Тимур Новиков

ТЕОРИЯ ПЕРЕКОМПОЗИЦИИ

Важной стороной деятельности “Новых художников”[1] являлась деятельность теоретическая. Многие работы, выполненные “Новыми художниками” в музыке, театре, живописи и литературе имели под собой определенную теоретическую базу. Одной из основ была основа перекомпозиции. Теория эта в виде отдельных статей печаталась в нашем журнале по теории искусств “Новость”. Писал эти статьи критик Потапов[2]. Можно сказать, что теория перекомпозиции сложилась из статей печатавшихся в этих журналах. Это было 1982-84 годах.

Что же это за теория?

Дело в том, что в те годы я очень много внимания уделял исследованиям Раушенбаха[3] по пространственным построениям. Это была одна из тех немногих книг, которая фактически анализировала опыт визуальных изображений разных народов и делала из этого анализа выводы, в то время как обычное искусствознание сводилось к простому описанию, и каких-то серьезных выводов, связанных с функцией человеческого существа, там обнаружить нельзя. Фрейдизм же, например, меня никогда не удовлетворял, как и прочие посторонние от искусства вещи, хотя я и читал с интересом книги Фрейда, особенно об искусстве. И вот в трудах Раушенбаха я обнаружил, что он стоит на пороге обнаружения некоей истины, которую я смог познать с помощью своих молодежных ухищрений.

Один из этих опытов описан в секретном приложении к книге “Ноль-Объект”. Оно находится в запечатанном виде в сборнике “Ноль-Объект” в двух экземплярах, один из которых в Москве, другой - в Ленинграде. Это описание одного опыта, проходившего параллельно с демонстрацией

---

1 “Новые художники” появились на художественной сцене Ленинграда в середине 80-х гг. как “третья сила”, возникшая между противоборствующими “официальными” и “неофициальными” художниками. Основополагающими принципам их деятельности стали: “культ всечества” М. Ларионова - искусство делается из всего, на “любой поверхности”; снимается приоритет творца-индивида, произведения “Новых” создаются коллективно, авторство - второстепенно; художник не ограничен сферой живописи, он занимается музыкой, модой, кухней, театром, литературой, критикой.

2 Под псевдонимом “И. Потапов” писал Тимур Новиков.

3 Борис Викторович Раушенбах (р. 1915) - ведущий советский ученый в области механики, специалист по теории горении и по управлению ориентации космических летательных аппаратов; в то же время занимался изучением и обоснованием различных форм перспективы. Широко известен как автор книг “Пространственные построения в древнерусской живописи” (М., 1975), посвященной проблемам так называемой “обратной” перспективы в древнерусском искусстве, и “Пространственные построения в живописи” (М., 1980), анализирующей особенности передачи пространства на плоскости и живописи Древнего Египта, в средневековом искусстве (Византия, Древняя Русь, Индия, Иран) и в творчестве Сезанна.

Ноль-Объекта[4].

В то время как Ноль-Объект выставлялся в ДК Кирова, “Новыми художниками” проводились определенные эксперименты, в которых принимали участие самые разные люди. Сложно сейчас говорить об этих экспериментах, но все это были эксперименты, связанные с сознанием и психикой человека. В ходе этих экспериментов изучалось воздействие Ноль-Объекта на человека, на окружающую среду; и обсуждались такие явления, как: что может произойти в случае прохождения пространства сквозь Ноль-Объект. Ноль-Объект являлся той самой дыркой от бублика, которая выворачивает пространство наизнанку[5], и кое-что еще делает.

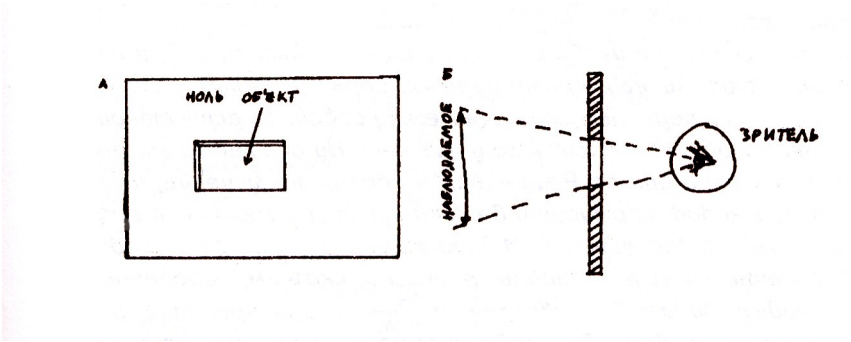


Рис. 1

Все эти побочные действия изучались молодым людьми по очень

4 “Ноль-Объект” послужил точкой отсчета для объединения вокруг Тимура Новикова художников, назвавших себя впоследствии “Новыми художниками”. Этот жест в диалектике эволюции и революции является закономерным и естественным. Смысл революции (к которой часто апеллирует Тимур Новиков) - перевод стрелки часов истории (искусства) на ноль, с чего и начинается деятельность любых “Новых”. XX век дает достаточное число циклически повторяющих фигуру ноля примеров: приведем лишь два: 1) 29 мая 1915 года К.С. Малевич пишет М.В. Матюшину: “Ввиду того, что в нем (журнале) собираемся свести все к нулю, то порешили его назвать “Нулем”. Сами же после перейдем за нуль”. 2)Деятельность группы “Ноль” в Дюссельдорфе с 1957 по 1967 гг. Важно отметить, что в отличие от “монохромии, вибрации, серийности, ахромии, световой структуры и кинетизма” (из Манифеста Германа Гепферта) группы Zero, “Ноль-Объект” семантически ближе тишине Джона Кейджа, поскольку “представляет” формообразующую пустоту отверстия в щите экспозиционного оборудования.

5 Проблема прохождения пространства сквозь Ноль-Объект вписывается в широкий контекст теоретических размышлений и визуальных экспериментов с пространством, проводившихся в России на протяжении всего XX века. Четырехмерному пространству, его свойствам посвящена книга мыслителя, впоследствии ученика Георгий Ивановича Гурджиева, Петра Демьяновича Успенского (1878-1947) “TERTIUM ORGANUM. Ключ к загадкам мира” (Санкт-Петербург, 1911). Беспредметность как особое внепредметное ощущение среды, ее пространственности, - основное понятие Малевича. Критикуя современные ему пространственные построения в искусстве, Малевич, в частности, писал, что “в футуризме почти исключительно разрабатывалось пространство, но форма его будучи связана предметностью не давала даже воображению присутствия пространства мирового. Его пространства ограничивалось пространством, разделяющим вещи между собой на земле” (из письма Матюшину, 1916). Ученик Малевича, художник Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973) в 60-70-х годах в Ленинграде изучал свойства “вывернутого” пространства по типу ленты Мёбиуса. Стерлигов создал свою собственную “чаше-купольную” живописно-пластическую систему. Основной структурной единицей чаше-купольной системы стала не супрематическая прямая Малевича, выявлявшая, согласно Стерлигову, принцип организации эвклидова пространства (Стерлигов называл ее прямой Эвклида), а S-образная кривая, отражавшая свойство неэвклидова пространства, в котором кратчайшее расстояние между точками не есть прямая.

нехитрым исследовательским технологиям. Не будем вдаваться в подробности этих экспериментов, лишь упомянем, что в результате я пришел к выводу, что сознание - которое имеет определенную природу и действует автоматически, механически - и процесс функционирования человеческого мозга подвержены рассмотрению, также как и процесс восприятия, который является одним из важнейших для изобразительного искусства.

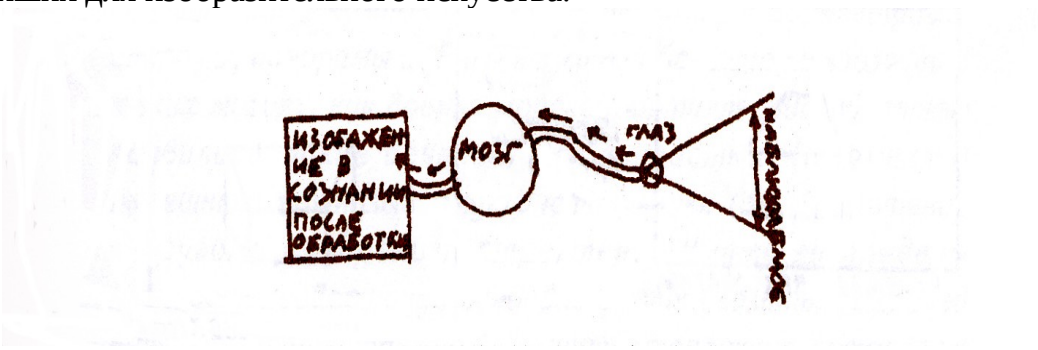


Рис. 2

Упростим модель и представим себе человека как некий агрегат. Его глаза -видеокамеры, передающие сигнал по проводам в блок памяти, в голову, то есть в компьютер. Процесс обработки сигнала между глазом и компьютером, как обнаружил профессор Раушенбах, со временем меняется. Этот процесс нестабилен. На основании всевозможных опытов, которые проводились не только им, но и всевозможными энтузиастами, как в 1930 года, так и в 1940-50, были установленные некоторые интересные для нас факты. Например, если показывать черно-белые фотографии представителям диких племен[6], выросшим в бассейне Амазонки, или в труднодоступных участках Африки, то эти люди, не видевшие никогда фотографии, ни телевидения, ни картин, то есть некоего условного перевода трехмерного пространства в двухмерное, не могут расшифровать эти изображения как изображения реальных объектов. Они не считывают ничего, кроме черных, серых и белых пятен, хаотически переплетающихся между собой. То есть такой системы обработки сигнала у них нет. На основании этого простейшего опыта Раушенбах и сделал заключение, что каждый народ формирует в своей культуре свою систему визуального восприятия[7]. И видит именно так, как он себя воспитал. То есть китайцы, японцы и, скажем, европейцы отнюдь не видели все совершенно одинаково[8]. В принципе они в ту пору видели все совершенно по-разному, это не метафора, или, скажем, какой-то образ, как пишут некоторые исследователи; это есть непосредственное видение человека того

6 Отсутствие понятия “искусство” у аборигенов Австралии, эскимосов и индейцев Северной Америки, например, удивительно ничуть не больше, чем отождествление двухмерного изображения фотографии или кино с объективным трехмерным пространством (референтом в смысле Ч. Пирса) народами так называемого “цивилизованного мира”.

7 В связи с проблемой создания каждой культурой присущей только ей системы пространственного построения можно указать, в частности, на работу Эрвина Панофского “Перспектива как символическая форма” (E. Panafsky. Die Persrective als “symbolische Form”. Vortage der Bibliothek Warburg, 1924-1925), критикуемую Раушенбахом за поправки к системе линейной перспективы, учитывающие вогнутость сетчатки глаза.

8 Кроме того: “Мир предстает перед нами как калейдоскопический поток впечатлений, который должен быть организован нашим сознанием, а это значит в основном языковой системой, хранящейся в нашем сознании”. (Б. Уорф. Наука и языкознание, с. 174). Таким образом, язык и чувственные анализаторы налагаются на генетическую программу родившегося в тех или иных условиях индивида, художника.

времени, его шифровальная система, его перевод окружающего пространства на плоскость. Таким образом Раушенбах сделал шаг к тому, чтобы, скажем, разработать новые системы пространственных построений для нового человека[9].

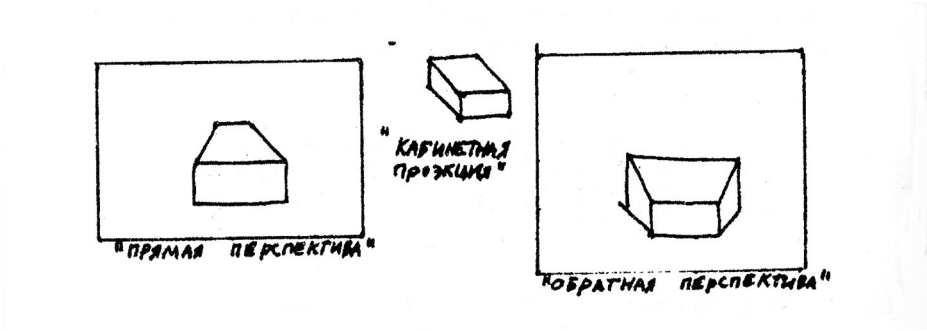


Рис. 3

Дело в том, что проблема нового человека стояла на протяжении многих веков, но как никогда остро в нашем веке, когда появилась некая новая цивилизация, сильно отличающаяся от предыдущей; некая машинная цивилизация, пользующаяся ракетами, самолетами, телефонами, факсами, телевизорами и другими средствами, доселе невиданными. Вследствие этого наша популяция более не удовлетворяется теми системами восприятия и кодировки пространства, которыми она удовлетворялась в предыдущие века[10].

Дело в том, что в начале века произошел плавный переход от прямого построения перспективы, присущей традиционной живописи, например, к точно такой же перспективе фотографии, кино и телевидения, что было обусловлено системой кодирования информации, которая производилась с помощью некоего объектива, то есть специально предназначенного для этого аппарата, который не мог передавать пространство другим способом, кроме как из одной точки[11].

В то же время человек не находится на месте, а постоянно перемещается, содержит у себя в голове в своей памяти гораздо большее количество единиц информации, поскольку обрабатывает одновременно изображения с различных точек пространства. Дело в том, что это восприятие позволяет человеку воспринимать пространство шире, чем дает обычная

9 Программа по созданию Нового человека была детально разработана и хорошо известна практически каждому жителю Советского Союза, и не только в связи с именем Фридриха Ницше, сколько в связи с тем, что она являлась одной из основных составных частей Общей Программы Строительства Коммунизма и была в известной степени реализована в связи с выходом в открытый Космос.

10 В 1920 годах в России новые пространственные системы одновременно внедрялись не только в живописи, но и в литературе. В статье “Новая русская проза” Евгений Замятин писал: “Все реалистические формы - проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, они - условность, абстракция, нереальность... неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности - то, что одинаково делает математика и искусство. Реализм не примитивный, не realiora - заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности”. (Из книги “Лица”, Нью-Йорк, 1967, с. 210).

11 Михаил Матюшин для преодоления ограниченности единственной точки зрения ввел понятие “расширенности смотрения” - “акта сознательного распоряжения центральным и периферическим зрением в одновременном усилии смотрения”. (Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету” М.,.Л., 1932, с.13). Согласно теории Матюшина, расширенное зрение “дает цельное ощущение любого двигающегося предмета, потому что в силу физиологических особенностей глаза, именно периферия сетчатки является более чувствительной к восприятию движения”.

фотография. Пропасть между реальностью и фотографией рано или поздно должна ощутиться. Человек постоянно ощущает неадекватность того, что видит в реальности тому, что он видит на фотографии или на картине. Вследствие этого, кстати, давнишнее движение в искусстве - создание барельефов, скульптурных композиций, сочетающихся с барельефами, диарамы, панорамы большие композиции в таких музеях, как военно-морской, артиллерийский, затем появились такие деятели, как кинеисты... Вспомним и нынешнюю так называемую инсталляцию. Такое тяготение к другому измерению, стремление выйти за пределы плоскости, совершенно очевидно у, так сказать, деятелей культуры [12]. Достаточно вспомнить стереокино, которое не прижилось из-за дороговизны, но сохраняется как жанр.

Какие же возможности появились у человека за последнее время? Сразу же можно вспомнить, что послевоенное время можно считать временем компьютеров. Появились новые системы обработки информации, в том числе и пространственные. Стоит вспомнить, что египтяне, изображавшие пространство схематично как чертеж, использовали определенные линии, на которых все выстраивалось. Размер персонажа был связан с его значимостью; то есть знак имел идеологическое значение, его размер был очень важен. Если мы представим себе египетскую фреску или египетский папирус, то сразу поймем, что система, которой пользовались египтяне для кодирования на папирусе близка не европейской системе XIX века, а именно современному рисовальщику на компьютере, который использует для передачи пространства практически ту же систему.

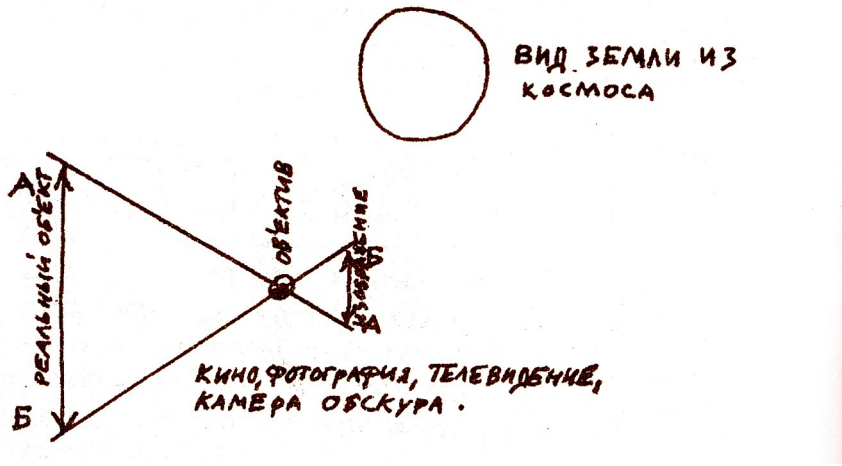


Рис. 4

Поскольку обычная прямая перспектива для него совершенно не приемлема. Проведя такие наблюдения и придя к выводам, что всевозможные элементы японского или древнерусского построения пространства ближе к компьютерному мышлению, чем традиционная прямая перспектива, я начал работать над созданием новой системы передачи пространства, которая могла бы удовлетворять современного человека. Эта система была основана на описанной книге Раушенбаха “Пространственные построения в живописи” перспективе, которую он

12 Художник Илья Кабаков (р.1933) называет инсталяцию “четвертым измерением пластического искусства”.

назвал перцептивной[13], то есть воспринимающей.

Перцептивная перспектива, которую он тщательно высчитывал по математическим формулам, заключается в том, что если дальний или средний план, линия горизонта воспринимается человеком в прямой перспективе, то прямо находящееся у него под ногами воспринимается в обратной перспективе, а пространство между ними - это некое вывернутое пространство с очень сложной математической системой.

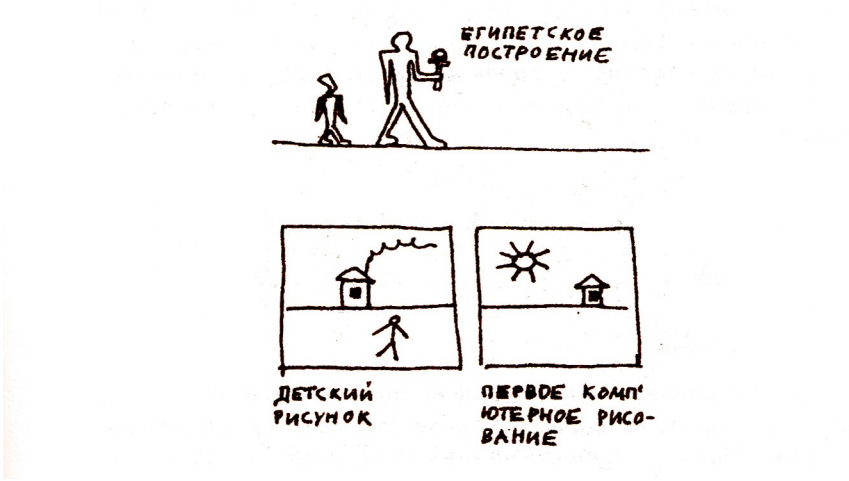


Рис. 5

Я понял, что на этом останавливаться нельзя, и что настоящий момент требует выхода к новой системе кодирования пространства. Не сошелся же свет клином на линейной перспективе! И тут я начал разрабатывать не перцептивную, а семантическую систему построения пространства. Главная задача - чтобы человек воспринимал.

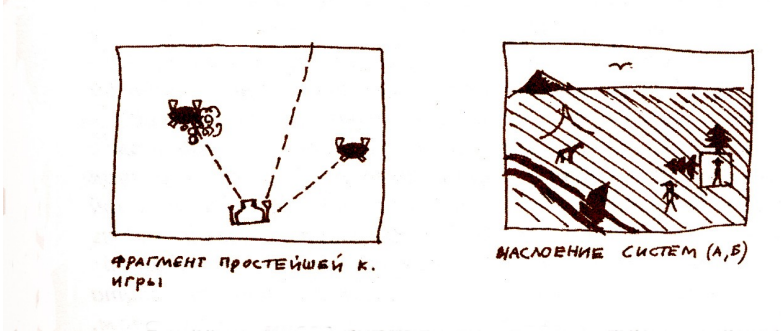


Рис. 6

Я провел много времени на берегах морей, в полях, и горизонтальные

13 Понятие “перцептивной” (научной) перспективы введено Раушенбахом для описания более достоверного, пространственного построения на плоскости, учитывающего все особенности восприятия. Системой научной перспективы Раушенбах называет такую систему, которая “получается математическим путем только из объективных законов психологии зрительного восприятия человека”. Все другие виды перспективы, например, обратная перспектива, являются частным случаем перцептивной перспективы.

пейзажи, и пейзажи, разделенные пополам горизонтальной чертой рисовались мной с самого раннего детства. Эти композиции можно увидеть и на моих ранних выставках в 1970 годы. Но в последствии я решил выяснить, почему мне хочется это делать. Я обратил внимание, что большинство нормальных рисовальщиков всегда начинает с того, что отделяет небо от земли, то есть проводит линию горизонта. Я пытался ввести не двойное, а тройное разграничение. Знаете - ничего не получается. Ничего! Многолетние эксперименты привели меня к тому, что я осознал: трехполосная система не действует. Человеку свойственно работать на двойное разделение пространства[14]

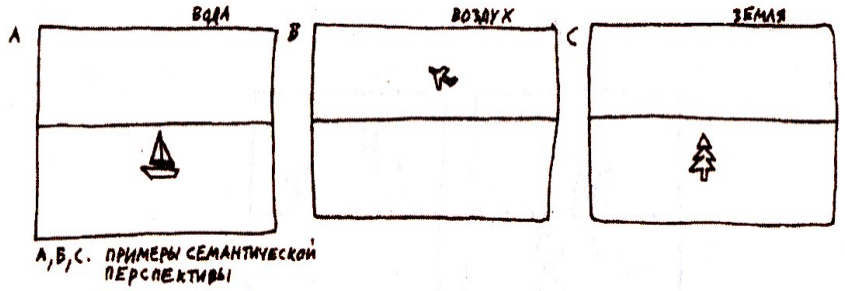


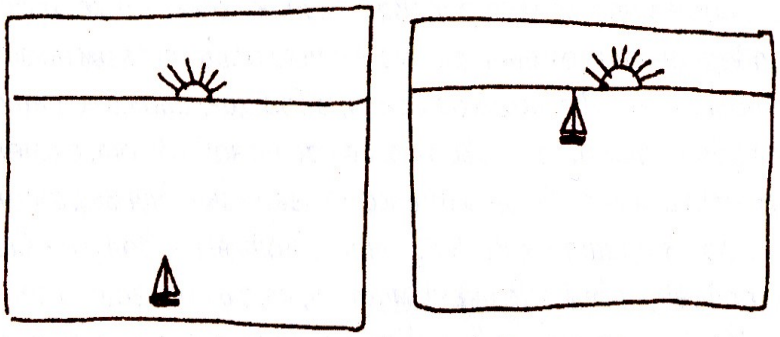
Рис. 7

Число два является максимально гармоничным. Мы делим нечто пополам и получаем то самое Дао, ту самую гармонию. С этими двумя пространствами наш мозг спокойно работает, обрабатывает их, придает им различные значения. Это описано у меня в трудах. То есть происходит свободное установление пространства с помощью знака. Это пространство может устанавливать построение пространства через его естественный сигнальный знак, скажем, зеленое - значит поле. Но помимо этого можно пользоваться совершенно обратным: желтое - это поле; желтое - это небо. Или желтое - это море. Поскольку поставлен утверждающий знак, вы сразу императивно накладываете функции этого пространства на маленький кусочек поверхности. Такова семантическая перспектива. Эта перспектива стала основой, ну если не левкасом[15], то подмалевком в моем произведении. Дальше шла, так сказать, проработка деталей. В результате создания этой семантической перспективы у меня появилась возможность расширять и уменьшать пространство за счет размещения одного и того же знака ближе или дальше от линии горизонта совершенно условным путем.

14 Мозг, как и компьютер, может быть рассмотрен в качестве машины, работающей с двоичным кодом. Мир и его происхождение описывается дуальным образом. Двойка - основа бинарных противопоставлений. Естественный мир человека - двоичен (мужчина/женщина; день/ночь; близнецы). Троичная система - в предполагаемом совершенстве - представляется адекватным любой трансцендентной системе мировосприятия. Например, Троица в христианстве, Тримурти в индуистской теогонии, трехсферная модель мира у шаманов, Тридевятое царство в русской волшебной сказке.

15 Левкас - меловой грунт в древнерусской иконописи, по которому работал иконописец, основным принципом которого был постепенный переход от светлого к темному.

Так я пришел к работам, которые я делал на протяжении конца 1980 годов в течение лет шести. За эти годы я проверил, как действует знак на человека. В зависимости от того, в каком месте мы его помещаем, мы вызываем пространство нужного масштаба. То есть масштаб пространства устанавливается автором за счет размещения знака. И масштаб устанавливается в зависимости от величины знака.



ИЗМЕНЕНИЕ ОБ'ЕМА ИЗОБРАЖАЕМОГО ПРОСТРАНСТВА В СЕМАНТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ (КОМПОЗИЦИОННО)

Рис. 8

Если вспомнить древнерусскую икону из книги, написанной замечательным отцом Павлом Флоренским, то он там описывает свободу русского художника внутри канона[16]. Действительно, человек, имеющий канон гораздо свободнее человека, канона не имеющего. Потому что человек, не имеющий канона, не знает куда ему повернуть, налево или направо. Только имея точное направление, можно быстро двигаться. С каноном обретаешь огромную свободу. Будучи свободным, можно менять цвет неба, земли, придавая им любое состояние, любое соотношение, ведь в природе все меняется катастрофически быстро. Мы не можем удержать солнечную погоду хотя бы двое суток подряд[17].Наступает ночь. Приходят тучи. Или что-то еще случается. Или молния какая-нибудь сверкнет. Ландшафт меняется. Зелень расцветает. Зелень опадает. Или краснеет. Или выпадает белый снег. Эта смена декораций, столь естественная в театре, в живописи была более тяжела на подъем.

16 Отец Павел Флоренский (1882-1937) - русский богослов, философ, искусствовед, математик, инженер. Был священником Сергиева Посада, после революции работал в комиссии по охране памятников искусства и старины, преподавал математику и физику, сделал ряд открытий в электротехнической промышленности. В 1933 году арестован и сослан в лагерь, в 1937 году расстрелян. В работе “Иконостас”, написанной в 1921-22 гг., в частности, говорится о благотворном воздействии канона на художника.

17 Климат у Петербурга влажный, морской. На протяжении большей части года преобладают дни с облачной, пасмурной погодой, рассеянным освещением. За год в Петербурге бывает в среднем 62 солнечных дня.

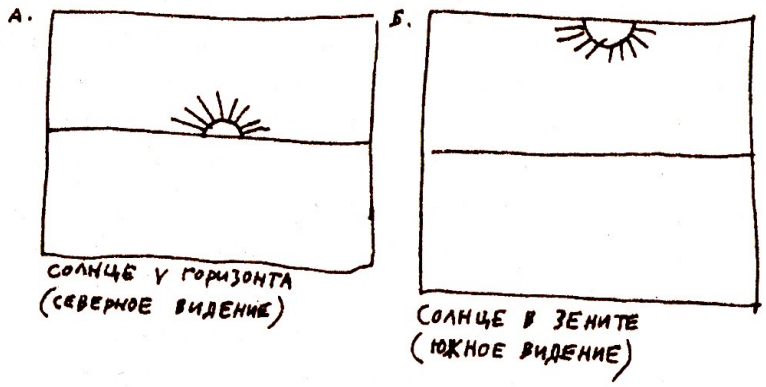


Рис. 9

Когда же кисть художника раскрепостилась, она потеряла самое главное - содержание, за которое билась. Попытки установления канона ни к чему не приводили. Между тем, все дети стран мира всегда рисовали линию, домик и солнышко, что совершенно элементарно позволяло общаться им на этом условном языке. И я, прежде всего, обращаю внимание на то, о чем художники часто говорят, но часто забывают, а именно о том, что искусство это прежде всего язык для выражения чего-либо. Я пришел к выводу, что этот язык должен быть чище, ровнее, проще, не очень мудрен, что и произошло сейчас в Нью-Йорке с простым английским, который сократился до 30 слов. Вспомним тот же язык Эллочки Людоедки[18]. Этот же примитивный язык в то же время понятный и близкий в любой части земного шара ввиду его универсальности привел меня к пониманию того, что я на верном пути, что я нахожусь не в разделе обработки информации первого порядка, а в отделе шифровки информации второго порядка. То есть, приближаюсь к тем самым пластам искусства, которые являются вечными и постоянными, приближаюсь к неким константам.

Какие же чудеса я обнаружил в этом районе искусства?

Как вы помните, в теории композиции одним из основных постулатов является законченность. Попробуйте от античного портика отломить кусок. Что с ним произойдет? Он весь разрушится. В то время как я, используя мелкий знак - а я постепенно уменьшал знак и пришел к выводу о необходимости очень маленького размера знака - действую как медиум, то есть не пытаюсь сделать так, чтобы знак навязывался мне сам. Я понял, что знак самоуменьшается.

---

18 Людоедка Эллочка - героиня популярного сатирического романа И. Ильфа и Е. Петрова “Двенадцать стульев”, написанного в 1931 году. В ее словаре было 30 слов, с помощью которых в зависимости от контекста - согласно теории языковых игр Людвига Витгенштейна - она объяснялась, меняя интонацию.

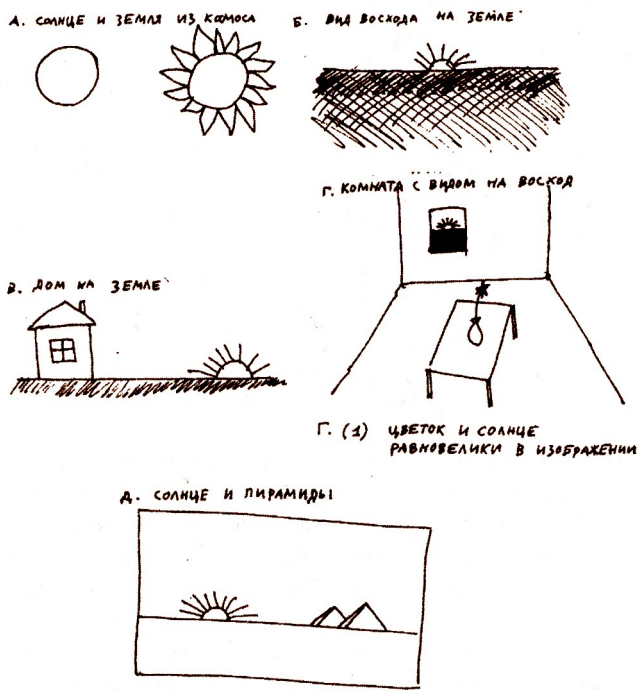


Рис. 10

Я понял, что это естественный процесс. Я стал изучать этот район восприятия и убедился в том, что мы очень часто, оглядываясь вокруг, ищем очень маленькие предметы - зажигалку, спички, сигарету, ложку... Если представить себе 360 градусов пространства вокруг нас и представить чайную ложку, которую мы ищем в пространстве, то это же ничтожно мелкий предмет! И постоянно мы имеем дело именно с ними. А большие предметы воспринимаются в ситуациях типа такой, когда мы замечаем тумбу, чтобы не стукнуться о нее, чтобы ее обойти. Мы практически не замечаем больших предметов. Эта любовь к мелкому знаку, к мелкому предмету навела меня на мысль, что сигнал можно уменьшать, что знак должен уменьшаться. Тогда он охотнее будет считываться зрением, и пространство будет более естественным. Оставив этот единственный знак, пару знаков, облегчив их считывание, то есть убрав все лишние детали, я пришел к той самой картине которую в последствии долго практиковал.

Теория перекомпозиции, базировавшаяся на семантической перспективе, гласила, если пространство, над которым работает художник, идеально, то оно уже не подвержено старым законам композиции. Добившись естественности построения знаков, то есть мелких знаков на большой поверхности, я пришел к тому, что сама по себе равновесная композиция позволяет спокойно перемещаться этой букашке - знаку - по ней, как мухе, не нарушая общего равновесия. Таким образом композиция стала для меня свободной. Я могу переместить лодочку, плывущую по океану хоть вправо, хоть влево: композиция не нарушается, она сохраняется естественной и гармоничной. Я в свое время сделал маленький мультфильм, где кораблик перемещается по этому пространству, а самолетик летит.

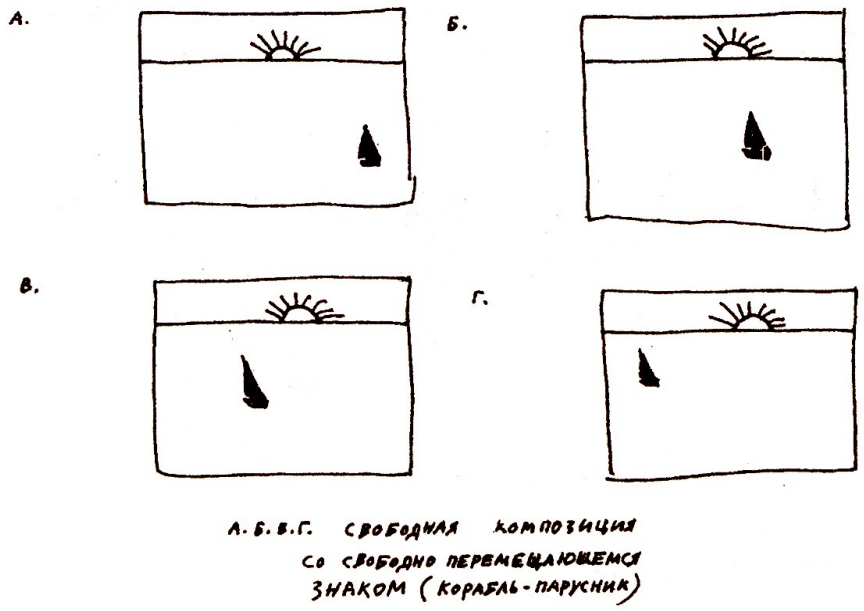


Рис. 11

Но что же такое перекомпозиция - охота к перемене мест? Или осознание того самого закона, что от перемены мест слагаемых сумма не меняется? Или какие-то другие вещи? Конечно, к тому времени я уже знал, что существуют коллажи и все такое прочее. И видел, как перемонтированы разные предыдущие произведения искусства. Но конечно же большую роль сыграло чтение книги Германа Гессе “Игра в бисер”[19]. Где автор весьма достойно излагает историю искусства как переход от фельетонистской эпохи к некой Высокой Касталии, где уже ничего нового не делают, а играют в бисер, создают нечто новое из старого. Действительно я обратил внимание, что новое всегда выглядит как хорошо забытое старое[20]. Это свободное использование окружающего искусства максимально гармонировало с технологическими возможностями “Новых художников”. Таким образом, сформировалась постепенно и сама теория перекомпозиции. Немаловажную роль в ее развитии сыграли наши совместные опыты с Игорем Веричевым. Игорь Веричев[21] - не только музыкант, но и выдающийся теоретик. Его статья “Версификация информации”, напечатанная в одном из наших первых сборников, была очень важным теоретическим исследованием в этой области..

---

19 Романы Германа Гессе “Степной волк” и “Игра в бисер” имели очень большое значение для советской интеллигенции; они выступали в роли паролей (в том смысле, какой этому понятию придает Ж.-Ф. Лиотар).

20 “Новая метла чисто метет” - опять-таки отсылает нас к теме Ноля и Цикла.

21 Игорь Веричев один из основателей музыкального коллектива “Новые композиторы”, пишущего свою музыку по монтажно-коллажному принципу, используя музыку других композиторов. См. И. Веричев. Версификация информации. Кабинет-6, 1994.

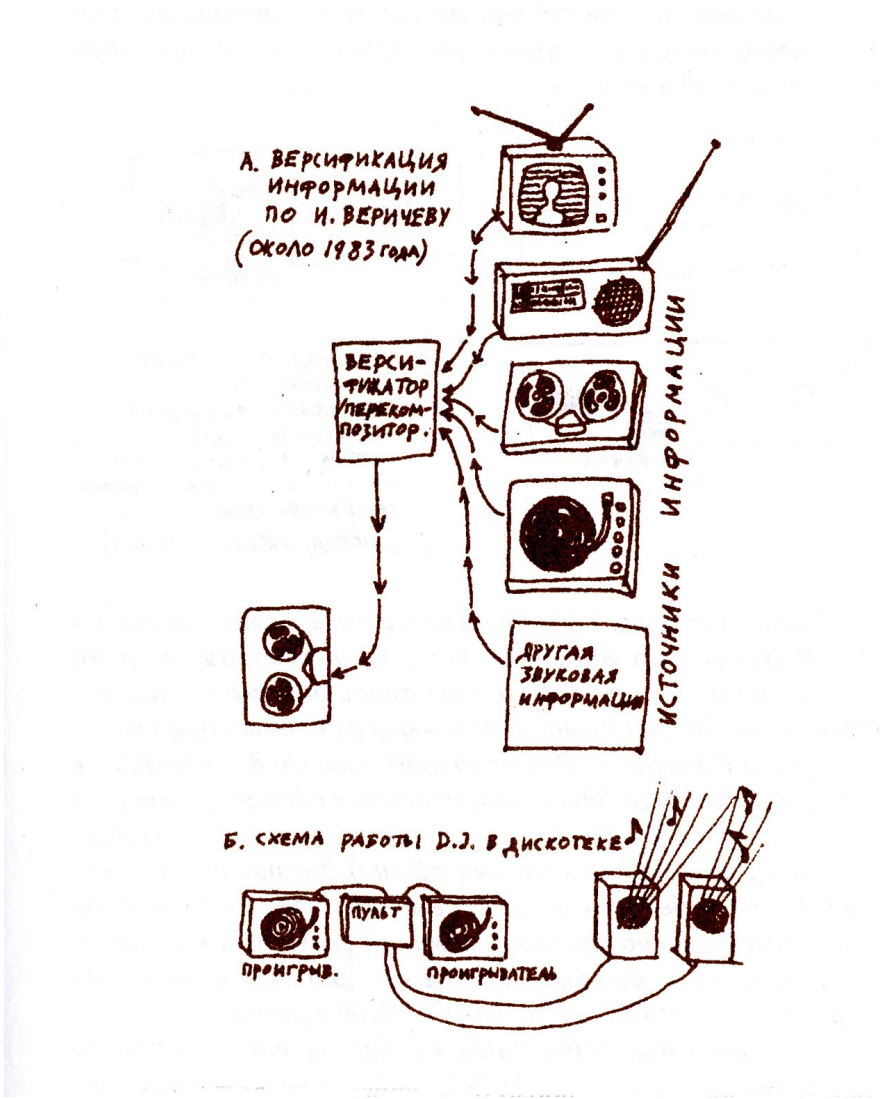


Рис. 12

Однако, есть такие вещи, о которых сложно говорить. Здесь мы подбираемся к таким вещам, как императивность средств массовой информации, а Веричев всегда работал именно с информацией. Версифицирование информации - его профессия. Изучая версификационные потоки, он пришел к открытию многих законов версификации. Но поскольку это важно и связано с жизнью всех людей, то мне сейчас очень сложно об этом говорить.

Могу только сказать, что Игорь Веричев достиг в этой области таких вершин, что, когда он использовал какое-нибудь слово в своей композиции, то оно звучало даже в отдаленном участке информационного поля, как он это называет[22]. В общем могу сказать лишь одно - в принципе, во многом из того, что произошло в нашей стране в последние годы мы обязаны Игорю Веричеву и его деятельности.

22 Одна из наиболее важных мифологических советских сказок Аркадия Гайдара “Мальчиш-Кибальчиш” заканчивается схемой мгновенного распространения информации: “У них запоют, у нас подхватят”.

В принципе именно он - подлинный герой перестройки. Опираясь на версификацию, на параллельные исследования других теоретиков в этой области, мы и разработали определенные методы, которые позволяли создавать нам из старого искусства новое. Собственно метод перекомпозициии это тот самый метод, который позволяет организовать новое искусства из старого.

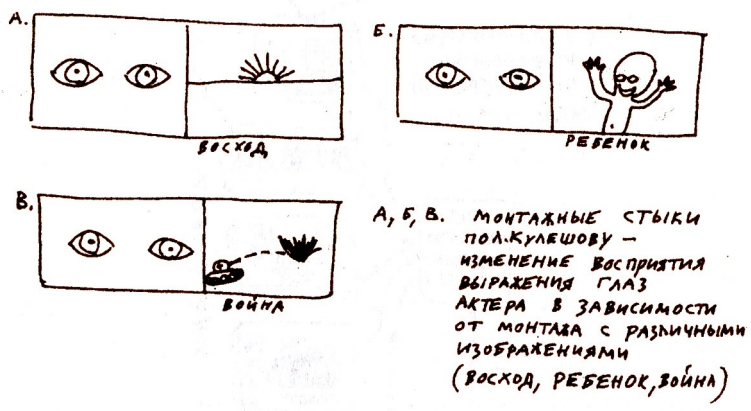


Рис. 13

Хоть и говорят, что “Новые” шумные и задиристые, на самом деле, это вовсе не так. Они никогда себя не рекламировали, никогда не пытались занимать первые позиции, не делали самовосхваляющихся телепередач, не выступали в газетах. Все наоборот. Вся их деятельность была направлена на непосредственное действие, которым они занимались, а именно на разработку разных методов. Поскольку эти методы весьма общи и доступны, они, как правило, очень быстро внедрялись после “Новых” в массовое производство, но не только самими “Новыми художниками”, но и многими друзьями. Именно этими языковыми разработками “Новые” делились со всей культурой.

Если рассмотреть нашу культуру тщательно по периодам, до появления “Новых художников” и после, то можно заметить некие отличительные черты, которые перешли в наследство от “Новых художников” другим художественным группировкам, использующим уже новое содержание. “Новые” же художники особенно о содержании не заботились. Их больше интересовали выразительные возможности изобразительного искусства. В этом направлении и велись поиски в 1980 годы.

Немаловажную долю в мои изыскания того времени внесли, конечно, наши авангардисты, которые в 1920 годы написали огромное количество книг теоретического характера об искусстве. Изучая их наследие, я наткнулся на книги замечательного советского кинорежиссера Кулешова[23], изучая труды которого 1920 годов, я обнаружил у него теорию монтажа. То есть ту теорию, которую он выдвигал в области монтажа в кино. Там он описал опыты, которые проводил в

23 Кулешов, Лев Владимирович (1899-1970) - советский кинорежиссер и теоретик кино. Первый исследователь монтажа. В статьях 1917 - 1923 гг. пришел к пониманию монтажа, ставшему основой монтажной теории. Экспериментально доказал, что режиссер, соединяя один и тот же кадр с другим, способен создать новую эстетическую реальность (“эффект Кулешова”), тем самым контекстуальность, характер “стыковки” кадров определяет смысл собственно кадра. В 1942 году снял знаменитый фильм “Клятва Тимура”.

1918 году, во время революции, в то время, когда, с одной стороны, сменилась идеология и нужны были новые фильмы, с другой стороны, не было пленки, на которую можно было их снимать. И поэтому режиссер Кулешов предложил свои услуги по созданию новых фильмов из старых. Он стал делать фильмы из старых фильмов, используя свои навыки уже сложившегося к тому времени монтажера. Дело в том, что Кулешов учился еще до революции у известного русского режиссера Бауэра[24], он был его ассистентом, долгие годы работал вместе с ним, был художником по картине. Он вообще был художником. Уже позднее Кулешов стал кинематографистом. Нужно сказать, что многие кинематографисты XX века вышли из художников. И вот Кулешов, работая над монтажом, развил свою собственную теорию монтажа.

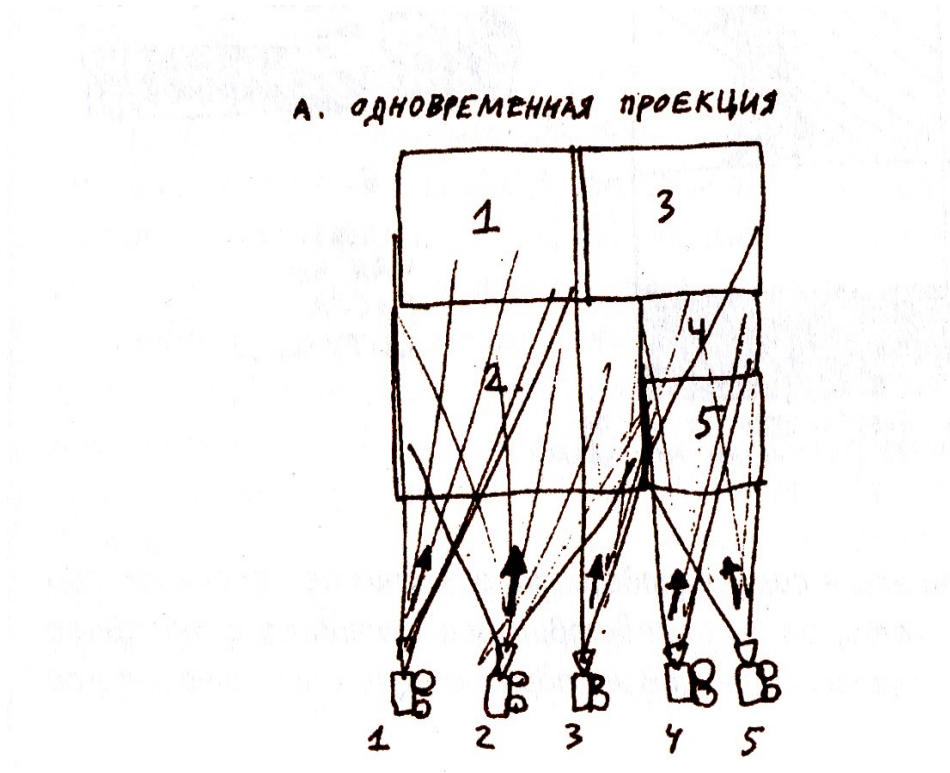


Рис. 14

Он изложил ее в своих книгах по монтажу, многие из которых вошли в последствии в классику мирового кино. В мировом киноведении есть такое понятие как “эффект Кулешова”. “Эффект Кулешова” в двух словах можно, согласно самому Кулешову, изложить так: “вы монтируете последовательно лицо актера Мозжухина и тарелку супа. Другой вариант - лицо актера Мозжухина и линия электропередач. В третьем варианте - лицо актера Мозжухина и мертвый

24 Бауэр, Евгений Францевич (1865 - 1917) - русский режиссер и художник. Один из пионеров теории монтажа в кино. В его фильмах начался творческий путь актера И.И. Мозжухина.

ребенок на столе. За счет монтажа получаем различную психологическую трактовку лица актера Мозжухина. Таким образом Кулешов вводил условность актерской игры и определяющую роль монтажа, разрабатывая в этой области новые изобразительные средства для кино. Второй постулат Кулешова - если вы монтируете одновременно снятое в одном месте лицо человека смотрящее вверх, в другом месте он снят с нижней точки линии высоковольтных передач, а в третьей точке - поле с пшеницей, то вы получаете в результате человека идущего по полю и смотрящего на линию высоковольтных передач.

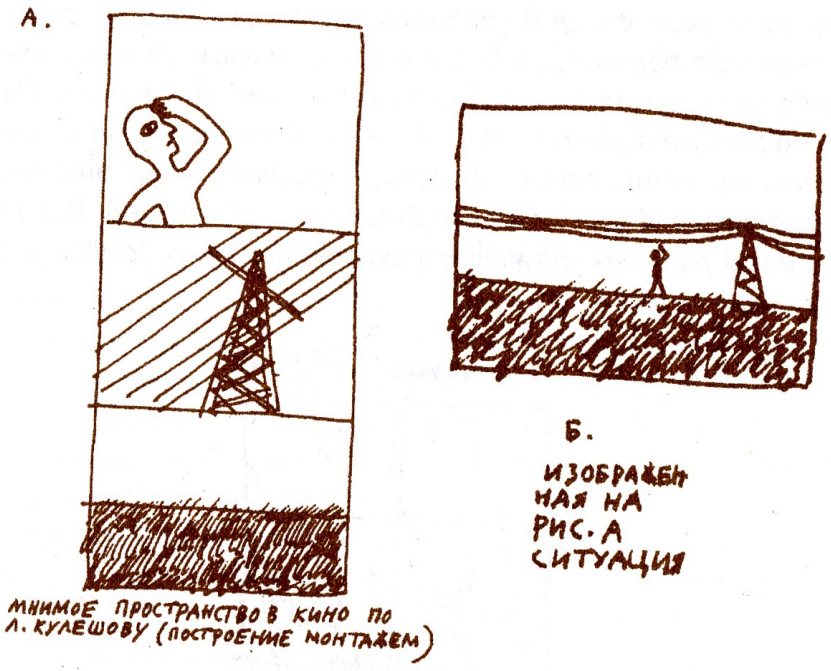


Рис. 15

То есть этим самым утверждалось мнимое пространство кино[25], которое в последствии все активнее и активнее использовалось. Кулешов же один из первых, кто это мнимое пространство ввел в кино. И третий постулат Кулешова гласил, если вы берете кадры взрывов, криков людей, льющейся воды и скачущей конницы, то можно смонтировать одновременно ликующий по поводу строительства электростанции народ, взятие города силой и стихийное бедствие, последовательно монтируя эти, казалось бы, несвязанные кадры. Чем Кулешов довел стратегию монтажа до полной тотальности[26]. Ознакомившись с этими изысканиями Кулешова в области кино в то время, я понял, что это был

25 Почти одновременно с мнимым пространством в кино Кулешова Павел Флоренский разработал теорию мнимостей в геометрии. Для его книги “Мнимости в геометрии” (Поморье, 1925) гравер и теоретик искусства Владимир Андреевич Фаворский (1886-1964) исполнил обложку, которую Флоренский прокомментировал как одну из возможностей отражения принципа мнимости в изобразительном искусстве.

26 Вслед за Л.В. Кулешовым монтаж в кино активно начал использоваться Д. Вертовым, В.И. Пудовкиным и С.М. Эйзенштейном. В фотографии и живописи он стал основой действительности Г.Г. Клуциса.

действительно мощный рывок в пространство будущего, которое тогда не смогло достойно воплотиться, но сейчас мы имеем повсеместно победу этого метода в искусстве[27].

Рис. 16

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 один 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[28]. Но поверхностными исследованиями в этой области Веричев не

27 Монтаж в России по-прежнему остается одним из наиболее сильнодействующих средств, как в художественных фильмах (О. Ковалов “Сады Скорпиона”, 1992; или “Два капитана -2” С. Дебежева, 1992), так и в художественно-документальных хрониках (“600 Секунд” А. Невзорова).

28 Коллажный принцип сборки музыкальных и музыкально-театрализованных представлений лег в основу столь разных форм акустического творчества как ансамбли Популярная Механика, Новые Композиторы и дискотеки Acid House, Techno Music, одним из инициаторов которых наряду с Георгием Гурьяновым и Сергеем Бугаевым (Африкой) был Тимур Новиков (дискотечное

удовлетворился. Он еще заботился о том, чтобы музыка воздействовала, и сила воздействия музыки на слушателя немало интересовала Веричева в ту пору. Он исследовал такие вещи, как значение слова, силу слова в мантрах, заклинаниях, молитвах, - эти явления по сути разные, часто имеют некоторое сходство.
Эти с силой сочетающиеся слова и стали объектом изучения Игоря Веричева[29]. Надо сказать, что большинство реплик из его композиций стало впоследствии чуть ли не фольклором, например, “и тут все и начнется”. После использования этого вольно вырванного из контекста фрагмента радиопередачи, он стал расходиться по рукам на магнитофонных лентах, затем он вошел в заголовки газет, в названия радиопередач, его непрерывно цитировали.

Можно вспомнить еще и многие другие факты цитирования. Но, конечно, оно максимально усилилось после появления пиратского телевидения. Ну об этом потом.

движение зародилось на территории бывшего Советского Союза в Ленинграде в конце 1980 именно в среде художников).

29 Стратегия цитирования безусловно отсылает к общей политике деиндивидуализации, а правильнее - деавторизации производства произведений искусств, недекларированно осуществляемой “Новыми художниками”. Процесс этот фактически сошел на нет к началу 1990 годов, когда общая “нехудожественная” нацеленность на отдельного индивида, привела наиболее ярких из “Новых” к самостоятельной практике (за исключением одного единственного объединения - “Некрореализм”). Однако, при этом следует отметить, что - “вопреки” индивидуальной трудовой деятельности - собственно цитирование как одна из форм деавторизации не только не исчезло, но у таких художников как Тимур Новиков и Сергей Бугаев (Африка) заняло почетное место в общей монтажной программе

Авторы примечаний О. Туркина и В. Мазин.

Novikov T.: « The teory of recomposition». // Timur Novikov. Avant-Garde. P.10-24, 1993

Новиков Т.: «Теория перекомпозиции». // Кабинет №11, СПб., 1996. С.85-101

Новиков Т.П. Лекции. СПб. 2003