

МУЛЬТИЛЕКТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ СТЕБА И ПОШЛОСТИ: ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА ТИМУРА НОВИКОВА. Резюме

Ивор Стодольский

Одну из наиболее путанных и неуловимых категорий современной эстетики [...] – китч невозможно определить из одной точки наблюдения.

(Călinescu 1977: 232)

...то, что русские называют пошлостью, очаровательным образом неподвластно времени и так хитро разукрашено в защитные цвета, что часто не удается обнаружить ее (в книге, в душе, в общественном установлении и в тысяче других мест).

(Nabokov 1973: 63–64)

В статье разрабатывается оригинальная методология для анализа элементов того пласта культурной истории, который относится к кругу художника Тимура Новикова (1958–2002). Этот культуртрегер ленинградской/санкт-петербургской нонконформистской художественной сцены 1980-х и 1990-х годов достиг известности благодаря широкому диапазону изощренных символических приемов: от тонких иронических нюансов и китча до стратегий грубого введения в заблуждение. Подобные культурные практики, основанные на неявном юморе и двойственности интенций, обычно предполагают разделение формы и содержания. Создаваемые с их помощью художественные произведения отмечены скрытой амбивалентностью, они поднимают вопросы искренности или неискренности художника. Для разноплановой аудитории Новикова такие неопределенности зачастую идеологического, но также и стилистического характера были заведомо трудны для восприятия. Возможно, именно это и было его намерением.

Чтобы разобраться в этой неясности, в переплетении притворных намерений, отрицаний, мистификаций и обманов, в данной статье вводится новый метод анализа. Нацеленность «мультилектической анатомии» культурного феномена – скорее эмпирическая, нежели искусствоведческая или чисто философская. Она (ре)конструирует модели перспектив и суждений реальной аудитории, показывая, как они вытекают из прочтения «онтологически» разных уровней культурного феномена.

Результатом «анатомирования» станет реконструкция характерной для Новикова позиции стеба и его способности заигрывать с идеологически противоположными группировками – особенно в свой последний (псевдо)реакционный период. Разрешение подобных парадоксов и тот факт, что многие находят удовольствие в таких маневрах, ставят новые вопросы касательно общей исторической значимости подобных амбивалентных и «опасных» стратегий.

МУЛЬТИЛЕКТИЧЕСКИЙ МЕТОД, ИЛИ АНАТОМИЯ СУЖДЕНИЯ

Общая схема, представленная в этой главе, называется *мультилектическая модель*. Такое название подразумевает, что с помощью этой модели описываются множественные *прочтения* (суждения различных аудиторий). В одну схему сведены процесс создания («авторство» или «производство/постановка») и анализ восприятия («прочтение» или «потребление») культурного феномена. Творец графически изображен как вертикальное *генеалогическое* измерение, а культурный объект, таким образом, обладает *генеалогической траекторией*, проходящей через три базовых состояния. Во-первых, *Сырое*, куда входят базовые материалы, используемые для создания (изготовления) культурного объекта. Второе состояние – *Приготовленное*: в нем культурный объект представлен как обработанный продукт. Приготовленное обеспечивает то, что обычно понимается как «содержание» культурного объекта. Это вещь, готовая к «поеданию»: ее аспекты могут быть каким-то образом использованы. В-третьих, есть стадия *Упакованное*, представляющая объект в форме выставленного, сыгранного, продаваемого, распределяемого. Это может быть товар для продажи на магазинной полке, который следует распаковать перед использованием или «поеданием» (для возвращения в Приготовленное). Упакованное также может быть конкретизацией понятий, манифестацией абстрактных правил или идей, но лишь как единственный случай или их воплощение; например, представление определенных ценностей или принципов (в случае абстрактного или концептуального Приготовленного). Этот аспект культурного объекта повсеместно присутствует в пропаганде, рекламе и постоянном внимании к аффекту со стороны пиарщиков.

Мультилектический метод допускает, что два или более различных прочтения являются предпосылкой суждения (ср. Wittgenstein 1953). Следовательно, суждение моделируется путем сравнения двух различных реконструкций того, как один культурный объект воспринимается в стадиях Сырого, Приготовленного и Упакованного, как показано на иллюстрации 1.

Общая модель суждения

**Иллюстрация 1**

Историческая эволюция прочтения – процесс рекурсивный и рефлексивный. Суждения постигаются интуитивно, обсуждаются, устанавливаются, оттачиваются, копируются, неверно понимаются, опровергаются и забываются или вспоминаются неправильно. Диахроническое, повторное использование мультилектического метода в состоянии моделировать изменения, изображая генеалогическое развитие. Подходящим примером служит произведение «Brillo Boxes» Энди Уорхола, где пачка намыленных металлических мочалок (Упакованное) становится произведением искусства (Приготовленное).

Данный метод позволяет понять онтологические превращения (Сырое для одного зрителя для другого будет Приготовленным), вызывающие конфликтующие интерпретации. Именно это является одной из сильных сторон мультилектического метода. Не выдвигая объективных метафизических претензий, он скорее реконструирует наличные суждения реальных людей в возможных обстоятельствах. Мультилектический метод и классификация позволяют определенную систематическую точность в идентифицирующих и взаимосвязанных суждениях, имеющих сложные, рекурсивно скопированные и рефлексивные формы.

КЕЙС-СТАДИ: ТВОРЧЕСТВО ТИМУРА НОВИКОВА

Мое изучение Новикова и его круга основывается на периодических полевых исследованиях, которые продолжались в течение более чем пяти лет, а также на обширных материалах, собранных во время курирования многосоставной выставки современного искусства «Сырое, Приготовленное и Упакованное. Архив искусства перестройки» (Stodolsky and Muukkonen 2007). Два обсуждаемых ниже ситуационных исследования показательны для роли Новикова в артистической культуре двух периодов: период «предгласности» в Ленинграде и постсоветский период в конце 1990-х годов. Можно считать, что это были предупредительные сигналы развития российского общества в целом.

МОДЕЛИРОВАНИЕ СТЕБ-КЕЙСА: «НОЛЬ-ОБЪЕКТ»

Понятие стеба недавно привлекло к себе внимание западных ученых благодаря работе Алексея Юрчака, описавшего «гипернормализацию формы» официальных советских практик в сопоставлении с ее растущим недостатком денотативного содержания в позднесоветский период (Yurchak 2005). Он вводит понятие «перформативного сдвига», описывая, как определенные шаблонные действия (например, публичные восхваления коммунизма – вне зависимости от того, были они искренними или нет) часто становились идеологически бессодержательными средствами для достижения совершенно других целей. Проще говоря, он выявляет несовпадение официальной формы и неофициального содержания. Лучший пример такого несоответствия, стеб, успешен именно тогда, когда ему удастся одурочить аудиторию, заставить ее поверить в нечто совершенно невозможное или абсурдное. И лучше всего, чтобы вопрос об искренности автора так и оставался непроясненным.

При ретроспективном взгляде истоком группы «Новых художников» можно назвать работу, являющуюся идеально-типичным примером стеба. На выставке неофициального искусства в Ленинграде в 1982 году художникам-участникам были отведены пустые прямоугольные стенды по всему выставочному пространству. По окончании монтажа одна из рам на стенде так и осталась пуста. При более внимательном осмотре рядом обнаружилась этикетка с названием «Ноль-объект» и имена художников: Тимур Новиков и Иван Сотников. Разразился скандал, причем художники отстаивали законность своего «произведения», прибегая, в том числе, к псевдосоветскому бюрократическому языку. Генеалогию «Ноль-объекта» можно проиллюстрировать следующей схемой:

Моделирование генеалогии «Ноль-Объекта»



Иллюстрация 2

В приведенной выше иллюстрации схематично соединяются две сферы позднесоветской жизни из нонконформистской перспективы. Она демонстрирует, что стейб как Упакованное в (Б) воспроизводит гипернормализованную форму (Упакованное) официальной культуры (А). Помимо этой типичной для стейба сознательной «сверхидентификации», горизонтальная стрелка представляет то, что Юрчак называет поцессом «деконтекстуализации» (Yurchak 2005: 250–252).

Хорошо известно, что стейб избегает «четко определенных лозунгов и целей» в любых формах (Yurchak 2005: 251). В кругу Новикова антисоветские разговоры были особенно презираемы – так же, как и просоветские, если не сильнее. По аналогичным причинам, Сергей Ушакин говорил об «ужасающей мимикрии» официоза в самиздате (Oushakine 2001). Относясь только к официальному Упакованному и лишь косвенно – к собственному Приготовленному (вертикальные стрелки), «Ноль-объект» старается избежать невнятных дискуссий об идеологии вообще. Новый метод допускает формализацию и дальнейшее наблюдение в точной реляционной структуре.

Теперь перейдем от генеалогии к (ре)конструкции суждений относительно «Ноль-объекта» и рассмотрим ниже официальную и нонконформистскую реакции.

Моделирование суждений о «Ноль-Объекте»



Иллюстрация 3

Дестабилизирующий эффект *стеба* обычно коренится в моментальном нераспознавании искренности. Заметив на выставке в ДК Кирова эту, в итоге разрешенную, работу, посетитель поначалу мог заподозрить грубый недосмотр, затем решить, что перед ним – розыгрыш, а в конце, узнав, что «Ноль-объект» занял почетное место на выставке, почувствовать некоторое замешательство. Суждение колеблется между официальным суждением, твердолобая искренность которого провоцирует насмешку, и суждением неконформистским, которое одновременно смеется над официозом и оставляет возможность художественной искренности.

СОЖЖЕНИЕ ИСКУССТВА ВСЛЕД ЗА САВОНАРОЛОЙ: РЕАКЦИОННЫЙ СТЕБ, КИНИЧЕСКИЙ МОТИВ И ПОШЛОСТЬ

Мультилектический метод был впервые использован для анализа китча и его более утонченной и вредоносной «родственницы» – пошлости (Stodolsky 1998). Как весьма ясно показал Владимир Набоков, китч и его эквиваленты не достигают того высокого уровня изощренности, на котором раскрывается пошлость в ее самых пагубных формах (Nabokov 1973: 63–64). Это ключевая особенность использования мной этого термина. Если китч зачастую является всего лишь слащавой репродукцией оригинала и его *эффектов* (Greenberg 1961: 3 и сл.), то пошлость присваивает себе высшие *ценности* и, вероломно маскируясь, смешивает их с грязью. Таким образом, пошлость искажает и унижает культурное восприятие на уровне не только Упакованного, но и Приготовленного.

По подобию «Костра тщеславия» Джироламо Савонаролы конца 1490-х годов Тимур Новиков и Андрей Хлобыстин устроили в 1998 году костер для модернизма, и это было представлено как жест «морального очищения». Во время этой акции члены самопровозглашенной «Новой Академии Изыщных Искусств» Новикова «каялись» в грехах своей буйной юности, символически предавая огню то, что называли собственными «модернистскими извращениями», «порнографией» и «грязью» (Хлобыстин 1998). Однако искренность подобных жестов сомнительна. Во-первых, это был все тот же круг оргиастических эстетов, которые как раз и познакомили Россию с этими «извращениями»: панк, поп-арт, гомосексуальная и трансвеститная мода, наркотическая культура, телесная эстетика техно и рейва, порнографический видео-арт и прочее. Да и сами артисты-участники «Сжигания сует» ухмылялись и едва сдерживали смех, вдобавок многие произведения были спасены из огня художниками или их друзьями.

Перед нами перформанс, который, как стеб, сильно идентифицирует себя с культурным объектом (прецедент Савонаролы) и в некотором роде обыгрывает его искажение. Ниже представлена таблица, моделирующая генеалогию «Костра модернизма».

Моделирование генеалогии «Сжигания сует»
(сравнение исторических контекстов)

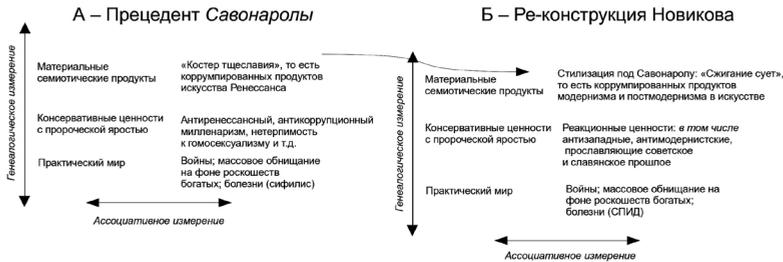


Иллюстрация 4

Как указывалось выше, стеб *противонаправлен* тому, что он пародирует, на всех уровнях, кроме Упакованного, который он чрезмерно усердно копирует, создавая семиотическое напряжение и, как следствие, иронию. При внимательном рассмотрении иллюстрации 4 видно, что имитация в (Б) *сонаправлена* оригиналу в (А) на *всех* уровнях. В чем же источник иронии, которую многие все-таки чувствуют в «Сжигании сует»? Разумеется, несмотря на решительное отрицание юмористического содержания, художники играли с ожиданиями либеральной аудитории и с ее желанием видеть в «Сжигании сует» постмодернистскую пародию. Это состояние дел рассматривается ниже в (А).

Моделирование суждений о «Сжигании сует»

Культурный объект: акция «Сжигание сует» Новикова



Иллюстрация 5

В понимании либерала акция Новикова была сатирой, основанной на либеральной концепции общепринятых социальных условий. Громкие заявления Новикова в поддержку «Ренессанса классической красоты» параллельно с танцами под индустриальное техно и рейв всю ночь напролет всегда воспринимались довольно

скептически. Начиная с «Ноль-объекта», возбуждение «восхитительных» споров было одной из самых успешных стратегий Новикова. В начале 1990-х годов этот декадентский денди отстаивал тезис Уайльда «искусство ради искусства», превознося Лени Рифеншталь и Альберта Шпеера исключительно как талантливейших художников (Новиков 1998: 53–70).

Однако шутовской энтузиазм защиты политически экстремальных коннотаций претерпел в конце десятилетия грозный поворот, когда Новиков провозгласил «новую серьезность». Его публичная позиция стала тяготеть к консервативному прочтению в (Б). В личном плане Новиков обладал обезоруживающей защитой от обвинений в заигрывании с фашизмом: он заверял, что фашисты его же первым и посадят за решетку – как гомосексуалиста и девиантную личность. Хотя очевидно, что возможность пасть жертвой собственной идеологии все же не оправдывает приверженность этой идеологии. И в счастье, и в несчастье ирония остается главной опорой Новикова и его апологетов, как либералов, так и реакционеров.

При такой перспективе его консервативные пристрастия встраиваются в родословную «опасного юмора», тянущуюся от Диогена до Ницше в традиции смеющегося презрения к мирским делам, лучшее название для которого – киническая сатира. И что же такой киник понимает под иронией?

Моделирование «Сжигания сует»

Культурный объект: Новиков – художник-киник



Иллюстрация 6

В первом варианте иллюстрации 6 (А) Новиков реконструируется как кинический сатирик, а его ценности в некоторой степени выражают неоклассицизм. Правдоподобна ли такая генеалогическая анатомия? К сожалению, не получается найти его «классические» идеалы «красоты, света, позитивных эмоций» нигде, по крайней мере – в «Сожжении сует». Наоборот, мы видим там иконоборство и деконструкцию, а в терминах Новикова – это акт «модернизма».

При Упаковывании «классических ценностей» в нарочито неуклюжей, «чрезмерно идентифицированной» манере, типичной для стеба (в то время как консерватор просто воспроизвел бы их), ценности Приготовленного не сохранились. Наоборот – если продолжить метафору – когда содержание Приготовленного плохо Упаковано, оно начинает издавать неприятный запах. Такое положение дел можно назвать *протухший стеб*. Это приводит к сдвигу в онтологических категориях: (псевдо- или настоящая) реакционная сатира в поиске классицистических ценностей в (А) коллапсирует, переходя в предельно серьезную реакцию в (Б). Рассмотренное в таком ключе «Сожжение сует» становится *самообманывающейся пошлостью*: автор полагает акцию ироничным классицизмом, но на самом деле она – *реакционный модернизм*.

Это и есть *трагическая ирония*. Она отличается от *преднамеренной* иронии, о которой мы говорили ранее. Греческое понятие трагической иронии включало в себя действие Судьбы. Когда, к примеру, Эдип убивает отца и женится на матери – это не его собственный выбор. То же можно сказать о киническом сатирике Новикове. Как написал Михаил Сидлин в некрологе, опубликованном в «Независимой газете»: «ирония сыграла с ним злую шутку».

ТРАГЕДИЯ КИНИКА

Для понимающих всегда было ясно, что то самое авангардное/модернистское искусство, с которым Новиков грозно сражался на публике, на самом деле было его собственной практикой. Через год после «Сожжения сует» он стал, например, одним из организаторов «Фестиваля петербургского декаданса» (Матвеева 1999). Проблема здесь в том, что Александр Пушкин считал опасностью для «разрушительного гения», непринужденно превращающего поэзию в «мелочные игрушки остроумия» и все приносящего «в жертву демону смеха и иронии».

У перестроечного поколения недоверие к авторитетам было в крови, а абсурдное чувство юмора коренилось глубоко в советской эпохе. Тот опыт породил не много стойких убеждений и множество желаний и травм. Из этой формы с огромной дырой посередине могло появиться все что угодно. Это был своего рода гигантский «Ноль-объект».

Авторизованный перевод с английского Анны Чередниченко

БИБЛИОГРАФИЯ

- Новиков, Тимур. 1998. *Новый русский классицизм*. Санкт-Петербург: Издание Государственного Русского музея.
- Матвеева, Анна. 1999. Декаданс, или Чужие здесь не ходят. Фестиваль петербургского декаданса, Клуб «Зоопарк», 7.02.1999. *Максимка* (3). Доступно: www.guelman.ru/maksimka/n3/decad.htm [Просмотрено: 14 апреля, 2010].
- Хлобыстин, Андрей. 1998. *Художественная Воля*. Специальное приложение к газете «На Дне».
- Călinescu, Matei. 1977. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press.
- Greenberg, Clement. 1961. Avant-Garde and Kitsch. In: *Art and Culture Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Nabokov, Vladimir. 1973. *Nikolay Gogol*. London: Weidenfeld and Nicolson.

- Oushakine, Serguei. 2001. 'The Terrifying Mimicry of Samizdat.' *Public Culture* 13(2):191–214. Available at: <http://publicculture.dukejournals.org>.
- Stodolsky, Ivor. 1998. *The Structure of Distaste. Poshlost' and Kitsch as Structural Terms of Derision*. MRes Dissertation. The London Consortium, Birkbeck College, London University.
- Stodolsky, Ivor and Marita Muukkonen (eds.). 2007. *The Raw, The Cooked and The Packaged—The Archive of Perestroika Art*. Exhibition Catalogue. Helsinki: Museum of Contemporary Art Kiasma. Available at: <http://perpetualmobile.wordpress.com/exhibitions/> [Accessed March 15, 2010].
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Oxford: B. Blackwell.
- Yurchak, Alexei. 2005. *Everything was Forever, Until it was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.