

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Лащева Мария Константиновна

**НИКОЛАЙ КОПЕЙКИН. ФЕНОМЕН ПОСТСОВЕТСКОГО ЕРНИЧЕСТВА В
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Арт-критика»

Научный руководитель:

Чечот Иван Дмитриевич,
Кандидат искусствоведения, доцент СПбГУ

подпись, дата

Санкт-Петербург
2016

ВВЕДЕНИЕ.....	1
ГЛАВА 1. ЕРНИЧЕСТВО КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ФОРМА ДРЕВ- НЕРУССКОГО СМЕХА	
1.1 Феномен средневекового смеха.....	4
1.2 Улыбка в культуре постмодернизма.....	10
1.3 Феномен ерничества в культуре постсоветского постмодер- низма.....	14
ГЛАВА 2. СМЕШНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ОТ СРЕДНЕ- ВЕКОВЬЯ К ПОСТМОДЕРНУ	
2.1 Карикатура.....	16
2.2 Китч.....	21
2.3 Чужачество и шутовство.....	25
2.4 Черный юмор и обценная лексика	31
ГЛАВА 3. НИКОЛАЙ КОПЕЙКИН - БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ХУДОЖНИКА.....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ.....	73
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	77

ВВЕДЕНИЕ

Николай Копейкин - современный художник, большую часть своей творческой биографии живущий и работающий в Санкт-Петербурге. Художественный стиль Копейкина индивидуальный и узнаваемый, тем не менее является характерным для целого художественного течения современности. Яркими чертами стиля являются его карикатурность, китчевость, пародийность. Несомненны в то же время живописные достоинства произведений художника. Творчество художника концептуализировано и литературоцентрично: важным составляющим непосредственно художественной работы являются кураторские тексты, подготовленные в форме манифеста самим художником.

Художник предпочитает работать в художественных группах, он является одним из основателей группировки "Колдовские художники", совместно с петербургскими художниками Андреем Кагадеевым и Владимиром Медведевым в 2002 году. Помимо изобразительного искусства «Колдовские Художники» занимаются музыкой, играя в группе "НОМ", снимают фильмы под собственной продюсерской маркой НОМФИЛЬМ, пишут книги.

Несмотря на востребованность в сфере массовой культуры - тому свидетельствуют огромное количество публикаций в развлекательной прессе, интервью и вообще интерес к персонажу Копейкина в среде популярной культуры, академические круги не проявляют интереса к художнику, не имеют четкого понимания, как воспринимать балаганное творчество художника. Несовершенство собственного восприятия провоцирует и сам Копейкин, намеренно снижая свою художественную значимость, пряча эстетическое за сатирой манифестов, создавая вокруг себя миф о безыскусном пьянице и бабнике, скрывая свое имя в когорте общих выставок с коллегами-художниками.

Представляет особый интерес форма восприятия и отображения реальности в творчестве художника. С одной стороны - это явная принадлежность к постмодернистской эстетике с ее ироничным фильтром действительности,

смелое использование китчевого языка, постоянное цитирование художественных форм классической карикатуры и советских агитационных плакатов, а с другой - явная комичность и сатиричность художественного высказывания.

Необычную форму художественного высказывания Копейкина отмечает и Александр Боровский - единственный из академических кругов специалист, взявшийся за анализ творчества художника. "Но как найти собственную форму визуализации нарратива, сохраняя и литературную составляющую, и пародийную интонацию, но отодвигаясь от анекдота и карикатуры? Копейкин, как мне представляется, вполне органично выходит на некую иронико-эпическую форму. Для неё необходимо сквозное эмоциональное развитие, вовсе не обязательно сюжетное, - некое нагнетание состояний, усиливающийся драйв"¹. Эта самая иронико-эпическая форма представляется нам отображающей термин "постсоветское ерничество", которое мы вводим в свое исследование для облегчения понимания специфики художественного метода Копейкина. Это и не классический юмор, не интеллектуальная острота, не улыбка над какой-либо стороной жизни. Это – постмодернистский юмор, восходящий к средневековому карнавалу, где смешна не черта или деталь, а вся картина жизни.

Актуальность работы представляется в отсутствии подобных исследований нового художественного течения вообще и творчества Николая Копейкина в частности. Мифологизация образа привела к тому, что сколько нибудь достоверных сведений о художнике не собрано. Данное исследование является первым прецедентом попытки систематизировать творческий путь художника и изучить его биографию. В процессе изучения важным представляется проанализировать внешние влияния на становление Копейкина как художника, поэтому особое внимание уделено детству художника, его первым эстетическим впечатлениям, школьным увлечениям.

Работа, исследующая и анализирующая творческий метод современного

¹ Копейкин Н. Николай Копейкин. СПб: Мир Кино, 2009

художественного течения и одного из крупнейших его художников - Николая Копейкина - может быть первой в череде работ, посвященных постсоветскому ерничеству, началом более глубокого изучения эстетического и культурного феномена.

ГЛАВА 1. ЕРНИЧЕСТВО КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ФОРМА ДРЕВНЕРУССКОГО СМЕХА

1.1 Феномен средневекового смеха

Современное отношение к средневековью прошло несколько стадий: к нему относились как ко времени, противоположному тем ценностям, на которых основываются современное сознание и обычаи; потом как к простому, органичному обществу, движимому единой мощной идеей. Более тщательное изучение средневековья позволило отойти от упрощенного восприятия его и признать культуру этого времени многообразным и сложным в интеллектуальном, социальном и религиозном отношении. Современные исследователи признают, что истоки современного мира могут быть найдены в позднем средневековье. Этот вопрос тщательно изучали М.Бахтин, Д.Лихачев, В.Даркевич, Ж. Ле Гофф и сегодня современная медиевистика является одной из наиболее динамично развивающихся областей гуманитарной науки. Многие исследователи считают, что именно через категорию комического, концепты радости, смеха и глупости возможно понимание и всей средневековой культуры, и духовного менталитета человека того времени.

Характерной особенностью средневекового мира и западной культуры в целом считается понятие карнавальной культуры. При этом карнавальная суть даже не является целиком и полностью художественной театрально-зрелищной формой, принадлежащей только сфере искусства. Средневековый карнавал живет и существует на границе искусства и самой жизни. Можно сказать, что карнавал и есть жизнь, оформленная как игра. Ведь карнавал не понимает разделений на зрителей и героев, здесь не существует рампы и кулис, карнавал не смотрят и не наблюдают, а участвуют в нем. "Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение

и обновление, которому все причастны"². Один из первых крупнейших исследователей средневекового карнавала Михаил Бахтин видит истоки его в римских сатурналиях, которые и были по своей сути возвратом на землю золотого века, причем возвратом не игровым, а реальным и полным, но временным. В карнавале, в существенно переосмысленной форме воспроизводится ритуальное осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Как пишет Бахтин - все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое.

Одна из главных характеристик карнавала - логика "обратности": здесь все наоборот, наизнанку, верх и низ, лицо и зад беспрестанно меняются местами, участники карнавала живут в мире пародий и травестий, живой и пластичный процесс карнавала наполнен шутовскими профанациями, снижениями, развенчаниями и наградами. "Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре"³.

Особая, специфическая природа карнавала - его смешение с повседневной жизнью, невозможность их разделения на реальность и игру в то время, когда карнавал происходит. Это особая, праздничная жизнь народа. И эта праздничность – важная характеристика для всех смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья.

Д. С. Лихачев в статье «Древнерусский смех», пытаясь объяснить наличие пародий в древнерусской культуре, гораздо более аскетичной и сдержанной в отношении религиозной традиции, обращает внимание на то, что древнерусские пародии вообще не являются пародиями в современном смысле, то

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990, с. 86

³ Там же

есть в смысле осмеяния; здесь «осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения»⁴. Однако эти же слова можно отнести к латинским пародиям западноевропейского средневековья и в целом к той сфере комического, которая является частью религиозной культуры, тем более культуры святости. Мир перевернутый, реально невозможный, абсурдный, дурацкий вполне может сосуществовать с религиозным сознанием. Наизнанку выворачивается самое святое.

Смех Рабле - это особая универсальная точка зрения на мир; он является всем и ни чем одновременно, затрагивая все стороны жизни, он показывает их с незнакомой нам стороны, потрясающей читателя очевидной нелогичностью. Для раблезианского смеха необходимо определить вторую его замечательную особенность: неразрывную и существенную связь его со свободой. Существенным представляется выводы исследовательницы Т. Колетти о том, что карнавал - понятие отчасти историко-культурное, отчасти эстетическое, идеологическое, но нейтральное в плане моральном. Карнавальная стихия не содержит фильтра, который впускал бы в мир карнавала только лишь то, что можно включить в нравственно позитивный дискурс. Это относится еще больше к главной стихии карнавала – смеху. И карнавал, и смех, основанные на трагизме и комизме, гротеске парадоксальности, танце смерти, абсурде и надежде, стали характерной особенностью средневекового мира и западной культуры в целом⁵.

Карнавальнй смех имеет сложную природу. Бахтин говорит, что это прежде всего праздничный смех, имея в виду, что он не требует единичных реакций на какое-то конкретное "смешное" слово, не ждет остроумных высказываний. Его вызывают не шутки, а ощущение безудержного праздника, раскрепощения, отбрасывание серьезности, скуки, полное погружение в тот мир,

⁴Лихачев Д. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы: сб. ст. — Саранск, 1973. — С. 73–90.

⁵ Eagleton T. Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism / Terry Eagleton. – London : Verso Books, 1981. – 204 p

где нет места обыденности, в мир-антипод повседневности. В процесс карнавала и соответственно во власть карнавального смеха попадают все, он универсален, направлен на каждого участника (а мы уже указывали, что в карнавале участником становятся все), весь мир видится смешным, все вызывает смех, любое явление воспринимается в смеховом аспекте. Еще одна важная характеристика карнавального смеха: его амбивалентность. Он высокий, наполненный ликованием и восторгом, но в то же время и низкий - его орудие - насмешки и издевки. Он превозносит и восторгается, но в то же время хоронит и уничтожает. Смех направлен и на самих смеющихся. "Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется⁶. Лихачев, изучающий древнерусский смех, приходит к таким же выводам: древнерусский смех – смех средневековый, с характерной ему направленностью на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия, обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным. В этом Бахтин видит главное отличие средневекового праздничного смеха от сатирического смеха классического времени. "Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, – этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся"⁷.

Именно Рабле позволил современным исследователям проникнуть в сложную и глубокую природу карнавального смеха. Проблема правильной постановки проблемы народного смеха очень важна: его не следует модернизировать, воспринимая при этом Рабле классическим сатириком, а его смех - чисто отрицающим и сатирическим. В то же время неверным является и упрощение, истолкование раблезианского смеха как сугубо развлекательного, бездумно веселого, лишённого интеллекта, глубины и силы.

⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990, с. 112

⁷ Там же

Важным принципом средневекового карнавала Бахтину представлялось понятие двойственности. Исследователь полагает, что карнавал - одна из сторон жизни средневекового человека, противостоящая официальному пласту существования. Он видит аналогию этой двойственности в античной традиции: "Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры. Но на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, «официальными». Это сохраняется иногда в отношении отдельных обрядов и в более поздние периоды. Так, например, в Риме и на государственном этапе церемониал триумфа почти на равных правах включал в себя и прославление и осмеяние победителя, а похоронный чин – и оплакивание (прославляющее) и осмеяние покойника. Но в условиях сложившегося классового и государственного строя полное равноправие двух аспектов становится невозможным и все смеховые формы – одни раньше, другие позже – переходят на положение неофициального аспекта, подвергаются известному переосмыслению, осложнению, углублению и становятся основными формами выражения народного мироощущения, народной культуры⁸.

Современные исследователи опровергают доводы Бахтина. Его парадигма основана на противопоставлении между строгой и репрессивной культурой высших классов и беззаботной и бунтарской культурой социальных низов, на дихотомии «официальной», серьезной, формальной культуры и «неофициальной», неформальной, часто юмористической. В основу этого противопоставления заложен тезис о том, что юмор присущ исключительно народу.

⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990, с.132

Но этому противоречит существование пародии, сатиры и юмора в литературе на латыни, языке образованной элиты. То, что такая литература является продуктом низшего уровня внутри самой элиты, также подвергается сомнению современными учеными, поскольку сейчас известно, что многие голиарды, считавшиеся до недавнего времени изгоями среди клира, на самом деле относились к церковному истеблишменту. Средневековая латинская пародия была продуктом творчества не просто образованного класса, но и наиболее ученых его представителей, хорошо знакомых с Библией и во многих случаях с библейской экзегетикой, и первоначально не предназначалась для мирян. В частности, знаменитый *Sena Cypriani* и другие *Sena* были написаны представителями высшего клира и посвящались папам и королям. После М. Бахтина критики попытались усовершенствовать теорию карнавала, прежде всего обратив внимание на сложную динамику социальной реальности. Так, М. Байлисс не разделяет утверждения ученого, что карнавальное веселье было привязано к церковному календарю. Сам М. Бахтин определяет колоритные ругательства как проявление карнавального духа, но они были независимы от официальных празднований. В еще большей степени это относится к пародиям, которые были достаточно короткие и простые, для того чтобы выступать в качестве повседневных шуток, и ничто не свидетельствует о том, что их исполнение было ограничено специальными случаями. М. Бахтин считает средневековый юмор важным компонентом неофициального аспекта средневековой культуры, рассматривая отношение между официальной и неофициальной культурой как диалектическую модель. Тем не менее, развитие семиотики предоставило критикам новый теоретический словарь оппозиций в карнавале. Например, Терри Иглтон понимает карнавал не только как ритуал подрыва устоев, но как деконструкцию значения, которое разрешает установление любого порядка. По его мнению, карнавал разоблачает все трансцендентальные значения и подвергает их осмеянию и релятивизму; властные структуры отчуждаются через гротескную пародию, «необходимость» подвергается сатириче-

скому сомнению, и объекты заменяются или отменяются своими противоположностями. Рождение и смерть, высокое и низкое, разрушение и обновление – абсолютно ничто «не может быть слишком серьезным, чтобы не быть захваченным, разоблаченным и обращенным против самого себя... Через этот амбивалентный, деструктивный и освобождающий смех выступают очертания в равной мере негативного и позитивного феномена: утопии. Карнавал более чем деконструкция: в представлении враждебных и деспотических властных структур он освобождает потенциал для золотого века, дружеского мира „карнавальная правда”, в котором человек возвращается к самому себе”⁹.

1.2 Улыбка в культуре постмодернизма

В отличие от модернизма 20 века, который пытался отвергнуть эстетическое наследие прошедших эпох, безоговорочно верил в прогресс человеческого духа, научных и художественных достижений, эпоха постмодернизма снова обратилась к истории мировой культуры, которая стала устойчивой опорой для ироничного цитирования современного искусства. Эпоха авангарда воспринимала мир как хаос - постмодернисты увидели в нем среду обитания человека культуры. «Тоска по истории, выражающаяся в том числе и в эстетическом отношении к ней, смещает центр интересов с темы «эстетика и политика» на проблему «эстетика и история». Прошлое как бы просвечивает в постмодернистских произведениях сквозь наслоившиеся стереотипы о нем, снять которые позволяет метаязык, анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность»¹⁰.

"Усталая", "энтропийная" культура постмодернизма стала огромным котлом для эклектических смешений эстетик разных эпох и художественных языков. Модернизм дискредитировал веру в прогресс и рацио, две мировые войны,

⁹ Eagleton T. Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism / Terry Eagleton. – London : Verso Books, 1981. – 204 p.

¹⁰ Маньковская С. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000 с 11

эсхатологические настроения эпохи, массовые уничтожения людей, обесценивание человеческой жизни убили веру в Разум. "В особенности расшатана вера в верховное божество модернизма · в вечный, всемогущий, всезнающий и разумный, мудрый и всевидящий, всеблагод Прогресс. Кризис прогрессистского мышления в своей сущности есть кризис модернистского понимание разума,¹¹" - пишет теолог Ханс Кюнг, считающий кризис идеи Прогресса и Рации основным фактором, формирующим постмодернистскую парадигму культуры. Французский философ Ж.-Ф.Лиотар ввел в обиход понятие кризис легитимации, то есть поражение всех тех культурно-идеологических дискурсов, что изнутри структурировали ту модель цивилизации, на основе которой возникла эпоха тоталитарных режимов, возросших на абсолютизации модернистского утопизма. Понятие Лиотара, *modernity* есть последнее традиционное общество, основанное на легитимации с помощью метанарративов (*grand narratives*) - иначе говоря, универсальных систем ценностной ориентации. Основные метанарративы *modernity*: во-первых, рационалистическое мировоззрение как метанарратив познания и, во-вторых, либеральный прогресс, эмансипация как метанарратив власти - они, как доказывает Лиотар, потеряли в современном, постиндустриальном западном обществе кредит доверия, что породило делегитимацию всей системы культуры¹². Американский культуролог Ньюмен называет характерным понятием эпохи феномен обесценивания, инфляции: "Постмодернистская эра представляет собой одну из последних фаз целого столетия инфляции, - пишет он, - когда инфляция становится структурно перманентной".

Исследователь феномена постмодернизма Пигулевский главной идеей постмодернистской культуры называет иронию. И если модернистская и классическая ирония были интеллектуальной операцией дистанцирования субъекта от мира, то в эпоху постмодерна ирония стала коммуникативным отношением ин-

¹¹ Кюнг, Ханс. Религия на переломе эпох // Иностранная литература . 1990. № 11. С.225-226.

¹² Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Transl. from French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester, 1984.

дивидов. "Ирония постмодерна – радикальная ирония. В традиционном понимании она скептическая, подрывная по отношению к стереотипам, банальностям и привычкам людей. Однако действует она не в сфере интеллекта артистичной личности, а в области межкультурной коммуникации. Ирония возникает в контексте культуры, когда акция художника контрастирует с коллективными представлениями"¹³.

Обратим внимание на существенную деталь: постмодернистская ирония не оперирует понятиями уникальности переживаний, личностной идентичностью. Отрицание охватывает все сферы восприятия, пародируется экзистенциальная проблематика. Отвергая яркие индивидуалистические нарративы модернизма, постмодернизм обращается к мировосприятию средневековому, где карнавальная культура тоже стирает личностные характеристики участников карнавала и не приемлет субъекта карнавального смеха, подчиняя ему всю существующую реальность. Постмодернистская ирония - не над чем-то, а форма восприятия действительности, так же, как и средневековый смех - не про кого-то, а "вообще".

Как пишет Лихачев, "«Краткая литературная энциклопедия»" (т. 5. М., 1968) дает следующее определение пародии: "Жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния" (с. 604). Между тем такого рода пародирования с целью осмеяния произведения, жанра или автора древнерусская литература, по-видимому, вообще не знает. Автор статьи о пародии в "Краткой литературной энциклопедии" пишет далее: "Литературная пародия "передразнивает" не самую действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях" (там же). В древнерусских же сатирических произведениях осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения. Смех направлен не на других, а на себя и на ситуа-

¹³ Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научное издание. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002 с 68

цию, создающуюся внутри самого произведения. Пародируется не индивидуальный авторский стиль или присущее данному автору мировоззрение, не содержание произведений, а только самые жанры деловой, церковной или литературной письменности: челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданом, путники, лечебники, те или иные церковные службы, молитвы и т. д., и т. п. Пародируется сложившаяся, твердо установленная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками — знаковой системой".

Значимым представляется и соответствие средневековья и постмодернизма в вопросе утраты значения авторства: "Древнерусские пародии относятся к тому времени, когда индивидуальный стиль за очень редкими исключениями не осознавался как таковой. Стиль осознавался только в его связи с определенным жанром литературы или определенной формой деловой письменности: был стиль агиографический и летописный, стиль торжественной проповеди или стиль хронографический, и т. д."¹⁴. постмодернизм относится к личности автора особенно пренебрежительно. Сама идея культуры апроприаций, стилизаций и симуляций подразумевает, что авторство как идея осталась в классическом и, достигнув апофеоза в модернизме, умерла. Культура, которая использует достижения прошлых эпох, принципиально не воспроизводя новых форм и объектов, отказываясь от "бессмысленного" преумножения художественного наследия, ставит под сомнения личность и ценность творца.

1.3 Феномен ерничества в культуре постсоветского постмодернизма

Описывая механизм возникновения комического эффекта в обычном классическом юморе, Фрейд использует термин «непонимание и внезапное уяснение»: «Момент «непонимания и внезапного уяснения» также далеко за-

¹⁴ Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. - Л.: Наука, 1984. - С. 72-153

водит нас в проблему отношения остроумия к комизму. Кант говорит, что замечательная особенность комического заключается в том, что оно может обмануть нас только на один момент. Neumanns (*Zeitschr f. Psychologie*. XI. 1896) показывает, как осуществляется эффект остроумия последовательной сменой непонимания и внезапного уяснения. Он поясняет свое мнение прекрасной остротой Гейне, который заставляет одного из своих героев, бедного лотерейного коллекционера Гирш-Гиацинта, хвастать тем, что великий барон Ротшильд обходится с ним как с человеком вполне ему равным, вполне фамильярно (*famillionar*). Здесь слово, являющееся источником остроумия, кажется прежде всего ошибочным словообразованием, чем-то непонятным, несуразным, загадочным. Поэтому оно приводит нас в смущение. Комизм получается в результате исчезновения смущения, в результате понимания слов. Lipps дополняет, что за этой первой стадией, во время которой мы узнаем, что смущающее нас слово означает то-то и то-то, следует вторая стадия, во время которой мы сознаем, что это бессмысленное слово смутило нас, а затем оказалось действительно имеющим смысл. Лишь это второе уяснение, познание того, что бессмысленное с точки зрения обыденной практики языка слово было виною всему, лишь это превращение в ничто вызывает комизм». Подробное описание процесса дает ясное представление о несоответствии постмодернистского или средневекового юмора этому классическому механизму восприятия смешного. Как уже было доказано, классическая шутка, определенная единичная острота не является частью этого механизма, будучи "деталью" совершенно другого типа "машины".

Можно сказать, что в эстетике постмодернизма, с ее подчеркнута ироничным мировосприятием любых аспектов жизни, не существует серьезности, не юмора. И когда целиком и полностью сатирическая культура решает "шутить", производится юмор в квадрате, юмор сквозь призму иронии, сатира, пропущенная через несерьезность, кривляние клоуна. На выходе получается характерный постмодернистский феномен, который можно обозначить термином "ерниче-

ство", где сатира доходит до крайности, раздвигая смеховые границы до неприкосновенных, заповедных и табуированных тем и мотивов. В этом еще одно соответствие с культурой средневекового карнавала, вообще не знающей запретных тем и не делающей различий на "низовую" и "высокую" сатиру.

Итак, ерничество – это не классический юмор, не интеллектуальная острота, не улыбка над какой-либо стороной жизни. Это – постмодернистский юмор, восходящий к средневековому карнавалу, где смешна не черта или деталь, а вся картина жизни.

ГЛАВА 2. СМЕШНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К ПОСТМОДЕРНУ

2.1 Карикатура

Особенное внимание карикатуре уделяет французский философ Анри Бергсон. В своем исследовании в книге "О смехе в жизни и на сцене" он приходит к выводу, что смех связан с обнаружением противоречий между непрерывным творческим началом, свойственным жизни, и механическим, повторяющимся неживым. По его мнению, этот диссонанс и есть причиной смеха и всех форм комического, включая карикатуру.

Зигмунд Фрейд в труде "Остроумие и его отношение к бессознательному" приходит к выводу, что в основе любого карикатурного изображения лежит острота: ««Весь наш духовный мир, интеллектуальное царство наших мыслей и представлений не разворачивается под взглядом внешнего созерцания; оно не может быть непосредственно представлено при помощи образного и наглядного изображения, но оно сохраняет и свои задержки, недостатки, уродства, массу смешного и множество комических контрастов. Чтобы подчеркнуть их и сделать доступными эстетическому созерцанию, нужна сила, которая была бы в состоянии не только изобразить объекты, но и рефлексировать и пояснить эти изображения: сила, проясняющая мысли. Такой силой является только суждение. Суждением, производящим комический контраст, является острота, она втихомолку уже участвовала в карикатуре, но в суждении приобрела свойственную ей форму и свободное поприще для своего развития»».

Объект комизма, по Фрейду – безобразное, в какой-либо форме проявления. Исследователь характеризует карикатуру как преувеличение опреде-

ленных черт изображаемого объекта, которое приводит к принижению его социального авторитета. В результате того, что мы не тратим внутренние ресурсы на возвышение объекта, приниженого карикатурой, сэкономленная энергия трансформируется в смех.

Эрнст Гомбрих в работе "Meditations on a Hobby Horse" говорит о недооцененности эстетической и художественной стороны карикатуры. Он указывает, что несмотря на наличие больших собраний исторических карикатур в европейских художественных хранилищах, они не интересуют историков и исследователей, а если и интересуют, то только как "история нравов", а не "история стилистических течений": "Эта оценка вряд ли убеждает, когда мы сталкиваемся с произведениями Гиллрея, Роулэндсона или Крукшэнка, эстетическая ценность которых намного выше курортных комических открыток или современных комиксов. вряд ли можно оправдать тех историков искусства, которые игнорируют эту область искусства. Карикатура как вид изобразительной деятельности не в меньшей мере принадлежит истории искусства, чем портрет или алтарная живопись. и если история искусства ограничится только изучением редких шедевров. то мы должны будем отказаться от многих произведений, которые обычно представляют историю стилей"¹⁵.

Беотийское искусство пародировало Олимпийскую мифологию еще в 5 веке до нашей эры: мифы о богах и героях беотийская лаковая живопись воспроизводит в виде бытовых и прозаических сцен. В средневековье русский лубок использует приемы карикатуры для пародизации высокого дворянского искусства. Босх и Брейгель являют примеры принижения традиционных сюжетов высокого искусства, а картина "Падение Икара" Брейгеля может рассматриваться как карикатура на подвиги античного героя. Гротескные головы Леонардо да Винчи до сих пор рождают многочисленные и противоречивые интерпретации теоретиков искусства.

Аннибале Караччи, болонский художник и первооткрыватель карика-

¹⁵ Gombrich E.H. Meditation on a Hobby Horse. - L., 1963

туры в Италии, определил ее как идеальное уродство, основанное на преувеличении черт оригинала, поражающее больше, чем достоверный портрет. Расцвет карикатуры произошел в 18 веке в Англии, создав прочную традицию сатирической живописи, процветающую в Великобритании и сегодня, связанную с именами прежде всего Уильяма Хогарта, Уильяма Дента, Томаса Ролэндсона, Джорджа Крукшанка, Роберта Дигтона и других. характерные черты времени, сыгравшие на пользу развития английской карикатуры: политическая активность среднего класса, расцвет политического радикализма, доступность периодики в условиях расширения грамотности, отсутствие цензуры и необходимости лицензировать издания, развитие национальных традиций в гравюре и графике.

Следует отметить феноменально высокий эстетический уровень английской карикатуры "золотого века" - вершинами мастерства овладевали талантливые художники с академическим художественным образованием. Несмотря на это, большинство исследований об английской карикатуре редко затрагивают эстетическую сторону феномена.

Во Франции Гойя демонстрирует высочайший уровень гротескной карикатуры в серии рисунков "Капричос", изображая ужасы войны. Оноре Домье пишет карикатуры на толпу зрителей театра, увлекается политической карикатурой.

Но уже в середине 19 века мощная волна увлечения карикатурой в Европе стихает. Причина этого - утрата элитарности карикатуры, возникновение массовых сатирических печатных изданий, потакающих самым непритязательным вкусам публики, утрата востребованности творческой индивидуальности художника-карикатуриста.

Время постмодернизма изменило отношение к жанру карикатуры. Искусство художника постмодерна, отрекаясь от идеализации мира, воспринимая действительность через призму иронии, само по себе становится карикатурой, пользуясь художественными приемами жанра как универсальным принципом изображения. исследователь феномена современной карикатуры,

профессор РГГУ Вячеслав Шестаков, видит проявления жанра не только в постмодернизме, но и в немецком экспрессионизме, сюрреализме: "Наиболее характерен в этом отношении английский художник Френсис Бэкон, который пишет свои портреты, сознательно шаржируя определенные черты типажа. Немецкий экспрессионизм превращает объект в гротескную карикатуру. Так, например, "Крик" Мунка воспринимается одновременно и как трагический кошмар, и как карикатура. искусство сюрреализма часто представляет собой откровенную пародию на классическое искусство. Карикатура, таким образом, оказывается способом саморефлексии, отказом от романтизации и идеализации мира"¹⁶.

Стиль Николая Копейкина, особенно последних лет, подчеркнуто карикатурен. За исключением некоторых полноцветных крупномасштабных работ с большим количеством персонажей (серии "Снеговика и углевики", "Семья" и др) художник в точности повторяет технику работы карикатуристов: контурное изображение, лубок, упрощение. Он даже использует построение и композицию классической карикатуры: в рисунке играет активную роль название, присутствует подрисуночная подпись, состоящая из фразы одного из героев картины, и даже случается использование сугубо карикатурного приема: идентификация героя посредством пояснительной надписи на фигуре: "Человек-паук", "Да!", "Отец Онуфрий", "Переход Суворова на крепкое", "Не пришла", "Не продал", "Успел!", серия «Как стать культурным» (См. Приложение, рис 1-4). Копейкин пользуется и приемом условного "пузыря", куда помещает текст персонажей: "С облегчением" (См. Приложение, рис 5).

Художник нередко использует в работах образы известных, медийных персон: от президента и политиков ("От отката до распила", "Академик Кадыров") (См. Приложение, рис 6) до легенд русского рока ("БГ и ГБ", "Обеспеченный русский бродяга" и проч) (См. Приложение, рис 7). Черты лица персо-

¹⁶ Феноменология смеха: Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре: Сб.статей / М-во культуры РФ, Рос.ин-т культурологии. – М., 2002. стр 19

нажей гротескны и упрощены, но имеют сильное портретное сходство. Но художник не прячет в изображении остроту, которую должен найти и "прочитать" зритель. Карикатурный стиль для Копейкина - просто способ отображения действительности - смешной, несерьезной, комичной.

Исследователь Шестаков обращает внимание на то, что в современном мире карикатура не только перестает быть просто формой изобразительного юмора, но и вообще выходит за рамки изобразительного искусства и переходит в сферу аудио-визуальных масс-медиа. Речь идет, например, о сатирических шоу, изображающих в карикатурной форме политических лидеров или деятелей массовой культуры- английский "Сплиттинг имидж", российские "Куклы" и др.

Выводы исследователя подтверждает и творчество Николая Копейкина. В 2009 году персонажи его картин буквальным образом "ожили" в клипе Сергея Шнурова и группы "Ленинград" под названием "Химкинский лес"(см Приложение, рис. 8). Художнику даже не пришлось ничего рисовать специально для клипа - его герои, покинув пространство холста, сменяют друг друга на экране. Они грубо, топорно анимированы: качают головами и открывают рты, вращают глазами. Снеговики, медведи, мясник, слоны, евреи, политики, сказочные звери - все вместе они являют жутковатую гротескную картину бытия, и прекрасно дополняют текстовое содержание песни, такое же карикатурное и ироничное, как видеоряд:

- А не спеть ли мне песню вам про Химкинский лес?

Из последних известий я устрою замес,

Про ментов-паразитов и про дьявольский «мерс»,

Много тем нераскрытых,

Ну а щас про Химкинский лес

Если раньше художник для пояснения замысла пользовался текстом подписи, то теперь с экрана текст произносят ожившие персонажи карикатуры. "Карикатура становится гиньолем, буффонадой, театральным гротес-

ком. Но при всем различии технических средств выражения, остается иконографическое сходство, подчеркивание карикатурных особенностей типажа. Таким образом происходит слияние классического языка искусства с современным. на этом пути неизбежны несомненные утраты, но вместе с тем возникают и возможности обогащения языка искусства, его приближения к массовой аудитории и повседневной реальности"¹⁷.

1.4 Китч

"Китч - это термин, понятие, представление о феномене и сам феномен, а также целая социокультурная область, в которой действуют специфические законы, разворачиваются специфические сюжеты и происходит коммуникация на специфическом языке"¹⁸.

Исследователи феномена китча: Г.Брох, К.Гринберг, В.Беньямин, У.Эко утверждают, что феномен появился намного раньше того, как конце 19 века в Европе родилось понятие "китч", как отклик на события на художественном рынке Германии. Так называли непрофессионально написанные произведения изобразительного искусства, которые однако имели спрос у американских новых богачей. Истоки нового искусства можно найти в социальных процессах 19 века: эпоха индустриализации и возникновения класса буржуазии повлекли за собой необходимость обслуживать этот класс в числе прочего и на художественном рынке, соответствовать новым вкусам и ожиданиям.

На отечественном художественном рынке под китчем понимают произведения непрофессиональных художников, потакающую дешевому массовому вкусу, сувенирные поделки или намеренную вычурность, безвкусное художественное излишество в произведении. Сложность идентификации китча

¹⁷ Феноменология смеха: Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре: Сб.статей / М-во культуры РФ, Рос.ин-т культурологии. – М., 2002. стр 35

¹⁸ Конрадова Н. Пародия в киче: проблема интерпретации М-во культуры РФ, Рос.ин-т культурологии. – М., 2002 стр 160

в реальности заключается в шаткости аксиологической конструкции умозрительного характера, ее зависимость от точки зрения, системы ценностей и социокультурной характеристики субъекта оценки. Понятно, что есть некоторая безусловная объективная атрибуция: техника, стоимость, статус художника и др. но к понятию "китч" причисляют и неудачные произведения известных художников.

Существует коммерческий китч, неотъемлемая часть рынка туристических сувениров, изделия на память, артефакты, имитирующие национальные декоративно-прикладные стили. Они не позиционируются как произведения искусства, и покупатель, и потребитель играют открыто, прозрачно давая понять друг другу, что осведомлены о китчевости произведения, его статусе и ценности. Существует так называемый "наивный" китч, создаваемый как произведение искусства, но не являющийся им. Совсем другое дело - китч эпохи постмодернизма. Здесь авторы используют прием китча как оригинальный художественный прием, не выдвывая его за искусство, но и не отрицая его ценность. Художники намеренно провоцируют зрителя на узнавание, не пытаются скрыть черты китча, а утрируют их.

Китч определяется либо художником, либо искусственным зрителем-знатоком, разбирающимся в классическом искусстве. Не бывает покупателя, вне эпохи постмодерна, осознанно желающего приобрести китчевое произведение. Неверным было бы предполагать, что покупатели классического китча - необразованные и безвкусные люди. Напротив, китч приобретают и собирают очень разные сословия: нувориши, средний класс, интеллигенция, научные работники и проч. У каждой группы есть свои предпочтения и свой язык китча. Очень важно, что китч является пограничным феноменом, которое своими потребителями изнутри воспринимается «наивно» и непосредственно, а критики извне ситуации осмысливают художественный объект рефлексивно. Именно со стороны этой последней группы явление получает негативно окрашенную оценку "китчевости". Обе группы по-разному осознают культурные нормы и

искусство. Как первые "наивные зрители" не осознают разницу между картиной Боттичелли "Рождение Венеры" и ее копией на стене у соседа. Исследователь феномена китчевости Н.Конрадова делает важный вывод: "Эта разница игнорируется "наивным зрителем" не столько благодаря отсутствию образованности или чувства прекрасного, как полагают многие художественные критики, а, скорее, благодаря установке на художественное как практическое. Искусство выполняет определенные функции, заставляет задуматься об определенных сюжетах и, наконец, просто существует как необходимый компонент полноценной жизни, как символ "включенности" его владельца или реципиента в социокультурную или, например, политическую сферу жизнедеятельности"¹⁹.

Что касается искушенного зрителя, то он оценивает произведения из опыта художественной истории и принятого в культуре представления о том, каким должно и не должно быть искусство. Из-за образования и внутренней необходимости давать оценки произведениям искусства, такой зритель не способен всерьез воспринимать явные нарушения своего четко выстроенного понимания о должном, не может сравнивать шедевры с их копиями, "высокие" проявления со стилизациями, "подделки" под искусство.

Важнейший признак китча - его вторичность. Клишированность, неаутентичность, стилизованность, наличие первоисточника - определенного произведения или стиль эпохи, набор неких клише. Вторичность китча само по себе свидетельствует об актуальности художественного объекта, поскольку возникла необходимость повторить оригинал. При этом первоисточник должен быть доступен для узнавания, отрефлексированным. И при этом ярким и актуальным.

Важным является понимание того, что в различных социокультурных ситуациях китч как неаутентичный, вторичный артефакт оценивается совершенно по-разному: как дань и утверждение традиции; как дешевое массовое

¹⁹ Конрадова Н. Пародия в киче: проблема интерпретации М-во культуры РФ, Рос.ин-т культурологии. – М., 2002 стр 160

произведение; как постмодернистский художественный прием.

Как быть с произведениями, которые воспринимаются как китчевые, пародийные из-за своей излишней яркости и нарочитости, но при этом созданные "наивно", как оригинальные. Карманные календарики с репродукцией Джоконды, рекламирующие салон красоты, лампочки, встроенные в нимб иконы для большей религиозной экзальтации верующих, мраморные скульптуры и разноцветные бассейны с золотой рыбкой на средней руки даче. Но для исследователя китчевой пародии ясна принципиальная разница модернистской и постмодернистской традиции.

Так в модернизме китч - имманентное явление, злокачественный момент, дурной вкус, художественная неразвитость массовой культуры. Модернистский китч не отрефлексирован авторами и наивными зрителями и определим только извне, зрителем искушенным. В постмодерне китч утрачивает маргинальность и становится формой выражения и производства предметов искусства. Китч становится особым стилем, он признается равным другим "полноценным" художественным направлениям, теряет негативную коннотацию. Художники-постмодернисты играют с массовой культурой, используют ее штампы, симулируют и стилизуют свои произведения, пропуская отрефлексированные художественные образы через призму ироничного мироощущения. Этот статус заявляется в процессе выставочной и кураторской работы, постмодернизм переносит акцент творчества с текста на контекст. Подготовленные зрители, посетители выставок знают, что становятся свидетелями игры.

Представляется значимым яркое соответствие китчевым принципам сути древнерусских пародий: " Смысл древнерусских пародий заключается в том, чтобы разрушить значение и упорядоченность знаков, обесмыслить их, дать им неожиданное и неупорядоченное значение, создать неупорядоченный мир, мир без системы, мир нелепый, дурацкий, и сделать это по всем статьям

и с наибольшей полнотой. Полнота разрушения знаковой системы, упорядоченного знаками мира и полнота построения мира неупорядоченного, мира “антикультуры”, во всех отношениях нелепого,— одна из целей пародии”²⁰.

Приемом китча часто пользуется Николай Копейкин: в жанре чистого китча созданы некоторые портреты: Пушкин, Путин (см. Приложение рис.9), и конечно, излюбленная тема для китчевых работ - переписанная Мона Лиза в картине “Эмона Лиза”(см. Приложение рис.10). С более сложной симеотикой, но тоже безусловно китчевой является серия работ Николая Копейкина, выполненная для “Петрозэлектросбыта” (см. Приложение, рис 11-13). Стилизованные под агитационные плакаты окон РОСТА, выполненные в соответствующей технике, с использованием упрощенных характерных образов: директора, неплательщика, ответственного плательщика, бабы Пени и сопровождаемые агитационными стихами в “телеграфном” стиле. Художник имитирует соцреалистический китч, существующий оформленный канон. Без знания того, что серия данных работ - пародия постмодерниста, неискушенный зритель скорее не смог бы определить жанровую принадлежность картин.

Таким образом, контекст становится единственным критерием идентификации китча. Только обладая информацией о том, кто автор произведения и что он имел в виду, мы можем сказать, “наивно” произведение или пародийно.

2.3 Чужачество и шутовство

Михаил Бахтин в своей главной научной работе “ Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса” подчеркивает: “Для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т.е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала. Такие шуты и дураки, как, например, Трибуле при Франциске I (он фигурирует и в романе Рабле), вовсе

²⁰ Лихачев Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб.: Алетейя, 2001

не были актерами, разыгрывавшими на сценической площадке роли шута и дурака (как позже комические актеры, исполнявшие на сцене роли Арлекина, Гансвурста и др.). Они оставались шутами и дураками всегда и повсюду, где бы они ни появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудаки или глупые люди (в бытовом смысле), но это и не комические актеры"²¹.

Юрий Лотман в исследовании "Семиосфера" приходит к выводу, что в конце 18 века в России среди представителей образованных сословиях стали все чаще наблюдаться случаи оригинального поведения и чудачеств. Ученый объясняет этот феномен влиянием принципов романтизма, ставшего особенно модным к тому времени в России. Романтизм провозглашал идеи особенной ценности свободной и независимой личности, которая чувствует потребность публично заявить о себе, продемонстрировать свою яркую индивидуальность. В соответствии с идеологией романтизма соблюдение общественных норм и правил поведения понималось как признак пошлости²². Романтизм подразумевает пристрастие к чудесному, фантастическому, провоцирует интерес к нестандартным героям и ситуациям. Людей привлекает жизнь как на сцене театра - необычные и неожиданные сюжетные повороты как противопоставление скучной повседневности. Недаром Лотман отмечает, что привычным во дворянской среде стало поведение, копирующее героев из античной литературы и драматургии 18 века. Дворян, особенно молодых людей, перестала удовлетворять жесткость дворянского этикета, многочисленные кодексы «хорошего тона», размеренность бытия. В конце XVIII — начале XIX вв. в России складывается новое поколение людей, чье поведение отличала готовность со-

²¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса
1. ²² Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: Искусство-СПБ, 2014 - С. 50

вершить нечто неслыханное, чрезмерное, начинается, как пишет Ю.М. Лотман, век героев, чудаков и оригиналов²³. Под определение "чудак" попадают и увлеченные мистикой масоны, и их противоположность - атеистически настроенные вольтерьянцы. М.И. Пыляев следующим образом характеризует чудака: «Чудак есть человек, отличающийся не характером, не нравом, не понятиями, а странностью своих личных привычек, образа жизни, прихотями, наружным видом и пр. Он одевается, ест и пьет не так, как другие, он не характер, а исключение»²⁴. Пыляев отмечает, что в среде простого народа чудаки встречались редко, поскольку чудачество предполагает наличие большого количества свободного времени, и средств для воплощения в жизнь особенных чудачеств: в екатерининские времена петербургский богач Демидов устроил пир с таким количеством спиртного, что на нем погибло от злоупотребления несколько сотен человек. Зимой этот богатый чудак ездил в карете, а летом - в санях и проч.

Чудачество, которое выходит за рамки романтического контекста и произрастает не из стремления личности проявить индивидуальность, а преследует цель осмеяния, унижения других и превозношения себя за чужой счет, следует отнести к понятию "самодурство". Самодурство так же оскорбляет общественные нормы, как и чудачество, в то же время бросает вызов официальным властям как законодателю норм, конкурирует с ними. В отличие от чудачества, которое само по себе является самоцелью, высвобождая зажатую в тиски морали внутреннюю потребность самовыражения, самодурство ищет публику, чтобы эпатировать, самоутвердиться, унижить и тем самым возвыситься.

И если чудачество вызывает скорее негативное или равнодушное отношение случайного зрителя – он не вовлечен во внутренние процессы чудака, от него скрыты мотивы и истоки нестандартного поведения, соответственно эмпатия не возникает. То самодурство, вовлекающее в процесс широкий круг

²³ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. — С. 189, 255.

²⁴ Пыляев М.И. Замечательные чудаки и оригиналы. — М., 1990. — С. 3.

зрителей, стремясь их подавить, легко может вызывать чувство уважения, создавая впечатление негласного права вести себя свысока. При этом чем шире, необузданнее проявление самодурства, тем больше зрителей склонны признавать превосходство самодура, покорятся, следуя принципу толпы.

Самая безобидная форма оригинального поведения – так называемое дурачество. По определению М. Эпштейна «дурачество — особая техника бездействия в ожидании чуда. Дурачество — пустота, из которой появляется нечто невиданное»²⁵. В полной мере этот тип поведения описывается в народных сказках, фольклоре, где чудо происходит благодаря вмешательству сверхестественного. В обычной жизни чудеса приходится творить самостоятельно: например, сюда можно отнести шутку Ал. Жемчужникова, одного из авторов Козьмы Пруткова. По легенде, Александр, в одежде флигель-адъютанта, за ночь объехал дома самых видных архитекторов Санкт-Петербурга с приказанием наутро прибыть во дворец по причине того, что провалился Исаакиевский собор²⁶.

К дурачеству можно также отнести деятельность шутливых «тайных» обществ 20-х гг. XIX в: общества «театралов», общества «Зеленая лампа», «Вольного общества любителей прогулки», «Общества громкого смеха» и др. «Дурачеству наиболее свойственна интенция нарушения стабильности ради самого нарушения, поскольку оно сводится к пассивной позиции созерцания «актером» им же произведенного результата действия, нежели к агрессии внедрения иной нормы или разрушения традиционной (что присуще самодурству). Дурачество — «камерный» жанр чудачества, «театр для себя», где нестандартное поведение или поступок реализуются с целью чисто сценического эффекта, которым в качестве зрителя наслаждается сам его организатор, в то время как для окружающей публики смысл акции часто бывает просто непонятным. Тем не менее, именно дурачество как достаточно простой, доступный и потому распространенный вид чудаческого поведения, сформулировало в

²⁵ Эпштейн М. Постмодерн в России. — С. 226.

²⁶ Синдаловский Н.А. Мифология Петербурга. СПб.. 2000.С. 263.

кулуарах домашних салонов, узких кругах знакомых друг другу лиц мощный социальный слой, в котором под покровом шутливости и несерьезности утверждался дух вольности и оппозиционности социальному порядку²⁷».

Чудачеством характеризуется воплощение художественных принципов некоторых творческих течений и группировок времен модернизма и постмодерна, наиболее яркие из них, сделавшие поведенческие проявления неотъемлемой характерной чертой художественной парадигмы: дада, футуристы, в России: обэриуты, митьки, КолХУи.

Таким же образом, как чрезмерная муштра, упорядоченность и холодная искусственная парадность николаевской России способствовала в среде дворян, восприимчивым к веяниям романтизма, упрочению культа индивидуализма, стремлению к самовыражению и лидерству. Так и во времена особенно жестокого подавления индивидуализма в сталинской и послесталинской советской России, презрение к норме становился не просто формой отдыха, а идеологической позицией, образом жизни и поведения, превращающим «бытовой романтизм» в «бытовой анархизм», воспринятый в качестве «поэзии жизни»²⁸.

Следует понимать, что постмодернистское чудачество перестает быть позицией, и является только формой художественного выражения, возвращаясь к мотивам средневекового шутовства. Наиболее соответствует постмодернистскому чудачеству средневековый порыв "воздурять", исследованный Дмитрием Лихачевым: "Снижение своего образа, саморазоблачение типичны для средневекового и, в частности, древнерусского смеха. Авторы притворяются дураками, валяют дурака, делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными, дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе. Это их "авторский образ", необходимый им для их "смеховой работы", которая состоит в том,

²⁷ Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003, с. 115-130.

²⁸ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. - С. 356.

чтобы “дурить” и “воздурять” все существующее”²⁹.

Группировка КолХУи, во главе с Николаем Копейкиным следуют поведенческим особенностям феномена чудачества: они не призывают к открытому социальному бунту, в то же время находясь в оппозиции регламентирования быта, снимают напряженность жесткости порядка дополнением его стихией свободы и всяческой «инаковости». С официальной, как и с обывательской точки зрения, они нарушают приличия и привычный жизненный уклад, являются аномалией в социальной сфере. Они воплощают семиотическую двусмысленность, переходность понимания и непонимания, что придает их деятельности, черты гротескной образности.

В то же время, как продукт постмодернистской этики, их чудачество несет в себе черты отличные от классического понимания этой поведенческой модели. Протест нестандартности поведения и опрокидывания норм направлен не против существующего социального строя или миропорядка, а исключительно для собственного эстетического удовлетворения. Постмодернистское восприятие действительности не позволяет относиться к ней хоть сколько-нибудь серьезно для того, чтобы бороться или оппонировать окружающей реальности. Несмотря на внешнее впечатление борцов «против» мотивы художественной группировки не спровоцированы внешним миром, хоть материал для чудачества они черпают непосредственно из сиюминутных современных социальных процессов. Так, например, КолХУ выходят на первомайский парад нелепо одетые, в серебристых трусах и шлемах, с серьезными лицами шествовали под красными знаменами. Также они ежегодно посылают видеовопросы президенту к его «народной линии». Однако эти вопросы не являются провокационными или острыми, двусмысленными и провокационными. «Есть ли жизнь на Марсе?» - типичное проявление чудачества, цель которого направлена не вовне, а внутрь, действие приносит удовлетворение само по себе, без последствий, без цели. Их чудачества не направлены вовне, а образуют между

²⁹ Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб.: Алетейя, 2001

чужаками и реальным миром стеной отчуждения, внутри которой и происходят психологические и эстетические процессы художественной группировки, равнодушной к внешней стороне мира, которая никому и ничего не пытается доказать, тронуть, рассмешить, потому что в эпоху постмодерна ничто внешнее не может всерьез заинтересовать художника, потерявшего интерес к внешнему миру и исследующего себя.

2.4 Черный юмор и обценная лексика

Средневековый карнавал не делит юмор на "черный" и "белый". Под безудержную волну гомерического хохота попадают деликатные и "высокие" темы, "низ" перемешивается с "верхом". Дмитрий Лихачев, исследуя древнерусский смех, писал: «Загадочное обстоятельство: непонятно, каким образом в Древней Руси могли в таких широких масштабах терпеть пародии на молитвы, псалмы, службы, на монастырские порядки и т.п.»³⁰

Согласно Бахтину, это было связано с противопоставлением свободного веселья карнавала с суровостью официальной идеологии с ее культом страдания и страха. «Серьезность угнетала, пугала, сковывала; она лгала и лицемерила; она была скупой и постной. На праздничной площади, за пиршественным столом серьезный тон сбрасывался, как маска, и начинала звучать иная правда в форме смеха, шутовских выходок, непристойностей, ругательств, пародий, травестий и т. п.»³¹.

По мнению М. Бахтина, смех связан прежде всего с городской культурной средой и публичной сферой. Ученый понимал средневековый юмор как важную социально значимую силу, как неотъемлемую часть средневековой культуры. Он определяет три категории поведения, которые конституируют

³⁰ Лихачев Историческая поэтика русской литературы. **Смех как мировоззрение** и другие работы. — СПб.: Алетейя, 2001

³¹ Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Ренессанса. - М.: Художественная литература, 1990. С. 108

карнавал: ритуальное представление, комические словесные построения и ругательства и богохульства.

Советский антиковед О. М Фрейденберг тоже изучала особенности архаического мировосприятия: «обезличенное равенство, тождество всех привычных нам оппозиций: объекта и субъекта, жизни и смерти, неба и земли, слова и действия, человека и природы»³². Так, «еда», «производительный акт», «смерть» становятся лишь средством выражения одного явления, которое воплощается в мифическом сознании через гротескное разыгрывания свадьбы, жертвоприношения, победы, пира и суда. Всё это приводило людей в особое состояние, которое сопровождалось возрождающим и целительным смехом. «Смех зарождает плод в земле и в чреве, и акт улыбки повторяет момент еды. Деметра, улыбнувшись от слов Ямбы начинает есть и пить; в обрядах смерти бога плодородия рядом с трапезой появляется и элемент веселья. Эта священная роль улыбки передается и персонифицируется в носителе смерти, шуте, который в предыдущем периоде сам был тотемом-вожаком, а затем и божеством смерти»³³.

Популярными в средневековье были такие комические истории, как «Труп, убитый пять раз», «Три брата-горбуна утонули». Тема страдания, смерти и дьявольщины становится темой шуток и пародий. Двойственен или даже множествен сам человек и сама реальность вокруг него, особенно карнавальная ситуация, имеющая огромный диапазон возможностей и форм – от утопической эйфории до кошмара.

Основными формами средневекового юмора были комедия трупов, подшучивание над самой смертью, бурлеск, использование иронии и сатиры. Подобная парадоксальность в восприятии жизни проявляется даже в том, что церковные дворы часто были местом захоронения святых и в то же время про-

³² Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997.С. 50

³³ Там же. С. 105

странством проведения различных празднеств. Некоторые исследователи объясняют это тем, что сущность комедии – признание контролируемого противоречия в центре повествования. Соответственно, смерть в этой парадигме означает конец, неконтролируемое противоречие по отношению к жизни, но благодаря искусству ее можно сдерживать, контролировать. В речах проповедников легко соединяется смех и ужас послесмертных мук. Это смешение находит продолжение в ситуации постмодерна, впитывающей в себя средневековую эстетику гротескных сочетаний высокого и низкого, комического и трагического.

Сами понятия "черный юмор", "комедия убийств", "юмор висельника" демонстрируют парадоксальность мышления, двойственность реального мира - развитие разума и прогресс неразрывно связаны с развитием абсурда. Чем больше рационального в нашей жизни, тем выше становится уровень иррационального, нелепого, непонятного - соблюдая гармонию вселенского сознания.

Разрыв осознанного и неосознанного, ожидаемого и действительного таким образом все более нарастает. В этих условиях черный юмор выполняет терапевтические функции в социальном аспекте. Через свои проявления: фольклорно-карнавальные, абсурдно-парадоксальные и иронично-пародийные черный юмор помогает формированию позитивных культурных моделей, осуществляя множественность связей человека с миром и вырабатывая некий иммунитет на тотальную незащищенность и беззащитность человека перед различными катастрофами современного мира.

Деррида, Бодрийар, Видаль видели в нашем времени с его культурной и политической дезорганизацией своеобразную постмодернистскую "складку". Черный юмор в ситуации ироничного, отрицающего мировоззрения, с одной стороны демонстрирует эсхатологическую тоску индивида, существующего в эпоху социального хаоса, а с другой - нивелирует ощущения страха и беспокойства. Черный юмор, десакрализируя табуированное, как бы демонстрирует: ничто не угрожает вашему заповедному, потому что его не существует,

оно низложено из высших сфер.

О том же говорит и Бахтин: "Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре"³⁴.

Ярким примером черного юмора Николая Копейкина стал подготовленный специально для выставки "Семейный портрет" Русского музея (август 2014 года) пародийный "алтарь". Вообще на выставке были представлены более 200 семейных портретов из собрания Русского музея, частных собраний и мастерских художников. "Алтарь" Николая Копейкина, имитируя форму православного иконостаса перед алтарем, состоял из собрания его картин разных лет, объединенных общей темой, высмеивающие традиционные представления о семье, карикатурно изображающие гротескные портреты Матери, Отца, Детей. Характерны надписи на картинах: "Мать - это святое", "У ребенка должен быть отец", "Папа сильный" и пр. (см. Приложение, рис. 13-14) Традиционные формулировки, китчевые в своей банальности, в сочетании с гиперболизированными, китчевыми изображениями, производят комический эффект. Сатирическое воздействие на зрителя возрастает в процессе "прочитывания" всего "алтаря", шутки направлены на самое возвышенное и деликатное, вскрывают лицемерие пуританского общества. Апофеоз комического - в рефлексии композиции целиком. Форма алтаря усиливает глубину метафоры, задевает религиозные табу.

Ругательства, площадная брань - неотъемлемая составляющая Средневекового карнавала. Бахтин называет бранные выражения "искрами, разлетающимися в разные стороны от того великого пожара, который обновлял мир.

³⁴ Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Ренессанса. - М.: Художественная литература, 1990. С. 135

Недаром на празднике огня – «тоссоli» – и звучало у каждой потушенной свечки «Смерть тебе!» с радостной интонацией". И если первоначально брань и проклятия космических сил имели культовый характер, то в последующие эпохи срамословие символизирует борьбу со страхом перед высшими силами, неподчинение непознанному. Исследователи обращают внимание, что роман Рабле создает, опираясь на внелитературные источники, неофициальную речь, насыщенную ругательствами и непристойностями. "Эта сфера неофициальной (мужской) речи до сих пор отражает раблезианские удельные веса непристойности, слов о пьянстве, слов об испражнениях и т. п., но в шаблонно-звонкой и нетворческой форме. В этой неофициальной сфере речи городских и деревенских низов (преимущественно городских) Рабле угадывал специфические точки зрения на мир, специфический отбор реальностей, специфическую систему языка, резко отличную от официальной. Он наблюдал в ней полное отсутствие сублимаций и особую систему соседств, чуждую официальным сферам речи и литературе. Эту "грубую откровенность народных страстей", "вольность суждений площади" (Пушкин) - Рабле широко использовал в своем романе»³⁵.

В жанре "разгульной поэзии" были замечены Сумароков, Державин, Вяземский, Пушкин, Лермонтов, Языков и другие любители карнавального выражения эротической тематики, приправленной обценной лексикой. Характерно, что во времена русского романтизма то самое сквернословие, ранее характерное для низших сфер, скоморошества, вдруг приобретает черты элитарности. Вместе с дурачеством, брань становится характерной чертой интеллигенции, формой рафинированного антиповедения, ыфразенного чаще всего в поэзии. С того времени известны поэмы Н. Баркова «Девичья игрушка», «Лука Мудищев», сборник «Русский эрот не для дам».

Вот как объясняет особое положение поэта в романтический период доктор философии, исследователь С.Е.Юрков: "Происходит очередная фаза его

³⁵ М.М.Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975.

«сакрализации», поэтическое вдохновение трактуется как способ непосредственного (по аналогии с откровением) постижения высших истин, что возводило поэта на уровень, почти равный библейскому пророку³⁶. Такое отношение со стороны общества возносило стихотворца над бытом и повседневностью, делало олицетворением свободы и вольности, превращало в культовый объект. В подобном случае обращение к ненормативной лексике и должно было отразить, в понимании самого автора, его право на воспроизводство духа вольномыслия, поведение по образцу карнавальных кощунств. Создавая атмосферу карнавальной свободы, поэт противопоставлял ее обыденности жизни, разрушая ее нормы и правила. Тем самым получала свою реализацию романтическая парадигма торжества Гения над Судьбой, в лице которой выступала повседневность³⁷. Таким образом, романтический поэт намеренно снижает свою роль, опускаясь до уровня шута, тем самым добиваясь обратного эффекта - подчеркивая свою элитарность через нарочитую небрежность к славе. Публика тем самым была разделена на "наивную" и "понимающую": "Имея статус «сакральности». поэт уже сам выбирает, насколько ему соответствовать и насколько нет. В итоге публика, ожидающая вдохновенно-возвышенного слова свободы и узнающая, вместо этого, о появлении какого-либо скандального «опуса» своего кумира, повергалась в шок. Ситуация (как и в юродстве) предполагала дешифровку: «профанной» частью читательской массы продукт обцененной лексики воспринимался как обман ожиданий, надругательство над нормой, т.е. как факт антиповедения. Читателем же «понимающим» то же самое антиповедение истолковывалось как истинное проявление вольности, пример реального пользования свободой³⁸.

Современные художники-постмодернисты, имея беспрепятственную возможность использовать обцененную лексику в своих произведениях, не

³⁶ Живов В. Кощунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX в. / Анти-мир русской культуры. Язык. фольклор. Литература: Сб. ст. / Под ред. Н. Богомолова. — М., 1996. - С. 206

³⁷ Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003, с. 115-130.

³⁸ Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003, с. 115-130.

наделяют эту возможность какой-либо ценностью. Иронический постмодернизм не делает исключения для слов приличных и неприличных. Только лишь иронично принимая правила игры коммерческой составляющей выставочной деятельности, художник может отказаться от использования ненормативных слов, из желания избежать цензуры.

Любопытны отношения с обценной лексикой Николая Копейкина. В его работах практически нет матов, за редчайшим исключением ("Великая прекрасная Россия", "Нах-нах", "Корпоративный портрет Колдовских Художников") (см. Приложение рис 15). Очевидно, что художник не нарочно избегает обценной лексики, поскольку он не боится эпатировать политически "ненадежными" темами ("Небесная сотня", "Академик Кадыров"), обращается к голой натуре ("Автопортрет), в его работах много непристойностей, ("Хоть брей хоть не брей усы", "Слушай, баба, и не злися"), обращения к "низким" темам ("Петербургский ординар", "Правила поведения в туалете", "Случай в Валуях") (см. Приложение, рис. 16), а также национализм, антисемитизм и пр пороки. Свою художественную группировку Копейкин называет так, что ее аббревиатура хулигански режет слух хорошо читаемой непристойностью. Но очевидно, что обценная лексика для художника - всего лишь один из инструментов иронической трактовки действительности, недостаточно мощная, чтобы претендовать на первое место по сравнению с чисто художественными приемами.

ГЛАВА 3. НИКОЛАЙ КОПЕЙКИН - БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ХУДОЖНИКА

Специальной литературы, исследующей творчество Николая Копейкина, на сегодняшний день не существует. Единственное печатное издание – каталог-альбом его работ «Николай Копейкин» вышел со вступительной статьей Александра Боровского, заведующего отделом новейших течений Русского музея "Новый Копейкин". Автор противопоставляет творчество Копейкина "маргинализованной аудитории", зрителю, ожидающих от художника только стёба и прикола. Боровскому представляется ёрничество Копейкина вмещающим "гораздо больше сигналов и аллюзий, чем может "опознать" привычно одурманенное сознание сочувствующих".

Мысль Боровского подтверждается: по запросу в интернет-поисковике, обнаруживается несчетное количество интервью, обзоров и репортажей о Николае Копейкине, массовая культура принимает художника за своего, его картины пересылают друг другу пользователи социальных сетей, используют как заставку на личную страницу. Но серьезные, академические круги до сих пор не признали Копейкина за своего, и в условиях отсутствия серьезных публикаций и докладов о художнике и его творчестве, мы поставили перед собой задачу первичного сбора информации: биографических данных и полной информации о его выставках. Сведения данного раздела получены в основном непосредственно у героя исследования - художника Копейкина, также опрошены ближайшие коллеги Николая Копейкина: художники Николай Васильев

и Андрей Кагадеев, проведена беседа с Татьяной Потапенко - директором галереи "Борей", принявшей наибольшее количество выставок с участием художника и организовавшей его персональные выставки, а также с куратором Павлом Маркайтисом, куратором выставок Николая Копейкина в Эрарте. Проведены архивные изыскания: в галерее "Борей", галерее "Эрарта", кураторских текстов в сети интернет.

Основная трудность сбора материала про художника – противодействие со стороны самого Копейкина. Художник полагает, что мистификация его биографии и творческого пути гораздо более соответствуют его художественному образу, чем действительный сухой биографический анализ. Таким образом, придерживаясь мнения, что действительность может разрушить тщательно создаваемый миф о Николае Копейкине.

Мифологизация зашла так далеко, что художник держит в строгом секрете даже свое настоящее имя, выдавая творческий псевдоним «Коля Копейкин» за реальные паспортные данные. Соответственно и жизненный и творческий путь вымышленного персонажа Копейкина не может считаться действительным.

Уважая право художника на конфиденциальность и неразглашение персональных данных, оставим художнику право называться желаемым именем, но тем не менее постараемся собрать некоторые факты биографии, которые могут помочь проследить и творческую биографию художника. При этом не будем забывать, что принимать на веру даже казалось бы много раз подтвержденные данные следует лишь условно. Николай Копейкин в процессе сбора информации о нем был неоднократно уличен в несоответствии одних и тех же фактов, излагаемых в разное время. Вместе с условно точными данными, предлагаем указывать и мифологические варианты самого художника.

Вообще, Николай Копейкин неоднократно демонстрирует в своей выставочной деятельности, в интервью и перформансах стремление снизить свое значение как художника, нивелировать серьезное отношение со стороны зри-

телей, порой вообще отрицает художественную ценность творчества и его интеллектуальность, скрываясь за балаганностью и шутовством. Так, например, уже стало традиционным позирование на открытии выставок художественной группировки «КолХУи», во главе с Копейкиным, на фоне своих картин, сидя на корточках – подражая привычной позе неинтеллектуальной и малообразованной части населения (см. Приложение, рис. 17)

Причина такого поведения нам видится в постмодернистской позе – отрицание важности личности художника, этим же объясняется ироничное отношение к художественному признанию и профессиональным регалиям, которые сами по себе категорически не соответствуют идее художника-постмодерниста о вторичности всех изобразительных образов.

Детские годы

Николай Копейкин родился 6 февраля 1966 года в небольшом провинциальном Белгороде, на самой границе с Украиной. В своих интервью он часто называет родиной несуществующий город Пухтоград или Берлин, годом своего рождения указывает 1936, добавляя себе 30 лет возраста.

Николай Копейкин вспоминает, что в детские годы часто оставался один: "Я был еще четырехлетним карапузом, родители уезжали на работу, оставляли мне денег, и я сам ходил обедать в столовую. Обожал кино, пересмотрел все фильмы - поэтому теперь их не смотрю. Стоял в огромных очередях за билетами, вернее висел - меня зажимали с разных боков и я не мог коснуться земли.

Однажды с другом Вовкой пошли на утренний сеанс фильма "Миллион лет до нашей эры". Я просмотрел его ровно 5 минут - до появления первого ящера. Очень испугался и убежал. А я очень любил быть один. С тех пор мое одиночество омрачилось - я все боялся, что в окно заглянет какой-нибудь динозавр". Кошмар художника воплотил режиссер японского фильма "Легенда о динозавре", сценой, где к герою в окно смотрит динозавр.

«Я был очень самостоятельным ребенком, воспитанием моим специально никто не занимался, вернее занимался тот, кто оказывался рядом.

Например, соседи - мы жили долгое время в общежитии. Я и своих дочерей совсем не воспитывал, и они выросли очень воспитанными детьми. Главное - дать направление верное один раз. А нотации какие-то читать, это глупость какая-то".

Трудно судить, было детство Копейкина провинциально-раздольным или же одиноко-неприкаянным. Предоставленный самому себе, ребенок посвящал свободное время чтению и особенно любил подолгу рассматривать книжные иллюстрации. До сих пор в его мастерской лежит книга из его детства «Конек-горбунок», которую он возит с собой, несмотря на частую смену места жительства.

Школа

«Когда научился читать - жизнь перевернулась. Это случилось в первом классе и первая книга была "Невероятные приключения Мякиша, Нетака и Непоседы" Ефима Чеповецкого, детская фантастика, они там на другую планету летали. Очень смешная, особенно когда полетели на планету Нетакия, где все делали наоборот. Я очень смеялся, мне очень понравилось, как там в столовой на столах лежал мусор и было написано: "Берегите мух", "Не мойте руки перед едой", мне это дико нравилось, казалось, что так намного интереснее. Рассматривал подолгу рисунки. Сейчас эта книга издается с некрасивыми карикатурными рисунками, а тогда, в моей книге их настоящий художник рисовал» (см. Приложение, рис 18).

Первое прикосновение к художественной культуре у будущего художника произошло через иллюстрации: «Лучший из всех был Владимир Конашевич, который делал почти все рисунки к Чуковскому. У друзей были книги с цветными иллюстрациями, а у меня - очень редкое издание черно-белое, и такие рисунки мне нравились больше. Необычные, как будто сотканые из узоров. Первые мои детские рисунки я так и писал - прямо на книге. Помню детское ощущение, как впервые на обложке нарисовал самостоятельно паровоз и был счастлив» (см. Приложение, рис 19).

Владимир Михайлович Конашевич (1888—1963), так потрясший Копейкина в детстве, русский советский художник, график, доктор искусствоведения, один из известнейших мастеров советской книжной иллюстрации. Его работы отличались яркой фантазией, склонностью к шутливой гротескности и затейливо-декоративной манере, прорисовкой мельчайших натуралистичных деталей и цветовой насыщенностью.

«Дико хотелось пойти в художественную школу, но вместо этого постоянно рисовал на уроках своих одноклассников и учителей. Постоянно из-за этого вызывали родителей в школу: сдаю тетрадку, а там на последних страницах нарисован директор в виде кентавра. Позже были стихи, больше всего получалось под Маяковского писать. Вел блокнот со стихами. А с художественной школой не сложилось - у родителей просто не было на это 12 рублей в месяц. Ходил в бесплатные кружки: судомodelьный и авиамodelьный, занимался шахматами, потом серьезно волейболом, в 6 классе стал со своей командой серебряным чемпионом России, первый заработок был - рубль за тренировку и талоны на питание».

Несмотря на занятость школьника, Копейкин вспоминает, что не относился к учебе и спорту всерьез, по-настоящему жил насыщенной внутренней жизнью, рисовал в блокнотах ручкой (сюжеты – сатиричны и карикатурны: «отличник Мишка блюет, директор пишет на стене «Спартак-чемпион!» и прочее»), читал русскую классику в большой родительской библиотеке. Он называет одним из сильнейших впечатлений подросткового возраста осознание абсурдности жизни в реалиях советского государства. Например, поразила парня история, как по решению советского суда человеку присудили фантазмагорическое наказание – лишение фамилии. Дело в том, что фамилия человека, совершившего хулиганство – избил двух вьетнамцев, носил фамилию Советский («Советский человек так не поступает!»).

Увлечение русской литературой привело к графоманству: «Проходим какого-то поэта, и начинаем сразу писать в его стиле. Особенно получалась стилизация всякой деревенщины:

Ах, Акси́нья, ты помнишь бы́лое
Как с тобой целовались во ржи,
Как ходили на речку с тобою
И купались как будто моржи.
Как ходили с тобой спозаранок
На восходы-заходы смотреть.
Как ты съела вязанку баранок,
Как кино мы ходили глазеть.
Нет, не помнишь ты, падла, наверно,
Как кричала ты матом благим,
Что до гроба останешься верной,
А сама укатила с другим».

Так уже в детстве Копейкин демонстрирует типичный прием постмодернизма – стилизацию, доходящую до китча. Он использует типичные штампы «деревенской» разудалой поэзии, нарочито упрощенную речь, намеренно «снижая» стиль, доводя его до абсурда бранными и нелитературными словами.

Уже школьником Копейкин знакомится с иллюстрациями и мультфильмами Владимира Сутеева - одним из зачинателей советской мультипликации, писателем, художником-иллюстратором и режиссёром-мультипликатором. Знаменательно, что первую известность Владимир Сутеев получил как художник-карикатурист. В иллюстрационную деятельность Сутеев много привнёс из мультипликации: его динамичные рисунки похожи на кадры мультфильмов; персонажи имеют графическую индивидуальность, выраженную в облике, движениях, мимике. В его книгах всегда много юмора, помогающего без морализации объяснить детям простые истины.

Любимая работа Сутеева у Николая Копейкина – Рыба-кит из книги «Конец-горбунок» (см. Приложение, рис.20).

Анализируя вышеизложенное, можем сделать выводы о безусловном влиянии на Копейкина как художника любимых художников-иллюстраторов

детства. Во-первых, знаменательно, что Копейкин часто использует изображения как иллюстрацию к подписи к картине или кураторскому тексту. Безусловно и техническое сходство иллюстрации и карикатурообразных работ Копейкина. В то же время художник перенимает лучшее у старших коллег: выразительность в минимализме Елисеева и Скобелева, точность деталей у Сутеева, наполненность цветом и живописность Конашевича.

Университет и аспирантура 1984-1992

Копейкин успешно закончил английскую спецшколу, и поступил в белгородский университет на факультет иностранных языков. К концу обучения он увлечен философией, и после окончания ВУЗа поступает в аспирантуру философского факультета, оставаясь преподавать и на родной кафедре иняза. Среди философов Копейкин выделяет Гегеля, подчеркивая, что ему наиболее близка лаконичная манера изложения философа: «Используя такой маленький словарный запас в чистом виде выдает мысль, не запутывая людей красотами и метафорами».

Лаконичность художественного стиля также присуща художнику Копейкину. Здесь он как бы повторяет наглядно свою мысль: не «запутывать» живописными излишествами, а выделять главное, быть немногословным, но точным, что в переводе на художественный язык означает особенную близость к художественным средствам карикатуры. Любовь к учению Сократа, с его простотой и открытостью взглядов, а также нелюбовью к письменной их фиксации, особенно близок Копейкину: «Самый крутой из них был Сократ – он книжек вообще не писал, но за него все рассказали. Хороший, веселый, добродушный старик. У него был самый правильный образ жизни, а не у того, который в бочке сидел, как пес».

Во время обучения в аспирантуре философского факультета, Николай Копейкин работает над кандидатской диссертацией на тему «Любовь как феномен культуры». Сложностью и глубиной темы Копейкин объясняет свои неудачи в личной жизни в тот период: «Мне нужно было на основе различных философских учений ответить на вопрос – что есть любовь. Моя руководитель

диссертации сразу сказала, что зря я взялся за эту тему, мол, и до конца аспирантуры не дойдешь – разведешься. Так и случилось».

Николай Копейкин категорически отказывается говорить на личные темы, ограничиваясь фразой: «Я женился много раз». Доподлинно известно о двух его официальных браках: первый, студенческий, о котором идет речь, и второй, в котором родились 2 дочери Копейкина (младшей из них сейчас 15 лет). Вообще тема семьи занимает в творчестве Копейкина очень большое место. В его ранних работах видится наивно-трепетное отношение к семейным связям: «Отец и дочь» (см. Приложение, рис.21) - где в наивной манере в уплощенном пространстве изображены домашние посиделки отца с маленькой дочерью на фоне фикусов, серванта и плаката с Боярским за большим кухонным столом, накрытым тяжелой красной скатертью, «Автопортрет в семейном кругу» (см. Приложение, рис. 22) выполнен в похожем стиле, на нем, как на семейной фотографии, застыли мать и отец с младенцем на руках в безыскусных домашних интерьерах. Две работы «Папка» (см. Приложение, рис.23-24) передают щемящую нежность отношений отца и ребенка и детское восприятие главы семейства глазами сына. Но преобладают у Копейкина работы сатирические, показывающие оборотную сторону понятия «семья», как будто ширма благополучия прикрывает самые низменные пороки человечества: «Мать это святое», «У ребенка должен быть отец», «Знаю я вас мужиков» - сатира на институт семьи, здесь меняется и живописный язык художника, становится резким, сухим, исчезает теплота и богатство цвета, фигуры лишаются деталей и каких-либо индивидуальных черт (в ранних работах отец семейства часто имеет сходство с художником).

Вот как рассказывает Копейкин о конце первого брака: «Все произошло как у Пушкина – «Музыку я как труп разъял, гармонию я алгеброй проверил». Такие вещи препарировать как лягушку невозможно, она сразу исчезает. Пытался переосмыслить, как писали философы о любви, и раз за разом приходил к выводу, что ее нету, и смысла в браке нет. Пытался проверить свои идеи на

собственном опыте, не понимая, что жизнь – одно, а философия – другое. Поживи с таким дебилом!».

Первый заказ

В 1992 году Николай Копейкин написал свою первую «настоящую» картину, под впечатлением от фильма про современного ему художника: «Моя первая картина навеяна Михаилом Шемякиным. Я по телевизору случайно посмотрел документальный фильм о нем, и был просто потрясен его техникой работы и увлеченностью. Он был убедительным в этом своем увлечении и мастерстве, спонтанно рисовал и очень круто получалось: просто брал мелки и раз-раз... Досмотрев фильм, я побежал, выпросил пастель у знакомых художников. Нашел оргалит, наклеил на него газету, закатал черной тушью. И начал писать, вспоминая как это делал Шемякин. И у меня получилось. Сюжет я взял непростой: у меня был календарь китайский, там иероглифы и русский перевод: «Когда созревают гранаты, видны становятся зерна», очень поэтично. Я разбил картинку на 4 части, в каждый поместил иероглиф и нарисовал картины: дельфин, зерна, созвездие. Она у меня до сих пор, проехала много тысяч километров, лежит много лет без стекла, и даже не сыпется».

Показательно, что работу, которую художник сам называет первой «настоящей» он совершенно отходит от привычного себе карикатурного стиля, изображает не людей, в чем он практиковался все школьные годы, а также не использует те сатирические, концептуальные приемы, которые впоследствии и принесут ему славу. Интересно, что делает это Копейкин под влиянием другого художника, подчиняя свой стиль его художественным приемам. Позже Копейкин неоднократно будет стремиться к сотрудничеству с другими художниками, сам создаст художественную группу, будет поощрять многолюдные образования вокруг себя, как будто один он чувствует себя неуверенно, неуютно, возможно, компенсируя одинокое детство.

Во время обучения в аспирантуре Копейкин начинает брать у профессиональных художников уроки письма маслом и возвращается в свой излюбленный стиль – карикатурные изображения. Вскоре он получает и первый заказ:

портрет самого скандального и смешного политика современной России - Жириновского. Вот что вспоминает сам Копейкин об этих обстоятельствах: «Юрист один, глава конторы, попросил нарисовать Жириновского, и чтобы у него в руках был пакет документов, как будто выполненный в этой юридической фирме, по-моему, даже устав партии ЛДПР с логотипом фирмы. Мы специально пошли в белгородскую штаб-квартиру ЛДПР, набрали листовок с фотографией Жириновского (больше ее взять было неоткуда, интернета тогда еще не было). Формат работы был 60 на 80». Первая картина маслом в творчестве художника, в карикатурном стиле, подписанная именем Николая Копейкина, по признанию автора, «получилась добротная».

Нельзя утверждать однозначно, как закончилось обучение Копейкина. В нашей беседе он утверждал, что получил звание кандидата философских наук, с присвоением звания философа-исследователь. Однако в интервью накануне он признавался, что не защищал диссертацию по собственному желанию.

Московский период 1994-1998

До отъезда из Белгорода в Москву Николай Копейкин никогда не выставлял своих работ в выставочном пространстве музеев или галерей. В Москве будущий художник перепробовал много видов деятельности и даже мест жительства: жил на вокзалах, у друзей, работал переводчиком, гидом на Новодевичьем кладбище, преподавателем английского, на вещевом рынке в Лужниках помогал товарищу – подавал товар, и там же даже пытался начать самостоятельно дело, но прогорел. В это время он рисует много масляных пастелей, разоряя окрестные помойки в поисках оргалита.

В 1997 году Николай Копейкин знакомится с художницей Анжеликой Астаховой, чей состоятельный муж занимается бизнесом и поддерживает увлечение своей жены. Именно этот мужчина стал первым спонсором, выделившим средства на организацию выставки в московском Центральном Доме художника. Копейкин и Астахова просто сняли один из залов и разместили там свою первую выставку под названием «Винегрет на постном масле», где

были представлены их работы разных лет, как видно из названия, не объединенные общей тематикой. Копейкин представил около 40 работ, пастель и масло, небольшого формата (самая крупная 100 на 70). Здесь Копейкин впервые демонстрирует серийных персонажей. Первые из них: матадор и пожарный («Матадор и пожарный пускают красного петуха»). Выставка получила хорошие отзывы в прессе и принесла существенное материальное вознаграждение художникам, которые смогли продать по несколько работ.

Санкт-Петербург. Выставочная деятельность

В 1998 году Копейкин принимает решение о переезде в Санкт-Петербург. Здесь он продолжает заниматься в качестве основного вида деятельности работой преподавателя английского языка, вплоть до 2004 года, и активно выставляется.

В 2000 году Копейкин участвует в ежегодной выставке "Петербург" в выставочном зале "Манеж" в Санкт-Петербурге. Копейкина встречают негативно академические художественные круги, вынесшие свой вердикт: «недопримитивист», «жалкий подражатель Руссо».

29 мая – 9 июня 2001

Николай КОПЕЙКИН. “Счастье на ниточке”. Живопись, графика. Галерея Борей

Первая петербургская выставка Копейкина прошла в галерее Борей. Можно даже считать ее первой выставкой, которую для Копейкина организовала сама галерея. Татьяна Пономаренко, директор галереи, вспоминает: «Ко мне пришел Алексей Сергеев, крупный петербургский коллекционер и принес печатные открыточки какого-то Копейкина. Я посмотрела, говорю, да, можно сделать. Но мне-то показалось, что это «китчуха». А когда Коля принес свои работы, я была поражена. А он как будто стеснялся и вообще не хотел выставляться в галерее поначалу. У него была какая-то идея, что он будет выставляться только в барах, магазинах».

Каталог выставки не сохранился.

Картина «Счастье на ниточке», написанная Копейкиным в 1999 году изображает мальчика, играющего с жуком, привязанным за веревочку, на фоне одноэтажных частных домиков – деревенских или дачных. Импрессионистическими мазками изображена природа – зеленая сочная трава, красные тюльпаны. Весь сферический мир сильно завален на бок, уплывая у мальчика из-под ног, усиливая ощущение движения, двигается и угловатая, упрощенно написанная фигура мальчика, и жук тянет в сторону веревку, в порыве улететь. Картина наполнена светом, радостным летним настроением. (см. Приложение, рис. 25).

Работа «Счастье на ниточке» знаменует собой окончание любительского и в то же время самого живописного периода творчества Копейкина. Первая персональная выставка не только подвела итог первого этапа становления художника, но и изменила впоследствии его технику и манеру. Именно после выставки Копейкин начинает писать в «плакатном» стиле, углубляется в сатиру и китч, а лирику и живописность оставляет на неопределенный срок. В такой творческой перемене нам видится влияние художественной группировки «КолХУи», которая была создана в 2002 году петербургскими художниками Николаем Копейкиным и Андреем Кагадеевым. Знакомство художников состоялось на музыкальной почве – Копейкин начинает музыкальное сотрудничество с группой «НОМ» (играет на бас-гитаре, выступает как один из солистов, шоумен), которую возглавляет Кагадеев - художник, поэт, литератор, автор книг «Чудовища» и «Реальные стихи», множества плакатов и открыток, режиссер и сценарист, участник международных музыкальных и кинофестивалей, фестивалей современного искусства. Их совместная деятельность началась в 2000 году, когда оба создали независимую киностудию «НОМФИЛЬМ». За 6 лет своей деятельности киностудия выпустила 3 некоммерческих художественных фильма, созданных авторами по их собственным сценариям:

«Пасека» 2002 г. – называемый авторами «полнометражный сказочный триллер». Гран-при московского фестиваля альтернативного кино 2002 года.

Участник внеконкурсной программы 34 международного кинофестиваля в Роттердаме 2005 г и международного фестиваля кино в Софии в 2003 г.

«Геополипы» 2004 г. – «политнекорректная комедия».

«Беларуская быль» 2006г. - сатирическая комедия. Участник внеконкурсной программы «Молодое европейское кино» на фестивале Палич 2006 (Сербия).

Колдовские художники

С 2002 года «КОЛХУИ» участвуют в различных международных выставках. Среди них ежегодные фестивали инсталляции и перформанса в Центральном выставочном зале «Манеж» в Петербурге, 7й международной биеннале «Диалоги» 2005 года, фестиваль к 100летию Даниила Хармса в Роттердаме и Амстердаме, выставка и перформанс «КОЛХУИ в Женеве», более ста передвижных выставок в культурных центрах и галереях Швейцарии, Дании, Бельгии, Италии, Франции, Австрии, Германии, Нидерландов, Польши, Словении.

К 2004 году в ряды «Колдовских Художников» влились известные петербургские художники Григорий Майофис, Кирилл Миллер, Владимир Медведев. В 2006 г. к секте присоединился молодой московский художник Виктор Пузо, литератор и по совместительству музыкант индустриального проекта «Инквизиторум» и молодой петербургский фотохудожник Иван Ушков.

Так пишут о себе сами художники: «Своим творчеством «КОЛХУИ» развивают традиции русской смеховой культуры. В средствах выражения художники не следуют какому-либо направлению в искусстве. Считая, что основная составляющая искусства – ЧТО, а не КАК, «КОЛХУИ» придерживаются известного «честного» принципа «рисую, как могу», а не конформистского «как изволите». Поэтому в их произведениях прослеживается синтез разных направлений в живописи – от советского агитплаката 20-50 гг. до французского фовизма, немецкого экспрессионизма и русского наива.

Занимаясь помимо изобразительного искусства музыкой, литературой, видео и фото съемкой, «Колдовские Художники» изобрели свой собственный, неповторимый и узнаваемый язык мультреализма. Их образный язык аллегоричен, наполнен иронией, а зачастую и сарказмом по отношению к окружающей реальности и человеку. Столь критический подход обусловлен основной сверхзадачей любого «Колдовского Художника» - не очаровать, а разочаровать зрителя, т.е. расколдовать его, заставить сломать привычный взгляд на окружающую действительность и самого себя, увидеть мир вокруг, лишенным шелухи иллюзий, в чистом, божественно волшебном свете!³⁹».

Участники группы: Андрей Кагадеев (группа НОМ), Николай Копейкин, Владимир Медведев, Кирилл Миллер, Вася Ложкин, Николай Васильев, Алексей Уваров, Михаил Гавричков, Андрей Кузьмин, Виктор Пузо, Порфирий Федорин, Алексей Сергеев.

В разное время к выставкам группы присоединялись: Григорий Майофис, Александр Ливер (НОМ), Иван Турист (НОМ), Денис Донченко, Прохор (Альтераформа), Иван Ушков, Сергей Пахомов (Пахом), Всеволод Емелин, Олег Тепцов, Михаил Рубцов, Александр Ерашов, Борис Тревожный (Акимов) — (Арт-объединение «ПВХ»); Григорий Ющенко, Игорь Межерицкий, Александр Вилкин — (Группировка «Протез»), Стас Казимов, Дмитрий Шагин и др.

Мы снова становимся свидетелями того, как Копейкин прячет свою художественную индивидуальность – на этот раз в художественной группе, являясь в то же время ее локомотивом и единственным из всех художников группировки узнаваемым широким зрителем и часто покупаемым коллекционерами.

Санкт-Петербург. Выставки. Продолжение

«Новый бидермаер»

³⁹ Неформальное Объединение Молодежи. О нас//Официальный сайт группы НОМ www.nomzhir.spb.ru

2-13 июля 2002 Николай Копейкин и Владимир Козин («Новые тупые») участвуют в проекте обмена художниками С.-Петербург – Швандорф (Германия). Результатом стала отчетная выставка ««Новый бидермаер» (искусство с человеческим лицом)». Значимым представляется, что именно в этой поездке художником созданы первые известные серийные персонажи – снеговики с углевиками (см приложение рис. 26). Копейкиным представлено 9 живописных работ:

1. Из цикла “Великие люди”
2. Из серии “Волшебная жизнь”, Медведь и девочка на закате, бум.м., 160 x 117, 2002
3. Из серии “Волшебная жизнь”, Медведь ловит девочку, бум.м., 159 x 109, 2002
4. Из серии “Волшебная жизнь”, Медведь, девочка и рыба, бум.м., 80 x 105, 2002
5. Из серии “Волшебная жизнь”, Медведь в цирке, бум.м., 66 x 93, 2002
6. “Одноклассники”, бум. м., 2002
7. Из серии “Волшебная жизнь”, Медведь и мужик, бум. м., 75 x 104, 2002
8. Из серии “Волшебная жизнь”, Медведь, девочка и мед, бум.м., 80 x 105, 2002
9. Из серии “Волшебная жизнь”, Медведь с гусем, бум.м., 80 x 105, 2002

С 2002 года Копейкин принимает участие в следующих выставках:

Творчество художников Санкт-Петербурга. 2002 г. Культурный центр Гент. Графика, живопись

Творчество рок-художников и музыкантов. 2002 г. Выставочный зал "Манеж". Санкт-Петербург. Графика.

Международный фестиваль перформанса и инсталляции. 2002-2005 гг. Выставочный зал "Манеж". Санкт-Петербург. Инсталляция, смешанная техника.

Петербург 2002-2009 гг. Выставочный зал "Манеж". Санкт-Петербург. Живопись, инсталляции.

Ё-мое. 2003 г. Культурный центр "Пушкинская 10", Санкт-Петербург. Графика.

Памятные места Санкт-Петербурга. 2003 г., Музей Анны Ахматовой. Санкт-Петербург, Ярославский Художественный музей, Ярославль Графика.

«ЧМО»

Значимая выставка прошла 10 – 28 февраля 2004 в галерее Борей. Выставка группы товарищей «КОЛХУИ» «ЧМО» (Человек, Магия, Общество).

Копейкиным представлены следующие работы:

Плакат «Мать – святое»

Плакат «Знаю мужиков»

Плакат «У ребенка должен быть отец»

«Колхуй несет медведя»

«Корпоративный портрет»

«Великан в метро»

«Змеи»

«Человек & скотина»

«Не продал»

«Беги сынок»

«Мишкина пенка»

«Встреча Потапыча с Нептуном»

«Нептуныч в гостях у Потапыча»

«Потапыч + мобильник»

«Короткое замыкание»

«Брат Припой приехал»

«Рысь повесился» (см. Приложение, рис. 27)

«На поминках не чокаются»

Важной художественной составляющей выставки можно считать концептуальное ироничное ее представление самими художниками. Из проекта, присланного Копейкиным куратору и директору галереи Татьяне Потапенко, мы можем представить размах и художественное осмысление пространства выставки художником:

«Выставка делится на 4 (четыре) части, каждая из которых размещается в разных залах галереи Борей.

1-й зал: «КОЛХУи»

ознакомительные инсталляции и описание в художественной форме основных принципов! товарищества КОЛХУи. Здесь же представление самих товарищей по искусству и их идеологической программы, что предотвратит проникновение в следующие залы не имеющих интереса к концептуальным проектам всякого рода злопыхателей и прочих несочувствующих.

2-й зал: «МихалПотапычЧмо»

Художественное описание замечательной жизни Михал Потапыча Чмо. Живописные, полные глубокой сатиры работы, представленные во втором зале, поведают о самых ярких событиях в жизни этого персонажа: от детства, проведенного в крепко пьющей семье до гробовой доски. Посетитель ознакомится с главными движущими силами отягощенного алкогольной зависимостью героя, его самобытным миром при пункте приема тары, в высшей степени интересными друзьями-собутыльниками и прочими атрибутами алкогольно-завораживающего быта. Никакой чернухи!!! Все проникнуто любовью авторов к собственному персонажу, псевдоуважением к его жизненной позиции.

3-й зал: «Шоферское счастье»

в следующем зале зритель окунается в чарующую атмосферу маршрутных такси. Зал оформляется как салон «маршрутки», где собран и художественно преподнесен весь спектр шоферского мировоззрения от смысла жизни таксиста до его фольклора, поэзии типа «чем тише голос ваш звучит, тем

дальше вас такси умчит». Эта небольшая по пространству, но насыщенная по содержанию экспозиция вызовет у зрителя чувство уверенности в завтрашнем дне нашей родины, в том, что курс на шоферизацию жизни взят не только прагматически верно, но и стратегически дальновиден. Именно здесь, в салоне маршрутного такси, рождается НОВЫЙ Русский Музей, хранящий современные человеческие ценности, как-то: глушаки, впрыскиватели, инжекторы, колдки и прочие нетленки.

4-й зал: Сатира – острейшее оружие КОЛХУев!

Последний зал вызван навести смятение в рядах негодяев, мерзавцев, клеветников, мешан, прогульщиков, хапуг, обманщиков, бюрократов и других нехороших людей, портящих и отравляющих жизнь хорошим, честным людям! Этот зал – зал-плакат! Плакат-убийца! Едкая сатира, убийственная сила плакатного искусства – вот содержание 4-го зала. Подавленный беспощадной сатирой зритель заканчивает осмотр выставки и понуро уходит домой...»⁴⁰.

«От А до Я»

В том же 2004 году Копейкин принимает участие в проекте группировки «Паразит» «Искусство в массы. От А до Я». В проекте также задействованы Юрий Никифоров, Николай Копейкин, Андрей Кабо, Евгения Коновалова, Андрей Межерицкий, Владимир Козин, Олег Хвостов. Художники почти год организовывали небольшие выставки подборки рисунков, подобранных по принципу алфавита: название работ должны были начинаться на определенную букву (от А до Я). Экспозиции были представлены в такие даты: 15 июня – 19 июня 2004, 22 июня – 3 июля 2004, 6 июля – 17 июля 2004, 20 июля – 3 августа 2004, 3 августа – 14 августа 2004, 18-29 января 2005, 1-12 марта 2005, 29 марта – 9 апреля 2005,

Николай Копейкин представил следующие работы:

Буква «А»: «Акриловый диптих», акрил, бум. 2004г.,

Буква «В»: «Великан в метро» холст, масло 2003г.,

⁴⁰ Переписка Н.Копейкина и Т.Потапенко. Галерея "Борей". Архив, 2004

Буква «Г»: «Адольф и его команда», Диптих: «Гитлер» 2002 и «Клятва» (деталь реквизита из кинофильма «Геополитика») Киностудия /НОМ – ФИЛЬМ, Режиссеры: А.Кагадеев, Н.Копейкин.

Буква «Д»: «Да» 2004 год, холст, акрил. (см.Приложение, рисунок 28)

Буква «О»: «Очерк об отце Онуфрии и обнаженной Ольге» бум., акрил, 2005 год,

Буква «С»: «Свинхеды» картон, акрил, 2004 г.

«Свиношпион» картон, акрил, 2004 г.

В это время Николай Копейкин уходит с официальной работы преподавателя английского языка и становится профессиональным художником, выполняет частные заказы, принимает активное участие в коллективных выставках:

"ЧМО. Человек, Магия, Общество", 2004 г., Галерея "Л", Москва.

К 100-летию Даниила Хармса. 2005 г., Goda Gallery, Амстердам.

Фестивальная выставка к юбилею Д. Хармса. 2005-2006 гг. Культурный центр, Роттердам.

Памятные места Санкт-Петербурга. 2006 г. Ярославский художественный музей. Графика.

"Ломовая выставка" 2004 г. Галерея "Ruine". Женева.

"Almost abstract", 2004 г. Expansionist Art Empire Gallery. Ляйден.

"RAIN", 2004 г. АВСТREEHOUSE GALLERY, Амстердам.

"Ломовая выставка-2", 2006 г. Галерея "Ruine", Женева.

"КОЛХУИ в Женеве", 2007г. Галерея "Samovar", Женева.

«ТАРТАРАРЫ»

Новый этап и новые сюжеты появляются в творчестве Копейкина к 2007 году. 2 – 13 января 2007 Копейкин и «КолХУи» открывают в галерее «Борей» выставку «ТАРТАРАРЫ» - живопись, видео.

Кураторский текст, который к выставке готовится художниками всегда только самостоятельно, является важной составляющей художественного проекта. Написанный в стиле манифеста, в гротесковой форме, намеренно доведенный до абсурда, текст исключительно литературен:

«ТАРТАРАРЫ - это три кита русской народной культуры - Тюрьма, Армия, Ресторан.

Если для жителей больших городов этот вопрос не стоит так остро, то для всей остальной провинциальной России выбор невелик. Миллионы наших сограждан понуро слоняются между этими тремя культурными столпами по нехитрому лабиринту протоптанных предыдущими поколениями дорожек.

ТАРТАРАРЫ - это не то куда мы катимся, а скорее то, откуда выкатиться никак не можем.

В соответствии с этой аббревиатурой складывается общая тематика выставки, основная цель которой – сатирически отобразить современные «культурные» ценности нашего населения средствами живописи, плаката, фотографии, объектов.

В четырех залах галереи «Борей» зрителю представится возможность освежить в памяти лучшие образцы армейского, тюремного и ресторанного фольклоров, окунуться в атмосферу воровской романтики, дембельского юмора и насладиться изысканными блюдами под незабываемые мелодии кабацкого шансона.

Тюрьма, Армия, Ресторан – то немногое, что связывает народ и власть. В этом смысле власть в России самая что ни на есть народная. Вот почему не обойден вниманием и нынешний президент РФ В.В. Путин (не без оснований назовем его на армейский манер «сверчок», т.е. сверхсрочник), светлый образ которого несет в себе черты почитаемых в народе героев: военного, то есть человека «порядошного» в массовом сознании (Армия); эфэсбэшника (Тюрьма) и покровителя культуры (Ресторан)»⁴¹.

Копейкиным представлены работы:

⁴¹ Н.Копейкин. Кураторский текст к выставке "ТАРТАРАРЫ", Галерея "Борей". Архив, 2007

1. Выходной у друзей (См. Приложение, рис.29)
2. Всюду жизнь
3. Саурон
4. Гребенщиков
5. Газманов
6. Леонтьев
7. Макаревич
8. Расторгуев
9. Че-че
10. Баця

«Слоны Петербурга»

Самой значимой выставкой сам Николай Копейкин считает следующую после "ТАРТАРАРЫ" - воплощение проекта «Слоны Петербурга». Идея его появилась после обучающей истории по городу, когда Копейкин еще работал преподавателем английского языка. В домашнем задании – рассказе о городе – одна студентка рассказала удивительную историю про то, как при Екатерине в город привезли настоящих слонов. «Мне дико понравилось, я понял, что для воплощения замысла обязательно нужны крупные полотна, маленькие слонам не понравятся», - вспоминает Копейкин. Впервые для воплощения проекта художник привлекает спонсора. Работа над проектом продолжается 8 месяцев, художник пишет 16 работ, 5 из них имеют размеры 3 на 2 метра.

27 мая – 7 июня 2008 Николай Копейкин представляет в галерее «Борей» персональную выставку «Слоны Петербурга». Снова важной художественной составляющей является концептуализированный текст, созданный лично художником:

«История слонов в Петербурге началась на одиннадцатый год существования самого города. Примерно на месте нынешнего Мраморного дворца в то время находился "мазанковый" почтовый двор. Напротив него в апреле 1714 был устроен "Зверовый двор" для слона, присланного в подарок Петру I из

Персии. Специально для слона шились кожаные тапки соответствующего размера, чтобы ноги бедного животного не повредились по дороге из Астрахани. Судя по всему, этот слон прожил недолго, возможно из-за плохого климата.

В 1736 году для вновь присланного из Персии слона был выстроен новый "слоновый двор" примерно на месте нынешнего цирка близ Летнего дворца Елисаветы Петровны, где ныне расположен Михайловский замок. Слон прожил в одиночестве пять лет, а осенью 1741 года посольство персидского шаха Надира доставило в Петербург очередной подарок - четырнадцать слонов.

К их визиту подготовились основательно: реконструирован ветхий Аничков мост, а также еще три моста через Мойку и несуществующие ныне каналы, замощены некоторые дороги, выстроена площадь для прогулок слонов, которую называли Слоновой, с удобным для купания спуском к Фонтанке. А спустя три года слонов перевели за Лиговский канал, где в месте их нового проживания появилась Слоновая улица, названная в честь животных. 150 лет улица называлась так, пока не вошла в состав Суворовского проспекта.

В 1778 году по приказу Екатерины Второй слонов перевели в Царское село, где они продолжали жить, размножаясь в неволе.

К сожалению, история слонов заканчивается печально - последний слон, потомок первых животных, привезенных в подарок, был застрелен матросами в 1917 году.

Однако исторический аспект проекта проходит лишь фоном, на котором разворачивается драматическая мистификация - превращение слонов в антропоморфных жителей Петербурга. Этому способствуют в первую очередь сами люди, их отношение к животным, обращение с ними, а в результате, приобретение последними пагубных человеческих привычек и страстей.

Со временем появление слонов меняет не столько архитектурный облик Петербурга, сколько их самих, их судьбы, что вплетаются в ритм столичной жизни»⁴².

⁴² Н.Копейкин. Кураторский текст к выставке "Слоны Петербурга", Галерея "Борей". Архив, 2008

Публике представлены такие работы:

«Аничков мост»

«Медный всадник»

"Продуваем стояки!"

"Бей городских!"

"Контра!"

"Плесните бывшему слону"

"Признаки революции"

"Петербургский ординар"

"Слон в посудной лавке"

"Главное - прописка!"

"Я раздавлю вас!"

"Светский слон"

"Заморский гость"

«Ночь на Ивана Купалу»

«Случай в слоновнике»

«Подберезовик»

(см. Приложение, рис. 30)

«ЖИР ТРЕСТ»

20 апреля – 1 мая 2010 Николай Копейкин совместно с «Колдовскими художниками» представил в галерее «Борей» выставку «ТРЕСТ ЖИВОТНОВОДСТВА И РАСТЕНИЕВОДСТВА», или просто «ЖИР ТРЕСТ». Работы объединены темой еды и в привычно карикатурной манере изображают упитанных животных и голодных людей.

Художником представлены следующие работы:

Шницель Лучиано

Человек и его скотина

И жизнь пролетит незаметно

Нах-нах

Я тебе зйим

Мясо

Кто не спрятался, я не виноват (см. Приложение, рис.32)

Чертова курица

Триптих: "4, 7, 9"

Графика: серия "Очень гадкий утенок"

«Бархатный сезон»

25 января – 5 февраля 2011 Николай Копейкин представил персональную выставку «Бархатный сезон», посвященную 20-летию галереи «Борей». В нее вошли последние работы художника, в основном пейзажи, написанные им во время путешествия по Италии, Словении и Крыму в сентябре-октябре 2010 года. Представленные работы, наполненные лирикой и живописностью, ненадолго вырывают художника из привычного образа шута и балагура и возвращают во времена его первых художественных опытов, наивных и красочных:

Дачные разборки по-сицилийски, Сицилия, 2010, холст/акрил

Сиеста в Рагузе, Сицилия, 2010, холст/акрил

Девочка с мороженым, Словения, 2006, холст/масло

Сицилийская коза, Сицилия, 2010, холст/акрил

День, Сицилия, 2010, холст/акрил

Вечер, Сицилия, 2010, холст/акрил

Выборгская сторона в Венеции, Венеция, 2010, холст/акрил

Ведро с цветами, Сицилия, 2010, холст/акрил

Другой берег, Венеция, 2010, холст/акрил

Дачный посёлок под Пакино, Сицилия, 2010, холст/акрил

Адам и Ева, Кипр, 2008, холст/акрил

Желтый дом, Венеция, 2010, холст/акрил

Гранд канал, Венеция, 2010, холст/акрил

Белый дом, Венеция, 2010, холст/акрил

Деловые, Венеция, 2010, холст/акрил

Дворцовая площадь, Санкт-Петербург, 2002, картон/масло

Водонапорная вышка в Галле, Галле, 2002, картон/акрил

Бухта в Балаклаве, Крым, 2000, картон/масло
Пляж на мысе Фиолент, Крым, 2000, бумага/пастель
Пляж на мысе Фиолент, Крым, 2000, бумага/пастель
Туристы шутят, Венеция, 2010, холст/акрил
Любопытный голубь, Венеция, 2010, холст/акрил
Альпийские чайки, Цюрих, 2002, картон/акрил
Плавучий маяк в Дюнкерке, Дюнкерк, 2004, картон/акрил
Канал в Амстердаме, Амстердам, 2006, картон/акрил

«Волшебная Федерация»

В 16.12.2011 — 29.01.2012 в галерее современного искусства Эрарта состоялась персональная выставка Копейкина «Волшебная федерация». Самые ранние работы относятся к 2005, основная часть — к 2011 году: они написаны специально для проекта. Работы объединяет "сказочная" тематика и волшебные персонажи - выдуманные художником и апроприированные из знакомых детских мультфильмов.

Кащей

Кто не спрятался

Мясо

Одноклассники

Русская готика

Страшная находка

Война-миров

Жук-патриот

Personal Jesus и копьё судьбы

Перезагрузка

Блюститель дум

Шумел камыш (см. Приложение, рис. 32)

Ща выйду

Эмона лиза

Юмор

Гена модифицированный
Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду доложи - 2 варианта
Свинья неблагодарная
Ай-нанэ технологии
В дым...
Выведение токсинов в домашних условиях
Деревянная книга понятий
Жабий суд
Мусор в космосе
Миссия невыполнима
Обитатели фонтанки
Переход суворова на крепкое
Плоды цивилизации
Помни о весне
С первым дежурством
Рашн деревяшн
Стычка на куличках. Елоховские против рощинских
Три банана.

15.03.2013 — 14.04.2013 В галерее современного искусства "Эрарта" состоялась выставка "Колдовских художников" "ЛЕНЭНЭРБЕ".

Кураторский текст о выставке гласил: "Очередная выставка «ЛЕНЭНЭРБЕ» следует основной задаче художественной секты: «разочаровывание обывателя, очарованного потоком околонаучных фактов, псевдокультурных ценностей, квазиплодотворных идей или политических лжетеорий, в изобилии поставляемых средствами массовой информации и не только ими». Волшебная сила искусства помогла пролить свет на необъяснимые атмосферные явления, контакты с загадочными пришельцами, самопроизвольные разводки мостов и подземных жителей северной столицы. Повинуясь долгу, художники отправились в творческую экспедицию на поиски удивительного

наследия предков, тайного знания, скрытого в самых, казалось бы, обыкновенных предметах, в великом множестве рассеянных по территории нашего необъятного и таинственного города. С результатами этой экспедиции зрители смогут познакомиться на экспозиции"⁴³.

Копейкиным представлены работы, посвященные теме мистификаций:

Казачьи и нло

Крейсер "Аврора"

Земля

Побойтесь Бога! (см. Приложение, рис. 33)

Шаверма

Гена модифицированный

В 2014 году "Колдовские художники приняли участие в выставке "Семейный портрет" в Русском Музее Санкт-Петербурга (зал "Колдовских художников"). На выставке были представлены более 200 семейных портретов из собрания Русского музея, частных собраний и мастерских художников. "Алтарь", подготовленный "КолХУями", имитируя форму православного иконостаса перед алтарем, состоял из собрания картин художников (в большинстве - Николая Копейкина) разных лет, объединенных общей темой, высмеивающие традиционные представления о семье, карикатурно изображающие гротескные портреты Матери, Отца, Детей. Для группировки участие в выставке вылилось в скандал - в прессе широко разошлось открытое письмо некоего "православного художника", глубоко возмущенного "глумлением" над моральными святынями.

В конце 2014 года в галерее "Эрарта" была запланирована выставка "Колдовских художников" под названием "АБЛАКАТЫ БАЛАЛАЙКИНА. Плакаты". Перед самым открытием художникам было отказано в размещении некоторых работ. Руководство галереи не оценило черный юмор художников

⁴³ Копейкин Н. Кураторский текст о выставке "ЛЕНЭНЭРБЕ",

на самые табуированные темы: наркоманию, педофилию, а также политические сюжеты. В спешном порядке художники организовали параллельную выставку с таким же названием в галерее "Борей", куда переехали запрещенные цензурой работы.

16 – 27 декабря 2014 выставка прошла в "Борее". Николаем Копейкиным представлены следующие работы:

Росмордор (см. Приложение, рис.34)

Послание президента народом

Модный гей

Надевай-одевай

Подводный педофил

А 19.12.2014 — 02.02.2015 выставка под таким же названием открылась в Эрарте. Копейкин представил там работы:

Алкаш целуй мои копыта

Наука и жизнь

Успел!

Гмо

Мать это святое

У ребенка должен быть отец

Знаю я вас, мужиков

Муж и жена одна сатана

Das ende

Все должно быть стильно, сын

Закуска градус крадет

Руку не менять

На весу не наливать

Пустую на стол не ставить

Скандалное цензурирование художественных работ подтолкнуло художественную группировку к созданию собственного выставочного простран-

ства. В феврале 2016 года по адресу набережная Фонтанки, 5 открылась галерея художественного объединения "Колдовские художники" под названием "Свиное рыло". В постоянной экспозиции - работы Николая Копейкина разных лет, а также живописные работы, графика и инсталляции других художников объединения: Кирилла Миллера, Виктора Пузо, Алины Путятичны, Андрея Люблинского, Михаила Гавричкова, Андрея Кагадеева, Николая Васильева, Михаила Рубцова и других.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для должного понимания специфического явления современной художественной жизни - постсоветского ерничества - в работе было проведено всестороннее исследование феномена средневекового и древнерусского смеха. Особое внимание уделено анализу характерной особенности средневекового мира и западной культуры - понятия карнавальной культуры. Сделаны выводы о том, что карнавал не является целиком и полностью художественной формой, а существует на границе искусства и самой жизни. Важным принципом средневекового карнавала представляется исследование его дуализма, в этом вопросе наблюдается конфронтация выводов Бахтина и современных исследователей, а также логика "обратности": здесь все наоборот, наизнанку, верх и низ, лицо и зад беспрестанно меняются местами, участники карнавала живут в мире пародий и травестий, живой и пластичный процесс карнавала наполнен шутовскими профанациями, снижениями, развенчаниями и наградами.

В комических проявлениях постмодернистской культуры мы наблюдаем новое перерождение средневекового смеха "вообще", в своем исследовании мы делаем вывод о том, что постмодернистская ирония, отрицая модернистский юмор и понятие остроты, наиболее близка понятию средневекового смеха и карнавала. "Усталая", "энтропийная" культура постмодернизма стала огромным котлом для эклектических смешений эстетик разных эпох и художественных языков. Отвергая яркие индивидуалистические нарративы модернизма, постмодернизм обращается к мировосприятию средневековому, где карнавальная культура тоже стирает личностные характеристики участников карнавала и не приемлет субъекта карнавального смеха, подчиняя ему всю существующую реальность. Значимым представляется и соответствие средневековья и постмодернизма в вопросе утраты значения авторства. Отрицание охватывает

все сферы восприятия, пародируется экзистенциальная проблематика. Культура, которая использует достижения прошлых эпох, принципиально не воспроизводя новых форм и объектов, отказываясь от "бессмысленного" преумножения художественного наследия, ставит под сомнения личность и ценность творца.

Определение феномена постсоветского ерничества как особого художественного переосмысления реальности, рожденного на стыке постмодернистской усталой иронии и безудержного карнавального веселья, видится нам чрезвычайно важным для понимания творческого метода Николая Копейкина. Этот феномен мы описываем как проявление юмора в изначально несерьезной, ироничной картине бытия, юмор в квадрате.

Во второй части работы мы анализируем проявления смешного в художественной культуре, изучаем философскую и психологическую концепцию феномена карикатуры и приходим к выводу, что время постмодернизма изменило отношение к жанру карикатуры. Искусство художника постмодерна, отрекаясь от идеализации мира, воспринимая действительность через призму иронии, само по себе становится карикатурой, пользуясь художественными приемами жанра как универсальным принципом изображения. Анализируя преломление во времени отношения к феномену китча, мы подчеркиваем двойственность трактовки китчевого искусства. Так в модернизме китч - имманентное явление, злокачественный момент, дурной вкус, художественная неразвитость массовой культуры. Модернистский китч не отрефлексирован авторами и наивными зрителями и определим только извне, зрителем искусственным. В постмодерне китч утрачивает маргинальность и становится формой выражения и производства предметов искусства. Китч становится особым стилем, он признается равным другим "полноценным" художественным направлениям, теряет негативную коннотацию. Художники-постмодернисты играют с массовой культурой, используют ее штампы, симулируют и стилизуют свои произведения, пропуская отрефлексированные художественные образы через призму ироничного мироощущения. Этот статус заявляется в процессе выставочной и кураторской работы, постмодернизм переносит акцент

творчества с текста на контекст. Подготовленные зрители, посетители выставок знают, что становятся свидетелями игры.

Анализируя феномен чудачества и шутовства, отмечаем, что им характеризуется воплощение художественных принципов некоторых творческих течений и группировок времен модернизма и постмодерна, наиболее яркие из них, сделавшие поведенческие проявления неотъемлемой характерной чертой художественной парадигмы: дада, футуристы, в России: обэриуты, митьки, КолХУи. Вспоминая средневековое шутовство, приходим к выводу о схожести концептуального поведения человека средневековья и постмодернизма, анализируем проявления в художественной культуре черного юмора и использование обценной лексики. Несмотря на вольное обращение художника с литературной составляющей, обращение к табуированным темам, очевидно, что обценная лексика для художника - всего лишь один из инструментов иронической трактовки действительности, недостаточно мощная, чтобы претендовать на первое место по сравнению с чисто художественными приемами.

Важным представляется анализ того, как отразились в творчестве Николая Копейкина эти творческие методы, как они отрефлексированы и поняты художником.

Исследовав биографию и творческий путь художника, мы можем проследить влияние на становление Николая Копейкина его детских лет: одиночество, подтолкнувшее к увлеченности книгами и иллюстрациями. Знаменательным представляется факт особой любви Копейкина к творчеству иллюстратора Сутеева, использующего в художественной работе навыки мультипликатора и художника-карикатуриста, в каком стиле и будет творить Копейкин в свои зрелые годы. Истоки литературоцентричности творчества Копейкина видятся уже в школьные годы будущего художника: увлеченность русской классикой, литературными опытами, приведено стихотворение-подражание Копейкина, написанное им в средней школе. В исследовании творческого пути обращает внимание склонность Копейкина к работе в различных

художественных союзах: Копейкин предпочитает выставлять работы в содружестве с другими художниками. Так его первая выставка прошла совместно с московской художницей, третья - с Виктором Козинцевым, несколько выставок совместно с группировкой "Паразит". Заметно влияние на художника его коллег, современный стиль Копейкина безусловно оформился под влиянием художественной группировки "Колдовские художники" с их четко пропагандируемым шутовством, несерьезностью, склонностью к мистификациям, розыгрышам, перфомансам.

Особо ценным представляется уникальность исследования биографии и творческого пути художника, первая попытка систематизировать данные о художнике, собрать сведения, претендующие на полноту информации о жизни и творчестве художника. Ценным представляются личные воспоминания Николая Копейкина, данные специально в процессе данного исследования, а также информация от его друзей, коллег и кураторов. Основная трудность сбора материала про художника – противодействие со стороны самого Копейкина. Художник полагает, что мистификация его биографии и творческого пути гораздо более соответствуют его художественному образу, чем действительный сухой биографический анализ. Таким образом, придерживаясь мнения, что действительность может разрушить тщательно создаваемый миф о Николае Копейкине. Отчасти причина такого поведения нам видится в постмодернистской позе – отрицание важности личности художника, этим же объясняется ироничное отношение к художественному признанию и профессиональным регалиям, которые сами по себе категорически не соответствуют идее художника-постмодерниста о вторичности всех изобразительных образов.

Творчество художника Николая Копейкина представляет особый интерес как пример специфического направления, названного нами "постсоветское эрничество" - формы особого взгляда на мир, продукта постмодернистской эпохи и средневекового карнавала, востребованного массовой культурой и недостаточно глубоко ею понятой.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: (Исследования разных лет). М.: Художественная литература, 1975.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: (Исследования разных лет). М.: Художественная литература, 1975. С. 238-407.
4. Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992.
5. Бергсон А. О смехе и жизни на сцене. - М, 1900
6. Богорад В. Язык карикатуры // Российская карикатура. — 1994. — №9.
7. Болдина Л.И. Ирония как вид комического: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1981.
8. Борев Ю.Б. Комическое. Или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970.
9. Бутенко, И. Из истории «черного» юмора // Социологические исследования. 1994. -№ 11.
10. Варшавский Л. Наша политическая карикатура. - Москва, 1930
11. Гайдукова Т.Т. Принцип иронии в философии Кьеркегора // Вопросы философии. 1970. № 9.
12. Гегель Г.В.Ф. Философия истории. СПб.: Наука, 1993.
13. Дземидок Б. О комическом / Перевод с польск. С. Свяцкого. М.: Прогресс, 1974.
14. Ефимов Б.Е. Основы понимания карикатуры. М., 1961
15. Живов В. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX в. / Анти-мир русской культуры. Язык. фольклор. Литература: Сб. ст./ Под ред. Н. Богомолова. — М., 1996
16. Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок Экран. - М., 1994

- 17.Иванова И.Н. Ирония в художественно мире Георгия Иванова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 1999.
- 18.Ильин, И. Постмодернизм от истоков до конца столетия / И. Ильин. -М.: Интрада, 1998
- 19.Каган М.С. Эстетика как философская наука: (Университетский курс лекций). СПб.: Петрополис, 1997.
- 20.Кононеко Е.И. Ирония как эстетический феномен. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1987.
- 21.Копейкин Н. Николай Копейкин. СПб: Мир Кино, 2009.
- 22.Конрадова Н. Пародия в киче: проблема интерпретации М-во культуры РФ, Рос.ин-т культурологии. – М., 2002
- 23.Куликова, И. Философия и искусство модернизма / И. Куликова. -М., 1980
- 24.Кюнг, Ханс. Религия на переломе эпох // Иностранная литература . 1990
- 25.Леви-Строс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Строс- М. : Прогресс, 1994.
- 26.Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967.
- 27.Лихачев Д. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы: сб. ст. — Саранск, 1973
- 28.Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. - Л.: Наука, 1984
29. Лосев А.Ф. История античной эстетики: В 8 т. М.: Искусство, 1963–1994.
- 30.Лосев А.Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство: Из истории домарксистской эстетической мысли: Сб. ст. М.: Наука, 1966.
- 31.Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: Искусство-СПБ, 2014
- 32.Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. М. : Искусство, 1970.
- 33.Маргинальное искусство. - М., 1999
- 34.Маньковская С. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000
- 35.Микушевич В. Ирония Фридриха Ницше // Логос. 1993. № 4.
- 36.Нанси Ж.-Л. Смех, присутствие//Комментарии - 1997. №11.
- 37.Озмитель Е.К. О сатире и юморе. Л.: Просвещение, 1973.

38. Осипов А.И. Элегический модус лирики первого послевоенного поколения: Середина 1960-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
39. Паси И.С. Ирония как эстетическая категория // Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. М.: Искусство, 1980.
40. Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 2000.
41. Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония. (Опыт характеристики романтического мирозерцания.) Кишинев: Штиинца, 1990.
42. Пигулевский В.О. Эстетический смысл иронии в искусстве (от романтизма к постмодернизму). Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1992.
43. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научное издание. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002
44. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978.
45. Проблема смеха в современной культуре. - В кн.: Философия - культура - медицина: история и теория. М., 1999
46. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. СПб.: Алетейя, 1997.
47. Пыляев М.И. Замечательные чудачки и оригиналы. — М., 1990
48. Синдаловский Н.А. Мифология Петербурга. СПб.. 2000
49. Славов И. Ирония, нигилизм и модернизм // Борьба идей в эстетике. М.: Искусство, 1974.
50. Тайна смеха или эстетика комического. М. 1998
51. О маргинальное™ гротеска. - В кн.: Маргинальное искусство. М., 1999.
52. Зигмунд Фрейд. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб: Азбука, 2015 г.
53. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997
54. Фрейд З. "Я" и "Оно". Кн. 2. - Тбилиси, 1991
55. Феноменология смеха: Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре: Сб. статей / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии. — М., 2002
56. Шестаков В.П. Ирония // Философская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 2.

- 57.Швыров А. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. - СПб, 1904
- 58.Эпштейн М. Постмодерн в России
- 59.Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003
- 60.Eagleton T. Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism / Terry Eagleton. – London : Verso Books, 1981.
- 61.Lyotard, Jean-Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Transl. from French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester, 1984
- 62.Gombrich E.H. Meditation on a Hobby Horse. - L., 1963

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Отец Онуфрий



Рисунок 2. Не пришла

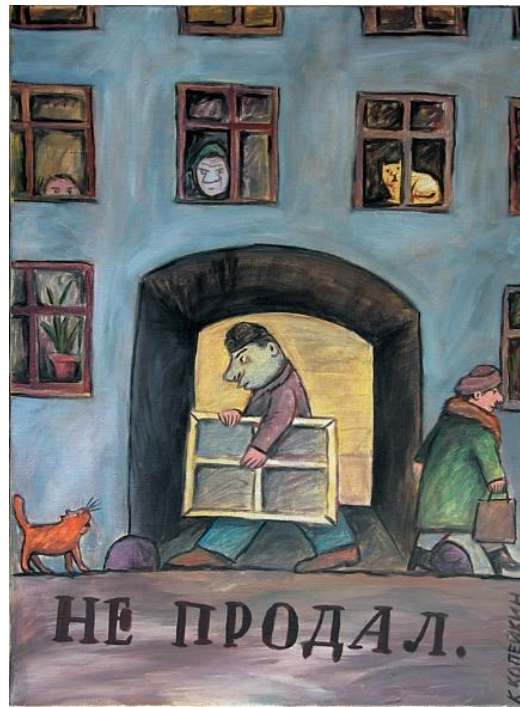


Рисунок 3. Не продал

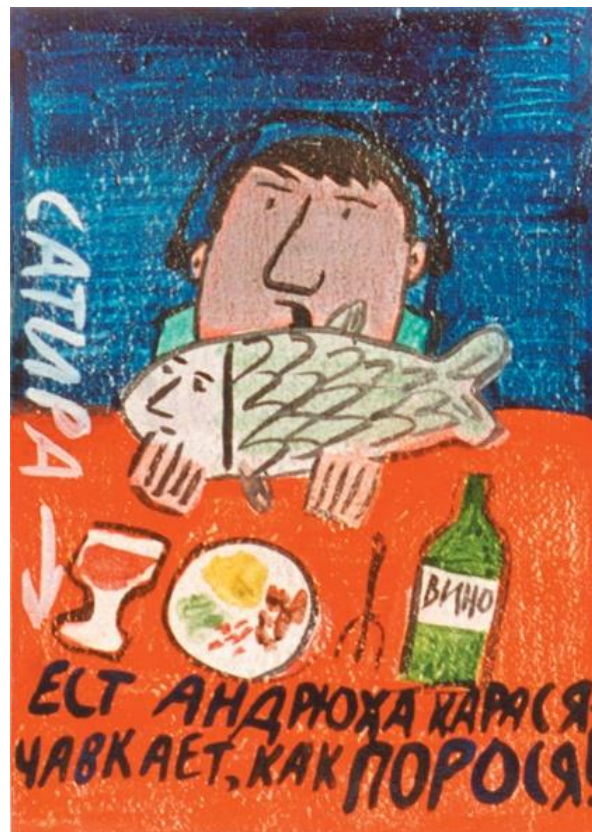
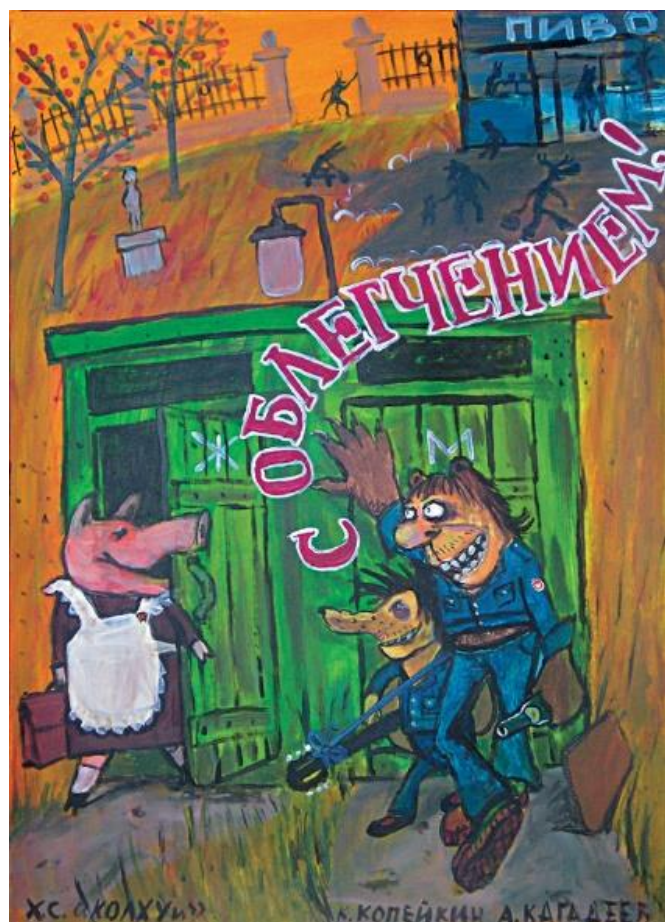


Рисунок 4. Правила хорошего тона

Рисунок 5. С облегчением



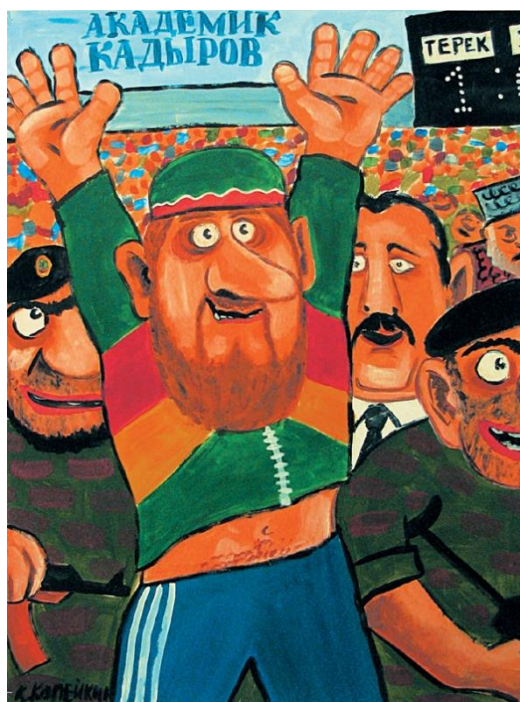


Рисунок 6. Академик Кадыров



Рисунок 7 БГ и ГБ



Рисунок 8. Кадр из клипа «Химкинский лес»



Рисунок 9. Путин



Рисунок 10. Эмона Лиза



Рисунок 11. Из серии для «Петроэлектросбыта»



Рисунок 12. Из серии для «Петроэлектросбыта»



Рисунок 13. Мать – это святое

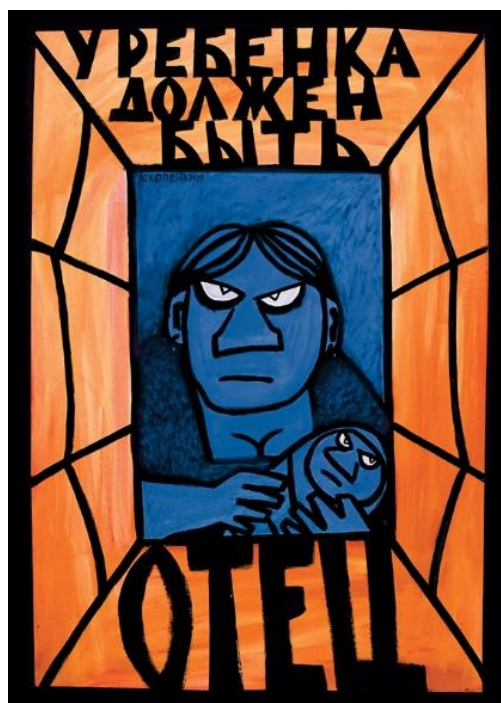


Рисунок 14. У ребенка должен быть отец



Рисунок 15. Корпоративный портрет

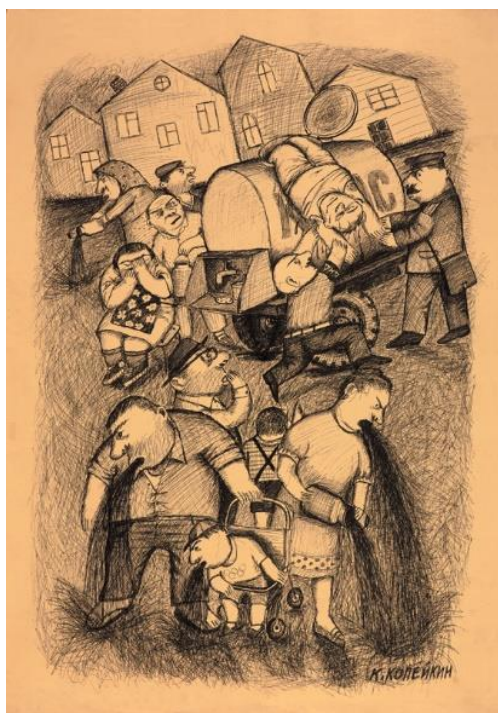


Рисунок 16. Случай в Валухах



Рисунок 17. Шансон



Рисунок 18. Иллюстрации А. Елисеева, М. Скобелева к книге «Непоседа, Мякиш и Нетак»

Ох, нелёгкая это работа —
Из болота тащить бегемота!

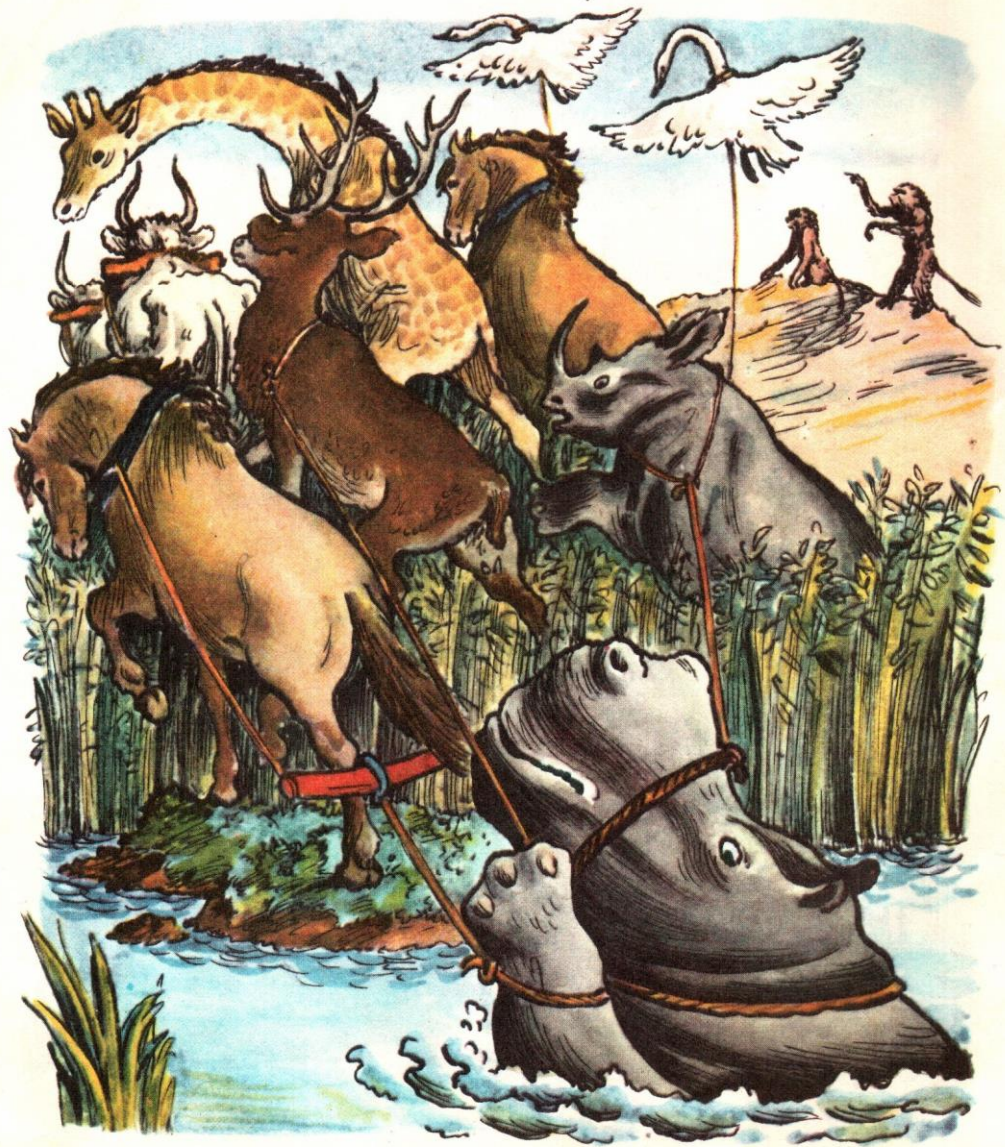


Рисунок 19. С. Конашевич, иллюстрация к книге С.Маршака «Телефон»

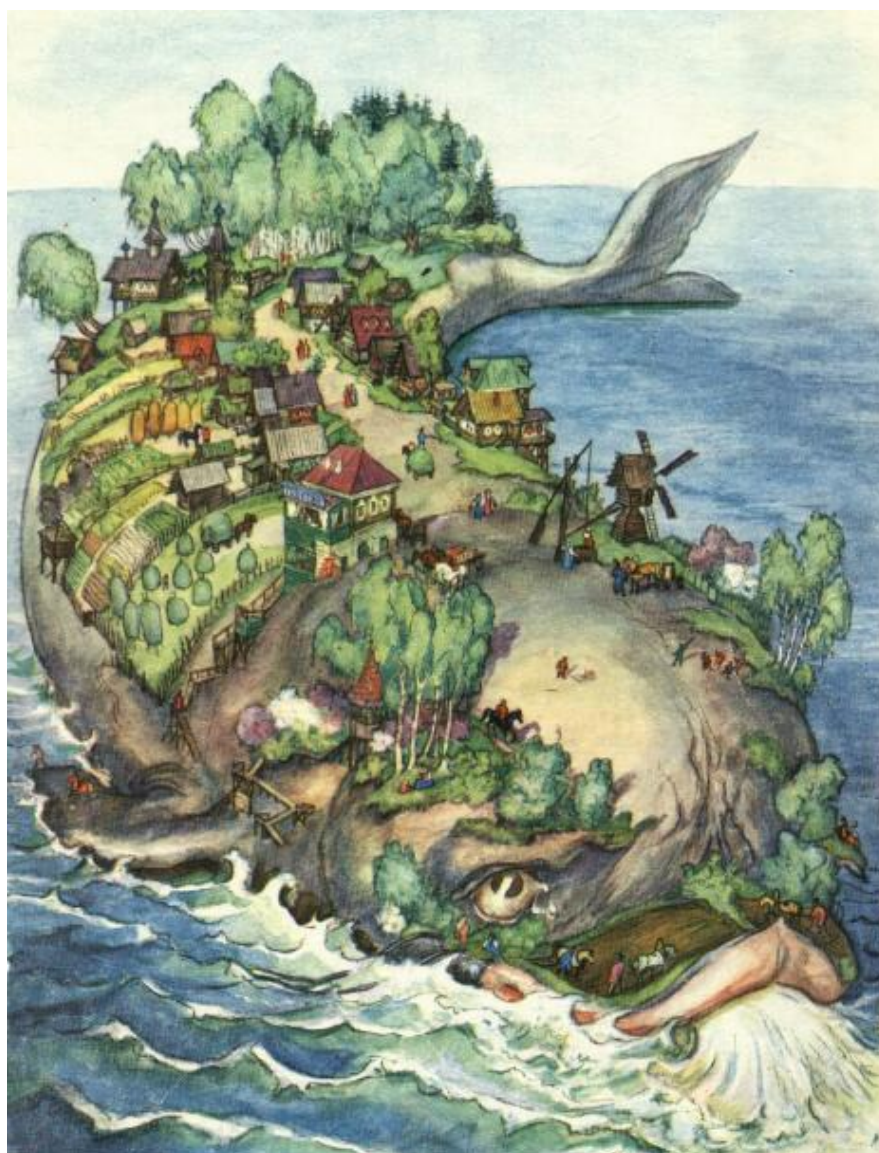


Рисунок 20. Вл Сутеев, иллюстрация к книге «Конек-горбунок»

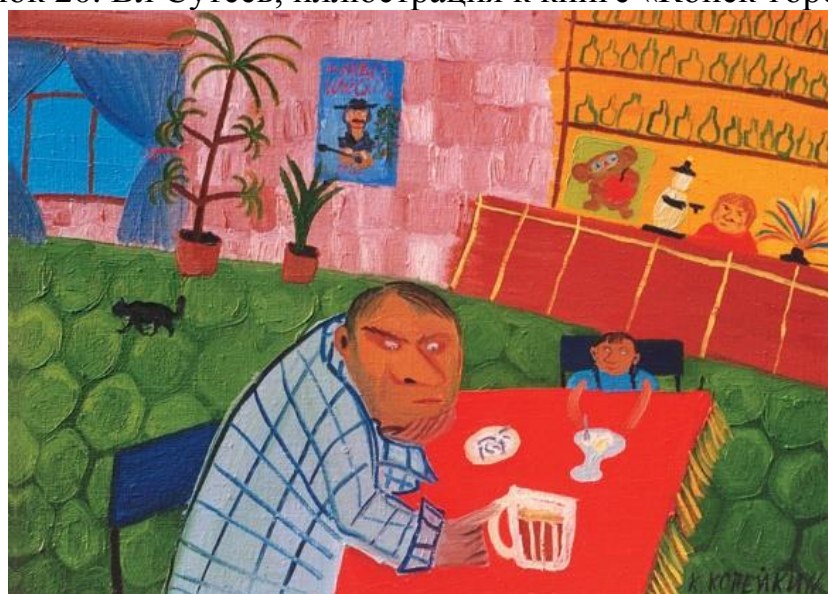


Рисунок 21. Отец и дочь



Рисунок 22. Автопортрет в семейном кругу



Рисунок 23. Папка



Рисунок 24. Папка

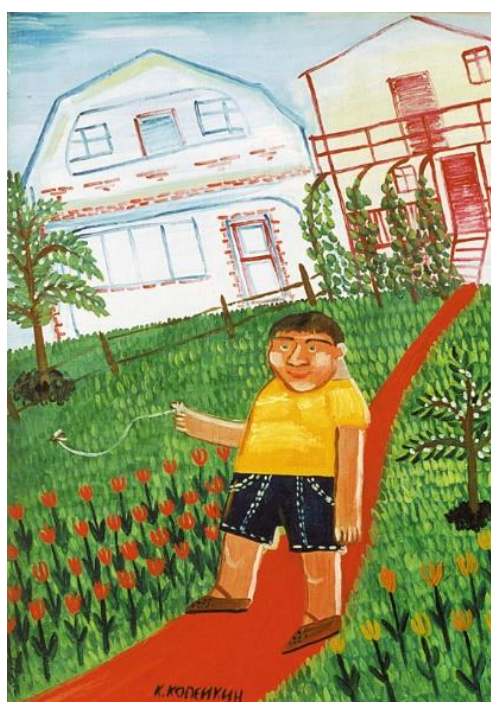


Рисунок 25. Счастье на ниточке



Рисунок 26. Битва Снеговиков и Углевиков

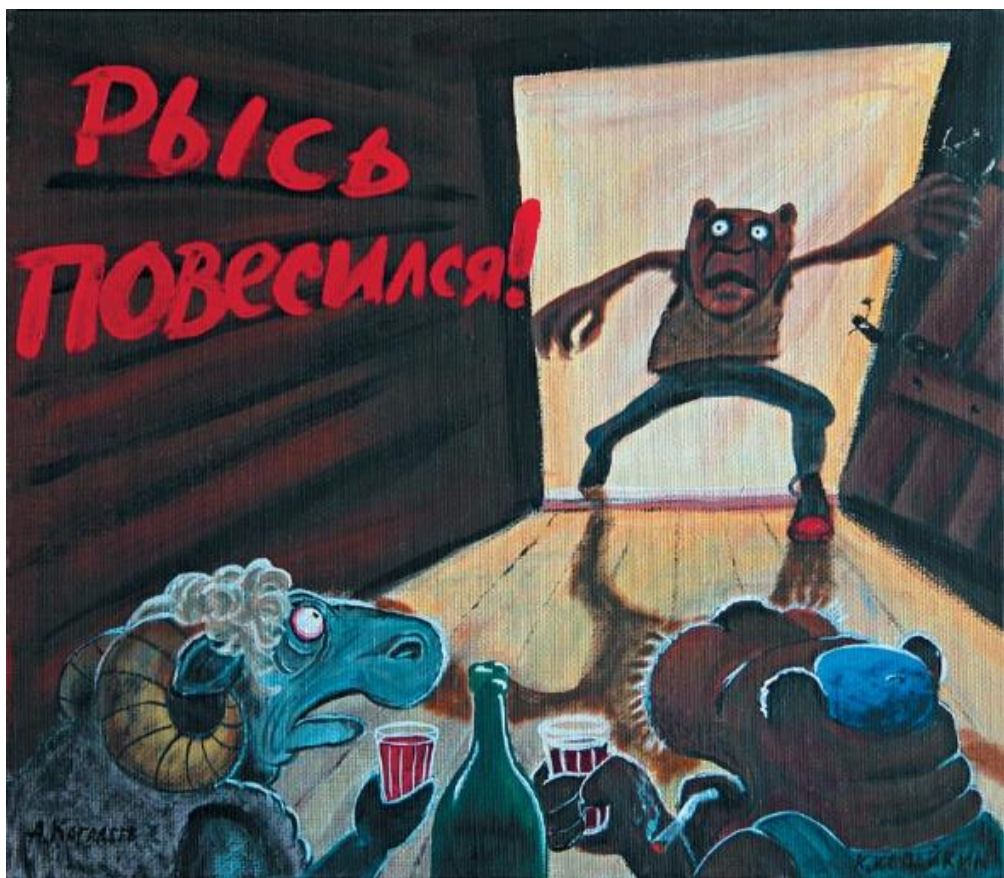


Рисунок 27 Рысь повесился

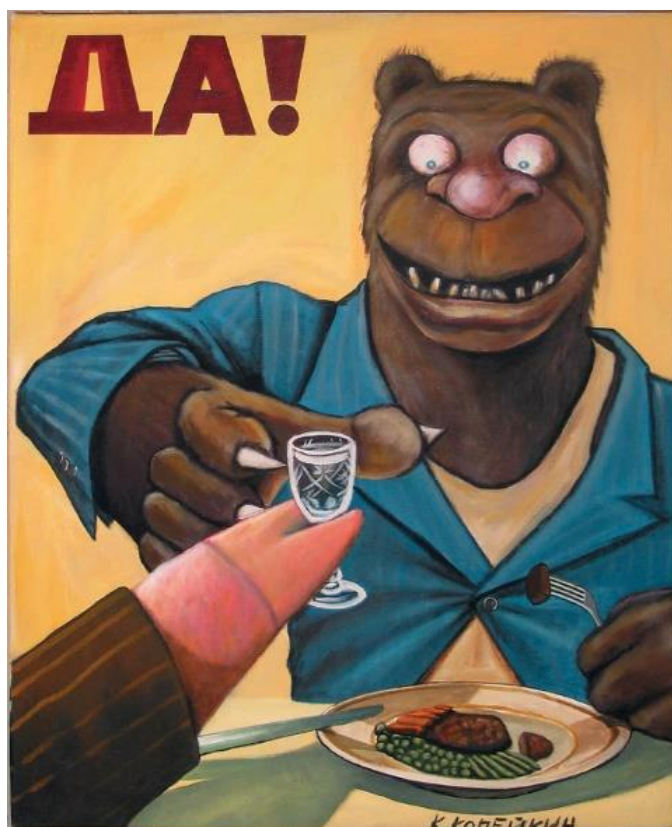


Рисунок 28. Да!



Рисунок 29. Выходной у друзей



Рисунок 30 «Я раздавлю вас!»



Рисунок 31. Кто не спрятался, я не виноват



© Н. Копейкин. Фотография Vasilii A. Timofeev.

Рисунок 32. Шумел камыш



Рисунок 33. Шаверма



Рисунок 34. Росмордор