

Екатерина Андреева

Игра «Новых художников»¹

Группа «Новые художники» была создана в 1982 году Тимуром Новиковым, идеологом и организатором ленинградского — петербургского искусства конца 1970-х — начала 2000-х годов. Творчество «Новых художников» в 1980-е годы — это российский аналог искусства свободной изобразительности, «новых диких» и «новой волны» в Европе и США. Статья посвящена различным игровым стратегиям «Новых художников», которые связывают их творчество с традицией русского авангарда и его мультимедийной практикой. Результат игры «Новых художников» — радостное преобразование жизни. Он позволяет отойти от стереотипного взгляда на постмодернизм как коммерческую игру симулякров и скорректировать представления о мировом искусстве этого времени.

Ключевые слова:

Тимур Новиков, Иван Сотников,
Олег Котельников, Георгий Гурьянов,
Вадим Овчинников, Владислав Мамышев,
«Ноль-объект»,
«Новый театр», живопись «новой волны»,
граффитизм, мэйл-арт,
«Пиратское телевидение»,
постмодернизм.

Мы ввинчены в жизнь, как стальные винты в железо.

Но человек хочет шевелиться, он немеет в жизни, как нога в туго затянутом шнуровкой башмаке.

Человек создает искусство.

Искусство превращает ходьбу в телегу, и только медведь одет в свое платье — шкуру, человек в свое платье наряжен.

Так в 1922 году Виктор Шкловский в эссе под названием «Тоска островитян»² связал искусство с тремя основами жизни: свободой движения, легкостью бытия, игрой в праздник. В Петрограде 1922 года, откуда Шкловский бежал в Финляндию, платье-шкура являлось основным типом костюма: город только что пережил свою первую блокаду, но вопреки всему, как и во время второй блокады, театры работали, на очень плохой бумаге издавались книги, искусство как магический ритуал поддерживало жизнь.

Через точку в пространстве можно провести бесконечное количество прямых. В условиях свободы в любом городе-точке сосуществует много ритуалов и искусств. Зарождавшееся советское искусство (проекты памятников-трибун, ревущие лозунгами) Шкловскому очень не нравилось, потому что оно втискивало жизнь в щель одной идеологии, лишало свободы движения, игры свободных форм. «Мы стараемся жить мимо большевиков», — описывал новую тактику жизни Шкловский в 1922-м³.

Спустя 60 лет Тимур Новиков и «Новые художники» начинают свою игру именно в уделе этой идеологии, где на официальном поле

- 1 В основу статьи положен текст моей лекции, прочитанной в Новой Голландии в рамках проекта Музея современного искусства «Гараж» «История ленинградского андеграунда» (28 мая 2018 г.).
- 2 Шкловский В. Б. Тоска островитян // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция/Сост., вступ. ст. И. Калинина. М.: НЛО, 2018. С. 414.
- 3 Шкловский В. Б. Литераторы и литература в Петербурге // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1: Революция. С. 422.

действует один игрок — советская власть. Вопрос: как ее переиграть? Советская интеллигенция получила одну из подсказок в 1965 году в книге Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Бахтин писал о том, что в феодальном обществе в определенные моменты — праздники — наступает карнавальный игровой переворот общественной жизни, смена полюсов «верха» и «низа». В эти моменты власть можно дразнить, переименовывать, буквально переворачивать, и только тогда жизнь живет в полную силу. Смех и игра по правилам карнавала и абсурда — моменты силы, позволяющие торжествовать над социальной властью. Московские соц-артисты и концептуалисты 1970-х развивали языковые игры-дразнилки на основе фрейдистских оговорок советской диктатуры и существенно расширяли пространство интеллектуальной свободы. А «Новые художники» понимали, что для полноты жизни должно быть задействовано всегда и все пространство, поэтому их магия нацелена на остранение или преобразование пространства, прежде всего своего собственного мира. Все знали, что живут в щели между жерновов советской власти, и Тимур Новиков с Иваном Сотниковым, молодые люди (одному из них 24 года, другому — 21), показывали это жизненное пространство весело и афористично. Им помог случай.

Как-то раз, 12 октября 1982 года, Новиков с Сотниковым прогуливались по монтировавшейся выставке неофициальных художников в ДК им. С. М. Кирова. Это была первая представительная выставка незадолго до того зарегистрированного властями объединением андеграундных ленинградских живописцев — Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) под руководством Сергея Ковальского, членами которого являлись и Сотников с Новиковым. Как рассказывал Сотников, в зале они обнаружили довольно много бракованных экспозиционных стендов с дырами, на которых художники были вынуждены развешивать картины. По этому поводу и по нескольким подобным Сотников всегда вспоминал об изощренных издевательствах, которым

4 В таком именно месте Управление культуры предложило устроить выставку художников-экспрессионистов Бориса Кошелюхова, Соломона Россина, Тимура Новикова, Евгения Козлова (Е-Е), Олега Котельникова, Ивана Сотникова, Вадима Овчинникова и, возможно, супругов Тагер. Выставка не состоялась, но сохранились фотографии Евгения Козлова, сделанные в 1983 году и представляющие предварительное собрание художников. Новиков, по словам Сотникова, назвал это событие «Съезд экспрессионистов». См.: Андреева Е. Тимур. «Врать только правду!». СПб.: Амфора, 2007. С. 68–70.



1. Иван Сотников и Тимур Новиков в Ноль-объекте на выставке ТЭИИ в ДК им. С. М. Кирова. 1982
Фото Романа Жигунова. Архив Тимура Новикова

в Управлении культуры подвергались несоюзные художники: то им дадут стенды дырявые, то предложат для выставки кирпичную стенку в доме быта, на уровень человеческого роста залепленную катышками пластилина⁴. В этих кафкианских условиях сложно было сохранять бодрость духа, однако нашим друзьям это удавалось — им нравилось переигрывать и публику, и «профессиональное сообщество», и обстоятельства. На выставке ТЭИИ они выбрали стенд с аккуратной прямоугольной дырой горизонтального формата, над которой висел тихий пейзаж, и объявили этот стенд с дырой «Ноль-объектом». Тогда же они устроили фотографирование в «Ноль-объекте» и через его раму. (Ил. 1.) Роман Жигунов, приятель Сотникова, запечатлел в «Ноль-объекте» вызывающе свободные и веселые лица Ивана с Тимуром и портрет художника

и будущего лидера «митьков» Мити Шагина, а также забавные «планы экспозиции», просматривающиеся через этот импровизированный видеоискатель: женские ноги в теплых сапогах и подол пальто — любимый грубоватый вид Александра Арефьева, «вставленный», благодаря точке зрения «Ноль-объекта», в окружение из довольно-таки сонной живописи. Новиков и Сотников сразу же сочинили и стали всем показывать текст с утверждением, что вся выставка — это лишь рамка для «Ноль-объекта». 15 октября, на другой день после открытия выставки, они приклеили на стенд этикетку «Ноль-объект». Выставком ТЭИИ отреагировал 17 октября: авторам «Ноль-объекта» запретили вход на выставку, а 21 октября по соседству с дырой «Ноль-объекта» появилось «разъяснение» Оргкомитета, что дыра «НЕ является произведением искусства. Она лишь естественная пауза, необходимая взгляду при переходе от работ Митавского к работам Миллера. Во время монтажа экспозиции она была в шутку названа провалом имени Митавского. В следствие чего, претензии на авторство других художников, предъявленные после открытия выставки, объявляются попыткой плагиата»⁵. То есть выставком ТЭИИ принял ироничные правила игры, навязанные Новиковым и Сотниковым, но шутка не очень удалась. Новиков этот текст снял и сохранил в своем архиве. Выставком по понятным причинам (выставку могли закрыть из-за «неучтенного» произведения) затеял с Новиковым и Сотниковым самую серьезную борьбу с общими собраниями коллектива, слишком похожую на обывательские советские разборки в учреждениях и газетах. Новиков объединил вокруг себя сторонников, он собрал «Хронику “Ноль-объекта”» из переписки с ТЭИИ с комментариями, задним числом организовал Главную Комиссию Управления Ноль-культуры, которая первым своим постановлением от 14 октября объявила: «Можно. Разрешается все». Новиков назвал все предметы с прямоугольной дырой «Действующими моделями “Ноль-объекта”», и 22 октября Новиков и Сотников с рамочкой для узкого слайда, «в сопровождении телохранителей и деятелей ноль-культуры», которых олицетворял Георгий Гурьянов, направились в Эрмитаж, чтобы распространить революцию «Ноль-объекта» в этом главном месте художественной силы в стране⁶.

5 Сохраняю авторскую орфографию. Документ воспроизведен в кн.: Новые художники. Каталог выставки / Сост. Е. Андреева, Н. Подгорская. М.: Maier, 2012. С. 10–11.

6 Новиков Т. П., Сотников И. Ю. Ноль-объект // Новые художники. 1982–1987. Антология / Сост. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 66–71.

«Ноль-объект» стал видеоискателем нового мира, который прежде всего показал новых героев. Парадоксальное соединение комического и героического отличает игру «Новых художников» и мировоззрение самого Новикова, который в 1980 году начал свою галерею «АССА» в раселявшейся коммуналке с выставки уже не существующей группы «Летопись» и Биеннале портретов Тимура Новикова. Вторая биеннале была приурочена к дню рождения Тимура 24 сентября 1982 года. Сейчас, в эпоху селфи, пафос портретирования разменян на миллиарды фотографий, и надо воспользоваться воображением, чтобы вернуться в начало 1980-х. Тогда еще, как и во времена античной Греции, человек, удостоенный портрета (победитель Олимпийских игр), был, вне всякого сомнения, выходящим из ряда вон, героем. Новиков делает героями себя и друзей: он пишет и рисует их портреты. И одним из первых — портрет Георгия Гурьянова с подписью АНО — Администрация «Ноль-объекта» — на обороте. (Ил. 2.) Итак, первой игрой Тимура была игра в героя-художника — сотворение человека-творца. «В стране литературных героев» — название самой любимой и веселой детской радиопередачи 1970-х годов, в которой литературные герои обретали живые захватывающие голоса на фоне бубнения новостей об успехах СССР.

Любопытно сравнить эти автопортреты и портреты с произведениями московских художников того же времени и андеграундного стиля жизни, например, с известным объектом Андрея Монастырского «Палец, или Указание на самого себя как на предмет, внешний по отношению к самому себе» (1978), или с портретами «Мухоморов», написанными в 1979 году Константином Звездочетовым в манере намеренно плохой живописи. (Ил. 3–4.) Новиков пишет Гурьянова монументально и экспрессивно, и небольшой размер его холста вместе с дружеской насмешкой над рыжей шевелюрой, на нем не уместающейся, помогают Гурьянову стать космическим мечтателем. Монастырский и Звездочетов показывают не героев, но ироническую дистанцию по отношению к себе и зрителю, а значит, и к миру. Творческим принципом московского концептуализма, как хорошо известно, являлась «коловковость» — ускользание от каких бы то ни было прямых контактов.

Новиков же следует древнерусскому боевому призыву «Иду на Вы». Он посвящает панно Дон Кихоту, герою, который навязывает себе прямые столкновения со злыми силами. Новиков здесь переходит на язык анимации, его Дон Кихот-мультик встречает красное солнце на просторах кухонной клеенки в полоску. (Ил. 5.) И опять-таки от этих игровых



2. Тимур Новиков. *Портрет Георгия*. 1982
Холст, масло. 40 × 28
Собрание семьи Г. Гурьянова



3. Константин Звездочетов
Портрет Свена Гундлаха. 1979
Оргалит, масло
Частное собрание



4. Константин Звездочетов
Портрет Сергея Мироненко. 1979
Оргалит, масло
Частное собрание

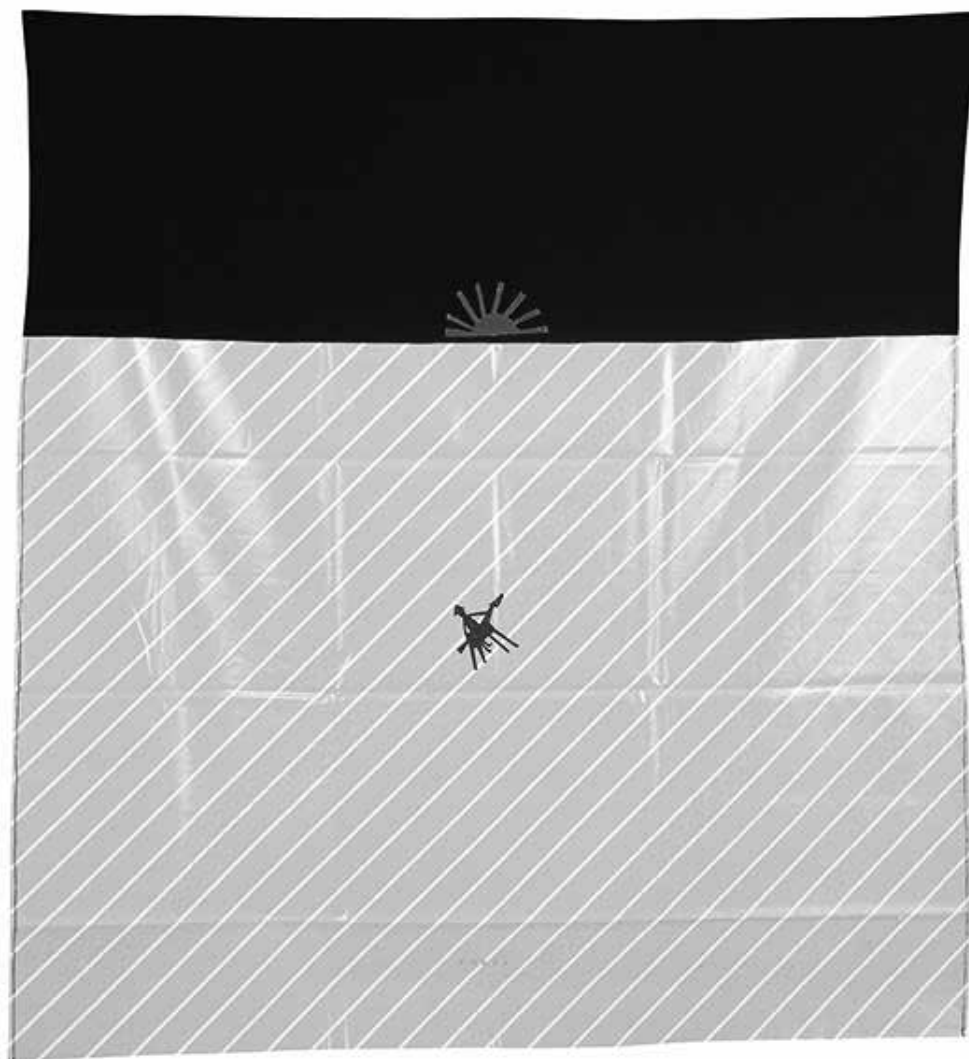
маневров с художественным языком и материалами геройский дух Дон Кихота не только не теряет, но, наоборот, укрепляется как свидетельство того, что и в мире бедных идальго, и в мире трэша героизм не меняет своей возвышенной природы. Гарольд Блум, исследователь «западного канона» культуры, так пишет о герое Сервантеса: «От нас требуется относиться к Дон Кихотову вызывающему героизму одновременно с великим уважением и существенной иронией: эта установка Сервантеса с трудом поддается анализу. Как бы возмутительны ни были проявления храбрости Дон Кихота, в ней с ним не сумеет сравниться ни один другой герой западной литературы... Он живет верой, зная... что верит в вымысел... Этот Дон Кихот — метафизический актер, готовый выставить себя на посмешище ради того, чтобы не угас идеализм»⁷.

Очевидный героический пафос «Новых художников» позволяет противопоставить их жизненную игру «колобковости»

или итальянской забастовке советского общества, которую Алексей Юрчак описал в книге «Это было навсегда, пока не кончилось». Новиков, Сотников, Гурьянов — не литературные персонажи, не метафизические актеры, не советские люди — саботажники советского, и их игра совершается в реальном пространстве, производя столь же абсурдное впечатление битвы с ветряными мельницами. Ради чего совершаются их перформансы-эскапады? История искусства — история произвола, утверждает Шкловский. История произведения воли в действительность, так мог бы сказать Хайдеггер, будь он Шопенгауэром, автором «Мира как воли и представления»; но Хайдеггер полагал, что искусство — это произведение истины в действительность. Если говорить об игре, что в ней истинно? «Новые художники» отвечают: истина — это когда руки развязаны, то есть сама по себе свобода действий — наивысшая ставка в игре. Первый акт главного управления «Ноль-культуры» свидетельствует: «Можно. Разрешается все». «Новые художники» не рефлексиируют над ситуацией, когда ничего нельзя, но находят возможность быть всему. «Ноль-объект» превращает героев-художников во «всеков», если употребить термин Михаила Ларионова — Ильи Зданевича, то есть в творцов, которые готовы работать с любым материалом. Это было гениальное экологическое открытие 1913 года: искусство может быть каким угодно и везде. Однако в дальнейшем эта идея, чреватая релятивизмом и утратой художественного качества, существенно уточняется благодаря Новикову.

Новиков и Сотников играют не только с физическим пространством выставочного зала в ДК им. Кирова, которое становится сценой появления новых героев, но и с историческим пространством художественной традиции. Ведь выход за ноль совершил Малевич в 1915 году, о чем и уведомил посетителей «Последней футуристической выставки 0,10», которым довелось лицезреть «Черный квадрат» в качестве реликвии прохода художника через ноль форм. Потом на рубеже 1920–1930-х Даниил Хармс в своих философских стихах и текстах («Мыр», «Нетеперь», «Звонить-лететь») передумал историю Малевича в духе ларионовского всечества и показал, что жизнь — это постоянный обмен между конечным и бесконечным, и в этом смысле — постоянное произведение конечного в бесконечное, если мы говорим о творчестве.

7 Блум Г. Западный канон. М.: НЛО, 2017. С. 163, 166.



5. Тимур Новиков. *Дон Кихот, встречающий красное солнце*. 1989
Ткань, акрил, бумага, клеенка. 141 × 134
Собрание семьи Тимура Новикова



6. Тимур Новиков, Иван Сотников
Утюгон. 1983. Архив Тимура Новикова

Новиков и Сотников являются в рамке «Ноль-объекта» и продолжают именно эту авангардную революцию в обычном мире, казалось бы, лишенном чудес.

За «Ноль-объектом», преобразившим бракованный стенд в философскую раму для картины новой жизни, в августе-декабре 1983 года следуют новые сеансы преображения вещей: два концерта утюгона — музыкального инструмента, построенного Новиковым и Сотниковым из обычной столешницы и чугунных утюгов, подвешенных к ней на струнах и соединенных со звукоснимателем. (Ил. 6.) Важный вопрос — отношение этих акций к истории авангарда — к музыкальным перформансам Джона Кейджа, а еще раньше — к симфонии гудков

8 В 2009-м в ГЭЗ 21 под управлением Сотникова и Котельникова утюгон звучал, как позывные монастырей Тибета. См.: Утюгон — первый русский аналоговый синтезатор // YouTube. People & Blogs. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=787ns3oOYB4>.



7. Медицинский концерт. 1983
Музей Ф. М. Достоевского

Арсения Аврамова, к Михаилу Матюшину, который отмечал дни рождения Елены Гуро концертами с «игрой» на длинной струне, натянутой через всю квартиру и издававшей «плавающие звуки», как утюгон. Длинной струной у «Новых» называлась капельница, которая орошала звукосниматель проигрывателя в декабре 1983 года на «Медицинском концерте» в Музее-квартире Достоевского, куда «музыкальные инструменты» доставил приятель Тимура Алексей Свинарский по прозвищу Скорпомощник, работавший на скорой помощи в домах Владимирской церкви. (Ил. 7.) На «длинной струне» играл барабанщик «Кино» Гурьянов, а Сергей Курехин, участник концерта, считал его одной из первых акций «Поп-механики». Говоря об авангарде и «Новых художниках», мы видим не столько преемственность учеников-учителей, сколько виртуальное воздухоплавание авангардных художественных форм в искусстве Петербурга. Это и есть бытие формализма, то есть проявление объективности художественной формы, представления

о котором Шкловский позаимствовал у Льва Толстого из «Войны и мира» и у Генриха Вёльфлина из «истории искусства без имен»: есть истинная жизнь, в том числе и жизнь искусства в его художественных формах, к творению которых автор подключается как изобретатель новых вариантов, когда сама матрица форм словно бы призывает его действовать, потому что хочет снова явить/обновить себя в новых произведениях.

В игре «Новых художников» идеи русского авангарда снова оживают. Первой постановкой «Нового театра» в 1984 году Новиков выбирает «Балет трех неразлучников» Даниила Хармса, сочинение 1930 года. (Ил. 8.) Как и балаганные «Хоромные действия» первой группы русского авангарда «Союза молодежи» (1911), «Три неразлучника» позволяли «Новым художникам» свободно самовыражаться — двигать тело, но не только это, ведь содержание пьесы Хармса — передвижение трех актеров по клеткам магического квадрата. Со стороны действие выглядит как волна хаотических веселых скачков. Но есть и другая грань этой игры. Играющие знают, что прыгают по изначальному идеальному плану: в их действиях есть напряжение между непредсказуемостью, случайностью и предопределенностью. Исследователь Хармса, Д. В. Токарев в книге «Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета» акцентирует в его творчестве мрачный абсурд разлагающейся советской жизни и доказывает, что действие балета символизирует исчерпание возможностей движения, так как оно начинается в клетке 8 и заканчивается в клетке 1, то есть нумерологически понижается⁹. Эту интерпретацию опровергает хотя бы то, что в «либретто» Хармса никак не задействована двойка, то есть возможности не израсходованы, а кроме того, и сам магический квадрат нельзя одноканально прочесть как последовательность убывающих цифр. В нем главное — постоянная сумма 15, которую дают движение по линиям креста — диагоналям, вертикалям и горизонталям. Эту сторону действия, важнейшую для Хармса, искателя совершенства через абсурд (как смысл обновления через абсурд искал Делёз), невозможно игнорировать. «Новые художники» играли для самих себя и горстки зрителей, собиравшихся в домашнем театре Эрика Горошевского, играли историческую актуальность турбулентного времени, кото-

⁹ См.: Токарев Д. В. Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. Глава 4.3: «Притяжение точки». URL: <http://www.d-harms.ru/library/kurs-na-hudshee-absurd-kak-kategoriya-teksta24.html>.



8. Олег Коломейчук, Тимур Новиков и Сергей Бугаев (Африка). Сцена из спектакля *Балет трех неразлучников* Постановка *Нового театра*. 1985 Архив Тимура Новикова



9. Георгий Гурьянов в роли князя Мышкина. Сцена из спектакля *Идиот* Постановка *Нового театра*. 1984 Архив Тимура Новикова

рое, наконец, позволило изгоям советской культуры, как ОБЭРИУТам, не просто вернуться, но занять центральные места в истории XX века.

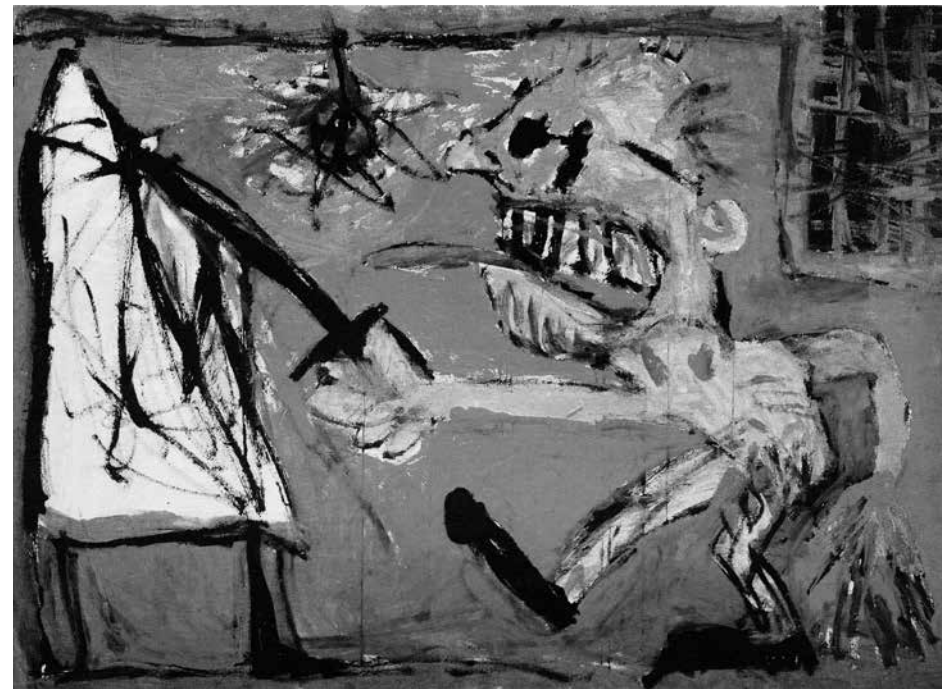
«Новый театр» в двух других спектаклях-перформансах 1984–1985 годов — «Анне Карениной» и «Идиоте» по либретто Родиона Заверняева — это тоже проверка классики свободным хаосом жизни, которая в случае «Новых художников» делает классику гораздо более человеколюбивой, чем она есть. Например, в «Анне Карениной» в финале Вронский сходил с Карениным, а Анна — с железнодорожником. Причем Вронских в этом спектакле было два: Георгий Гурьянов опоздал и представление начали с волонтером из публики. На представление «Идиота» Гурьянов-Мышкин явился заблаговременно, он даже был

тщательно загримирован: «грим» разместили на его обнаженной спине — надпись «Мышкино» удостоверяла роль Гурьянова — барабанщика тогда уже любимой группы, а трансатлантический лайнер был знаком заграничности, нездешности князя Мышкина. (Ил. 9.)

Раскрашенная спина Гурьянова, конечно, отсылает к авангардному гриму Ларионова или Бурлюка. Ларионов с Ильей Зданевичем написали в 1913 году известный манифест «Почему мы раскрашиваемся»: «Наша раскраска — первая речь, нашедшая неведомые истины <...> Мы связали искусство с жизнью <...> Раскраска лица — начало вторжения [искусства в жизнь]. Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся <...> Мы... раскрашиваемся на час <...> Витрины — наше лицо... Мы раскрашиваемся — ... ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека»¹⁰. Такой грим Александра Экстер, покрывшая тело прекрасного мулата граффитистской росписью, называла «эпидермический костюм». Участников спектакля, разумеется, радовало и неожиданное совпадение прозвища князя Мышкина «Идиот» с обиходным восприятием их самих — ленинградских панков начала 1980-х. Идиотская тупость, вызов общепринятым нормам поведения — важная эстетическая категория некрореализма, придуманного Евгением Юфитом и Олегом Котельниковым, — позволяла и характер князя Мышкина воспринимать в панковском духе. Юфит был режиссером сцены скачек в «Анне Карениной»: участники гоняли друг на друге, как они это делали, играя в «слона» на переменах в школе.

Театральные перформансы «Нового театра» сохраняли определенную обусловленность театрального спектакля: действие совершалось на сцене, но, как это случалось на «хоромных действиях» «Союза молодежи», зрители вылезали на сцену прямо во время спектакля. Игра «Новых художников» никогда не мыслилась «сценической», отделенной рампой, но была тотальной и жизненной, ведь и в галерее «АССА» жизнь являлась бесконечным представлением, фрагментами которого становились и выставки, и концерты, и показы мод, и просто фотографирование. Впрочем, «Новые художники» так жили не только в «АССЕ»: свой игровой стиль жизни они от себя не отпускали даже во сне.

¹⁰ Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся // Аргус. Ежемесячный иллюстрированный художественный и литературный журнал. Рождественский номер. СПб., 1913. №12. С.114–117.



10. Олег Котельников. *Удар кисти*. 1982
Оргалит, темпера. 90 × 122
Государственный Русский музей

Создание картин в практике «Новых художников» тоже было окрашено страстью к игре. Часто создание картин означало и рождение художников, потому что Новиков стремился в начале 1980-х произвести иллюзию массовости своих рядов и заодно зафиксировать присутствие своих друзей в только что открытых неофициальных профсоюзах ТЭИИ и рок-клубе, что теоретически могло спасти от обвинений в тунеядстве. Поэтому нерисующим или малорисующим товарищам приписывались произведения рисующих, что часто действительно создавало новых живописцев. Кроме того, подписи и надписи на картинах (вспомним надпись «АНО» на портрете Гурьянова) служили своего рода квестами, иногда наделенными провидческой силой. Так, Котельников подписывает свой шедевр «Это здорово» именем

«Е. Е. Козлов»: кто знает, тот догадается, что одно «Е» — лишнее (Козлова зовут Евгений). Получив этот энергетический толчок, Козлов с этого момента навсегда становится художником «Е-Е». В 1983 году свой пейзаж, написанный из окна квартиры Ивана Сотникова, Котельников подписывает латиницей «Иван Сотникофф» и ставит более позднюю дату — 1984. Спустя много лет Сотников действительно возвращает себе фамилию своего репрессированного отца Юрия фон Штакельберга, потомка героического остзейского рода, отправленного в сталинские лагеря в 1949 году за создание вместе со Львом Раковым Музея обороны Ленинграда в Соляном городке.

Магический героизм художника в том, что он реально преображает мир, выявляя в нем изначально важное. Так сама экспрессивная каллиграфия и алая красная рана фона картины «Удар кисти» — шедевра Котельникова того же самого 1982 года — времени «Ноль-объекта» — свидетельствует о том, что художник — великий дефлоратор. И ему подвластно оплодотворить мир новизной, произвести на свет новую жизнь, как это подвластно самому Котельникову, который написал на своей коммунальной кухне евангельские фрески. (Ил. 10–11.) В этом деле преобразования коммуналок и малогабаритного жилья у Котельникова был предшественник — Владимир Стерлигов, расписавший обои у себя дома в Новом Петергофе как капеллу Волхвов в палатце Медичи-Рикарди, что позволяет говорить об очень высоких планках эстетической традиции, которые устанавливали себе гениальные ленинградские живописцы.

Сотников в 1989 году пишет свой знаменитый шедевр «На юг», превращая с помощью живописи и магических крестов из золотой фольги современный телерепортаж о том, как транспортный самолет «Мрия» везет советский космический шаттл «Буря» из аэропорта Борисполь на авиасалон в Ле-Бурже, в подобие Великолепного часослова герцога Беррийского. (Ил. 12.) Запретительные формы жизни Сотников превращал в формы если не просветляющие, то во всяком случае проясняющие и освобождающие от предрассудков. Так, доску, служившую в заборе или ограждении с характерной красно-белой предупредительной раскраской, он превратил в символическую картину о советском обществе, где власть (черные лимузины) и граждане существуют как антиподы — в разных плоскостях. У этой картины на доске, родственницы икон, есть сила предвестника будущего — компьютерного языка иконок. (Ил. 13.) Она не случайно называется «Компьютерные игры», хотя и написана



11. Фрагмент фрески Олега Котельникова на кухне его квартиры. 1980-е
Фото Евгения Козлова. Архив Евгения Козлова, Берлин



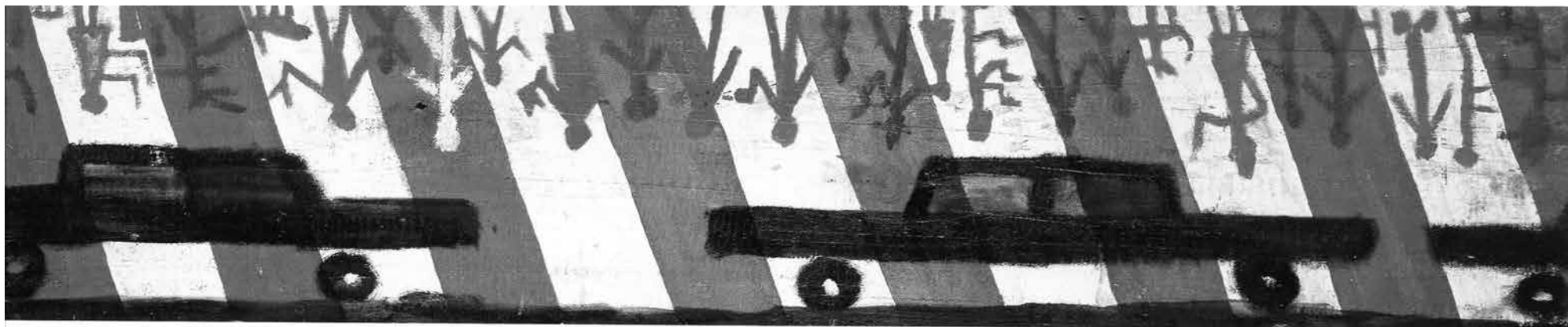
12. Иван Сотников
На Юг. 1989
 Холст, темпера, фольга.
 105 × 49
 Собрание Геннадия
 Плискина, Санкт-
 Петербург

в середине 1980-х, лет за пять до появления персональных компьютеров у российских граждан. Сотников, Котельников и Новиков говорят на языке анимации — новом международном языке стрит-арта и компьютерного искусства, предвосхищая его формы и естественно связывая его с культурным прошлым и историей.

Здесь надо напомнить, что синхронно с первыми творческими экспериментами Тимура Новикова и его товарищей, в 1978 году, Ю.М. Лотман предсказывал усиление роли анимации, потому что ее язык позволяет представлять картину мира ироничной и полной разнородных элементов, сплавленных в новом синтезе¹¹. Вскоре эти признаки были осознаны как родовые черты постмодернизма, а язык комикса, чем дальше в 1990-е и нулевые с десятилетиями, тем очевиднее стал вытеснять язык «взрослой» европейской культуры. В творчестве «Новых художников» мы наблюдаем непрерывный круговорот форм: свободу принимать любые облики, нырять в историю и улетать в будущее. Техника анимационного кино позволяет выразить эту тотальную игру жизни не слабее, чем живопись или коллаж. Поэтому «Новые художники», и особенно Котельников, Новиков, Инал Савченков, Вадим Овчинников и Иван Сотников, делали мультфильмы. Анимация собиралась из предметов и рисунков, а также создавалась как рисунок на непроявленной киноплёнке.

Если представить себе быт «Нового художника», то и место его жизни, в которой игра и работа были постоянно сплавлены воедино (то есть работы не было вообще, «Никто не хотел работать» — знаменитое название рисунка Котельникова), и его время были полностью погружены в игру. Об этом свидетельствует целая коллекция расписных дверей из мастерских «новых художников», в частности украшенная анимационными ужастиками дверь мастерской Инала Савченкова. (Ил. 14.) Ему Вадим Овчинников выдал от лица некоей Коллегии ДП справку, которую приехавший из Новороссийска и не имевший ленинградской прописки Инал предъявлял останавливавшим его на улице милиционерам. Савченков сразу прославился тем, что устроил в середине 1980-х выставку картин, которая имела все шансы пересечь советскую границу, ведь он пустил холсты вплавь по Неве в Финский

11 Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 2005. С. 671–674.



13. Иван Сотников. *Компьютерные игры*. 1986–1987
Дерево, смешанная техника. 29 × 150
Государственный Русский музей

залив и дальше в Балтийское море. Он назвал свою акцию в духе «Мира искусства»: «Первая русско-шведская художественная выставка». Овчинников же выдавал товарищам не только справки, но и бодрил их присылкой писем, имевших глубокое философское содержание, хотя писали эти письма Коллегия ДП (диктатуры пролетариата или «Дип Пёпл»?) и некий Старший Бухгалтер.

«Новые художники» действовали в театре и живописи, в кино и музыке, и, конечно, в литературе. Поэты и писатели среди них — это Вадим Овчинников, Олег Котельников, Кирилл Хазанович, Юрий Циркуль, Владислав Гуцевич, Андрей Мертвый, Алексей Феоктистов, Владимир Сорокин и Виктор Цой. Передача магического знания — высшая специализация, парящая над специальными профессиональными навыками. Один из знаменитых примеров литературного творчества «Новых художников» — игровые тексты Инны Шакулиной и Юрия Красева-Циркуля, в частности рассказ «Как правительство нас бросило»¹². Владислав Мамышев — звезда «Новых художников» конца

1980-х всегда указывал на глубокий магический смысл своих акций. Так, одновременное экспонирование портретов Наполеона, Ленина и Гитлера — поджигателей войн и революций, по его мнению, привело к пожарам в московских квартирах друзей, где он тогда ночевал. Я же не сомневаюсь, что текст Циркуля, созданный на основе пророческого сна Инны Шакулиной, магическим образом спас нашу страну от гражданской войны по югославскому сценарию: в нем описано, как в городе вдруг наступает хаос (не работают радио и телевидение, справочная не отвечает на вопросы о точном времени, граждане ждут нападения Америки и прячутся по домам), но сгинувшее куда-то правительство неожиданно появляется снова и сообщает, что «пошутило».

С именем Мамышева, который считал себя наследником Даниила Хармса (он утверждал, что некие гражданки во время первого «Хармс-фестиваля» бросились к нему, опознав в нем реинкарнацию Даниила Ивановича), связана история еще одного знаменитого изобретения Тимура Новикова — раннего российского видеоарта, а именно — Пиратского телевидения. Известный московский телеведущий Артемий Троицкий даже предлагал «вставлять» фрагменты ПТВ в передачи центрального телевидения. Но ПТВ на самом деле создавалось Новиковым, Мамышевым и Юрисом Лесником — оператором и продюсером —

12 См.: Новые художники. 1982–1987. Антология... С. 56. В более поздних изданиях в соответствии с данными Инны Шакулиной скорректированы сведения об авторстве (И. Шакулина, Ю. Красев-Циркуль) и датировке (1984).



14. Расписная дверь мастерской Инала Савченкова. 1980-е Московский музей современного искусства

для собственных радостей, как и все искусство «Новых художников». Что, впрочем, не мешало им исполнять и общественные функции. Так, в первый день путча 19 августа 1991 года был снят сюжет «АНТИ ЧП». «Гэкачеписты наступают — античеписты не сдаются, фашизм не пройдет!» — скандировали в комнате бой-клуба на Мойке, где теперь отель «Кемпински», Гурьянов и Новиков, прогоняя с нарисованной Дворцовой площади гидру ГКЧП, то есть Мамышева.

Мамышев — главный российский художник эпохи перемен, символ загадочного всеобщего морфинга, изменений, преобразований — соединил актерскую игру с боди-арт и еще чем-то совершенно неуловимым и гениальным. Ему нравилось перевоплощаться не только в знаменитых и узнаваемых исторических героев, но и в обычных людей. Так, например, он абсолютно точно представлял Катрин Беккер, его соведущую по программе ПТВ «Новости культуры». (Ил. 15–17.)

В основе игр «Новых художников», как видим, всегда была цель творческого преобразования вещей и людей. И это была энергия любви, ведь «Новые художники» действовали как добрые, а не злые волшебники. Сувениры любви, ее тайные знаки мы встречаем в произведениях «Новых» тут и там: в «Красном переходе» Тимура Новикова не просто машинки едут навстречу друг другу, но сближаются Тимур и Денис — имена, написанные на нескольких транспортных средствах.

И сверх всего, это была фундаментальная игра искусства, обеспечивающая переход из абстракции в реальность — игра форм, превосходно представленная в проекте Юриса Лесника «Топология в скульптуре», где огромный куб черного поролон выворачивался в собаку, а множество более мелких цветных кубиков становились ящерами, насекомыми, земноводными и прочей живностью.

Возникает вопрос: как интерпретировать игры «Новых художников»? Если говорить об истории искусства, то их творчество мощно свидетельствует в пользу того, что далеко не вся культура постмодернизма 1980-х представляла собой прихотливую игру симулякров, то есть «неистинных подобий», была пустой перегонкой воздуха — мельтешением означающих без означаемых. Парадоксально, но исторический кризис и в том числе кризис репрезентации, самоидентификации и прочего в том же роде, здесь сопутствовал очень конкретному, личному и даже



15. Тимур Новиков. Заставка Пиратского телевидения с портретом Юриса Лесника Конец 1980-х



16. Владислав Мамышев-Монро и Катрин Беккер — ведущие программы *Новости культуры* на Пиратском телевидении. 1989



17. Владислав Мамышев-Монро — ведущий программы *Музыкальные странички* на Пиратском телевидении. 1989

героическому творчеству. И это творчество имело столь же конкретные параллели в американском и европейском искусстве граффитизма и «Новой волны», например, в творчестве Баскиа и Херинга. В этом полностью убедила выставка «Свободная изобразительность. 1980-е» куратора Паскаль ле Торель, где произведения «Новых» экспонировались вместе с живописью американских, немецких и французских художников, в частности Баскиа, Херинга, Саломе, Лючано Каstellи, Комба, братьев Ди Роса¹³. Они, как и «Новые художники», сделали собственный мир с самого начала и доказали, что, независимо от времени, так может действовать каждый талантливый человек, заинтересованный в повышении интенсивности жизни. Релятивизму, представлениям об относительности всего, «Новые художники» противопоставили образные точки опоры, постоянные точки роста жизненной энергии, и благодаря этому их произведения энергию не растрчивают, а наращивают. Как заметил Нам Джун Пайк, автор манифеста «Время-на-выходе и время-на-входе» (1976), есть явления, у которых время на выходе больше, чем время на входе. Мы видим, что «Новые художники» чаще всего предпочитали играть на повышение образных ставок. В этом именно они стали продолжателями русского авангарда, и прежде всего Ларионова и Хлебникова, изобретателей, а не приобретателей.

Новикова, и это видно по его произведениям, как и Котельникова, очевидно занимала такая сторона любой игры, как мастерство исполнения, но не менее важным для Новикова был акт подачи примера — создание произведения-события. Такое произведение он создавал из себя самого. Так, когда он уже ослеп, он продолжал неукоснительно исполнять свои игровые функции, наращивать персонажность и даже продолжал пародийную бюрократическую переписку с товарищами. Не случайно любимой книгой Тимура был роман Германа Гессе «Игра в бисер», герой которого, Магистр Игры, то есть сохраненной в условиях наступающего варварства великой культуры, предпочитает покинуть привилегированную страну игроков Касталию ради того, чтобы обучить некоего юношу, и погибает, чтобы дать юноше личный пример бесстрашия.

Именно так трактовал игру Йохан Хёйзинга в великой книге *Homo Ludens*, написанной в 1938 году и наделенной тем же посылом,

13 Libres Figurations — Années 80. Fonds Leclerc pour la culture, 2017–2018.

что и «Игра в бисер» Гессе, в те же 1930-е — начале 1940-х создававшаяся с прицелом на объяснение современного мира, словно мячик, кружащегося на волнах мировых катастроф XX века, разумно не объяснимых, но описываемых благодаря гению, свободе мировоззрения и доблести.

Игра тоже — явление заразумное, как считал Хёйзинга, и не связанное с противостоянием истины и лжи, добра и зла, с этикой и моралью. С богом игра связана постольку, поскольку человек, играя, придумывает своих богов, а вместе с ними искусство и философию. Но игра, в которой рождается сам жизненный уклад, всегда связана, по мнению Хёйзинги, с красотой: с гармонизацией мира. И она прежде всего связана со свободой, ведь суть игры — это свободное действие. И наконец, игра несовместима со скепсисом — игра романтиков была ироничной, но цели ее мыслились в областях идеального¹⁴ — «в верховьях жизни человечества», по словам Ларионова. Скептические игры постмодернистских низовий в 1990-е годы не по праву заняли центр, и теперь благодаря «Новым художникам» мы видим, что большая игра была отнюдь не скептической, а геройской, как и во времена Сервантеса.

Об этом последний поэтический пример из творчества Олега Котельникова. Речь о коротком акупунктурном стихотворении, посвященном «Медному всаднику» и входящем в традицию Пушкина-Маяковского:

*Петр Первый
парень нервный
скипетр
что нож консервный
вскрыл страну
как банку килек
потому-то
и велик.*

Оригинальная рифма «килек — велик» и сравнение скипетра с открывалкой, навеянное сценой из фильма Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», где Иван Грозный в Москве 1973 года ест консервы

с кинжала, эффективно снижают исторический пафос. Но, в отличие от Маяковского, в «Последней петербургской сказке» 1916 года описавшего неудачный визит в буржуазный ресторан гостиницы «Астория» змея, коня и самого Медного всадника — «узника, закованного в собственном городе», Котельников, наоборот, наращивает жизненную энергию, превращая императора в темпераментного «парня», «вскрывающего страну», пусть и как банку килек, но с мощью весеннего вскрытия рек. У Котельникова Петр — это и не утрашающий истукан из пушкинской поэмы — родоначальницы петербургского мифа. Памятник обретает себя — человека: молодого человека, вожделеющего, обуреваемого желаниями, которые, как мы знаем, проветриваясь на улицах Петербурга, обладают творческой силой создавать на века.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева Е. Тимур. «Врать только правду!». СПб.: Амфора, 2007.
2. Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся // Аргус. Ежемесячный иллюстрированный художественный и литературный журнал. Рождественский номер. СПб., 1913. №12. С. 114–117.
3. Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 2005.
4. Новиков Т. П., Сотников И. Ю. Ноль объект // Новые художники. 1982–1987. Антология / Сост. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб. 1996.
5. Новые художники. Каталог выставки / Сост. Е. Андреева, Н. Подгорская. М.: Maier, 2012.
6. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня/Пер. с нидерланд., общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс — Академия, 1992.
7. Libres Figurations — Années 80. Catalogue d'exposition. Landerneau: Fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la culture, 2017.

14 Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня/Пер. с нидерланд., общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс — Академия, 1992. С. 12, 15–37.