месте. Манипулятивные технологии — это энергетическая модель, работающая в самых разнообразных сферах по принципу «лаборатории»: обученный «схемам» (маркетинговым, политическим и прочим технологиям, программам управления боем) невзрачный тип ворочает грандиозными энергиями, извлекая разнообразную выгоду. Причем сам «лаборант» (в нашем случае — художник) в процессе внутренне не участвует, не меняется, соблюдая дистанцию от происходящего. Эта комбинаторика напоминает черную магию. Поскольку мертвому по сути манипулятивному процессу для его эффективности необходимо что-то настоящее, то, соответственно, требуются жертвоприношения и кровь.

Мы можем говорить о гуманитарном энергетическом кризисе, охватившем мир, и о новых коммуникативных технологиях (в том числе и в искусстве) как способах восполнения этой недостачи через имитацию, комбинаторику и апроприацию. Важнейшей чертой современных манипулятивных художественных технологий является их соблазняющий характер, и поэтому настоящий художественный жест сейчас несет в себе разочарование. То, что казалось веселыми играми с властными энергиями интеллектуально подкованной молодежи в 1980-е, в 1990-е уже стало скверным анекдотом. Обесчещенный художник становится конвейерным работником индустрии, отчужденно производящим продукцию для абстрактных пространств галерей, абстрактных людей (покупателей), абстрактных событий (одно и то же произведение легко может участвовать в выставках с противоположной концепцией).

Описанные выше рецессию, безвременье, «промежуточный период» вроде бы можно переждать. Но это будет самообман — гипотетические силы зла только того бы и ждали. Существует надежда, что все указанные болезненные моменты — оборотная сторона происходящего у нас на глазах возвращения в мир веры и знания, как неделимого начала, находящегося

1103 *Андреева Е.* Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 4.

в непрестанном изменении. И тогда нашу ситуацию можно сравнивать с «гонкой культурных вооружений», подобной той, что велась между двумя мировыми войнами. Но в 1930-е скрежетали гигантские государственные идеологические машины, а сейчас, как в современной войне, «воюют» не фронты, а идут на прорыв небольшие, но хорошо подготовленные и экипированные ударные группы. Во всем мире сообщества из разных сфер творческого опыта — философии, искусства, науки, литературы, теологии, магии — пытаются выйти к новому миропониманию.

Все описанные здесь негативные черты современного искусства характерны и для российской ситуации, где искусство в своей массе лишено внутреннего стержня и пребывает в вялом, деморализованном состоянии. Тем не менее, во второй половине XX века в русском искусстве существовали практики, противостоящие этим декадансным тенденциям.

ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО

Когда ваш дух открыт и не стеснен, смотрите на вещи возвышенно.

Миямото Мусаси

В наших условиях, когда искусство невозможно свести к какой-либо субстанции, с одной стороны, оно превращается в зов, надежду и желание искусства, то есть в нем обостряются романтические тенденции; с другой — мы можем наблюдать, как происходит обращение к базовым, архаическим моделям творчества.

Ближайшим к нам примером древней «модели» творчества может служить иконопись. Прежде чем приступить к созданию иконы — священного, чудесного объекта, — иконописец путем медитативного самопогружения, соблюдения ритуалов, чтения молитв, поста и т. д. входит в необходимое высокое состояние. Художник, внутренне достигший этого состояния, превращается в «кисть Божью», в «орган», источающий живопись. Он не изобретает, а «транслирует» проходящие через него откровения. Главной задачей становится удержание внутреннего баланса, продление этого состояния. Непосредственная практика живописи, параллельная молитве, в свою очередь, в этом помогает. При этом человек теряет «специализацию» — держащий баланс высокого состояния может писать иконы, петь в хоре или работать на огороде.

Здесь речь идет об актуализации в современной ситуации творчества как состояния, не имеющего временных и пространственных ограничений[1104]. Искусство же тогда является стоп-кадром, фиксацией этого состояния в той или иной прикладной технике (в «ремесленном» смысле древнегреческого τέχνη — «техне»). Разные техники дают произведению способность сохранять, транслировать и обмениваться (со «зрителем») заключенной в них памятью — «энергией» произошедшего. В этом смысле уместно распространенное именование произведения «ребенком» художника, а музеи, где, взывая, пульсируют самые невероятные энергетические форматы прошлого, можно сравнивать с индустриальными гигантами («равняется шести Чернобылям»).

Живопись существует тысячелетия, а видео на магнитной пленке, едва просуществовав в качестве самостоятельной техники, претендующей на большое искусство полтора десятка лет, кануло в Лету: скатившись до различных комбинаций декоративных, журналистских, научных, полицейских и служебных по отношению к театру и кино эффектов и функций, оно растворилось в «цифре». Пленочное видео оказалось явлением не самодостаточным не только в силу недолговечности своей материальной основы, но и в силу слабой фиксации энергетики

1104 См.: *Сергей де Рокамболь.* Порнография в аспекте интерактивного дизайна психолингвотопологических ситуаций в переактивизированных психолингвограммах.

происходящего. Здесь мы рискуем уйти в дебри рассуждений о «тварности» и «явленном»: об органических, «живых» (например, кино- и фотопленка) и синтетических или цифровых — условно говоря, «мертвых» (?) или «малоэнергийных» носителях информации.

Уход «ауры» (уникальности) классического произведения происходит, по Беньямину, с появлением его технической воспроизводимости, снимающей ритуальную функцию старого искусства. В какой-то степени мы можем соотносить с этой ситуацией эффект смены иконы светской живописью, а живописи — фотографией, фотографии — «цифрой» и т. д. Как замечает Борис Гройс, копия, переформатированная новым «поколением» технологий, рождает и новые ауры[1105], но так как понятие ауры соответствует классическому, а не современному произведению, здесь правильнее будет употребить термин Владимира Маркова «фактуры»[1106]. Это сопровождается изощренной эстетизацией тех или иных фактур изображения (например, ч/б и раннего цветного телевидения) и звука («радиопомехи» в «Степном волке» Германа Гессе), приводящей к новой поп-ритуализации. Но какова ценность этих фактур, почему бы тогда не коллекционировать копии и подделки?[1107] Все это не снимает проблему качества — демофилогизированному, атеистическому и т. д. мироощущению, которое порождает калейдоскоп технических усовершенствований, соответствует и «облегченная» фактура. Как говорил старик Хэнк в «Вожде краснокожих» О'Генри: «Песок плохая замена овсу».

ВИДЕООПЫТЫ: СОКРОВЕННОЕ ИСКУССТВО

Проиллюстрирую «поклеп» на видео. Занимаясь искусством Петербурга, я увидел, что то, что фигурирует на выставках и в журналах, — верхушка айсберга, оно в основном демонстрирует лишь внешнюю сторону ситуации и питается из скрытых источников, иногда просто перепевая их. Идея посмотреть с новых позиций на местное искусство и тем самым явить свету его скрытые стороны возникла у меня в начале 1990-х. Я называл это «донный концептуализм», «искусство безумцев» (что перекликалось с ар-брютом), «дзен-дендизмом», «тотальным искусством».

Помимо людей творческих профессий с их традиционной экстравагантностью, мне были интересны бытовые ситуации и персонажи с точки зрения обывателей — странные, безумные, «энергийные». Жизнь в начале 1990-х им благоприятствовала, и самые причудливые герои расплодились и чувствовали себя вольготно на центральных улицах Ленинграда/Петербурга. Интересных персонажей я разделял для себя на группы: «фрики и монстры», «маги и ученые», «гении и святые», где всякий, впрочем, мог иметь предрасположенность к другой категории. Такое начинание многим импонировало, и мне стали поступать новые невероятные сведения, список исследуемых личностей стал быстро разрастаться. Идиотичность или интеллигентность, институализированность или дикость творчества — в судорогах повседневности эти противопоставления теряли смысл. На передний план начали выходить такие черты творческой активности, как радостность, спонтанность, профанность, бессмысленность (несведение к единой цели), а с обыденной точки зрения — бесстыдство и бездельничанье (непродуктивность). Даже признанные художники и философы предстали совсем иными людьми. Объединяло их всех то, что творчество становилось потребностью проживания. Я увидел новые акценты в жизни своих друзей и знакомых, страсти, влекущие их к неординарным жестам. Стало интересно наблюдать, как они очаровывают окружающих, как двигаются,

1105 *Гройс Б.* Топология современного искусства // Художественный журнал. Май. 2006.

1106 *Марков В.* Принципы творчества в пластических искусствах: Фактура. СПб.: Союз молодежи, 1914.

1107 По словам директора Московского аукционного дома Михаила Перченко, «процентов 85 продаваемого русского искусства — подделки» (*Басова Т.* Коллекционирование картин // Коллекционер в Каменце-Подольском (http://www.kamenec.com/lib/kollekcionirovanie_kartin.html)).

одеваются, едят, как ведут себя в неожиданных ситуациях, каковы их жилища. Общение с ними стало для меня осознанно важно[1108].

Пытаясь как-то осмыслить эту бесформенность, я столкнулся с проблемой: как фиксировать состояния — то, что по сути не фиксируемо и не репрезентируемо? Как придать форму тому, что избегает ее? Как сделать стоп-кадр с неуловимо протекающего процесса, с интонаций и полутонов, когда это намерение выглядит как пошлость?

Квартирный кружок Георгия Щедровицкого, а также художники московской группы «Медицинская герменевтика», уходя в свои философские или сказочные путешествия, выносили из них идеи и состояния с помощью магнитофонных записей. Меня диктофон, фотографии и бесконечные записи на клочках бумаги не удовлетворяли. Я решил, что оптимальными возможностями обладает видеозапись — в начале 1990-х это была свежая и живая техника, и ею все увлекались. Как я полагал, проблема репрезентации должна естественно отпасть: демонстрация, как тень, сама должна знать свое место, прилагаясь к чему-то настоящему[1109].



«Рабочее место» группы «Медицинская герменевтика»: кровати, проигрыватель пластинок и магнитофон, записывающий беседы. Открытка. 1990-е

Так, в 1995 году начался амбициозный проект коллекционирования художественных стратегий с помощью видеокамеры, которая, конечно, была одновременно фиксацией собственной «истории болезни». Сверхцелью была охота за чудесами, которые, как я точно знал, многие герои моей затеи походя создают. При встречах с интересными мне людьми я устанавливал камеру и часами фиксировал общение: молчание, веселье, скандалы и т. д. Я считал, что искусство, потеряв свою форму, идеологию и субстанцию, стало общением, и что постыдно производить некие рыночные объекты. «Общение-общее-сообщение» — по-русски звучит складно и многозначительно. Тогда *интерактивность*, появившаяся на советском телевидении в перестройку, была новшеством, вторгающимся в искусство, а в мире появился жанр реалити-шоу. Тема обмена информацией находилась в топе, а различные технические протезы для обмена и манипулирования ею появлялись и совершенствовались прямо на глазах.

Были отсняты многие часы видео, и отснятый материал практически без монтажа демонстрировался на нескольких мониторах. Все произошедшее превращалось в лабиринт событий и пространств, а «выставка» обретала нужную бесформенность, где можно было путешествовать, как кто захочет. Соответственно выглядело и сопровождающее видео «искусство», где не было ни автора, ни зрителей, а все возникало сразу же или, как было модно говорить, «здесь и сейчас». В одном зале рядом находились небольшие пространства для общения — «исповедальни» с сидящими в них местными гуру, «исповедовавшими» безбожную французскую и немецкую богему; душевые кабины, в которых посетители мылись; телефонные будки, связанные с баром, где трубку мог взять выпивший незнакомец; детские песочницы

1108 Хармс имел специальную записную книжку, куда ставил своим друзьям «+» и «−» за хорошие или плохие, с его точки зрения, поступки.

1109 Мой проект выиграл грант — год безбедной жизни в Кунстлерхаус Бетаниен в Берлине (1996/97). См.: Художественная Воля/Kunstwollen. № 4. Berlin, 1997.

с грибочками; парикмахер; фотограф; чилл-аут с печатными машинками для написания любовных писем; светящиеся ширмы с изображением бесконечной коммунальной кухни. На вернисаже посетители сами начинали танцевать, но на самом деле не было ни посетителей, ни выставки, ни художника, ни произведений: все рождалось в общении прямо на месте. Той же идее соответствовала венская выставка зеркал из частных домов, в которые зрители просто смотрелись, и детские анархические праздники с изобилием бесплатных угощений и игрушек, после которых разгулявшиеся дети взрывали самые официозные вернисажи.

В результате меня ждало разочарование. Из мутных или резких до банальности видеозаписей было трудно что-то выудить: я точно помнил, что вот в этот момент произошло нечто чудесное, важное, но нет — с экрана не шло никакого импульса. Видео было просто эхом, тенью произошедшего, с весьма незначительным художественным «прибавочным элементом». Случайная, без подготовки сделанная фотография, может оказаться шедевром, но видео без вложения «труда художника» было подобно стенограмме, практически не фиксировало чудес и энергии происходящего.

СОСТОЯНИЯ, «ПЕЩЕРА» И «ПРОТЕЗЫ»

Пребывание современного художника в высоком — творческом, потенциальном состоянии находится в прямом родстве с различного рода измененными состояниями сознания, которые в прошлом были так или иначе названы, объяснены и разработаны на практике. Оно отлично от экстатического безумия и пьяного буйства примерно так же, как волшебный психоделический эффект отличается от просто наркотического опыта — прилива бешеной энергии, льстящего опьянения или «животного состояния». Трансперсональные переживания (или «измененные состояния сознания») и их воспроизведение Евгений Торчинов считает основой любой религии[1110]. Я знал мусульманку-гастарбайтершу, работавшую на Сенном рынке, которая ходила молиться в православный храм (мечеть далеко) и не видела в этом ничего предосудительного. Трансперсональными, мистическими состояниями, которые мы также можем назвать «чудесными», объединены феномены самого различного этнического и религиозного происхождения, оттенков значения, качества и уровня интенсивности. Этот опыт пребывания божественного в нас или общения с первоосновами бытия именуется нирваной, катарсисом, святостью, мокшей, блаженством, благодатью, самадхи, пробуждением, преображением, одержимостью, озарением, сатори, просветлением, ужасом, экстазом, трепетом, горением, блаженством, открытием внутреннего взора и т. д.

Применимо к творческой деятельности в русской традиции употребляется «вдохновение», «явление музы», ироническое «может быть, ему мелькнула какая-нибудь чудная идея, встала в воображении резкая фигура…» (И. Бунин. «Жилет пана Михольского»), плоско-искусствоведческое «нашел свой стиль» («свой голос») или «восхищение»: «Восхищение есть, когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании происходящем от весьма великаго, нечаяннаго или страннаго и чрезъестественнаго д□ла. Сия фигура совокупляется почти всегда с вымыслом, и больше употребительна у стихотворцев» (М. Ломоносов)[1111].

1110 *Торчинов Е.* Религии мира. Опыт запредельного (трансперсональные состояния и психотехника). СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2007. С. 86.

1111 Цит. по: Словарь русского языка XVIII века. АН СССР. Ин-т рус. яз. Вып. 3. Л.: Наука. 1987. «Названия трансперсональных и, в том числе, творческих состояний в основе имеют под собой конкретные психосоматические практики. Так, исследуя вроде бы банальное выражение “стих нашел”, В. В. Виноградов пишет: “Уже давно было замечено: «…то, что для теперешнего образованного человека является результатом поэтического творчества, может на иных ступенях развития являться путем простого наблюдения и сухой логической работы мыслительной способности»” (*Воеводский Л.* Этологические и мифологические заметки. 1. Чаши из человечьих черепов и тому подобные примеры утилизации трупа // Зап. имп. Новороссийско-

Пушкин характеризует Моцарта как нездешнее существо — «некоего херувима», который «несколько занес нам песен райских». То есть гений, как ангел-посланник, соединяет высшие, недоступные сферы эмпиреев с миром обычных людей — «детей праха». Он с рождения находится в этом состоянии, ибо у него сверхъестественная природа. Обычные люди должны сделать сверхусилие, чтобы войти в «божественное» состояние, а затем попытаться его удержать и, может быть, что-то извлечь из этого опыта. Нахождение в трансперсональном — творческом состоянии, с одной стороны, связывается с освобождением, открытостью и единением с миром, когда открывается видение — истинное и справедливое состояние человека. С другой — это состояние можно назвать эффектом «пещеры Али-Бабы». Попасть в пещеру сложно, нужно преодолеть опасные препятствия. Когда ты в пещере, то все находящиеся там сокровища — твои, но выбраться с ними наружу крайне трудно или вовсе невозможно — пещера не выпускает. Эффект таинственной «пещеры» сравним со сновидением и связан со всей областью памяти, бессознательного и тьмы первичного хаоса[1112]. Инициационная символика пещеры говорит о смерти и перерождении, внутреннем и внешнем, внутриутробном состоянии, сакральном центре, переходе в иные миры и т. д. Платоновская аллегория пещеры в применении к художнику будет звучать, как попытка по теням идей создать образы (копии) более высокой, истинной, но недоступной реальности, постичь которую окончательно ему не дано.

Вместе с состояниями меняется переживание реальности, и можно сказать, что уходящие назад в тысячелетия, вплоть до ведических писаний, учения о техниках управления ими, то есть создание в себе разнообразных психосоматических энергетических эффектов, их удержание («не в силе, а в длительности высших ощущений заключается величие человека» — Ницше) и воплощение в художественном акте, лежат в основе творчества. Поэтому такое внимание современных художников, лишенных устойчивых идеальных ориентиров, привлекает самый широкий спектр мировых традиций духовных опытов наблюдения над собой[1113], разнообразных психотехник и в целом — вся область мистики, эзотерики и чудесного.

Отечественное искусство восходит к исторически определимой православной — исихастской (от греческого «исихия» — мир, молчание, покой) традиции творчества. Евгений Торчинов считает слово «исихазм» «этимологическим аналогом санскритского «нирвана», а «исихаст» — греческой калькой тибетского «налджор-па» (йогин)[1114]. В отличие от античного экстаза, исихазм искал конкретного, артикулирующего внутреннюю реальность опыта, который должен привести к желаемому результату обоженья. Особенно шокировали представителей католицизма телесные практики исихастов по регулированию и задержке дыхания, за что их называли «омфалопсихами» («пуподушники»)[1115]. Опыт многих поколений христианских аскетов был сформулирован в VII веке в канон преподобным Иоанном, игуменом

го ун-та. Одесса. 1878; *Виноградов В.* Стих нашел // История слов. М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 1999). “Стих нашел” имеет значения необычного состояния — от блажи и дури, до просветленного состояния: “Ласковый тон и тихий стих, осенивший отца, отнял у собеседника последнее средство обороны — ругательство”. Этот “стих”, к тому же, является производным от “стихов” — заговоров, писавшихся дьяками в XVII–XVIII вв., и “которые применяли как во спасение, так и на погибель”» (Там же).

1112 *Топоров В.* Пещера // Мифы народов мира. В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 311–312.

1113 *Адо П.* Духовные упражнения и античная философия. М. — СПб.: Степной ветер; Коло, 2005.

1114 *Торчинов Е.* Религии мира. Опыт запредельного (трансперсональные состояния и психотехника). С. 477. Исследователь пишет: «Дыхание тесно связано с вниманием, и контроль над ним способствует контролю над психическими процессами», «особые молитвенные позы и сосредоточение на определенных участках тела (…) аналогичны йогическому сосредоточению на чакрах» (Там же. С. 486–487).

1115 *Мейендорф И.* Введение в святоотеческое богословие. М.: Лучи Софии, 2001.



Лествица райская. Византийская икона XII в. Монастырь Св. Екатерины, Синай

Синайской обители, прозванным Лествичником в честь его книги «Лествица Райская»[1116]. Лестница на небо — мотив ступенчатого восхождения, встречающийся во многих религиях, от буддизма до ислама, — имеет у Иоанна 30 ступеней пути духовного восхождения, каждая из которых подразумевает особый режим организации всего человеческого существа в целом. «Лествица» координирует механизмы управления различными уровнями психосоматики человека («эйкономия» состояний), гарантируя на каждой ступени те или иные достижения и проблемы, опираясь на опыт многих поколений подвижников. Резонанс этой византийской мистическо-аскетической традиции, ныне признанной квинтэссенцией православного опыта, можно обнаружить в самых разнообразных формах в русском искусстве, далеком от христианских канонов, вплоть до сегодняшнего дня.

В процессе исихастской практики монах «опускал ум в сердце» и переходил к повторению Иисусовой «умной молитвы», в обыденном просторечии сводящейся к «Господи, помилуй!», связанной опять же с самонаблюдением — созерцанием сердечного пространства, вслед за чем он видел ослепительный свет, отождествляемый с нетварной божественной энергией. П. Минин находит восхитительное описание подобного опыта у великого аскета Исаака Сирина (VII век). «В один день, — рассказывает о себе у Исаака один старец, воплотивший в своей жизни, насколько возможно, идеал духовного совершенства, — хотел я принять пищу, по прошествии пред тем четырех дней, в которые ничего не вкушал. И когда стал я на вечернюю службу, чтобы после оной вкусить, и стоял на дворе келии моей, между тем как солнце было высоко, то, начав службу, только в продолжение первой славы совершал оную с сознанием, а после того пребывал в ней, не зная, где я, и оставался в сем положении, пока не взошло опять солнце в следующий день и не согрело лица моего. И тогда уже, как солнце начало сильно беспокоить меня и жечь мне лицо, возвратилось ко мне сознание мое и вот увидел я, что настал уже другой день и возблагодарил Бога, размышляя, сколько благодать Его преизливает на человека»[1117].

Исихастский опыт, философски оформленный в XIV веке Григорием Паламой, нашел множество последователей на Руси. Он претерпевал здесь забвение и возрождение в разнообразных формах практики мистической аскезы — отшельничестве, монашестве, юродстве и преломлялся в иконописи, находящейся в «подсознании» русского искусства. В русском быту, литературе, науке, философии, политике и светской художественной практике можно найти множество следов исихастских идеалов вплоть до нашего времени. Философ Давид Зильберман, автор исследования «Православная этика и материя коммунизма»[1118], писал в одном из своих писем: «Стремясь противопоставить нечто весьма значительное веберовскому “протестантскому” типу ценностной ориентации, я осуществил исследование русской религиозной традиции, со всеми ее типичными комплексами: “Страха Божия”, “Страшного Суда” и пр. Я начал с анализа насле-

1116 Преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской горы. Лествица возводящая на небо. М.: Ставрос, 2004.

1117 *Минин П.* Главные направления древне-церковной мистики // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 384.

1118 *Зильберман Д.* Православная этика и материя коммунизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014.

дия тех византийских богословов, чье воздействие на русскую ментальность оказалось самым значительным (св. Симеон, св. Максим Исповедник, св. Григорий Палама). Могу поручиться, что некоторые фрагменты их реформ выглядят как самые новейшие инструкции относительно того, как иметь дело с инакомыслием, с проблемой передела власти, моральным вознаграждением и т. п. Это то, что может быть представлено как сама суть русской ментальности в ее приложении к советскому типу общественного устройства. Перефразируя Вольтера, я мог бы сказать, что, если бы марксизма не существовало, его следовало выдумать для того, чтобы довести русский/советский тип общественного устройства до его завершения»[1119].

Выделим основные исихастские черты, которые важны для русского искусства и которые мы можем найти среди неписаных идеальных установок петербургского искусства второй половины XX века: стремление к достижению идеала себя через живой опыт; творческий демиургизм; жертвенность; единство в художественной практике духовного, телесного и интеллектуального.

Несмотря на внешний атеизм, принадлежность иным конфессиям или увлечение эзотерикой и восточными практиками, распространившимися в СССР с 1960-х годов, не вызывает сомнений определяющая роль в жизни ленинградского искусства второй половины XX века бессознательной силы национальных духовных традиций монашества и негативной теологии, осевших на фундаментальный уровень мирочувствования. Так, культивировавшие асоциальность художники «Ордена нищенствующих живописцев» 1950-х были католиками. Близкий к их кругу художник Марк Петров сперва увлекался буддизмом, проходил по делу Дандарона[1120], а затем стал индуистом. О. М. Сумароков, руководивший молодежным художественным сквотом «НЧ/ВЧ», был лютеранином и даже выступал в конце 1980-х со сцены с проповедями под ритмы рок-н-ролла. Боб Кошелохов, проповедовавший возвращение искусства к первобытным корням, и вовсе рубил идолов. Очевидно, что в жажде духовного опыта люди искали опоры в ученьях как можно более удаленных и противоположных советской действительности. Всемирное увлечение НЛО, йети, лох-несским чудовищем и прочими чудесами компенсировало уход божественного и мифологического начал из современной цивилизации, что не изменяло в целом протестантского мироощущения в США, католического — во Франции и православного — в СССР, где религия, ушедшая в подполье, с точки зрения некоторых вольнодумцев, заняла в своей официальной версии соглашательскую позицию по отношению к коммунистическому режиму. Обращение к альтернативным верованиям в Советском Союзе носило характер двойного протеста. Католицизм ОНЖ и стиляг, типа джазмена Жоржа Фридмана, пришел из лагерей от репрессированных литовских священников. К тому же, католицизм был мистичен и красив своей нездешностью, как имена прибалтийских девушек, классическое западное искусство в Эрмитаже и приключенческие книги. Да и откуда было взяться католическому или индуистскому чувству жизни у блокадных ленинградских ребят?

***

Исихастский опыт начинается с обращения взора «не долу, а горе», установления отношений с высшим бытием. Этому на Лествице соответствует блок ступеней отрыва от исходной обыденной реальности, отрешения от мира (что отличало христианство от античности). Это переходный период «раскачки», резко выводящий интеллектуальный, духовный и физический уровни человеческого существа, как некоего двигателя, в новый энергетический режим.

1119 *Зильберман Д.* Православная этика и материя коммунизма. Рукопись. Перевод Елены Гурко. С. 7.

1120 См.: Дандарон // Православная энциклопедия. Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Электронная версия (http://www.pravenc.ru/text/168800.html).

В христианстве это именуется «вратами духовными», а также покаянием, самообличением, сокрушением[1121].

Состояние человека на стадии «отрыва» выразительно описано американцем Дж. Ротшильдом, пытавшимся получить суфийское посвящение в Иране. Это произошло, когда однажды он погрузился в себя, находясь в присутствии своего Мастера и другого старого суфия: «Я испытывал ощущение, будто меня отрывают от меня самого и от моих детских мечтаний и затягивают в бездну, которую я абсолютно не в состоянии постичь, но могу ее только принять и испытать. Я как бы повис над безмерной пустотой, держась лишь за нить. Все, что мне надо было сделать, это отпустить эту нить, чтобы пустота поглотила меня, и я бы тогда лишился самого себя. Мне даже не нужно было ничего делать. Мне просто нужно было не делать, отпустить, и я сердцем знал, что меня больше бы не было. Я стал бы ничем; Путь перестал бы существовать. (…) Но в тот момент я также знал, что никогда больше не захочу гамбургер или мои драгоценные книги, не захочу позвонить старому приятелю и поболтать с ним, или повидаться с семьей, или быть с женщиной. Я никогда и ничего больше не “захочу”. Каждый предмет, всё, что я когда-либо знал и желал, потеряло бы смысл.

Я заглянул в это ничто, в эту бездну, постигая сердцем, что она означает, и просто не смог отказаться от себя. Хуже того, я еще крепче стиснул ту нить, на которой висел. И в это мгновенье я осознал, что на самом деле не собирался завершить Путь, что все мои фантазии о самоотречении и обретении Реальности были именно этим — фантазиями и мечтами. Мне была дарована возможность завершить Путь в одно мгновение, всего лишь после нескольких месяцев странствования по нему, а я был не в состоянии воспользоваться ею: я просто не мог отречься от себя. Я не мог разжать руку»[1122].

Прохождение именно этих первых врат мироотречения в русской культуре имеет множество интерпретаций и аллегорических названий — от преображения обычного человека путем пересадки органов в «пророка» у Пушкина, до «самоломанности» (Тургенев), «выдавливания из себя раба» (Чехов), «наступания на горло собственной песне» (Маяковский), «развития самокритики» (Устав КПСС). Можно даже сказать, что это состояние в России культивируется, и отечественная культура подолгу находится в состоянии «переходного периода» именно в его стадии «отрыва», которую по-своему проходят и чернец, и юный панк, «пьющий воду из луж», отрекаясь от навешанного на них образа отождествления.

Каждый новый блок ступеней — очищение (катарсис), просветление (фотисмос), целеобретение (телейосис)[1123], и каждая ступенька в отдельности имеет своих «стражей» и свой страховый порог[1124]. Известная византийская иконография лествицы демонстрирует, что на любой ступени тебя подстерегают искусы и заблуждения, и с любой из них можно рухнуть вниз в «геенну огненную».

Обращаясь к нашему времени, мы можем заметить, что творящая чудеса умная молитва — исихастское именование, молчание и усмотрение невидимого — вещи очень близкие и легко конвертируемые в наше понимание творчества. «Несмотря на то, что Палама и его

1121 Лекция Сергея Хоружего «Исихазм как философский дискурс», прочитанная в ГЭЗ-21, Арт-центр «Пушкинская, 10» в 2005 году.

1122 *Ротшильд Дж.* Искатель фиников, потерявшийся в финиковом саду // Суфий. № 1. 2004. С. 23.

1123 *Минин П.* Главные направления древне-церковной мистики // Мистическое богословие. Киев, 1991.

1124 Каллист (Уэр), епископ Диоклийский в разделе 7 «Безмолвие и молитва: смысл исихии» своей книги «Внутреннее Царство» приводит «описание трех уровней исихии», которые мы «находим в знаменитых речениях аввы Арсения. (…) Бегай от людей, молчи, пребывай в безмолвии: таковы три ступени исихии. (…) Чтобы достичь подлинного безмолвия, необходимо перейти со второго уровня на третий, от внешней к внутренней исихии, от „неговорения“ (…) к деятельному и созидательному безмолвию. Подобные три уровня различал и св. Иоанн Лествичник: “Затворяй дверь кельи для тела, дверь уст — для бесов, а внутреннюю дверь души — для лукавых духов”» (https://azbyka.ru/otechnik/Kallist_Uer/vnutrennee-tsarstvo/7).

сподвижники концентрировали внимание исключительно на религиозной проблематике, — пишет Елена Гурко, — провозглашенные ими начала, согласно Флоренскому, могут быть распространены и на другие сферы анализа. В сущности, трудно сказать, существуют ли такие сферы, где их результаты неприменимы»[1125].

***

В традиции, идущей от классического русского авангарда — Матюшина, Малевича, Филонова, продолженной в Ленинграде их непосредственными учениками, в 1950-е на передний план вышла православно-мистическая составляющая авангарда начала века, развитая, прежде всего, квартирной школой «стерлиговцев». Параллельно им, во второй половине XX века православная теология преломлялась в творчестве людей разных поколений и разных направлений науки и искусств: философов Я. С. Друскина, А. Ф. Лосева, М. К. Мамардашвили, А. А. Зиновьева, Г. П. Щедровицкого, А. М. Пятигорского, Д. Б. Зильбермана, филолога Д. С. Лихачёва, физика Д. Д. Иваненко, астрофизика Н. А. Козырева, «южинского» кружка, концептуалиста А. В. Монастырского и многих других. Но большинство ленинградских послевоенных художников, занимавшихся независимым творчеством, не имели серьезной и твердой опоры в глубокой традиции.

В Ленинграде известны примеры, когда художники специально вводили себя в стресс «измененного состояния» для занятия искусством, используя самые разнообразные «естественные» способы и обстоятельства. Например, самый простой и распространенный прием для достижения естественности почерка — рисование левой рукой — использовал в 1970-е Валерий Черкасов. Но он же прибегал и к шокирующе радикальным путям «изменения сознания», падая глазами на приставленные к ним скальпели. Так же намеренно создавались стрессовые обстоятельства для занятия искусством художниками из ОНЖ. Сосредотачиваясь на своей работе, творческие люди теряли ощущение реальности[1126].

В своих основаниях искусство относится к магическим практикам и, наряду с «изобретением велосипеда» в виде доморощенных психотехник, безбожные творцы современной культуры с XIX века имеют особую склонность к протезированию «измененных состояний сознания». Достаточно вспомнить парижский «Клуб гашишистов» (1844–1849) Готье, Делакруа, Бодлера, Дюма, Домье, Нерваля и других[1127], эпидемию «зеленой феи» (абсента) в богемных кругах XIX — начала XX веков[1128] или увлечение кокаином молодого Фрейда и русской богемы во времена Первой мировой и Гражданской войн.

«По теории доктора Лири[1129], — пишет Торчинов, — психоделики вызывают шок и стресс, которые разрушают старые программы, заложенные в период импринтной уязвимости[1130] и

1125 *Гурко Е.* Божественная онаматология. Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. Минск: Экономпресс, 2006. С. 125.

1126 Сравните: «Меня в годовалом возрасте отец, будучи на даче, выбросил из окна в куст малины, закрыл окно и продолжал работать, пока его преступление не было обнаружено женой и тещей. Я на него не сержусь. Говорят, я действительно слишком много кричал, а ему надо было работать», — вспоминает сын известного астрофизика Н. Козырева. *Козырев Ф.* Тихие звезды // Время и звезды: к 100-летию Н. А. Козырева. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 650.

1127 Теофиль Готье. «Клуб гашишистов» (http://knigosite.ru/9722-klub-gashishistov-gote-teofil.html) или его же «La pipe d'opium».

1128 http://en.wikipedia.org/wiki/Absinthe.

1129 Тимоти Лири (1920–1996) — знаменитый представитель американского New Age (http://www.leary.ru/misc/druri/?n=00).

1130 Состояние психики, в котором может сформироваться важный позитивный или негативный опыт (http://www.isra-trainings.com/nlp/tech/reimprinting.html).

обучения (…) С помощью воздействия <психоделиков> на мозг можно *переделывать*, обновлять, *сужать* и *расширять* сознание»[1131]. Психоделики, воздействующие, конечно, не только на мозг, но и на человеческое существо в целом — на все его уровни, удивительным образом являются в те моменты, когда в сознании творческих сообществ наступают периоды обострения насущных мировоззренческих проблем. Предмет «психоделики и духовные поиски» в Советском Союзе, как и просто «наркомания в СССР», плохо изучены. Борьба с наркотическим наследием дореволюционной России затянулась надолго, и последние опиумокурильни прикрыли на Лиговке в Ленинграде только в 1930-е. Известно, что в люмпенизированной художественной среде 1950-х наркотики имели широкое хождение. Так, например, А. Арефьев, с 1954 года учившийся во 2-м Медицинском институте, употреблял первитин, фенамин, а затем морфий, и был в 1956 году осужден на три года за подделку рецептов, а в 1960-м лечился от наркомании.

Неосведомленность советских граждан в сфере новых психоделиков, а тем более экзотических практик типа йоги, перевернувших сознание поколения 1960-х на Западе, можно поставить под сомнение. В фантастическом романе И. А. Ефремова «Лезвие бритвы», написанном в 1963 году и изданном в 1964-м тиражом 115 000 экземпляров издательством ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», помимо йоги, гипноза и телепатии говорится и об ЛСД, с помощью которого там пытаются пробудить генную память. Фантастика, получившая необычайное развитие в России еще с дореволюционной поры, в советской идеологии находилась в ряду детской и юношеской литературы, а потому, как и детская поэзия и детская иллюстрация, была прибежищем свободомыслия и в начале 1960-х испытала новый взлет.

В примечаниях к изданию «Библиотеки всемирной литературы» семидесятых годов можно прочесть: «В 1939 году по инициативе академика А. П. Баранникова был начат академический перевод “Махабхараты”, появились (с 1950 по 1967 год) три тома, еще два готовились к печати. Академик Б. Л. Смирнов перевел на русский язык примерно четвертую часть эпоса — восемь томов (…) “Бхагавадгита” в переводе и с комментарием Б. Л. Смирнова первым изданием была выпущена в свет в 1956 году, “Книга о Бхишме” с материалами по санкхье и йоге — в 1963 году, тираж обоих изданий — по 1000 экземпляров. В дальнейшем серия была переиздана в семидесятых — начале восьмидесятых годов несколько большими тиражами»[1132]. В журнале «Сельская молодежь» в 1969-м и 1970-м выходили прикладные статьи по йоге филолога А. Н. Зубкова, до этого четыре года изучавшего ее непосредственно в индийской командировке. В 1969 году в издательстве «Детская литература» выходит научно-популярная книга Игоря Губермана «Чудеса и трагедии черного ящика», посвященная тайнам человеческого мозга, в которой, в частности, были главы: «Наркотики и миражи», «Йоги и проблема чудес встречи с неведомым»[1133]. В 1970 году на экраны выходит нашумевший документальный фильм «Индийские йоги — кто они?» Интерес представляют и сведения о публикациях, посвященных йоге, в журналах еще в конце 1950-х, в частности, некоего И. Евтеева-Вольского[1134].

1131 *Торчинов Е.* Религии мира. Опыт запредельного (трансперсональные состояния и психотехника). С. 417.

1132 *Гринцер П.* Примечания // Махабхарата. Рамаяна. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 2. М.: Художественная литература, 1974.

1133 *Губерман И.* Чудеса и трагедии черного ящика. М.: Детская литература, 1969.

1134 «И. Я. Евтеев-Вольский со страниц журнала (Физкультура и спорт. 1959. №3) выступил в роли наставника по врачеванию в свете учения индийских йогов. Перед этим он предпринял ряд публичных выступлений, в которых призывал к внедрению комплекса физической подготовки и врачевания по системе Хатха-йога в масштабах всей нашей страны. Не будучи сведущим ни в философии, ни в медицине, И. Я. Евтеев-Вольский в своих выступлениях, естественно, наговорил много благоглупостей. В том же духе, но, по-видимому, вполне самостоятельно, пишут о йогах журналы “Знание-сила” (1958. 5), “Наука и жизнь” (1959) и др.» (*Бродов В., Сухаребский Л.* Учение индийских йогов о здоровье человека в свете современной науки // Веданта.ru (http://www.vedanta.ru/library/brodov/brodov_early_article.php)).

В 1970-е гнетущее ощущение унылой обыденности настолько подавляло, что люди шли на любые крайности ради взрыва этой «реальности» со всей силой советского идеализма. Продвинутая молодежь, лишенная достоверной информации о бытии, действовала по принципу «голь на выдумки хитра». «В советское время набор доступных средств не мог порадовать изобилием, — пишет живший в Таллине В. Джа Гузман. — Помимо классического циклодола, имелся близкий по действию, но несравнимо более смрадный димедрол, вызывавший во рту железный привкус. Что касается травы, то она тогда была в наших местах крайней редкостью. Ее можно было открыто забивать и курить прямо в таллинских кафе. Никто не въезжал, даже осведомители ГБ, которыми кишели в те времена общественные места. Можно было свободно нарезать, прямо в центре города, с грядок мачья, чтобы тут же сварить ханки. Мы с Ленноном собирали марлечки (святые времена!) прямо у памятника Ленину, напротив билдинга ЦК. В те времена не то что соломой — сухими головками никто не интересовался! Кодеин с ноксироном рубили внаглую по подложным чекухам, и все спокойно сходило с рук. Квасили — тоже все поголовно. Непьющих еще не было. Ну а на десерт можно было подышать сопалсом»[1135]. В одном из интервью Гузмана читаем: «Сначала были такие игрушки, как калики (циклодол, димедрол, кодеин с ноксироном, трефтазин). Из естественных продуктов — травка и маки. Потом открыли пятновыводители — “Сопалс” и “Вици”. И дальше — по нарастающей: герыч, марцефаль (продукт из маковой соломки, технология производства которого напоминает получение кокаина из листьев сырца), ёбань (вариант марцефали)… Тут на вкус и цвет — товарища нет. Кто-то шустрил марфу ивановну, кто-то сидел на кодеине, астматоле, грибах, кислоте…»[1136] На форуме сайта «Домашний бизнес» есть и вовсе душераздирающие мемуары: «Ну, на счет дихлофоса… Что значит “под кепку”? Все интеллигентные люди пшикали дихлофос не под кепку, а в кружку с пивом. В конце 1980-х эта услуга оказывалась во всех пивных. 1 пшик — 10 копеек. Еще несправедливо был забыт венец творения — пятновыводитель “Сопалс”, производства Литбытхима. “Сопалс” являлся подлинным хитом сезонов 1975–1979 годов. Лично я лишь один раз испытал на себе действие дихлофоса. Но мне хватило. Давным-давно, решил я у одной родственницы протравить тараканов на кухне. Ее отправил гулять, а сам с юношеским задором принялся за дело. Закрыл на кухне двери, окна, типа, чтобы ни одна сволочь не ушла. И распылил 2 баллончика дихлофоса. Как вышел на улицу не помню. Очнулся сидящим на лавочке и мирно беседующим о политике с местными алкоголиками». Ответ: «Ну, положим, что в кружку с пивом пшикали бывшие интеллигентные человеки. А действующая интеллигенция пшикала под кепку. Приподнимаешь козырек над башкой и пшикаешь на свои кудри. Потом прикрываешь кепкой, дабы аромат не улетучился»[1137].



Александр Донских фон Романов с пятновыводителем «Сопалс». 1980

Вышеупомянутый «Сопалс» — пятновыводитель рижского производства Sopals (в просторечии «банка») за 18–20 коп., поступает в продажу около 1970 года и надолго занимает галлюциногенную нишу недоступного для широкого потребителя «Сандо-

1135 *Владимир Джа Гузман.* Школа магов. Фрагменты мистического движения в СССР в 1970–1980 годах XX века.

1136 *Димамишенин.* Ценные бумаги. Секс, наркотики и божественные книги. (2009) — 2 (http://www.peremeny.ru/column/view/989/).

1137 Просто сац. 19. Декабрь 2007. 19:25 // Шмель. «Домашний винодел» // IPBoard (http://www.diforum.ru/topic/10958-домашний-винодел/page-2#entry330910).

за». По-видимому, как психоделик он был распознан в Ленинграде и имел широкое хождение в кругах, близких к рок-музыке. Одним из главных адептов и жертв «банки» был музыкант и художник Валерий Черкасов. «Действие этого вещества на человеческую психику открыли питерские торчки, а через них информация распространилась в Таллине. Техника применения препарата была крайне проста. Сначала им смачивался платок (или иная ткань), а затем нужно было глубоко, на все легкие, дышать средством через рот, вплоть до самого момента отлета. Отлеты же бывали совершенно бешеные. (…) Сознание мое улетело сразу же настолько далеко, что, вернувшись назад, я осознал себя стоящим на четвереньках перед скамейкой и лающим на оторопевшую толпу (…) Если описать действие сопалса в двух словах, то можно сказать, что это — путешествие сознания за рамки обычных форм времени и пространства. С точки зрения физического времени все “путешествие” продолжается считанные секунды, но получаемый в это “объективное время” объем психической информации превосходит все мыслимые параметры. (…) сопалс можно было купить за 20 копеек практически в любом отделе бытовой химии…»[1138]. «Сопалс» и впрямь обладал какими-то чудесными свойствами, так как использовался даже радиолюбителями для клейки пластика: «В 1980-х, в продаже был из Прибалтики пятновыводитель Sopals — отлично клеил, как дихлоретан»[1139]. Тем не менее, круг посвященных был невелик, и советская токсикомания далеко отставала от ее размаха в США, Австралии, Англии и Индии[1140].

В поисках вечных духовных истин и традиций советская богемная и интеллигентская молодежь 1960-х – 1970-х и начала 1980-х, как и их западные сверстники, устремилась на Восток, роль которого в СССР исполняли Памир, Кавказ, Бурятия, Алтай, Средняя Азия и даже цивилизации Севера и Заполярья. Особую культуру составляли люди, испытывавшие интерес к православным и фольклорным русским традициям. Среди них были свои подвижники традиционных религий — христианства, ислама, буддизма, йогических практик, часто беспроблемно их сочетавшие, а также множество разнообразных оккультных лекарей, шаманов, сектантов, алхимиков, теософов, обычно возглавляемых своими учителями и «гуру на доверии», чье мировоззрение и практики представляли из себя театрализованную и плохо перевариваемую эзотерическую бурду[1141]. Нет необходимости говорить, что этот предмет практически не изучен, и фактическую сторону можно пытаться как-то восстанавливать по немногочисленной мемуарно-беллетристической литературе, типа вышеупомянутой «Школы магов» и «Тропой Священного Козерога» В. Дж. Гузмана, «Хроник русской Саньясы» Владислава Лебедько и «Острия Кунты» Ильи Беляева[1142], сохранившей калейдоскоп образов романтических духовных искателей истины и просветления, святых, сумасшедших, магов, авантюристов и проходимцев эпохи, родившей меткое выражение «духовка и нетленка». С начала 1960-х все более значительную роль в альтернативной советской культуре играл

1138 *Владимир Джа Гузман.* Школа магов. Фрагменты мистического движения в СССР в 1970–1980 годах XX века; См. также: *Гребенщиков Б.* Правдивая автобиография «Аквариума» (Письмо Артемию Троицкому, 1980 год) // Библиотека планета. Аквариум (http://www.planetaquarium.com/library/pravdivaya1503.html).

1139 http://wap.radio1.borda.ru/?1-0-40-00000099-000-120-0.

1140 http://russlav.ru/stat/narcotik/ingalyanti.html.

1141 Ныне все это образует достаточно популярную «этнокультуру». Представление о пестроте составляющих мировоззрения изголодавшихся по «духовке» советских людей можно получить по характерным библиографиям уже официально издававшейся литературы постперестроечного времени: http://www.liveinternet.ru/users/suri-kata/post102779054/.

1142 *Владимир Джа Гузман.* Тропой священного Козерога, или в поисках абсолютного центра; *Лебедько В.* Хроники Российской Саньясы: из жизни российских мистиков 1960-х — 1990-х. М.: Издательство Тема, 1999; *Беляев И.* Острие Кунты. Путь русского мистика. М.: Профит Стайл, 2004.

самиздат[1143]. В конце семидесятых широкое хождение имеют самиздатовские переводы Кастанеды, исполненные Василием Максимовым, и «Центр циклона» Джона Лилли[1144]. Интерес, который вряд ли удовлетворим, представляют и исследования специальных отделов советских спецслужб, сотрудники которых наверняка были не только неплохо осведомлены, но и подвержены всем страстям и иллюзиям своего времени.

***

Молодые ленинградские художники и рок-музыканты 1980-х имели за спиной жесткий психоделический опыт. Некоторые из них, подобно западным деятелям психоделической революции начала 1960-х, искренне верили в возможность изменения человечества в лучшую сторону при помощи синтетических протезов и занимались химией. Полученный опыт был настолько радикален, что, по свидетельству очевидцев, в результате этих экспериментов они стали совершенно иными людьми, а иногда считали себя инвалидами, которые уже вряд ли оправятся от полученных психических травм.

Архетипические состояния тех или иных групп этносов, проявляющиеся в характере повседневных и «измененных» состояний сознания, изначально буквальным образом связаны с почвой — произрастающими на этих территориях растениями и прочей органикой, идущей в пищу[1145]. Локальной почвенной психоделикой Ленинграда эпохи перестройки явились псилоцибины и мухоморы. Давно бытовавшее в артистических кругах и высказанное в печатном виде Александром Бобровым предположение, «что благодаря университетской гуманитарной подготовке молодые русские ученые — В. В. Кандинский и И. Я. Билибин — в этнографических экспедициях (соответственно, в Вологодскую губернию в 1889 году и Тверскую губернию в 1899 году) задолго до аналогичных достижений западных исследователей открыли магические грибные культы на территории Европы», пока ничем не подтверждены, кроме того, что «грибы на картине Кандинского (например, «Всадник», 1916) напоминают по форме псилоцибиновые поганки», а Билибин «изобразил грибы с полной достоверностью»[1146]. Употребление псилоцибиновых поганок в кругах «попсовой» художественной молодежи началось в 1988 году. На «магические грибы» в пригороде Ленинграда указал некий заезжий француз. И если в 1988 году этот секрет хранило только пять человек, а окружающие не понимали, что с ними происходит, и в следующем году число посвященных увеличилось всего до полутора десятков, то в 1990-м уже тысячи человек были посвящены в новомодную «тему». Псилоцибиновые грибы «ставили сердце на место» и иногда приводили к столь серьезным внутренним разборкам, что после этих магических сеансов люди бросали университет или шли в монастырь. В это же время начинается «эпидемия танцев» под новейшую электронную музыку. В 1991 году в передаче Ленинградского телевидения «Пятое колесо» вышел срежиссированный Сергеем Курёхиным (принадлежавшим к «грибному» кругу, но никогда не прибегавшим к психоделикам) сюжет «Ленин был грибом»[1147]. Менее распространены фольклорные описания мухоморного опыта, часто связанного с обостренным переживанием «реальности» в

1143 *Долинин В., Иванов Б., Останин Б., Северюхин Д.* Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е: Литературная энциклопедия.

1144 Лилли был известен советским читателям с середины шестидесятых. См. *Лилли Д.* Человек и дельфин. М.: Мир, 1965.

1145 *Маккена Т.* Пища богов. Поиск первоначального древа познания. М., 1995; *Шульц Р., Хофманн А., Рэтч К.* Растения богов. Их магические, целебные и галлюциногенные свойства. Healing Arts Press, 1998.

1146 *Бобров А.* К 50-летию Валерия Шалабина // Валерий Шалабин. СПб., 2009. С. 14.

1147 http://www.youtube.com/view_play_list?p=A75D7108D3459BFA.

ее военно-охотничьей «ипостаси» и опять же открытием магической картины мира, чисткой родовой кармы и т. д.

Грибная тема приходится на самый пик перестройки — русской шизореволюции, расщепившей советское сознание. На рубеж 1980-х – 1990-х приходится волна психоделической революции и рост психических расстройств, отмеченный отечественной медициной: «Предположение о наличии группы так называемых социально-стрессовых расстройств (ССР) было высказано в 1991 году на основе анализа состояния психического здоровья населения России и республик бывшего СССР во время начавшейся в конце 80-х годов перестройки общества», — пишет проф. Ю. А. Александровский из Государственного научного центра социальной и судебной психологии им. В. П. Сербского[1148].

Следующей психоделической «нимфой Калипсо», навсегда забравшей с праздника искусств на свой остров Огигию не одну пылкую душу, стал калипсол (он же кетамин или «настя») — препарат, использовавшийся в медицине для наркоза. Калипсольный фольклор обычно акцентировал то, что препарат применяют при абортах, что подчеркивало эффект «умирания», остро переживаемый многими адептами[1149]. Приход калипсола в художественную среду опять же можно связывать с решением насущных проблем «поплывшего» мира эпохи уже развитой фазы шизореволюции начала 1990-х. Люди испытывали эффект соскальзывания, ухода из тела и полного отрыва от прошлой жизни или даже смерти, что заставляло некоторых кричать и рыдать от ужаса. Человек видел, что мысли и материя едины и представляют из себя лишенные нарратива — последовательного повествовательного начала — удивительные орнаменты, и всё, появляясь из одной точки, в нее же уходит. Интересно, что ужас или некие прекрасные вещи появлялись в калипсольном «приходе» как некий сюжет, избавиться от которого можно было, его распознав. Так же как «сопалс» или грибы, эффект калипсола настолько поражал сознание, что его адепты организовывали что-то вроде мистических месс со своими ритуалами. Большинство же любителей стремились использовать калипсол постоянно в гедонистических целях, как сказочное зрелище, и расплатились за это по полной.

Но, конечно, ведущую роль среди всех наркотических веществ в СССР играл алкоголь, можно сказать, ставший народным наркотиком, формой национальной и государственной ментальности. Пьянство часто понималось как форма доблести, патриотизма или политического протеста. Можно также вспомнить, какой любовью пользовались у отечественных зрителей сцены пьянства в кино, а в главной «рождественской сказке» СССР — 2-х серийной киноленте «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975) герой пьян практически все три часа фильма. Пьянство и связанная с ним повышенная смертность среди богемы широко известна. На примере алкоголя, как легализованного наркотика, по данным британских ученых, по своей опасности занимающего пятое место среди прочих «наркотических веществ», и далеко обгоняющего марихуану, ЛСД и экстази[1150], можно увидеть, что важность геополитики, связанной с контролем наркоторговли, и «общественная опасность» сваленных в одну кучу самых разноформатных «наркотиков» — вещи относительные. Табуированию в тех или иных обществах и ареалах нашей планеты подвергаются именно состояния (и в первую очередь состояния трансперсональные — в силу их магической заразительности и близости к безумию): таким быть можно, а таким — нельзя. Очевидно, что власть «демона алкоголя», связанная с агрессией, сексизмом, амикошонством, иерархизмом, стыдом, суицидальными настроениями и тому подобными прелестями, транслируется самыми разными обществен-

1148 *Александровский Ю.* Социально-стрессовые расстройства // РМЖ. 1996. № 11. С. 2.

1149 Кетамин (http://www.rlsnet.ru/mnn_index_id_408.htm); *Кацуба В.* Сказки Владушки Королевны. О том как Владушка взяла меня в свою сказку // Дантес. № 2. 1999.

1150 *Васильева А.* Из вреда вон выходящие // Газета «Коммерсантъ». № 53/П (3629). 02.04.2007.

ными институтами и политикой. По сути, это особый энергетический формат, пытаясь перекрыть который запретом (например, Сухой закон в России с 1914 по 1923 год), государство просто перенаправляло потенциальный стрессовый запал народа в непредсказуемое русло, ведь сказали же классики советской сатиры: «самогон можно гнать хоть из табурета». Как выше было рассмотрено, новые вещества, необходимые для изменения сознания, сами выскакивают невесть откуда, как «бог из машины». Общественные психозы и мании, связанные с «измененными состояниями сознания», ищут выхода и проявляются самым неожиданным образом. Так, авторы одной из популярных во Франции телевизионных программ «Culture pub»[1151], в юмористическом ключе дающей анализ телевизионной рекламы во всем мире, в одной из своих передач продемонстрировали, что разнообразные товары и услуги — от детских до бытовых — имеют тенденцию рекламироваться в духе галлюцинаций и психоделических «приходов».

Помимо гедонистических функций, средства для «ухода» и душевной «гигиены», психоделики выполняют роль «протезов» состояний, с помощью которых удовлетворяются познавательные и магические потребности человека. Здесь важны и открываемые ими «технические» возможности погружения в предмет и разнообразные ускорения, то есть один и тот же путь ты, условно говоря, можешь проделать пешком, верхом на лошади, в автомобиле, на самолете или просто телепортироваться, наблюдая открывающийся «пейзаж» совершенно по-разному. Эти состояния — различные проявления и комбинации из энергии как имеющейся у человека, так и энергий окружающего его мира. Своего рода «протезированием» можно назвать создание или созерцание произведений искусства, слушанье музыки и т. д. Энергию человек может извлекать из своей физической природы (например, делая упражнения с холотропным дыханием), синтезировать из небытия «искусственные протезы» вроде лизергиновой кислоты или, как будет сказано далее, — материализовать непосредственно силой своего интеллекта и чувства.

ИСТЕКАЮЩИЙ ИЗБЫТОК

> Дети повторяют все снова и снова особо приятную им шутку или игру. Малыш ритмично топочет от избытка, а не от недостатка сил. Дети полны сил, они свободны, они крепки духом, потому им и хочется, чтобы все повторялось. Они твердят: «Еще!», и взрослые слушаются, пока не падают от усталости — ведь взрослые недостаточно сильны для однообразия. А вот Бог, наверное, достаточно силен. Наверное, Он каждое утро говорит «Еще!» солнцу и каждый вечер — месяцу.
>
> *Честертон. Ортодоксия*

Вернемся к сюжету творчества в контексте избытка энергии. С одной стороны, избытком энергии, часть которой перепадает простым смертным, обладают Небеса. Елена Гурко, говоря об иерархии в космогонии Псевдо-Дионисия Ареопагита, выводит ее из теории эманации его учителя Прокла. «Согласно Проклу, эманация есть процесс, посредством которого Единое истекает, нисходит в сферы бытия. Единое/Бог представляет собой некое подобие, переливающееся через края чаши, истечением которой и создается мир. Дионисий сохраняет эту идею избыточного перетекания. (…) Иерархия для Дионисия характеризует усилие Бога достичь человека, с тем чтобы по окончании творения дать людям возможность контакта с Творцом и тем самым самосовершенствования»[1152].

1151 http://www.culturepub.fr/.

1152 *Гурко Е.* Божественная ономатология. Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. С. 69.



Богиня Чиннамаста приносит жертву, она сама жертва и она же принимает жертву. Современный индийский лубок. ПАиБНИ. Полный круг жертвоприношения символизирует весь мир в его создании, разрушении и воссоздании (Батай фиксируется на разрушении). Чиннамаста именуется «освобождение дающей всем существам»

С другой стороны, всегда существовал взгляд на природу как расточительное и беспощадное начало, ежесекундно порождающую и равнодушно уничтожающую мириады существ. Как модель творчества, исходящую из избытка сил, но не имеющую малоинтересной гедонистической направленности, в XX веке можно выделить глобальную энергетическую модель Жоржа Батая, выдвинутую им в 1933 году в статье «Понятие траты». Она идет вразрез с современной геополитикой, объясняющей мировые процессы борьбой за источники энергетических ресурсов, а также с философией Вильгельма Оствальда, построенной на императиве «Не растрачивай понапрасну никакую энергию, используй ее!» У Батая человек стоит перед избытком истекающей, движущейся материи и солнечной энергии, и даже конкретный «живой организм <…> получает в сущности больше энергии, чем необходимо для поддержания жизни…».

Вдохновленный этнографическими образами потлача и жертвоприношений Батай выдвигает идею траты, уничтожения продуктов своего труда, которой бессознательно движим человек. Творчество (у Батая — поэзия) — излишек, бесполезная роскошная трата, оно непосредственно и преодолевает границы индивидуального[1153]. Логика избыточной и бесстыжей природы у Батая, плотского слияния человека с машиной у Платонова, так же как сексуальная энергия у Вильгельма Райха, в итоге приводит творчество к влечению к смерти, как природной роскоши. Вялую европейскую энергосистему человеческого существования действительно вскоре «пробудило» тотальное жертвоприношение Второй мировой. У Батая, находящегося в контексте католической традиции (мира как божественного разума и материи как дьявольского начала), форма (вкус), с которой он борется во имя тело-движения — и есть Бог.

«Самоедство» Батая воплощает избыток сил, возможностей и перспектив, якобы ощущавшийся в модернистском искусстве и философии, своеобразно соотносящегося с отношением к человеческим ресурсам в политике, экономике и военной стратегии сталинского СССР, а также послевоенных Китая и Индии. При наступлении нового мирочувствования, возможно, связанного с нефтяным кризисом 1970-х и снятием лозунга «догнать и перегнать США», эта политика была переориентирована мыслью Брежнева «экономика должна быть экономной» (1981).

1153 *Тимофеева О.* Поэтическая экономия // НЛО. 2003. № 63. (Рец. на кн: Батай Ж. Проклятая доля. М., 2003).

ЭКОНОМИЯ «СВЯТОЙ ЭНЕРГИИ»

Отец ел добытых животных и птиц экономно, разумно, приучая к тому же детей, чтобы погибший дар природы превращался в человеке в пользу, а не пропадал напрасно в отхожем месте. Он советовал приобретать из мяса и костей убитых не одну лишь сытость, но и хорошую душу, силу сердца и размышления... Отец считал, что зверь и птица — дорогие души на свете, и любовь к ним — это экономия.

Андрей Платонов. «Среди животных и растений»

«- ... В чем же заключается твоя цель?
- В долголетии и наслаждении им.
- Но наслаждаешься ли ты?
- По мере сил и возможностей. Крепко и заботливо держу в своих руках драгоценную чашу жизни».

И. А. Бунин. «Чаша жизни»

Что услышу — сразу забываю,
Что увижу — словно и не видел.
Так живу я и не знаю вовсе,
Чем дурны и чем прекрасны люди.
Только хватка у меня как прежде:
Пальцы чарку полную удержат.

Сон Ин (классическая корейская поэзия)

Обычно исходят из того, что либо человек в энергии ограничен, и ее необходимо экономить, или наоборот — у него ее избыток, и стоит проблема, как быстро тратить излишки. И та и другая позиция в своих древних христианских истоках исходят из божественной природы человека, благодаря которой он имеет доступ к неиссякаемому божественному потенциалу. Согласно Григорию Богослову (330–390), человек носит в себе образ Божества и богообразный интеллект — разумную душу, а через божественный дар именования мы приближаемся к обоженью — высшей цели жизни. Григорий Палама (1296–1359) разделяет 1. нисходящую на нас божественную энергию, которую олицетворяет Христос, Сын Бога, воплощающий имя Отца своего, и 2. непознаваемую природу Бога. Христос един в своих божественных и человеческих сущностях, но в проявлениях этих сущностей он — носитель двух различных энергий, божественной и человеческой, которые раздельно существуют и в человеке. Таким образом, от самого человека зависит способность получать божественную энергию и восходить к единению с Богом. От Паламы идет принципиальное разделение западного логоцентризма, рационального познания данных Богом конечных истин, и восточного, православного «становления Богом» в мире, апофатически непостижимом по своей природе.

***

Разбазариванию энергии противостоят теории «экологического» характера, исходящие из представления о балансировании энергий и конечности конкретных земных и человеческих ресурсов. Например, «закон максимума биогенной энергии (закон В. И. Вернадского — Э. С. Бауэра)», «закон минимума Либиха», «закон ограниченности естественных ресурсов» и др.

Здесь возможен еще один подход к теме психоэкономики энергии через исследования и биографию астрофизика Н. А. Козырева. Сейчас имя Козырева стало широко известно благодаря СМИ в роли интерпретатора, идущего от первотолчка «реликтового излучения»,

как «переносчика» времени, всепроникающего и являющего все сущее[1154], подобно античному Эросу[1155]. «Откровение» Козырева в том, что «ресурсы поддержания жизни во вселенной таятся не в глубинах вещества, а в непознанных свойствах времени»[1156]. Жизнь Козырева — это цепь мистических знамений, напоминающих о раннехристианской поре, вплетенных в его жизнь и научную деятельность, которая, как у многих отечественных ученых, обычно присоединяемых к «русскому космизму», пронизана православным мироощущением. В то же время, Ф. Н. Козырев говорит о скептическом отношении отца к энергии, данной человеку: «Он не особенно верил в созидательные силы человека и этим неверием жестко противостоял своей эпохе, упоенной человекобожескими мечтами. Ему был крайне чужд теургический пафос и, как следствие, социальный утопизм… За ним стояла ортодоксальная вера в попечительство и благость Творца, превышающие всякую меру человеческих поползновений»[1157]. Козырев оказался единственным выжившим из всех ученых Пулковской обсерватории, арестованных в 1936–1937 годах. Во время его нахождения в Норильлаге, о чем писал Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ», «за нарушение правил Козырева отправили в карцер … Температура в подвальном карцере … держалась около нуля градусов. Туда заталкивали в нижнем белье, босым, из еды выдавали кусок черного хлеба и кружку горячей воды в сутки … Козырев стал горячо молиться. Молитва согревала его: он чувствовал внутреннее тепло, благодаря чему продержался в камере пять или даже шесть суток … Покинув карцер, Козырев размышлял, откуда могло появиться внутреннее тепло в его теле. (…) Так зародилась козыревская “теория времени”»[1158]. Козырев утверждает «способность материи в процессе ее дезорганизации излучать время и регулировать тем самым по принципу обратной связи его втекание в наш мир, заставляет увидеть явление прожигания жизни как явление не только этического, но и онтологического порядка … что черно-белая онтология с делением на «духовное» и «материальное» вынуждена была бы уступить место более сложной картине, что материя может накапливать время и отдавать его, следуя при этом определенным закономерностям. (…) что на весы одинаково действуют не только термодинамически необратимые процессы (растворение солей, горение, деформация тел), но и «даже работа головы человека»[1159]. «Как известно, уже Н. Пирогов допускал образование вещества из скопления силы … Эта идея, вытекавшая из его общих космических воззрений, предвосхитила обоснование Эйнштейном эквивалентности энергии и массы. Космология Козырева допускает образование вещества из мысли, и это, несомненно, важный шаг на пути научного обоснования возможности сотворения мира. Объясняя смысл своих опытов с изменением веса деформированных тел, Н. А. прибегал к аналогии, очень упрощающей, но принципиально не искажающей создающуюся в опыте ситуацию. Если на чашу весов положить пустой холст, краски и кисти, а потом взвесить снова все оставшиеся материалы и холст, но уже с нарисованной картиной, вес будет другой»[1160].

Фигура Козырева еще раз подтверждает, что не только русская философия, но и точные и естественные науки в своей основе глубоко религиозны. Тому имеется много интересных примеров. Так, «фёдоровец» Константин Циолковский придумал свои ракеты, давшие начало всему мировому ракетостроению, как транспорт для переправки избытка населения Земли

1154 См.: *Гордон А.* Поток времени // Диалоги. М.: Предлог, 2004.

1155 См.: *Лосев А.* Эрос у Платона // Бытие — имя — космос. М.: Мысль, 1993. С. 31.

1156 *Козырев Ф.* Тихие звезды. С. 606.

1157 Там же. С. 643–644.

1158 *Дадаев А.* Николай Александрович Козырев. К 100-летию со дня рождения // Время и звезды: к 100-летию Н. А. Козырева. С. 29.

1159 *Козырев Ф.* Тихие звезды. С. 640.

1160 Там же. С. 643–644.

на другие планеты, так как в скором времени ожидалось воплощение наукой главной идеи учения Николая Фёдорова о «воскрешении отцов».

В 1916 году в своем докладе «Бессмертие человеческой личности как научная проблема» нейрофизиолог Владимир Бехтерев говорит: «Необходимо признать, что все явления мира, включая и внутренние процессы живых существ или проявления “духа”, могут и должны быть рассматриваемы как производные одной мировой энергии, в которой потенциально должны содержаться как все известные нам физические энергии, так равно и материальные формы их связанного состояния и, наконец, проявления человеческого духа. (…) Можно сказать, что ни один вздох и ни одна улыбка не пропадают в мире бесследно. Очевидно, таким образом, что и между нервно-психической и так называемыми физическими энергиями не только нет никакого противоположения (…), а наоборот имеется взаимоотношение, основанное на переходе одной в другие и обратно»[1161]. Бехтерев говорит о «социальном бессмертии», посредством непосредственного «переливания» энергии одной личности в других людей и последующие поколения, которое происходит через общение — через «речь, жесты, мимику, действия и поступки». Создатель учения о ноосфере — геолог академик Владимир Вернадский, написавший в начале Второй мировой войны письмо Сталину, объясняя ее, как часть геологического процесса, говорит уже о том, что и безвестные действия, совершенные человеком в одиночестве, и даже сны и мысли никуда не пропадают, являясь частью единого мира, как можно было бы сказать, поддерживая эти Небеса.



А. Хлобыстин. 9 состояний. 2009

Многие корифеи русской науки, по сути, говорят о том, что в мире больше взаимосвязей, чем может допустить научное знание, и в нем нет разделения на живое и мертвое, прошлое и будущее. Ничто не исчезает бесследно, и нет границы материального и духовного. Помимо собственного разума, мы имеем «общечеловеческий разум» (П. Флоренский), и помимо индивидуальной памяти, мы обладаем еще несколькими, в том числе и общечеловеческой.

2010

1161 *Бехтерев В.* Психика и жизнь // Избранные труды по психологии личности. СПб.: Алетейя, 1999. С. 235.

Список сокращений

ГМИИ	— Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
ГРМ	— ФГУК Государственный Русский музей
ГТГ	— ФГУК Государственная Третьяковская галерея
ГЦСИ	— Государственный центр современного искусства
ГЭ	— Государственный Эрмитаж
ДК	— Дворец культуры
ЛГУ	— Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова
ЛДМ	— Ленинградский дворец молодежи
ЛОСХ	— Ленинградская организация Союза художников РСФСР
МГУ	— Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
ММСИ (ММОМА)	— Московский музей современного искусства (Moscow Museum of Modern Art)
МОССХ	— Московское отделение Союза советских художников
НАИИ	— Новая Академия Изящных Искусств
НЧ/ВЧ	— Клуб «Низкие частоты / высокие частоты»
ОИССИ и ХК	— Отдел изучения современного советского искусства и художественной критики ГРМ
ОНЖ	— Орден нищенствующих (непродающихся) живописцев
ПАиБНИ	— Петербургский Архив и Библиотека Независимого Искусства
СПбГУ	— Санкт-Петербургский государственный университет
СХШ	— Ленинградская средняя художественная школа (ныне Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей имени Б. В. Иогансона Российской Академии художеств)
ТЭИИ	— Товарищество экспериментального изобразительного искусства

Автор благодарит за помощь в издании этой книги

Александра Хромова
Наталью Богданову
Лене Головиноу

Ирину Актуганову
Екатерину Андрееву
Марию Анфиногенову
Ирину Арскую
Ринада Ахметчина
Алексея Баранова
Георгия Баранова
Екатерину Бобринскую
Александра Большакова
Сергея Борисова
Андрея Васильева, ООО «Васильевы Лигал Групп»
Екатерину Голицыну
Наследников Георгия Гурьянова
Дениса Егельского
Глеба Ершова
Андрея Захаренкова
Константина Звездочётова
Виталия Калгина
Вадима Козакевича
Дмитрия Конрадта
Ольгу Король-Бородюк
Олега Котельникова
Андрея Крисанова
Наташу Крусанову
Ирену Куксенайте
Владимира Лыпаря и галерею «Ультрамарин»
Нину Мамышеву, Фонд Владислава Мамышева-Монро
Олега Маслова
Беллу Матвееву
Андрея Мёртвого
Аллу Митрофанову

Ивана Мовсесяна
Ксению Новикову
Марию Новикову-Савельеву, Комитет Тимура Новикова
Оксану Ольховскую
Светлану Острову
Людмилу и Игоря Петровских
Владимир Полякова
Иветту Померанцеву
Андрея Помулева
Татьяну Пономаренко и Борей Арт-Центр
Игоря Рятова
Елену Селену и XL Галерею
Ивана Сотникова
Джоанну Стингрей
Светлану Степанову
Юлию Страусову
Зарему Татоеву
Ольгу Тобрелутс
Олега Уразметова
Ханнелоре Фобо и (Е-Е) Евгения Козлова
Анжелику Хлобыстину Да Силва
Майю Хлобыстину
Юрия Циркуля
Алексея Чернорота
Сергея Чубраева
Татьяну Фон Штакельберг
Сергея Шутова
Евгения Юфита
и всех друзей, без поддержки которых эта книга не увидела бы свет.

Содержание

От автора ... 3

I. ШИЗОРЕВОЛЮЦИЯ. СУБКУЛЬТУРЫ ... 7

РУССКАЯ ШИЗОРЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОРОТ В СССР 1980-х – 1990-х ... 8

ШИЗОРЕВОЛЮЦИЯ ... 8

ПОВЕРХНОСТЬ, ВНЕШНЕЕ, ФАКТУРА ... 12

«ПРАВДА ОБ ИСТИНЕ» ... 13

МНОГООБРАЗИЕ, АВАТАРЫ, ТЕЛЕСНОСТЬ ... 14

РАСПАД МОНОЯЗЫКА И НОВОЕ ПРОСТРАНСТВО МИРА ... 20

СОБЛАЗНЕНИЕ И РАЗОЧАРОВАНИЕ ... 22

«НОВЫЕ ХУДОЖНИКИ» И ЗАРОЖДЕНИЕ РУССКОГО ПАНКА. Конец 1970-х — 1980-е ... 22

I. ПЕРЕКЛИЧКА И РЕЗОНАНС

МУТАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ... 23

ГРАФФИТИ ... 23

СОЗВУЧИЕ ... 26

II. ВСЁЧЕСТВО и «НОЛЬ-ОБЪЕКТ» ... 31

ВСЁЧЕСТВО ... 31

«НОЛЬ-ОБЪЕКТ» ... 36

III. БЕЗДЕЛЬНИК И ИДИОТ ... 42

БЕЗДЕЛЬНИК ... 42

ИДИОТ ... 48

МОРДО-БОЙС ... 61

«МЫ ПОТЕРЯЛИ НЕВИННОСТЬ В БОЯХ ЗА ЛЮБОВЬ» ... 63

ТВИСТУНЫ-ТЕДДИ ... 67

ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС ... 72

IV. ФОРМИРОВАНИЕ «НОВОЙ» КУЛЬТУРЫ ... 80

ТОПОГРАФИЯ ... 80

«МАГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ» ... 87

ОТ НЕОЭКСПРЕССИОНИЗМА К «АККУРАТНЫМ ТЕНДЕНЦИЯМ» ... 90

«НОВОЕ ДВИЖЕНИЕ» И ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ ... 97

V. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ПАДЕНИЕ СИСТЕМЫ ... 106
ПРИЛОЖЕНИЯ ... 111
Краткий обзор групп «нового движения» ... 111
Избранная библиография и другие источники ... 118
Сайты ... 122
Документальные и телефильмы ... 123
Годы жизни «Новых художников» и некоторых участников «нового движения» ... 124

ПЕСНЬ О НЕОАКАДЕМИЗМЕ. 1990-е ... 125
ПОТЯНУЛИ ИДЕАЛЫ НА СЕБЯ ... 125
КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В НЕЗАВИСИМОЙ КУЛЬТУРЕ ЛЕНИНГРАДА ... 129
ПРОТО-НЕОАКАДЕМИЗМ ... 135
ПЕРВЫЕ МАНИФЕСТАЦИИ НЕОАКАДЕМИЗМА. 1988–1993 ... 141
НЕОАКАДЕМИЧЕСКАЯ ЭКСПАНСИЯ И «АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ТРУЩОБ» ... 154
ЭКСПОРТ НЕОАКАДЕМИЗМА ... 169
НЕОАКАДЕМИЗМ КАК КУЛЬТУРА, ЭСТЕТИКА И СТИЛЬ ЖИЗНИ ... 182
СНИМАЕТ И ПОКАЗЫВАЕТ НОВАЯ АКАДЕМИЯ. ТЕХНОЛОГИИ СТАРЫЕ И НОВЫЕ ... 199
ФАКТУРЫ НЕОАКАДЕМИЗМА ... 207
ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И НОВИКОВСКАЯ ТЕОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕОАКАДЕМИЗМА ... 210
РЕАЛЬНЫЙ, КАК СЛОВА, ИЛИ ЖЕЛЕЗНАЯ МАСКА ... 219
НОВЫЙ МОРАЛИЗМ, НОВАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ, «ХУДОЖЕСТВАННАЯ ВОЛЯ» ... 223
НЕОАКАДЕМИЗМ: DEAD OR ALIVE? ... 237

СКВОТСКАЯ ЖИЗНЬ
ИСТОРИЯ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ
ЛЕНИНГРАДА/САНКТ-ПЕТЕРБУРГА 1980-х — 1990-х ... 247
СКВОТ ИЗ ЙОР НЭЙМ ... 247
ЛЕНИНГРАДСКАЯ СПЕЦИФИКА ... 252
ПРОТОСКВОТЫ ... 254
«КЛУБ “НЧ/ВЧ”» ... 257
СИЯТЕЛЬНОЕ ДНО: СКВОТЫ-ДИСКОТЕКИ/КЛУБЫ/ДВОРЦЫ ... 263
«ПУШКИНСКАЯ, 10» ... 267
РАСЦВЕТ И УПАДОК ... 269

РУССКАЯ РЕЙВОЛЮЦИЯ И ЭПИДЕМИЯ ТАНЦЕВ. 1990-е — 2000-е ... 271
HOMO SALTICUS ... 278
ЗАРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПЛЯСКИ ... 279
ПЕТРОВСКИЕ АССАМБЛЕИ ... 284

«Я ХОЧУ ТАНЦЕВАТЬ, Я ХОЧУ ДВИГАТЬ ТЕЛО» ... 285
ОПЫТ ВЕЧЕРИНОК ... 288
ОТРЫВ: ТАНЦПОЛ ... 291
ОТ «ПЛАНЕТАРИЯ» ДО «ТОННЕЛЯ». 1992–1994 ... 297
ЭКСПОРТ РЕЙВОЛЮЦИИ ... 299
ДЕВЯНОСТО ТРЕТИЙ ГОД ... 301
«ПОДЗЕМЕЛЬЕ ЧЕРНЫХ КОЗЯВОК» ... 302
УЛЕТ И ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ... 304

СЛАЛОМ НА СКАЛЬПЕЛЯХ.
ВАЛЕРИЙ ЧЕРКАСОВ И НАРОДНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ ... 309
НАРОДНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ ... 309
ДИРЕКТОР ВСЕМУЗЕЯ им. ПЛЮШКИНА ... 313
ФОТОГРАФИЯ ... 315
МУЗЫКА ... 316
МЭЙЛ-АРТ ... 316
КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ ... 316
ОБЪЕКТЫ ... 317
КОЛЛАЖИ ... 318
ПСИХОДЕЛИКА ... 318
ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА ... 318
ВСЕМУЗЕЙ им. ПЛЮШКИНА ... 320
ЭНЕРГИЯ ... 321
«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ» И ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОРИГИНАЛЫ ... 322
ГИБРИДНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ ... 332

II. ВОПРОСЫ НОНКОНФОРМИЗМА ... 337

НЕ ЗНАЯ БРОДУ
СТИЛЯГИ И «ОРДЕН НИЩЕСТВУЮЩИХ ЖИВОПИСЦЕВ» ... 338
I. ВОЛЬНЫМ СТИЛЕМ ... 338
II. «ГЕРОИ МИФОВ» ... 354

НОНКОНФОРМИЗМ И ОТЦЕУБИЙСТВО
ЛЕНИНГРАД И МОСКВА ... 364
ГОРОД ПЕТРА, ИЛЬИЧА, ЧАЙКОВСКОГО ... 364
МОСКОВСКИЙ ГНОСТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ ... 368
ВЕЛИКОЕ МОСКОВСКОЕ ВОЦИРКОВЛЕНИЕ ... 371

МЕЖ ДВУХ ПАПАШ 374
САЛОННЫЙ АКЦИОНИЗМ 377
НОНКОНФОРМИЗМ: ПЕРЕЗАГРУЗКА 378
РУССКО-ЕВРЕЙСКОЕ ИКОНОБОРЧЕСТВО 381
ОСТАВЬТЕ НОНКОНФОРМИЗМ НОНКОНФОРМИСТАМ 387
НОНКОНФОРМИСТЫ СРЕДИ НАС.
КРИТИКА И АКТУАЛЬНОСТЬ НОНКОНФОРМИЗМА 390

НОНКОНФОРМИЗМ
ПОЛИТИЗАЦИЯ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА 396
I. ТЕРМИН «НОНКОНФОРМИЗМ» 397
II. ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА 400
III. НОНКОНФОРМИЗМ В РОССИИ 403
ОБРАЗ НОНКОНФОРМИСТА И ОТНОШЕНИЯ С НАРОДОМ 407
ИСТОРИЯ. КЛЮЧЕВЫЕ МОМЕНТЫ 412
IV. БЫЛИ ЛИ «НОНКОНФОРМИСТЫ» НОНКОНФОРМИСТАМИ? 423
ОПЯТЬ О ТЕРМИНЕ 423
ДИП-АРТ 427
ПРОБЛЕМА «ОТСТАВАНИЯ ОТ ЗАПАДА» 435
НОНКОНФОРМИЗМ И ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В ЛЕНИНГРАДЕ 438

III. МОДЕЛИ ТВОРЧЕСТВА 441

РУССКОЕ «ЧУВСТВО ФОРМЫ» 442
ПЕРЕД ИНИЦИАЦИЕЙ 442
ПЕРЕДВИЖНИКИ И «ПЛОХИЕ ВЕЩИ» 452
КОМПЛЕКС ПРОВИНЦИАЛЬНОСТИ, ДИСИНХРОНИЯ И ПЕРВЕНСТВО 456

ОЗАРЕНИЕ ПУШКИНА
Дендизм и юродство — базовые творческие стратегии Санкт-Петербурга 464
ДЕНДИ И ПОХАБЫ 465
ПИНОК В «ТОЧКУ СБОРКИ» 470

ЧТО ВЫ ТВОРИТЕ 475
TERROR MODERNUS 475
ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО 477
ВИДЕООПЫТЫ: СОКРОВЕННОЕ ИСКУССТВО 478
СОСТОЯНИЯ, «ПЕЩЕРА» И «ПРОТЕЗЫ» 480

ИСТЕКАЮЩИЙ ИЗБЫТОК 491
ЭКОНОМИЯ «СВЯТОЙ ЭНЕРГИИ» 493

Список сокращений 496

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
Рекомендовано ученым советом Новой Академии Изящных Искусств

18+

Андрей Леонидович Хлобыстин

Шизореволюция

Очерки петербургской культуры второй половины XX века

Редакторы Анастасия Козакевич, Аглая Топорова

Корректор Наталья Баженова

Дизайн и верстка LIS-design Татьяна Иванова,
оформление обложки Майя Хлобыстина

Печать офсетная
Тираж 1000 экз.
Отпечатано