

## НОВЫЕ ХУДОЖНИКИ\*.

Дорогие друзья, тема сегодняшнего сообщения - это процессы изменения в петербургской, тогда еще ленинградской, культуре в 1980 годы. Несколько слов я должен сказать о предыстории, еще не относящейся к 1980-м годам. В 1970 годы начался процесс открытия раннее закрытой сферы в ленинградской культуре - неофициального искусства. В 1974-1975 году прошли выставки в ДК Невский и ДК им. Газа, и сразу после этого во второй половине 1970 годов стало формироваться новое поколение художников и деятелей культуры, которые не ощутили страшного пресса со стороны органов государственной безопасности, Союза художников. Конечно, выставочная деятельность, проходившая во второй половине 1970, была очень ограничена, но она уже была. Стоит учесть, что до этого целые поколения художников боялись кому-либо говорить и показывать те свои произведения, которые они создавали в качестве современного искусства, за исключением буквально единиц, которые ощущали себя открытыми всему художественному мировому сообществу, таких людей, как Евгений Рухин, чувствовавший себя свободным от какого-либо давления еще в 1960 годы. Но основная масса деятелей культуры была подобна тем самым детям, выращиваемым для забавы в Китае в банках, не в банках, извиняюсь, в сосудах для того, чтобы они приобретали странные необычные формы. Именно эту странную необычную форму приняло ленинградское искусство в 1970 годы, благодаря квартирным выставкам. Художники делали произведения для очень маленьких помещений, это были очень маленькие работы, как правило, редко превышавшие полметра по одной из сторон, и только некоторые художники, как я уже сказал, неожиданно начали писать гигантские полотна и ощущали себя более или менее свободными. Когда прошли выставки в ДК им. Газа и ДК Невский, молодежь, которая смогла посетить эти выставки и увидеть впервые свободное новое искусство, решила, что наступила новая эра, новая степень свободы. Все 1970 годы молодежь постепенно доходила до этой фазы новой свободы. Но именно в 1980 году, когда подготавливались в стране Олимпийские игры в Москве, решено было партией и правительством организовать дополнительную степень свободы для художников. В Ленинграде во Дворце молодежи готовилась большая выставка, на которой впервые вместе должны были быть показаны художники из Союза художников и так называемые нонконформисты - неофициальные художники - которых Управление культуры всячески старалось организовать как самодеятельность, нестандартную самодеятельность. И вот в 1980 году из-за того, что в Афганистан были введены советские войска, произошел бойкот Олимпийских игр, художники получили-таки выставку во Дворце молодежи, и был выпущен каталог, но массы приехавших из заграницы коллег для установления связей молодежи из разных стран не было. Олимпиада бойкотировалась, и прорыв состоялся, но не полностью. С другой стороны, КГБ начало какие-то репрессии против художников, и традиционные молодежные нонконформистские, неофициальные авангардистские выставки стали постепенно прекращаться.

В 1981 году было создано Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства и Клуб литераторов 81. Эти организации призваны были дать возможность неофициальным деятелям культуры проявлять себя. Причем Товарищество художников было неофициальным, то есть оно было создано художниками изнутри, без воли государства, а Товарищество литераторов было создано благодаря государству, и ему было предоставлено маленькое помещение. Литераторы же пускали к себе художников для заседаний. Параллельно развивалось рок-движение. Конечно же, рок-н-ролл появился в стране раньше, но именно в 1981 году был основан ленинградский рок-клуб, который, собственно, стал точкой, где сходились многие молодые люди для обсуждения своих интересов в области новой культуры. Что собственно произошло в 1981 году?

\* Лекция была прочитана в Институте PRO ARTE в марте 2002 года.

Создав Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства, художники, которые очень хотели бороться при этом и с попытками организовать их по принципу самодеятельности, одновременно старались доказать, что они не самодеятельные художники, и с этой целью отказывались от всякой самодеятельности, вводя в устав Товарищества Экспериментального Изобразительного Искусства всевозможные пункты. Ввели пункт, что членам Товарищества может быть только тот человек, основной целью жизни которого является занятие изобразительным искусством. Мне довелось присутствовать на этом собрании, где художники подписывали эту бумагу, и мое сердце вполне тогда очень еще молодого человека (мне тогда было всего 23 года) возмутилось такой постановке вопроса. Поскольку я уже к тому времени был несколько лет членом группы “Летопись” и ощущал вполне себя сформировавшимся художником-авангардистом и даже официально успел показать свои работы на нескольких авангардистских выставках, начиная с 1979 года, я возмутился и сказал: “А искусство не является основным смыслом и целью моей жизни. Я чувствую в своей жизни гораздо больше интересного в самых разных сферах духовности, музыки, литературы. Я не могу сказать, подписаться под пунктом, что только в изобразительном искусстве смысл жизни мой”. Произошел небольшой скандал и разборка внутри коллектива художников, вследствие которого я стал первым изгнанным из Товарищества художником. 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 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. И в 1982 году, незадолго перед смертью Леонида Ильича Брежнева, мне довелось создать группу “Новые художники”, в которую вошли художник Иван Сотников, художник Олег Котельников, художник Евгений Козлов, художник Кирилл Хазанович, и в дальнейшем уже в течение 1980-х годов этот коллектив постоянно расширялся. Поскольку среди этих “Новых художников” я был самым старшим - мне было 23 года, а самым младшим было тогда по 18-19 лет - то в принципе можете себе представить, какой молодой и задорной была эта группировка. Старшие товарищи из ТЭИИ относились к ней как к хулиганам и несмышленьшам. И вот собственно на этом, я думаю, стоит закончить уже с социальными основами создания группы “Новые художники” и обратиться к уже каким-то более художественным аспектам существования этого коллектива.

Конечно же, социально это были люди, никак не подкрепленные никаким статусом. Некоторые из них имели художественное образование, в основном, среднее специальное, но основная масса не имела вообще никакого художественного образования, а интересовалась искусством по зову души и сердца. Скоро к группе “Новые художники” примкнули и ряд других деятелей, например, художник Вадим Овчинников, ныне покойный, Владислав Брониславович Гуцевич, ныне здравствующий, и Юрий Николаевич Циркуль, со мной присутствующий, Сергей Анатольевич Бугаев, Инал Савченков, Андрей Крисанов, Андрей Хлобыстин, тоже здесь присутствующий. И еще ряд других деятелей культуры, которые часто интересовались не только живописью, но и другими видами деятельности в области искусства. Потом к нам стали примыкать и музыканты, например, Георгий Гурьянов, Виктор Цой, Сергей Курехин, Игорь Веричев тоже относились к группе “Новые художники”. В 1983 году было создано объединение “Новые композиторы”, которое должно было включать в себя музыкантов, относящихся к группировке “Новых”. Собственно, “Новые художники” - это была только часть группировки “Новых”, поскольку

одновременно существовал и “Новый театр”, “Новое литературное объединение”, вот “Новые композиторы”. Издавался самиздатный журнал “Новость”. И, таким образом, объединялись силы этого нового поколения. Надо сказать, что в музыкальной молодежной культуре в то время появилось явление, которое называлось new wave - новая волна. New wave отличалась от предыдущей семидесятилетней волны арт-рока, тяжелого рока большим вниманием к внешней форме, более легким наполнением музыки, и, я думаю, большинство из вас до сих пор часто слышат произведения новой волны в музыке, поскольку многие из этих музыкантов сейчас живы и даже доезжают до нашего города. Недавно приезжал ансамбль Duran Duran, группа Depeche Mode и собственно предшествовавшие новой волне герои, как Брайан Ино, тогда игравший в ансамбле Roxu music, а впоследствии ставший более интеллектуальным музыкантом, но в группе Roxu music занимавшийся весьма легкой музыкой в свое время.

И вот, интерес к этой самой новой волне, конечно же, и являлся такой стержневой составляющей стилистических вкусов и предпочтений этих самых “Новых художников”. В принципе, именно поэтому они и были «новые», что ощущали себя противопоставляющими свое творчество старой волне авангардистов. Старых авангардистов мы воспринимали дедами-семидесятниками, которые боялись КГБ, все время боялись прослушивания телефонных разговоров, разговаривали о политике, слушали радио Свободу или Голос Америки на кухнях и передавали друг другу из рук в руки самиздат. Новое поколение наплеваательно относилось к политическим событиям. Я помню, как члены группы “Новые художники” в день смерти Леонида Ильича Брежнева, которая случилась 13 ноября 1982 года, собрались на квартире Кирилла Хазановича у телевизора и долго со смехом смотрели сцены похорон, обсуждая, что это выдающееся произведение режиссера Бондарчука, поскольку именно Бондарчук ставил сцены похорон на Красной площади. Хулиганское отношение к реальности, политике бодрило этих самых молодых людей, скоро, как я уже сказал, объединившихся с группами “Кино”, “Популярная Механика”.

Стоит заметить, что, когда “Новые художники” начали сотрудничать с оркестром “Популярная Механика”, такого названия Сергей Курехин еще не придумал: первый концерт состоялся в 1982 году, уже после смерти Леонида Ильича Брежнева, в литературном клубе 81, у писателей (тогда это происходило в музее-квартире Достоевского). Надо сказать, что Аркадий Трофимович Драгомощенко, самый передовой на то время литератор, такой западник наш литературный - я бы назвал его американоцентричным поэтом - решил применить новейшие технические средства для чтения своего поэтического доклада. Как-то, будучи у меня в гостях, он увидел техническое изобретение, под название “фриппертроникс”, которым пользовались тогда мы с товарищами. Это была конструкция из двух магнитофонов, параллельно установленных друг за другом - первый магнитофон воспроизводил то, что записано было на второй магнитофон, и они повторяли с завидной стабильностью все друг за дружкой. Такая автоматическая повторилка. Впоследствии, когда были изобретены сэмплеры, это стало называться сэмплением, но тогда сэмплеров еще не было, не было их и на Западе, они не были еще изобретены, и вот такое простое магнитофонное соединение и выполняло функцию сэмпирования звукового сигнала. Помимо этого, в нашей музыкальной лаборатории разрабатывались инструменты под названием “утогон”, “капельница”, “длинные струны”. Все эти технические средства были перенесены в музей Достоевского, а также и медицинское оборудование со станции скорой помощи под названием “аппарат для передачи сигналов в сердце по телефону” (он был придуман для того, чтобы снимать с больного кардиограмму на месте и по телефону передавать ее в медицинский центр). И эту технику со скорой помощи мы попросили на время и, используя подопытного, передавали его сигналы на очень мощную усиливающую звуковую аппаратуру. Аркадий Драгомощенко начал читать свои стихи, зазвучала музыка на утогоне, капельнице. Надо сказать, что известный в будущем как барабанщик группы “Кино” - тогда группы “Кино” еще не было, Георгий

Гурьянов впервые вышел на сцену именно в роли исполнителя на инструменте “капельница”. Он стоял и пускал капли на специальный большой звукосниматель.

Этот рассказ нужен не для основной темы нашей лекции о теории “Новых” в 1980 годы, а для того, чтобы вы понимали какова была атмосфера, в которой проходила теоретическая деятельность этих людей. И вот, собственно, граждане поэты и литераторы стали свидетелями события. А Сергей Курехин тогда впервые принял участие в подобном мероприятии, до этого он был джазовым музыкантом и еще не проводил свои авангардные эксперименты: но, увидев инструмент “утюгон”, он очень сильно раздухарился или раскуражился. Тогда в концерте этого коллектива сразу приняли участие и Сергей Курехин, и Георгий Гурьянов, и Иван Сотников, и Алексей Свинарский, сотрудник скорой помощи, который ныне уехал в США, и ряд граждан, ныне находящихся на излечении в психиатрических лечебницах, например, сын Сумарокова, известного в дальнейшем организатора клуба НЧ-ВЧ, Алексей Сумароков. Эти граждане вместе с Сергеем Курехиным, со Всеволодом Гаккелем и Аркадием Драгомощенко начали произносить стихи, издавать звуки, после чего клуб литераторов 81, базировавшийся в музее Достоевского, был изгнан из музея-квартиры Достоевского, а писатели возненавидели музыкантов и авангардистов, поскольку те лишили их хорошей удобной площадки. И писатели с тех пор вынуждены были собираться на улице Петра Лаврова в маленьком подвальчике. Но постепенно все-таки и они вернули обратно свою любовь к современной музыке, и следующий концерт утюгона проходил уже на улице Петра Лаврова.

Вот Андрей Леонидович просит меня поподробнее рассказать, что такое утюгон. Утюгон - это такое устройство, которое издавало звуки: это был стол, с которого на специальных струнах свисали утюги. Утюги свободно раскачивались и стучались друг о друга, и достаточно было один раз толкнуть это сооружение, чтобы оно в течение получаса издавало очень странные звуки, которые мощно усиливались через электронное оборудование, и выносились на усиливающую звуковую аппаратуру. Надо сказать, что, Сергей Курехин однажды попросил меня дать ему этот утюгон на выступление на джазовом фестивале. Фейертаг какое-то очень интересное определение дал утюгону, но, к сожалению, я забыл ту самую замечательную музыковедческую тираду, которую Фейертаг тогда произнес. Надо было мне записать тогда на бумажечку, я, конечно, могу сымпровизировать, но боюсь, что погрешу против исторической правды. Но в общем, надо сказать, что мне гораздо больше нравился инструмент “длинные струны”, но сегодня наша лекция не о музыке, поэтому мы все-таки перейдем к теоретическим основам движения “Новых”.

Как я сказал, с одной стороны, их подкрепляло движение new wave своими панковскими устремлениями. Ныне покойный Андрей Панов по кличке Свинья, основатель наших панков, в своих воспоминаниях о Викторе Цое пишет, что наши панки вовсе не были панками в английском понимании, о существовании Джони Ротена они узнали гораздо позже. Наши панки, как пишет Свинья, были люди, воплощавшие “юфины прибабахи”. Юфа, тоже член группы “Новые художники”, впоследствии в конце 1980-х основавший движение некрореалистов, в начале 1980-х был вождем или неофициальным идеологом панк-движения, по определению самого Свиньи, официального вождя панков. Познакомившись с Олегом Евгеньевичем Котельниковым, он пристрастился к рисованию, к изобразительному искусству в экспрессивном ключе. Так вот, панки, нью-вэйверы, с одной стороны, но, с другой стороны, и молодые художники, очень интересующиеся классической теорией русского авангарда, собрались вместе.

Конечно же, в те годы в Ленинграде в самиздате ходили в списках сочинения Даниила Ивановича Хармса, а в 1980 году мне посчастливилось познакомиться с Марией Александровной Спендиаровой, которая, в свою очередь, была ученицей Владимира Алексеевича Фаворского, у которого училась еще во ВХУТЕМАСе. 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, и соответственно ее влияние пожилого человека на юного художника было очень сильно. Например, когда она мне говорила, что вот Малевич - это плохо, то я начинал ей верить, что Малевич - это плохо, потому что Ларионов Малевича не любил, но гораздо хуже Пикассо, потому что Ларионов Пикассо терпеть не мог. Художница Герта Неменова которая жила в Петербурге, тогда еще Ленинграде, в юности проводила годы во Франции; вот однажды, идя с Ларионовым по Парижу, она увидела на другой стороне улице Пикассо, и поздоровалась с ним, поскольку ходила к Пикассо брать уроки рисования, помимо того, что дружила еще с Ларионовым. После этого Ларионов сказал: "Вы здороваетесь с этим мерзавцем? Больше не смейте ко мне приходить, убирайтесь". И прогнал Неменову и больше с ней не общался. Вот такие вот были серьезные конфликты между художниками русского и не только русского, а мирового авангарда. Надо сказать, что Малевич терпеть не мог Филонова, вместе они поругались в свое время с Татлиным, и все школы русского авангарда внутри себя хранили очень сложные антагонизмы. Этот антагонизм, можно сказать, не только разъединял, а и соединял их всех, то есть именно коллективной ненавистью друг к другу они держали русский авангард в таком мощном боевом состоянии в свое время. Мария Александровна Спендиарова меня познакомила еще с Марией Михайловной Синяковой-Уречиной, подругой Велимира Хлебникова, и еще с рядом пожилых художников. Кроме того, один из моих друзей в то время - Юрий Савинский - был последователем школы Филонова и водил меня в гости к разным престарелым ученикам Павла Николаевича Филонова. Мне довелось застать в живых и Кондратьева, и Глебову, жену Стерлигова Владимира Васильевича, а не сестру Филонова, которая тоже была Глебова, и многих других деятелей, которые помнили русских авангардистов.

Но теории русских авангардистов далеко не всегда были удобовоспринимаемы для людей из поколения 1980-х, нью-вейверов, скажем так, "Новых". Например, до сих пор я с глубочайшим почтением отношусь к мыслительной деятельности Казимира Севериновича Малевича, к его замечательной формуле, что новые предметы по новому красивы, или к другой сентенции, что живопись - это то, что нравится живописцам. Эти формулы были понятны и близки сердцу молодежи. В то время измышления Василия Васильевича Кандинского, его труд "О духовном в искусстве", например, или его размышления о сценической композиции, изданные им в свое время в сборнике "Синий всадник", доходили через самиздат до нас. Конечно же, идеи Ларионова, его всечество и самый образ Ларионова, описанный Марией Александровной Спендиаровой, стоял передо мной. Надо сказать, что в 1980 году в Ленинграде произошла первая выставка Михаила Ларионова. Перестройки тогда еще не было, но господин Губарев, ученый секретарь Русского музея, в то время проводил очень сложную политику по внедрению русского авангарда, несмотря на препоны, ставимые со стороны официальных структур. Он придумал следующее: открыть выставку, не выставку, а небольшую часть экспозиции революционного искусства, где, благодаря тому, что художниками революции были и Малевич, и Филонов, и многие другие наши революционные авангардисты, по одной работе этих художников висело на постоянной экспозиции в Русском музее. Например, "Красная конница" Казимира Малевича или "Формула петроградского пролетариата" Павла Филонова - эти революционным пафосом наполненные произведения, хотя и чисто формальные, помещались на экспозицию, после чего какая-то из картин забиралась на реставрацию, а на ее место вешалась другая картина этого же художника. Таким образом, за очень короткое время ему удавалось поместить на экспозиции много произведений из запасника, и люди, которые постоянно посещали Русский музей, каждый месяц могли прийти и увидеть новые работы, вынутые из запасника. Это была такая подпольная работа, но она производилась. И вот Губареву, благодаря знакомству с той же Марией Александровной Спендиаровой, пришла мысль устроить выставку Ларионова. И собственно удалось - выставка Ларионова была открыта в Русском музее в 1980 году, возможно, из-за Олимпиады, возможно, по другим причинам, но, к сожалению, каталог этой выставки был впоследствии разобран

ненапечатанный, а сигнальные экземпляры разрезаны были, пущены под нож. Но выставка прошла и оказала удивительное влияние на художественную молодежь. На меня лично, на художника Ивана Сотникова и многих других, попавших под обаяние живописи Ларионова. Кроме того, как известно, Ларионов изобрел не только абстрактную живопись под названием лучизм, но он изобрел также body art. Именно Ларионов придумал разрисовывать тело краской. Он рекомендовал в своем манифесте<sup>1</sup> мужчинам рисовать на щеках, а женщинам рисовать на глубоко декольтированной груди растительные орнаменты и изображения животных и птиц. Также Ларионов сагитировал ряд женщин пойти в таком виде, то есть с обнаженными грудями, разрисованными растительными орнаментами, в Большой театр - это вызвало невероятный фурор. Ходили его друзья и знакомые футуристы. Тогда же по Москве начали ходить и футуристы группы Бурлюка, а именно Владимир Маяковский, сам Бурлюк с ложками в петлицах, и тоже размалевывая себе лица. Ларионов также придумал и футуристический театр, но не смог воплотить, но зато Ларионов любил журналистов и всегда им тщательно рассказывал все, что он хочет воплотить. И он написал футуристический театр, в котором публика будет помещаться над исполнителями. То есть гигантская сетка натягивается сверху, публика залезает в сетку и как в гамаке сидит, а действие происходит под публикой. К сожалению, это не было воплощено Михаилом Ларионовым, но в прессе это было отражено. И соответственно дошло до нас до потомков в разговорах современников, которые рассказывали взахлеб о гениальности Ларионова. Надо сказать, что многие знают о существовании художника-примитивиста Нико Пиросманишвили, видели некоторые, может быть, даже фильм о нем, а кто не знает ничего, те, по крайней мере, слышали песню Аллы Пугачевой “Миллион, миллион алых роз”, посвященную этому художнику. Но очень мало кто знает, что именно Ларионов впервые выставлял Нико Пиросманишвили по программе неопримитивизма, которую тогда вел уже после лучизма, как очень перспективную.

И вот, идеи неопримитивизма, Ларионовского всечества сомкнулись с идеями группы “Летопись”. Надо сказать пару слов о группе “Летопись”, которая была в Ленинграде основана Борисом Николаевичем Кошелуховым в 1976 году. В нее входили Елена Фигурина, Михаил Горошко и ряд художников, ныне уже исчезнувших из художественной действительности, но в 1977 году к этой группе примкнул и я, и пережил очень сильное влияние Бориса Кошелухова. Все, кто знает этого человека, и видели его, могут понять, какое впечатление мог произвести на юного волосатого хиппи, каким я был в 1977 году, мужчина (мне было тогда 19 лет, а Кошелухову было уже далеко за 30) со страшной гигантской бородой с очень длинными волосами; но при этом о свои волосы он вытирал руки, когда писал свои экспрессивные полотна, поэтому волосы были вымазаны масляной краской. Совершенно потрясающая личность, украшение Сайгона 1970 годов. Надо сказать, что Сайгон украшал именно Кошелухов, а вовсе никакой не Бродский, тихо забегавший тогда и быстро убежавший, а вот такие люди, как Колесников, Кошелухов были действительно. Колесников - это ныне живущий нищий на колесах, который побирается возле Казанского собора, он до сих пор жив, но тогда в 1970 годы в Сайгоне он был очень яркой личностью. Но это отступление.

И вот Кошелухов с его идеями обращения к вторичным пластам мировой философии и перенесения их в изобразительное искусство, с его идеями неопримитивизма неожиданно столкнулся с идеологией Ларионова. Кстати, идеи Кошелухова часто были близки очень Йозефу Бойсу. Кошелухов читал Канта, Шпенглера, Ницше, Гельвеция и многих других философов, но никогда не читал сочинений Йозефа Бойса, однако он говорил: “Все - художники, и все - искусство”. И в этом смысле смыкался очень с дюссельдорфской школой и был близок идейно к бойсовскому пониманию предмета искусства. И вот

---

<sup>1</sup> Манифест М. Ларионова и И. Зданевича “Почему мы раскрашиваемся”, опубликованный в декабре 1913 года. В тексте автора содержится скрытая цитата из исследования А. Крусанова “Русский авангард”, которое было знакомо Т. Новикову задолго до публикации. См.: Крусанов А. Русский авангард: 1907-1932. Т.1. СПб., 1996. С. 121-125.

Ларионовское всечество, наложившись на Кошелуховское “все - искусство”, вдруг неожиданно столкнулось с идеями новой волны и дало всплеск активности нового типа. Если Кошелухов рисовал картины на подрамниках и все-таки масляной краской, хотя подрамники выламывались из мебели на помойке, и вместо холста натягивались обивки от старых диванов, то “Новые художники” отказались и от подрамника, и даже от поверхности традиционного холста и масляной краски.

В ход пошли занавески для ванн, всякое тряпье, на котором прямо было что-нибудь нарисовано, большие куски полиэтилена, на которых изображение могло быть нанесено гуашью, и картины осыпались по мере высыхания почти сразу (многие из них не сохранились поэтому), коллажи, делавшиеся из цветных листочков бумаги. Собственно, часто произведения “Новых художников” того времени воспринимались художниками старшего поколения как гигантская помойка, то есть они отказывались воспринимать это как искусство.

Ежели вы представляете себе, что мучило умы ленинградских авангардистов в 1970 годы: самым страшным ругательством было “литературщина”, особенно литературщину не любили в среде арефьевцев, стерлиговцев. Литературщиной называлось творчество художников, использовавших какие-либо литературные сюжеты в своем творчестве: сюррики, сюрреалистические композиции - ведь творчество Сальвадора Дали было крайне популярно в 1970 годы среди неофициальной интеллигенции, и вместе с Иеронимом Босхом они составляли такой массовый образ художника-авангардиста, который должен быть похож на Босха или Дали. И вот ленинградская школа авангардистов всячески старалась оттолкнуться от массового понимания авангарда. Но дело в том, что идеи русского авангарда сохранялись в среде стерлиговцев. А надо сказать, что художники-стерлиговцы всегда вели себя как закрытая, я бы сказал, тоталитарная секта, они тщательно скрывали все свои знания. Все знали, конечно, что они занимаются чаше-купольным пространством, но об их чаше-купольности, конечно же, передавали только шепотом, сами же они этим, как правило, занимались как некой алхимией, скрывая от непосвященных то, чем же они на самом деле занимаются. Оккультизм во всевозможных формах тоже очень сильно влиял на дискурс внутри художественной среды 1970 годов. Стоит заметить, что русские авангардисты, хотя и скрывали свои оккультные корни, но на самом деле очень сильно близки были к каббалистике, например, недавно ряд исследователей открыли связь Казимира Севериновича Малевича с Георгием Оттоновичем Мебесом, главой ордена мартинистов у нас в Петербурге. В его тайную мартинистскую ложу, располагавшуюся на Греческом проспекте в доме 13, иногда ходил Казимир Северинович. Надо сказать, что такие цвета, как красный и белый, были мартинистскими цветами, квадрат был очень важной мартинистской формулой, и творчество Малевича во многом происходило из оккультного корня каббалистов-мартинистов. Но, конечно же, в советское время, когда оккультные корни революционные художники старались убирать и прятать, об этом, как правило, не говорилось. Но это все же ощущалось. Вот оккультизм семидесятников был связан с авангардным оккультизмом 1910-1920 годов. Далеко не все знают, что Даниил Иванович Хармс практиковал различные формы магии, и магия его отчасти и сгубила, когда он с помощью всевозможных магических средств пытался получить всевозможные документы, справки. Ничего смешного в этом нет! Вы знаете, что Даниил Иванович получил для своей последней жены освобождение от работы на строительстве оборонных сооружений. Он сказал ей мантру, которую она должна произнести ведущим записи регистраторам. Он сказал: “Ты пойдешь и скажешь всего два слова: красная косынка”. “А что они ответят мне?” “Ничего не ответят, они дадут тебе справку”. Я извиняюсь за такое отступление, но это очень важно для понимания того, что будет мной рассказано в дальнейшем. И вот она приходит в это место, пункт, где люди плачут, дети, блокада приближается к городу, немцы наступают, людей отправляют на строительство сооружений, они все голодают уже, и часто отправляющиеся туда, оттуда уже не возвращаются, люди кричат: “Мы ранены”, “У нас освобождение”, “Нет, нет

отправляйтесь!”. НКВД кругом. Она говорит: “Красная косынка”, и человек, не глядя на нее, тут же выписывает ей бумажку и подает, и она получает освобождение. Сам Даниил Иванович аналогичным образом получил освобождение от армии в свое время. Но тут, как всегда у колдунов и магов получаются какие-нибудь сбои, у Даниила Ивановича получился сбой, и он не смог осуществить окончательное свое самосохранение в период блокады. Но это отступление.

Зная вот эти страшные истории о наших оккультистах, новое поколение, несмотря на то, что понимает необходимость магического воздействия, старается избегать вот этой вот организованной формы оккультизма, магии и переходит в такую, скажем, неорганизованную форму, которая впоследствии, под конец, опять выразилась в оккультизации, но уже под конец существования “Поп-Механики”, в середине 1990-х. Я извиняюсь, немножко отступил, поскольку это очень меня волнует сейчас, вследствие того, что я готовлю одну очень важную монографию об оккультизме и русском авангарде, и поэтому эти материалы переполняют меня. И это отвлекает именно вследствие того, что приходится вспоминать в связи с 1980 годами. Так вот вернемся ближе к 1980 годам. Зная о творчестве наших предшественников в период русского авангарда, и мы сталкивались с тем, что в 1970 годы русские, ленинградские тогда, советские авангардисты очень мало уделяли внимания теории. Надо сказать, что была школа Сидлина, очень мало вразумительная, и была школа Стерлигова, как я уже сказал, такая тоталитарная закрытая секта. Нам же приходилось опираться на теории, которые казались тогда более новыми, более прогрессивными, более интересными, которые были ближе нам. Сильное влияние на технические разработки тогда оказал Борис Викторович Раушенбах, выпустивший свою замечательную книгу “Пространственные построения в живописи”. Книга американского писателя и психолога Арнхейма<sup>2</sup> пользовалась большой популярностью среди молодых художников. Исследования Пирса по восприятию света и цвета и многие другие научные сочинения, которые тогда попадались нам в руки, перерабатывались в нашем молодежном тогда сознании, и, таким образом, мы стремились к поиску каких-то своих новых решений, а, конечно же, нам хотелось, чтобы все, что мы делали, было новым.

И вот, я подхожу к одному из главных наших методов. Это - не теория, это - метод. Методом, которым пользовались “Новые художники” при создании своих произведений, был метод перекомпозиции. Что же такое метод перекомпозиции? Для того чтобы понять, что такое метод перекомпозиции, нужно представить себе, с одной стороны, ситуацию смерти Брежнева. С Брежневым ассоциировался застой, эпоха развитого соцреализма, когда догмы классического искусства навязывались в таком императивном ключе, что вызывали естественно отторжение. С другой стороны, ни отечественной, ни мировой наукой так и не было выработано какого-то конкретного, идентичного определения композиции, поскольку само это понятие существует и в музыке, и в математике, и в парфюмерии, например, и, конечно же, в изобразительном искусстве. Часто, скажем, русские авангардисты брали какие-то формы понятий о композиции из музыки или математики и искусственно переносили их в сферу изобразительного искусства. Но в самом изобразительном искусстве понятие композиции, сформировавшееся уже в эпоху классицизма, стало разрушаться в период господства передвижников, которые начали вводить свою новую систему композиции, противопоставленную классической композиции, как слишком статичной. Передвижники видели в классической композиции массу всевозможных неправильностей, которые мешали им развивать свое новое искусство. Русские футуристы, авангардисты воспринимали понятие композиции уже совсем иначе. Для остроты восприятия я бы попросил Юрия Николаевича зачитать определение композиции, которое я специально нашел у Василия Кандинского и Владимира Алексеевича Фаворского. Я думаю, сначала Кандинского, а потом Фаворского,

---

<sup>2</sup> Книга Р. Арнхейма “Искусство и визуальное восприятие”, изданная в 1956 году в Лондоне и Нью-Йорке, была переведена на русский язык как раз в конце 1970 годов.



оба они преподавали в Москве во ВХУТЕМАСе, они не дружили друг с другом, Кандинский скоро покинул Россию.

Василий Васильевич Кандинский:

“Мое определение понятия композиции. Композиция - это внутреннее целесообразное подчинение конкретной живописной цели. Композиция является ничем иным, как предельно закономерной организацией жизненных сил, заключенных в элементах в форме напряжений”.

И Фаворского заодно.

Владимир Андреевич Фаворский:

“Одно из определений композиции будет следующим: стремление к композиционности в искусстве есть умение цельно воспринимать, видеть и изображать разно пространственные и разно временные. Привидение к цельности зрительного образа будет композицией. Ранняя форма композиционного решения будет станковая картина, в которой проблема конца перекрывается проблемой центра, где мы время как бы завязываем узлом”.

Конечно же, и в том и в другом определении вы видите яркое отражение такой бури в мозгах наших русских авангардистов. И, конечно же, стройные определения понятия композиции, которое мы можем почерпнуть из Брокгауза и Эфрона, из Большой советской энциклопедии ярко отличаются от этих субъективистских определений композиции. Но, несмотря на это, нам, “Новым художникам”, хотелось создать свои методы, свои понятия, которые дали бы нам возможность сделать следующий шаг, острый рывок. Мы изучали и текущее состояние изобразительного искусства во всем мире, поскольку на самом деле в Ленинграде тогда можно было ознакомиться и с достижениями мирового искусства. Надо сказать, что в 1978 году произошла большая выставка современного американского искусства в Эрмитаже, а в 1982 году была выставка современного немецкого искусства, привезенная компанией Deutsche Bank. И вот я ощутил себя как человек, который выходит на площадку самолета, дергает за кольцо и прыгает вниз, парашют раскрывается за ним, и он летит, парит над поверхностью. И ощутил я себя так именно благодаря открытию метода перекомпозиции. Конечно же, метод перекомпозиции не был впервые изобретен нами, он зарождался вместе с техническими средствами в глубокой старине. Скажем, в XIX веке известный фотограф и один из основателей шотландской академии художеств Оскар Густав Рейландер для создания своих фотографических композиций использовал соединения разных фотографий. Оскар Густав Рейландер является отцом фотомонтажа, назовем это так. Уже с появлением пленки, а надо сказать, что не магнитофонная пленка, а именно кинопленка появилась первой, возникла возможность резать линию времени на кусочки, и монтаж, обладающий линией времени, появился впервые в кино. Как это произошло? В 1918 году в стране была революция, гражданская война, не было кинопленки, и поэтому молодой кинорежиссер Лев Кулешов придумал делать новые фильмы из старых. То есть брался старый фильм, брались ножницы, отрезался конец с одной стороны, начало с другой, менялись местами кадры. Она перемонтировалась, эта старая фильма, и делалась новая фильма с совершенно новым идеологическим художественным содержанием. Таким образом, изготовление новых из старых фильмов было открыто Львом Кулешовым в 1918 году, благодаря отсутствию новой пленки, на которой можно было бы снимать новую фильму. Одновременно с этим Кулешов разработал теорию монтажа, ставшую одним из основных кирпичей в теории монтажа во всем мире. Кулешов, надо сказать, научил монтажу такого известного режиссера как Эйзенштейн. Эйзенштейн был в некотором смысле учеником Кулешова, потому что сначала он был театральным режиссером, когда же Эйзенштейн взял впервые в руки кинокамеру, он обратился к Кулешову за советами - как это делается? Но разработанный тогда киномонтаж из-за того, что появилась опять возможность снимать новые фильмы, ушел в прошлое на какое-то время и не возобновлялся.

Зато когда появилась магнитофонная лента, появилась возможность создавать монтажи из звука. Магнитофоны стали особенностью быта молодежи, причем магнитофоны не нынешние кассетные, а катушечные магнитофоны. Надо сказать, что кассетный магнитофон не дает возможности заниматься монтажом, а катушечный магнитофон давал широчайшую возможность, и поэтому, конечно же, современная молодежь лишена возможности заниматься монтажом таким, каким он зародился у нас в Ленинграде в первой половине 1980 годов. Отцом магнитофонного монтажа можно было бы назвать Валерия Черкасова, который производил свои эксперименты еще на первых магнитофонах в конце 1960-начале 1970 годов, но, к сожалению, образчиков монтажа Валерия Черкасова не сохранилось. После его смерти родственники уничтожили все его магнитофонные записи, хотя мне довелось слышать тогда, в 1970 годы, несколько монтажей Черкасова, которые отчасти напоминали музыку американского композитора Фрэнка Заппы. Надо сказать, что Борис Гребенщиков говорил, что на него очень сильное влияние оказал Валерий Черкасов именно тем, что дал ему послушать впервые Фрэнка Заппу. Часто Черкасов под видом Фрэнка Заппы ставил свои собственные произведения, таким образом, мы не знаем, что услышал впервые Гребенщиков: реального Заппу или произведения Черкасова, которые он выдавал за Заппу.

И вот, в начале 1980 годов с образованием группы “Новые художники”, как я уже сказал, стала образовываться группа “Новые композиторы”. Как это было? В ленинградском театре, ныне известном как Малый драматический театр Льва Додина, работал молодой звукооператор, его звали Игорь Веричев. Игорь Веричев, познакомившись со мной, попал впервые в мою студию, где мы занимались звуковыми экспериментами, и сказал, что у него в студии очень много звуковых шумов, и он иногда делает какие-то коллажи и композиции из этих шумов. Я попросил его принести послушать, я прослушал эту музыку и сразу сказал: “Игорь, вы выдающийся композитор”. Игорь сказал: “Какой же я композитор, это же просто набор шумов”. Я говорю: “Вы ничего не понимаете. Композитор Джон Кейдж просто расцеловал бы вас и обнял, услышав такую музыку”. Надо сказать, что скоро первая композиция Игоря Веричева, которую я стал пропагандировать среди деятелей культуры (она называлась “Я люблю тебя, отправляясь в полет” и состояла из фрагментов радиопередач про Юрия Гагарина, всевозможных шумовых эффектов и музыки) стала культовой в среде “Новых художников”. Под ее влиянием был создан ряд живописных произведений, скажем, картина Андрея Крисанова “Я люблю тебя, отправляясь в полет”. Впоследствии в одном из своих альбомов Сергей Курехин использовал фрагменты ранних композиций группы “Новые композиторы”, а именно в альбоме “Насекомая культура”, который, по-моему, можно даже купить в некоторых современных изданиях. Там обычное линейное музицирование совмещается с таким вот радикальным перекомпозиционным коллажированием, осуществленным Игорем Веричевым и Валерием Алаховым. Творчество ансамбля “Новые композиторы”, формируя новую эстетику перекомпозиции, коллажа, используя эту стратегию, постепенно подошло к созданию совершенно новых музыкальных форм, которые впоследствии стали называться техно-музыкой. На первых дискотеках в нашей стране звучала музыка “Новых композиторов”. Я помню, как впервые в наш город приехал ди-джей, мы устраивали первый рэйв и пригласили ди-джея, тогда еще совсем мальчика, он впоследствии стал очень знаменитый ди-джей Грив, там у нас участвовал и ди-джей Янис. Наш друг, ди-джей Westbam из Берлина, с которым мы тогда уже много работали, еще не приезжал в Ленинград. Наш первый концерт с ним был в Риге, а второй в Берлине, в Ленинград он приехал позже. Первый рэйв с ди-джем удалось провести только в 1990 году, но вот на первых же рэйвах сразу же зазвучала музыка “Новых композиторов”. Надо сказать, что в 1990 году композиция “Спутник” группы “Новые композиторы” заняла второе место в хит-параде техно- и хаус- музыки журнала I-D в Лондоне. Ни одна из наших отечественных групп больше такого рекорда поднятия аж до второго места в британском хит-параде никогда не достигала. Но, к сожалению, творчество “Новых композиторов”

слишком эстрадизировалось, упростилось и стало элементом массовой культуры, чего, конечно же, не отнесешь к их творчеству в 1980 годы. Тогда это было крайне авангардное явление, доступное пониманию очень узкой группы лиц, которые могли восхищаться репликами, неожиданным звукам, ритмам, которые создавались с помощью вырезания какого-нибудь музыкального фрагмента в кольцо. Например, вы берете магнитофонную запись, на которой записана любая, ну, конечно, не любая, музыка (выбирался определенный участок музыки) вырезаете кусочек ленты, склеиваете его на ленту-скотч, ставите в магнитофон, и он постоянно звучит закольцованно (то, что теперь достигается сэмплером). Искусственный сэмплер второго типа тоже использовался в ту пору как основа для создания новой перекомпозиционной музыки. Вот почему я начал с музыки и кино, потому что именно перекомпозиция более легко объясняется на примере музыки и кино, чем на примере изобразительного искусства. В живописи, в графике, а впоследствии, уже в конце 1980 годов, с появлением первых видеокамер и в видео-арте перекомпозиция имела гораздо более широкое проявление.

Для того, чтобы более точно понять, что такое перекомпозиция, нужно обратиться к самому термину. Перекомпозиция. Надо сказать, что в принципе термин можно было бы назвать не совсем точным, потому что наиболее точный и правильный термин образуется, как правило, составляющими, которые принадлежат одному языку, будь то английский, латинский, греческий или русский. Здесь мы видим соединение двух: русскоязычную приставку “пере-” и латинское понятие “compositeo”. Но для “Новых художников”, конечно, это было несущественно, более того, в русском языке мы знаем массу примеров, когда приставка “пере-” соединяется с составляющими частями из других слов, простейший пример - слово “перегруппировка”. Перекомпозиция благодаря приставке “пере-” обладает двумя функциями: с одной стороны, трансгрессивной функцией, то есть функцией перехода, это мы видим в словах “переход”, “переплыть”, “перелететь”, “перепрыгнуть”, то есть переместиться с одной точки в другую. Надо сказать, что наш город, по мнению некоторых исследователей, воплотил идею перехода, перемещения еще благодаря Петру I. Не случайно, считают многие исследователи, памятник Петру I был установлен напротив первого моста через реку Неву. А первый мост, как мы знаем, был не обычный, как сейчас стоят у нас на Неве, а наплавной. Он был, как говорят в технике, понтонный, на нескольких кораблях наплавной мост, и находился он как раз, скажем, если бы Медный всадник поскакал на Васильевский остров, он как раз на этот наплавной мост и вскакал бы. Но когда Петр I построил город, здесь не было никаких мостов, и одним из главных развлечений местной интеллигенции и аристократии было плавание и постоянное перемещение на кораблях, лодочках, ботиках с одного берега на другой. Это переплытие было очень важной составляющей всего ритуала проживания в городе. Некоторые исследователи даже обратили внимание, что Петр I основал центр города не на стороне, которая была близка, куда можно было приехать из Москвы, а на другой стороне, которая была ближе к неприятелю. Зайти в город было гораздо проще с севера пешеходно, чем переместиться через Неву, но именно ближе к неприятелю, нелогично с точки зрения фортификации и военной науки были оснащены министерства, первый домик Петра I. Логика перемещения, переплытия, перехода как раз содержалась в мыслях у Петра, перемещение на тот самый идеальный остров, на котором, собственно, должен был быть его новый парадиз, его новый рай.

Но это отступление в сторону, об этом можно отдельно говорить очень долго, а вернемся к нашей перекомпозиции. С одной стороны, этот трансгрессивный, то есть прорывающий границы различных искусств, различных жанров, смысл перехода, с другой стороны, смысл, который близок к русскому авангарду, смысл превосходной степени, то есть перегрузка, перегнуть, перерез, то есть что-то сверх всего. Надо сказать, что многие исследователи не обращают внимание на подлинный смысл термина супрематизм, который ввел Казимир Северинович Малевич. Дело в том, что супрематизм - это понятие, которое было очень популярно в политике в США в конце XIX века. В начале XX века

Казимир Северинович не мог не знать о существовании американских супрематистов. Чем же занимались американские супрематисты? Конечно же, они не занимались изобразительным искусством, это было политическое движение, супрематизм - это белые граждане, бьющиеся за доказательство превосходства белых людей над черными. Именно супрематисты ввели специальные места для негров, отдельные скамейки для негров, отдельные вагоны для негров, это происходило в США в конце XIX века, уже после отмены рабства в Америке. И вот активные, агрессивные супрематисты все время писали в газетах, и Малевич, когда называл свое искусство супрематизмом, не мог не помнить об американских супрематистах, которые были полны идеи превосходства. Но, конечно же, не идея превосходства над неграми захватывала ум Малевича. Малевича волновало превосходство над старым искусством, нового над старым, и осознание своего превосходства над другими новаторами все время толкало на экстремальные художественные жесты, высказывания и создание экстремальных художественных теорий. Конечно же, этот супрематический элемент, этот прибавочный супрематический элемент в некотором смысле волновал и “Новых художников” при формировании понятия “перекомпозиция”. Конечно же, перекомпозиция была композицией в превосходной степени. Как же осуществлялась перекомпозиция? Например, вы берете какой-нибудь журнал, листаете его и видите самые разные картинки в этом журнале, вырезаете их ножницами и склеиваете из этих картинок новые композиции. Они и назывались перекомпозициями, поскольку в основе своей всегда имели какую-то традиционную композицию. Часто это были художественные композиции, например, картина “Последний день Помпеи” Брюллова, в нее могли быть вклеены какие-то элементы посторонние, новые, придававшие совершенно новое звучание, очень радовавшее молодых художников как элемент такого художественного хулиганства, с одной стороны, с другой стороны, как ощущение первооткрывательства, как пионерское первооткрывательское состояние. В это состояние “Новые художники” приходили благодаря своим новациям, оно держало их как мощный коллектив, который постоянно враждовал со своими коллегами из других художественных группировок.

Группа “Новые художники” возникла в 1982 в противовес ТЭИИ, но очень скоро появились и другие молодежные художественные группировки, а именно в 1984, через два года, появилась группа “Митьки” - тоже яркое новообразование в нашей тогдашней ленинградской культуре. И когда “Новые художники” стали враждовать с ТЭИИ, “Митьки” стали часто поддерживать их, объединяясь против консервативного мышления в ТЭИИ. Например, это случилось, когда художники Богомолов, Ковальский и другие возмущались против желания “Новых художников” повесить картины Сергея Бугаева на потолок во время выставки 1985 года во Дворце молодежи. Кстати, выставка эта вскорости была запрещена и так, собственно, и не была открыта. Выставком ТЭИИ долго старался запретить самим “Новым художникам” показывать свои произведения на потолке, в то время как следующая комиссия, наоборот, не обратила внимания на картины на потолке, а обратила внимание на антисоветские картины художников-диссидентов и из-за этого запретила выставку.

Но 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, 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 годов, никто не думал о вредности 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.

Метод перекомпозиции, сформулированный в 1982 году, в 1983 стал главным методом у “Новых художников”, а в 1985 году к власти пришел Михаил Горбачев и скоро, к концу 1985, объявил перестройку. Кончено 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.

В 1987 году Сергей Соловьев стал снимать фильм “АССА” (сначала, надо сказать, что режиссер Соловьев хотел снимать другой фильм: по его сценарию этот фильм назывался “Здравствуй, мальчик Бананан”). Слово “АССА” было магическим волшебным словом, использовалось “Новыми художниками” уже сначала 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 слушают 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 словосочетании 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<sup>3</sup>, китаисту, для консультации по правильному произношению этой волшебной магической фразы заклинательного характера.

Но для того чтобы еще точнее понять идейное состояние “Новых художников” в этот период, нужно обратиться еще к сфере чтения “Новых художников”. Надо сказать, что самые разные литературные произведения влияли на сознание молодежи в то время, но

<sup>3</sup> Другие характеристики А. Феоктистова - военный министр и известный деятель “ноль культуры”.

конечно же некоторые из них не были очень интересными, однако воспринимались как очень важный интеллектуальный посыл в какой-то одной из своих частей. Так, очень важной для понимания деятельности “Новых художников” и всего того, что произошло дальше, а именно: создание в 1985 году Новой Академии Всяческих Искусств, а потом уже Изящных, в 1989; создания Клуба друзей Маяковского в 1986 году, была книга известного немецкого писателя Германа Гессе, которая называется “Das Glasperlenspiel”, а по-русски “Игра в бисер”. Этот роман был начат Германом Гессе в 1930 году и закончен в 1942, когда, по признанию самого автора, он, испугавшись разгула Веймарской демократии<sup>4</sup>, бежал в Швейцарию. То есть бежал Гессе из Германии не от фашистов, а от демократов Веймарских, поскольку видел в них врагов всего интеллектуального, высокого. И он, описывая негативные явления демократической культуры, описывал их как фельетонную эпоху. В его романе “Das Glasperlenspiel” понятие фельетонной эпохи вводит Плиний Цигельхас, такой мифический литературовед, который открывает фельетонную эпоху как собственно форму существования литературы, искусства, критики художественной. 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. Впоследствии, в конце 1990 годов, это движение было сформулировано как “Новая серьезность”, а у Германа Гессе эта “Новая серьезность” названа кастальской эпохой. Так вот, в этом романе, я думаю, многие из вас, его читали, а кто не читал, я настойчиво рекомендую прочитать историю возникновения игры в бисер для того, чтобы понять многие процессы, которые происходят сейчас в нашей культуре, потому что, конечно же, этот роман во многом пророческий, я бы так сказал. Игра в бисер использует элементы языка музыки и математики, а надо сказать, что композиция – термин, гораздо более разработанный в музыковедческой науке, чем в изобразительном искусстве. В живописи нет стойкого определения композиции, поскольку в живописи любые помещенные на плоскости предметы можно назвать композицией, а теория композиции существует именно в музыке, где она разрабатывалась на протяжении веков. Поэтому, когда “Новые художники” вводили свою новую перекомпозицию, они обращали внимание на то, что перекомпозиция, благодаря своей перенасыщенности, не подпадает под законы традиционной композиции, академической или авангардной, футуристической. Перекомпозиция и с той, и с другой точки зрения оказывается некачественной, но зато с новой точки зрения, как метод достаточно превосходит те, старые формы композиции. Надо сказать, что постепенно, когда у “Новых художников” появились свои видеомагнитофоны и видеокамеры, они стали делать свои видеофильмы, создав свое “Пиратское телевидение”, которое оказало большое влияние, так же как методы параллельного кино. Произведения параллельного кино были включены в структуру фильма “АССА” как сны Бананана, я думаю, некоторые могли видеть ранние

---

<sup>4</sup> Гессе жил в 1930 годах в Монтаньоле, где друг и почитатель таланта предоставил в его распоряжении дом. Таким образом, он не столько бежал от Веймарской республики, существовавшей до 1933 года, сколько отказывался возвращаться в Германию, считая, что веймарская демократия не способна остановить рост фашизма. Веймарскую Германию Гессе назвал “шатким и мрачным” государством. См.: Павлова Н. Предисловие /Гессе Г. Избранное. М., 1991. С. 11.

параллельные фильмы, к сожалению, сейчас их мало показывают, фильмы режиссеров Евгения Юфита, Олега Котельникова, Игоря Берзрукова, некоторые произведения Константина Митенева того времени и конечно же Евгения Кондратьева-Дебила, Вадима Овчинникова. Эти произведения составляли иногда чисто перекомпозиционные панно, кинофрески.

Но что же произошло дальше? Освоив перекомпозицию, “Новые художники” стали осваивать разные жанры: музыка, литература, театральное действие, кино - все было подвластно их деятельности. Нужны были проникновения одного жанра в другой. И вот, идеальным полем для проведения тотального нового эксперимента стала сцена оркестра “Популярная Механика”. Это синтетическое действие, которое, с одной стороны, как у Рихарда Вагнера в его идее оперы как Gesamtkunstwerk`а включало в себя все виды искусств, но, помимо этого, оно включало многие другие виды человеческой деятельности, которые к искусствам ранее не относились. Это были цирк, технические опыты, спортивные упражнения и всякие другие вещи - все: это была идея всечества Ларионова, доведенная до предела. То есть все могло быть включено в контекст “Популярной Механики”. Как я писал в одной из своих статей в те годы<sup>5</sup>, Сергей Курехин называет “Популярную Механику” оркестром только по причине своего консервативного музыкального образования, на самом деле - это никакой не оркестр, а вообще не пойми что, то есть не мышонка, не лягушка, а неведома зверушка, как сказали бы в русской сказке. И русские футуристы тоже стремились расширить сферу Gesamtkunstwerk`а Рихарда Вагнера: Василий Кандинский говорил о сценической композиции в своей статье “Сценическая композиция” в сборнике “Синий всадник”, что его сценическая композиция будет больше, чем опера у Вагнера, более широка, более вместительна. Если вы читали его сценарий сценической композиции “Желтый звук”, который опубликован (у нас, в Ленинграде, по-моему, он никогда не ставился), вы сразу же можете уже по сценарию одному определить то, что происходило в “Поп-Механике” с участием военных оркестров, животных из зоопарка, трансвеститов или садомазахистов, прибежавших из какого-то закрытого клуба, пожарников с пожарными лестницами и т.д. И это было гораздо шире того, что производил в своих фантазиях Василий Васильевич. Но Курехин дошел до предела развития этого жанра, последняя “Поп-Механика”, если память мне не изменяет, состоялась в 1995 году (в 1996 году Сергей заболел и умер) и была посвящена Алистеру Кроули. Это вот магический аспект деятельности “Новых художников” настолько переполнил чашу терпения Неба, скажем так, что деятельность “Популярной механики” была остановлена свыше.

“Новые художники” к тому времени, как правило, отошли от деятельности в этой сфере. Игорь Веричев вместе с Валерием Алаховым перешел к созданию массовой музыки, которая стала вполне эстрадной и совершенно обыкновенной. Сергей Бугаев стал политиком и, скажем, продолжает, конечно, заниматься искусством, до сих пор используя метод перекомпозиции, но совсем не в контексте деятельности “Новых художников”. Очень многие из “Новых художников” отошли, кто не умер, конечно, в новую сферу деятельности, которая у Германа Гессе описана как существование в кастальскую эпоху. Они перешли в сферу “Новой серьезности”, постепенно стали овладевать живописным мастерством, традиционными умениями, отошли от своей прежней деятельности. Но об этом можно говорить совершенно отдельно.

Мне кажется, что я уже измучил вас этими забытыми именами, конечно, гораздо ярче было бы показать вам какой-нибудь фильм “Новых художников”, снятый в середине 1980 годов, или поставить музыкальное произведение того периода, показать в записи концерт “Популярной Механики”, это бы гораздо быстрее погрузило вас в ту атмосферу. Но мне кажется, что большинство из вас, благодаря средствам массовой информации, видело какие-то фильмы, знает какие-то произведения или, посетив какую-нибудь выставку в музее, вы видели картины 1980 годов, хотя, к сожалению, их не очень хорошо и часто

<sup>5</sup> Статья 1986 года: Потапов И. Популярная Механика// Новые Художники. 1982-1987. С.90

показывают, но все-таки показывают. Поэтому мне бы хотелось услышать от вас какие-то вопросы. Поскольку я мог бы более подробно осветить какие-то интересные для вас аспекты деятельности “Новых художников” в 1980 годы. Я бы с удовольствием предоставил возможность спросить что-нибудь у меня, а, может быть, у присутствующих здесь Юрия Николаевича и Андрея Леонидовича, которые были активными соратниками в те 1980 годы, работали вместе со мной в группе “Новые художники”.

*Группа “Новые художники” являлась в свое время выразителем глобальной перекомпозиции, имеется ввиду не только художественный метод, но и участие в глобальных мировых процессах. Кто, по вашему мнению, сегодня является наиболее мощным выразителем?*

Ничтоже сумняшеся, я вам заявлю, что, как всегда, я и окружающие меня товарищи из Новой Академии Изящных Искусств, сотрудники из Института Истории Современного Искусства и являются теми деятелями, которые развивают самую актуальную на данный момент сферу художественной деятельности.

Объясню, почему. Дело в том, что со смертью Сергея Курехина наступила и смерть постмодернизма, постепенно, как вы заметили, и такие постмодернистские политики, как Жириновский, совершенно изменили свою риторику, он, например, больше не дерется, он говорит очень умные и часто серьезные вещи. Борис Николаевич Ельцин ушел на пенсию и больше не танцует танцы вместе с Богданом Титомиром на сценах предвыборных кампаний. О чем это говорит? Это говорит о том, что пришедший на их смену Владимир Владимирович Путин не шутит, даже те его слова, которые, казалось бы, некоторыми воспринимаются юмористически, как шутка, высказывания типа “будем мочить в сортире”, являются не шуткой, а совершенно серьезными заявлениями серьезного человека, обладающего политической властью. Надо сказать, что эта серьезность в политике, надвигающаяся серьезность, ощущалась давно, и многие деятели культуры стремились к этому, но только сейчас, когда произошли перемены в политике, многие деятели культуры почувствовали это. Например, Новая Академия Изящных Искусств уже в течение всех 1990 годов говорила о том, что нужно вернуться к изобразительности, к визуальному искусству, что изобразительное искусство является очень важным и существенным, но только в этом году, только к своему сороковому номеру в “Художественном журнале” вдруг поняли, что пора вернуться к визуальности. Те песни, которые “Новые художники”, перешедшие в Новую Академию, стали петь в конце 1980 - начале 1990 годов, запели сейчас московские интеллектуалы в “Художественном журнале”. Прочитайте номер 40, там целый ряд статей о том, как сменилась парадигма, но она, конечно, по чуть-чуть сменяется, только это подвижки, как говорил Горбачев в свое время, а еще не реальный мощный сдвиг, но и они произошли.

Новиков Т.П. Лекции. СПб. 2003