

Любовь Гуревич. Сборник статей. СПб.: Борей-Арт, 2001. (Памятники критической мысли).

## ЛОХОТРОН

Этот текст представляет собой набросок статьи для словаря художников ленинградского андеграунда. Работая над словарем, я, вразрез с модой, сосредоточилась на художественной индивидуальности. Однако, дойдя до Тимура Новикова, я столкнулась с тем, что приходится писать не об индивидуальности, а о «карьерной стратегии». Ибо «карьерная стратегия» в данном случае «растворяет» индивидуальность.

В 1982 г. на первой выставке ТЭИИ Тимур Новиков вместе с Иваном Сотниковым объявил отверстие в щите экспонатом выставки. Щит с отверстием оказался в выставочном зале случайно. И даже идея объявить дыру произведением искусства, по некоторым данным, не принадлежала «авторам». Замечу, дыра не была «ничем», как потом утверждалось, ибо она имело форму, причем не круглую, а прямоугольную, так что название «Ноль-объект» было не совсем корректным. Главное же: «Ноль-объект» стал событием, вернее, инспирировал события не потому, что отверстие было объявлено произведением искусства, а в результате появления под ним этикетки, превратившей его в экспонат выставки.

В карьере Тимура, в его дальнейшей деятельности, в подходе к искусству усматривается возникшая тогда модель. В современном искусстве само произведение, работа над ним, имеют минимальное значение, сводятся или стремятся к нулю. Важна деятельность по обслуживанию. Важна этикетка, важно заявление, важен поднятый шум. Производство этикеток и заявлений (по сути – игра) и есть современное искусство. При этом их некорректность значения не имеют, критика не опасна – любая критика нового искусства ретроградна, тем полезна: её предъявят как доказательство своего существования и своей прогрессивности. Критик должен находиться вне игрового поля, но не имеющая четких границ игра его «всасывает», превращает в игровую фигуру.

«Ноль-объект» – назовем его событием – укладывается в ситуацию постмодернизма: это не авангард, это пародия на него. Для сравнения вспомним ноль в «Супрематическом зеркале» Малевича или учение о нуле

Хармса, инспирированные потребностью постичь Вселенную, выразить бесконечное. В «Ноль-объекте» не было присущей авангарду серьезности, веры в важность того, что делаешь. Были пародирующие эту веру заявления типа: «Открытие глобальной важности для всего человечества». Сохранилась авангардная форма, в которой отсутствовало содержание – метафизика смысла, интенция. Авторы явно не имели никакой другой цели, кроме как заявить нечто как бы авангардное. Их действия имели признаки и вид игры, скорее детской, чем артистической – хотя для детской игры в этом было слишком много деловитости. Тут была практическая цель, и этой целью была слава.

Для Тимура заведомая непонятность нового искусства – это уже не драматическое обстоятельство, а правило игры, из которого извлекается польза. Поскольку зритель отличает просто объект от произведения искусства не через собственные ощущения, а по наличию этикетки, то создание произведений искусства вполне заменимо производством этикеток.

Заведомая профанность всего мира по отношению к авангарду позволяет не только объявлять искусством все, что угодно, но и все, что потребуется в данную минуту. А поскольку требуется известность, то искусством могут быть сами способы достижения известности. И поскольку искусство – не только то, что появляется в результате творческого акта, но и все, что находится на территории искусства, то можно изъять из искусства творческое начало, заменив его навыками саморекламы. Можно создавать не произведения, а нужную для карьеры реальность.

Постоянное требование новаций и отмена критерия качества приводят к тому, что само несоответствие утверждаемого в качестве искусства понятиям об искусстве сходит за необходимую новацию. Тут любой недостаток обращается в достоинство, и Тимур предложил отсутствие художественности: отсутствие музыки в Ноль-музыке («все – музыка» в духе Кейджа), отсутствие театра в Ноль-театре – считать авангардным качеством. Это давало возможность заниматься всеми видами искусства сразу.

При таком подходе единственным качеством, которое отличает искусство от неискусства становится то, что дети называют: «делать понарошке» – не на самом деле, фиктивно. И поскольку из-за своей фиктивности искусство освобождено от моральной ответственности, для своей карьеры можно использовать все, включая поддержку фашизма. Удобство в том, что, с одной стороны,

это не принимается всерьез (квалифицируется как художественная провокация, эпатаж), а с другой – если фашисты придут к власти, то может быть, зачтут. При этом фашисты все-таки ответить за свои заявления могут, а «симулирующий» их позиции художник не отвечает.

Искусство несерьезно, но приносит реальные дивиденды. Оно – как тот поддельный документ, по которому можно получить живые деньги. И – пройти в будущее.

Нуль у Тимура – не скромная точка, а всепоглощающая пустота. Пустота позволяет все абсорбировать, присвоить или, как выражается Тимур, «утилизировать»: «Нолевики» пользуются всем, ничего не осваивая». Т.е. снимают пенки. Сама харизма Тимура, его способность к себе привлекать связана с тем, что он никогда ничего и никого не отвергал, ни к чему и ни к кому не относился как к ненужному.

Поскольку «используется все», то трудно указать, с чем можно идентифицировать личность Тимура. Но несомненно: его с самого начала интересовало все, из чего состоит, чем сопровождается художественная карьера. Все средства прославления и увековечивания. И особенно – музеефикация. Одновременно с началом своей художественной деятельности он начинает создавать собственный мемориальный музей, занимается изготовлением и хранением исторических документов. С 1982 г. он пишет тексты, освещающие и комментирующие эту деятельность. Несомненно, занятия в Клубе юных искусствоведов при Русском музее не прошли даром. Ни искусствоведов, ни критиков Тимур не ждал – он все сделал сам. А когда искусствоведы наконец появились, он им доходчиво все объяснил.

Уже в текстах 1982 г., посвященных «Ноль-объекту», проявляется главная особенность его письма: оно почти сплошь состоит из казенных фраз, из советских штампов и клише. Они плохо пригнаны друг к другу, и в их разрывах слышна непосредственная, собственная не очень складная, но самодовольная и задорная речь. Стиль советского документа вроде бы пародируется, а с другой стороны используется его суггестивная сила. На деле пародируется не советский стиль, а авангардное действие, описываемое стилем, клявшим авангард. Или – и то, и другое. Действия Тимура обычно направлены одновременно и в ту, и в другую сторону.

Эта пляска на костях как будто и есть источник торжества, которое постоянно слышится в тоне Тимура. Однажды он сам об этом пишет: «Но меня радует появление в культуре элемента осознания бессмысленности,

бредовости амбиций, несостоятельности теоретизирования».

Размах культурной деятельности Тимура должен поражать, если не иметь ввиду, что она ограничивалась производством этикеток. Такими этикетками были многочисленные направления в искусстве, учреждения, организации. К этикеткам можно отнести и его характеристики членов своей команды. Великий манипулятор, он пользуется тем, что людьми интересуются не из-за их качеств, но лишь в силу известности, в силу того, что они вошли в число экспонатов некой всемирной выставки славы, где опять же важна этикетка. При этом сама полная неизвестность всего того, что предложил миру Тимур, явилась не недостатком, а необходимым условием. Люди повышено внушаемы в той сфере, в которой они не информированы, что открывает безграничные возможности. Особенно благодатной аудиторией были иностранцы с их незнанием местных реалий. Утверждение, что Африка сыграл, скажем, Макбета, воспринимается как «стеб», артистическое действие или розыгрыш в очень узком кругу. За пределами этого круга оно из «стеба» становится блефом. При переводе на английский его смысл читается буквально. И действует именно как фальшивый документ, по которому получены деньги.

Характеристики Африки, о котором Тимур распространял слухи как о самом знаменитом русском художнике еще до того, как тот, фигурально говоря, взялся за кисть, является самым ярким образцом создаваемых Тимуром этикет. «Он бесспорно гений. Величайшая личность в культуре конца 20 века. Все, к чему он прилагает свой гений, сверкает и расцветает. Я надеюсь, что его вклад в русскую культуру будет столь же весом, сколь весом был вклад его предшественников – Ломоносова, Пушкина, Достоевского», – пишет он в статье «Новые тенденции в современной живописи «Новых», датированной 1985 г. Африка действительно стал на некоторое время самым известным на Западе питерским, условно говоря, художником. Как? Или: за какие заслуги? Чтобы это выяснить, требуется детектив. У Тимура было отчего почувствовать себя демиургом.

Захваливание своей команды – прием, которым Тимур постоянно использовал. В своей стратегии он руководствовался прежде всего тем, что группа на определенном этапе вызывает больший интерес, чем отдельный художник, коих немало. Все в его группе усиленно хвалили друг друга, осуществляя тем самым успешную групповую саморекламу.

Надо сказать, что первый набор включал действительно талантливых художников: Ивана Сотникова, Олега Котельникова, Вадима Овчинникова.

Тимур начинал в группе Б.Кошелюхова, видевшего в своей живописи экспрессионизм. Поэтому в первое время и Тимур называл входивших в свою группу художников экспрессионистами. Но тут не было присущей экспрессионизму глубины погруженности в собственную душу или в «душу предмета». Им была присуща скорее раскованность, чем драматизм. Был примитивизм, декларируемая непосредственность, усиленная жестикомляция, свободная живописность – за что их и окрестили «новыми дикими». Однако Тимур дал им название «новые художники» и скоро нашел для них более перспективную генеалогию (он озаботился этим, зная, что определение истоков есть неременная часть искусствоведческого текста), а именно футуризм с его ориентацией на будущее и умеренными амбициями. Это позволило занять позицию «наследников русского авангарда». Процессы в группе происходили очень быстро. От свободной живописности перешли к «всечеству». От картины – к объекту. И переключились на методы, максимально облегчавшие процесс создания произведения – на использование и комбинирование готовых форм – на коллаж, реди мейт, трафарет, монтаж. Принцип, которым руководствовались: все можно и всем нужно пользоваться, – принцип, бывший для группы действительно творческим, а для времени – актуальным, поскольку вся страна переходила от «все нельзя» к «все можно».

Принцип «использовать все» касался как методов создания произведения, так и карьерной стратегии. Среди методов карьерной стратегии опять же был особенно популярен «коллаж». Присоединить себя, приобщить к тому, что имеет ценность, и что обрело славу. Внушить мысль о вхождении в круг самых известных деятелей современного искусства. Метод можно назвать «фотография со знаменитостью» – и в переносном, и в прямом смысле. Фотография Кейджа в мастерской Африки, с Африкой, Тимуром и Курехиным внушает: это одна компания, они на равных с Кейждем или тот хотя бы приходил в гости, и, следовательно, знал об их существовании. На деле, перехваченный при выходе из филармонии Кейдж не ведал, куда и к кому попал. Или же Джоанна Стингрей отвозит картины Тимура и Котельникова Энди Уорхолу, фотографирует его с ними и передает ответный презент с надписью, фигурировавшей как «письмо от Уорхола». Плодам бурной деятельности этого рода посвящена книга

«Интерконтакты», выпущенная в 2000 г. «Институтом истории современного искусства», т.е. «новым искусствоведом» Андреем Хлобыстиным. Появившиеся с перестройкой «новые искусствоведы» включились в проект Тимура, и, став его прилежными учениками, усвоили его метод безудержного самовосхваления (восхваления Тимура) и манеру самоназывания. Прямую связь с историей осуществляло знакомство с подругами футуристов, как утверждалось, передавших из рук в руки Тимуру и Африке тайно хранимое знамя русского авангарда. Были максимально использованы реальные связи с главной ленинградской достопримечательностью – роком, в одном наборе с которым «новые художники» подавались иностранцам во время перестройки. Использован Сергей Курехин с его идеями, с его славой, с его Поп-Механикой.

То, что произошло на пороге 1990-х гг., на первый взгляд было поворотом на 180 градусов. От «всечества», от «дикости», от предельной раскованности – к «неоклассицизму». От «разрешается все» – до: разрешается только определенная, урезанная эстетика. Но если исходить из того, что для Тимура ничего кроме карьеры неважно, то изменения эти несущественны.

Поворот был связан с необходимостью в «протесте», в «критическом ходе», в том, чтобы сделать современное искусство, постмодернизм фоном для себя. И с возрастанием амбиций. Теперь Тимур хочет не просто быть на уровне мирового процесса, но влиять на мировой процесс, увенчать историю искусства своим именем. С другой стороны, его перестает удовлетворять известность художника-авангардиста, его влечет слава настоящая, добываемая только через масс-культуру. И наконец, его уже влечет культ личности сам по себе – он разыгрывает роль гуру, роль главного магистра тайного ордена.

Ему и фактически есть чем гордиться. Он (наряду с Африкой!), вероятно, самый известный за рубежом петербургский художник. Респектабельная критика в лице Е. Андреевой, А. Боровского сделала его культурным героем, поставила в один ряд с Малевичем и Дягилевым. Однако Москва, хоть и знает его, но не слишком ценит. И ему далеко до славы поп-звезды, славы в широкой публике, без особого труда добытой художником Дмитрием Шагиным.

И вот он выступил в роли реакционера, преподнося это как нечто уникальное. При этом он отличается от, так сказать, натуральных консерваторов своим живейшим интересом к современному искусству. Его «новая академия», созданная в начале 1990-х гг. как «критический ход»,

«поскольку авангард антиакадемичен», использует новейшие технологии. Двойственный во всем, он делает шаги в сторону массовой культуры (причем массовой культуры для богатых людей), сохраняя при этом оттенок высокомерия, «аристократичности». Взяв роль апостола, он проповедует возврат к классическому искусству, к классицизму и академизму, что для него одно и то же. Он проповедует античность и красоту. При этом стиль и содержание его проповеди, деятельности и поведения сохраняют черты, позволяющие видеть в этом все тот же «стеб» и тем избежать критики по существу. Так, вся античная эстетика (для изложения которой Лосеву понадобилось 8 томов) у Тимура сводится к красоте участника физкультурных состязаний, все её духовное наполнение – к нежности по отношению к этому спортсмену. (В подтексте: вся античность сводится к гомосексуализму. В подтексте: к античности в понимании фашистов – к мужественности голого мускулистого бойца, к культу физической культуры в противоположность индивидуализации и интеллекту.) Его рассуждения об античности вроде бы рассчитаны на неуча, только пролиставшего, но не читавшего школьный учебник. Или получившего о ней представление по альбому «Голубая любовь». Его понимание красоты сводится к агрессивно-профанному представлению о том, что красота в искусстве – это изображение чего-то красивого в жизни, его простая копия. А если в жизни объект недостаточно красив и «возвышен», то его красота достигается ретушью, его «романтичность», «возвышенность» – эффектными декорациями в духе старины. Красота демонстративно сводится к суррогату, к тому, что всегда звалось «красивостью», звалось пошлостью – к наигранному пафосу, громогласному повторению уже бывшего повторения. Сводится к ретро, к «кэпму», что опять же делает все это «актуальным», ибо дает повод критикам упомянуть Сьюзен Зонтаг. Красота такова, что в её поисках Тимур в XX веке не нашел ничего, кроме китча и эстетики Третьего рейха. «Политически Гитлер наделал много ошибок. Но эстетически он был прав». «Достижения эстетики Третьего рейха до сих пор действуют на людей завораживающе». Как всегда, он играет сразу на многих струнах: его апелляция к античной эстетике может быть использована и как реабилитация «социалистического классицизма», что позволяет попутно приватизировать имперские чувства и привлечь в качестве союзников служивых советских художников и скульпторов.

Несерьезность или неискренность всех разговоров о красоте выявляется и в том, что никогда, нигде им не

упоминаются те современные петербургские художники, для которых красота, – точнее, если речь идет об искусстве, гармония – составляла неотъемлемое качество. Но то были, так сказать, живые цветы, а Тимур предпочитает искусственные. Этому вторят его апологеты: «О красоте мало кто вспоминал, когда Тимур...» (Е. Андреева)

Все это преподносится в тестах, которые можно определить как искусствоведческий китч, следующий традиции советского искусствоведения, бывшего более идеологией, чем наукой. Тут наследуется способность идеологии не отражать реальность, но заклинать, завораживать ее. Однообразная интонация, оглушающая риторика, соединение манеры брошюрок, предлагающих очередной способ спасения, и стиля советской пропаганды с его хвастливостью, с профессиональным умением оглушить и одурачить, приобретающего еще большую суггестивность, поскольку действует теперь на подсознание. Ностальгирующий читатель найдет тут уют советской лживости и демагогии, лозунги, апелляцию к массам (здесь – к «молодым») как критерию истины. Найдет уже милое прошлое, где идеология подминала сбитый с толку разум, где тон вождя отменял всякую критику. Все это вроде предназначено безграмотному читателю – и это печатается – крупным коричневым курсивом – под патронажем Русского музея, этому кадит (всерьез или тоже «понарошке») заведующий отделом современных течений Русского музея Александр Боровский.

Если в начале 1990-х гг. заказчик Тимура – гомосексуальная эстетика, то во второй половине и ближе к концу века он стремится быть одновременно всем, ищет общедоступное, подходящее, всем пригодное. И наконец, он пытается утилизировать «исконное» – то, к чему обязательно приходит самый жадный до голосов политик, – православие, самодержавие, народность.

Меняется необходимый в популистском тексте образ врага. Вначале он ограничивался ленинградским неофициальным искусством, на фоне которого сам Тимур должен был как можно резче выделиться. Теперь враг укрупнился и донельзя популяризировался: это весь модернизм, выступающий как порча, за которым стоит Америка с её спецслужбами, имеющими свои тайные, демонические цели. Это «Враги Красоты», которым он объявляет Крестовый поход, Священную войну. Тут он стремится опереться как на естественное отвращение, вызываемое ситуацией в искусстве, так и на паранойю.

И это опять «невсамделишность». Потому что он тут же выпускает книгу, должную убедить, что сам он –



явление, того же порядка, что и Иосиф Бродский. Ибо он должен присвоить все славное и не может оставить в стороне дивиденды, доставшиеся нобелевскому лауреату. И вот он уже рядом с Бродским – евреем, модернистом, американцем.

Его собственно художественные изделия обслуживают его карьерную стратегию, меняясь соответственно. Десять лет, с 1977 г. по 1987 г., он занимался живописью. Он писал городские пейзажи в стиле свободной живописности, словно пропитанные влагой, с размытыми формами, с непрочными строениями – то ватными, то картонными, по колориту – то темные и мрачные, то яркие и веселые, как тогда он объяснял, психоделические, передающие ощущение цвета под влиянием наркотиков. В них была успокаивающая легкость и, при всей небрежности манеры, подслащенность – что-то от фантика. С 1987 г. он выставляет большие куски текстиля с нанесенным трафаретом изображением. Наиболее удавшиеся работы этого рода созданы в конце 1980-х гг. В это время он сшивает два прямоугольные полотнища, обычно контрастные по цвету и текстуре. Шов как линия горизонта и очень маленькие изображения – словно видимые с большого расстояния самолеты, корабли, архитектура – все это придает его изделиям сходство с картиной. Карликовые изображения на линии горизонта, как было уже замечено критикой, тиражируют прием, примененный Малевичем в «Красной коннице». К Малевичу, а так же к иконе в окладе отсылает и еще один характерный прием, который он постоянно использует в дальнейшем: квадрат в квадрате – квадрат изображения в квадрате текстиля. Эксплуатируется хорошо проработанная как в авангарде, так и у его наследников в 1970-е гг. выразительность простых форм. Соотношение маленького, читаемого как знак изображения с огромной рамой символично: оно выражает соотношение значения художественной практики с размерами претензий Тимура.

В период обслуживания гомосексуальной субкультуры маленький квадрат в центре – это фотография: Оскар Уальд, нагие мальчики-купидоны, юноши в одиночестве или парами в картинных позах. Гомосексуальная субкультура «симулируется» в своей приверженности к «интимному», «изысканному», «роскошному», что проявляется в качестве тканей, в затейливости и нарядности рамок вокруг фотографий. Стилизация гомосексуальности к середине 1990-х гг. плавно перетекает в осторожно дозируемое перемигивание с фашизмом – как с вариантом гомосексуальной эстетики, как с модой, как с новым

«проектом» Курехина, идеи которого постоянно питали Тимура. Появляются изображения, прямо отсылающие к эстетике Третьего рейха. В Германии к этому отнеслись всерьез: выставка работ Тимура была запрещена в Берлине.

«Культ красоты» выразился в использовании, во-первых, постановочной фотографии, например, старых открыток с оперными певцами или танцовщицами. Во вторых, в применении все более и более богатых и пышных материалов – сверкающих тканей, парчи, бархата, золотого, серебряного, бисерного шитья, драгоценных и полудрагоценных камней. Это делает их не декоративными, но все более помпезными и навязчивыми. В помпезности выражается претензии на «тайный культ», на «священную войну». Его изделия теперь ассоциируются то со знаменем, с хоругвью, то с узорчатыми покровами, то с театральным занавесом. Помещенная в середине фотографии воспринимается как фетиш. Наконец, там появляется «российские императоры».

Если в конце 1980-х гг. его работы были на уровне салонного модернизма (хотя они не выдерживали долгого рассматривания, им все же была присуща элегантность), – то постепенно они становятся все более откровенным, аляповатым китчем, в чем высоколобые апологеты Тимура находят особую трогательность и сердечность (см. статью А. Боровского в книге «Тимур Новиков. Ретроспектива» 1999 г.). Дурной вкус оправдывается опять же понятием кэмп, закономерностью любых «симуляций», в том числе и «симуляций» дурного вкуса. О качестве или стильности его работ говорить не приходится. Поэтому наступившая в 1997 г. слепота не прекратила и даже не изменила художественной практики. От изделий Тимура никто не ждет и не требует художественности. Художник больше не обязан сам работать над своими произведениями. Его произведения давно имеют концептуальный, а не эстетический смысл. Художество Тимура – это его «жесты», «выстроенная им жизнь». Его талант видят не в его художестве, а в том, что он сумел сделать такую фантастическую карьеру. Буквально так и пишет в этой связи А. Фоменко: успешность карьеры, способность использовать ситуацию в своих целях и есть определение таланта.

Таково слово искусствоведения: карьера не побочный продукт, она и есть искусство.

Нужно только чтобы эта карьера делалась на территории искусства.

Но писсуар Дюшана в выставочном зале по назначению не используется. Фальшивый документ можно с натяжкой счесть искусством только до тех пор, пока по нему не получены деньги. Тимур же на свою славу материально существует. Как ни крути, карьера вещь утилитарная. От этой утилитарности нельзя отвлечься, как можно отвлечься от полезности красивой вещи, от значения иероглифа в каллиграфии.

Можно отвлечься от прямого смысла его заявлений и жестов, которые квалифицируются как «симуляция». А по-старому – как пародия, видеть которую заставляет нарочитость, элементарность заявлений, приходящая в противоречие с контекстом.

Но если есть пародия, то должен быть и объект осмеяния. По логике вещей, объектом осмеяния оказываются его апологеты, те, с чьей помощью он свою карьеру делает, те, кто считают его за «всамделишного» художника и считают за «всамделишное» искусство то, что он для этого предпринимает. Еще раз повторю его слова: «Но меня радует появление в культуре элемента осознания бессмысленности, бредовости амбиций, несостоятельности теоретизирования».

Однако цель – быть знаменитым художником – это всерьез (деньги получены), значит это не пародия. Он не осмеивает доверчивых и помощников, он ими пользуется. А нарочитость, даже карикатурность всего, что он делает, позволяющая в этом видеть пародию, – это запасной выход.

Пародирует или пользуется? Как бы и то, и другое – «мерцание». Утрата границ между артистическим действием и фальсификацией. Беспроектная игра, лохотрон.

Можно увидеть в его игре безграничное высокомерие. Можно возвысить, видя в этом демонстрацию некой тотальной фальсификации искусства и успешной карьеры. Увидеть иронию или мудрость в духе «все всему равно». Но мудрость не пользуется плодами. Так что все это больше похоже на безграничный цинизм в духе партии либеральных демократов.

Если все это считать искусством, то это плохое, не доставляющее радости искусство.

2000 г.

