

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ПРИ ПЕТЕРБУРГСКОМ АРХИВЕ И БИБЛИОТЕКЕ НЕЗАВИСИМОГО
ИСКУССТВА

ТОВАРИЩЕСТВО "СВОБОДНАЯ КУЛЬТУРА"

ИНТЕРКОНТАКТЫ

ИЗ ИСТОРИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ
ЛЕНИНГРАДА / ПЕТЕРБУРГА
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX СТОЛЕТИЯ

Сборник статей и материалов
Сборник подготовлен по материалам
Выставки "Альтернативный музей:
художественные связи Петербурга с Западом
в 80 - 90-е годы" в Государственном Русском музее
Выставка подготовлена Отделом новейших течений ГРМ
И Музеем Новой Академии Изящных Искусств.

Над выставкой работали:
Е. Андреева, В. Беляева, А. Боровский,
Т. Новиков, О. Туркина.

Материалы и документы
из коллекции Музея НАИИ, Государственного Эрмитажа,
архивов журнала "Художественная Воля", журнала "Кабинет"
и частных коллекций.

Издание подготовлено
при содействии Издательского отдела ГРМ,
И. Киблицкого, А. Медведева, М. Савельевой,
Под редакцией А. Хлобыстина.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 2000

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие _____	2
<i>Олеся Туркина</i>	
Джон Кейдж в Петербурге _____	3
<i>Екатерина Андреева</i>	
История подарков Энди Уорхола ленинградским художникам _____	13
<i>Андрей Хлобыстин</i>	
Контакты художников Ленинграда - Петербурга и США. Конец 1980-х - начало 90-х годов _____	17
<i>Игорь Потапов, Алексей Корзухин</i>	
Петербургские художники и массовая культура Запада _____	25
<i>Виктор Мазин</i>	
Далекие близкие свидания в кабинетах _____	28
<i>Тимур Новиков</i>	
Международные отношения Новой Академии Всяческих Искусстве 1985 по 1990 гг. _____	42
<i>Игорь Потапов</i>	
«Туризм» Тимура Новикова _____	44

ПРЕДИСЛОВИЕ

Рубеж веков позволяет нам взглянуть на современное искусство в исторической перспективе. Перед историей современного искусства встает серьезная задача изучить это явление, стремительно ушедшее от нас в прошлое тысячелетие. Малоизученной стороной истории современного искусства оставались художественные связи современного отечественного искусства. В 1997 году Отдел Новейших Течений ГРМ и Музей НАИИ подготовили экспозицию из своих фондов, коллекций Государственного Эрмитажа и частных собраний, впервые осветившую эту проблематику. Труды сотрудников Института Истории Современного Искусства, работавших над созданием экспозиции и составляют этот сборник.

Андрей Хлобыстин,
Тимур Новиков

ДЖОН КЕЙДЖ В ПЕТЕРБУРГЕ[□]

Появление Джона Кейджа в Петербурге — событие невероятное, окутанное рассказами тех, кому посчастливилось увидеть и более того вступить во взаимодействие с одной из наиболее значимых фигур XX века. Эти рассказы, собранные автором за три года, начиная с 1995 года, и послужили основой небольшого коллажа, который, отчасти восстановит то невероятное воздействие, которое Джон Кейдж оказывал на своих собеседников.

Джон Кейдж, перевернувший представление о музыке (и не только), модернист, преодолевший модернистскую парадигму, был важен и для композиторов, и для художников, и для писателей, и для мыслителей.

„Для меня Джон Кейдж один из важнейших, может быть людей, мне это не объяснить. Есть вещи, неоправданные никакими разумными доводами, их называют любовью просто. Это вот любовь". (Сергей Курехин)

„Джон Кейдж появился в Ленинграде задолго до своего реального сюда приезда, как один из живых миф, который невероятно повлиял на меня в моем увлечении авангардом, который пустоту наполнил каким-то определенным смыслом. Первые впечатления о Кейдже связаны с рассказами Тимура Новикова и особенно Сергея Курехина, который всегда очень активно интересовался теорией и историей современной музыки, и видел перед собой всю эволюцию современной музыки". (Сергей Бугаев Африка)

„Джон Кейдж, начиная с детства, всегда был одним из моих любимых композиторов. Во-первых, поскольку я человек не музыкально одаренный, и не умею играть на музыкальных инструментах, но музыкальные произведения, созданные Джоном Кейджем, были настолько легки для исполнения, что я лично неоднократно исполнял его произведение „4'36". А также мне очень нравилось его произведение „Ландшафт", созданное для двенадцати одновременно включенных радиоприемников. Правда, я не смог ни разу исполнить его для себя, так как у меня никогда не было двенадцати радиоприемников, но мы создавали произведения, идущие в этом направлении: нам удавалось включить одновременно на разной волне четыре приемника, пять приемников, шесть приемников. Поэтому к моменту приезда

[□] Данная статья является сокращенной версией исследования с таким же названием, которое готовится в печати в качестве приложения к книге Ричарда Костелянца. Разговоры? С Кейджем. В переводе Виктора Мазина, Издательство ИНА-ПРЕСС, 1998. Основой статьи стали интервью, взятые автором на протяжении 1995—1997 годов у тех, кому посчастливилось взаимодействовать с Кейджем.

Джона Кейджа я уже изучил немножко его творчество, и личность его была мне близка и понятна. И не знаю почему, когда я читал книги о западном модернизме, другие художники были мне как-то далеки, описания композиторов с их мудреными теориями казались мне какими-то чуждыми, в то время как Джон Кейдж всегда воспринимался мною как фигура очень теплая, близкая и родная... Джон Кейдж показался мне настолько близким к идеям Ларионова, к идеям „всечества“, настолько родным, что Джона Кейджа я не мог воспринимать как нечто инородное, заграничное и чуждое нашему национальному авангарду. Джон Кейдж был русский автор, наш родной". (Тимур Новиков)

Джон Кейдж приехал в Ленинград в июне 1988 года на фестиваль современной музыки, который стал настоящим событием в культурной жизни города, потому что на этот фестиваль, помимо Кейджа, впервые приехали в Советский Союз Луиджи Ноно, Дьорд Лигети и другие композиторы, которые представляли ключевые направления современной музыки. Произошло это невероятное событие: во-первых, благодаря политическим и идеологическим изменениям, случившимся в нашей стране; и, во-вторых, потому что в это время был закрыт Большой зал консерватории имени П. И. Чайковского в Москве, в котором обычно проводились подобные фестивали. Таким образом, в Ленинграде в течение недели шли концерты и лекции, которые стали первыми „живыми“ встречами с современной авангардной музыкой. Единственный концерт Джона Кейджа проходил в Малом зале ленинградской филармонии. Зал был заполнен музыкантами, художниками, писателями, потому что Джона Кейджа знали как крупнейшего композитора, миколога, мыслителя, изобретателя в культуре XX века. В зале, помимо официальных представителей Союза композиторов таких, как композитор Тихон Хренников, который и сделал вступительное слово, можно было увидеть Сергея Курехина, Александра Кана, Николая Благodatова, Абрама Юсфина, Виктора Мазина, Виктора Лапицкого, Сергея Бугаева и многих других.

„Джон Кейдж сидел с правой стороны от прохода. Тихон Хренников представил Джона Кейджа публике, как это принято в гостеприимной России, что вот приехал мэтр западного авангарда, которого мы давно ждали, потому что мы все прекрасно знаем, любим и чтим его музыку, которая постоянно звучит от Ленинграда до Владивостока". (Виктор Мазин)

„Хренников что-то странное сказал про Кейджа, что-то среднее между комплиментом и „мы вынуждены слушать эту музыку, этих великих композиторов". (С. Курехин)

Хотя, на концерте было много интересного: „нетрадиционным было расположение музыкантов, музыканты находились не только на сцене в разных местах среди публики, если не ошибаюсь, выходили в коридор, духовые инструменты находились вообще за пределами концертного зала" (В. Мазин),

почти никто из присутствующих на нем не запомнил, что именно и кто исполнял. Однако, все были поражены необыкновенной эмпатией Кейджа. „Я почти ничего не помню. Во всяком случае, концерт не произвел на меня никакого впечатления. И только появление Кейджа на сцене, или не на сцене, во всяком случае, его показали, ему аплодировали, и он счастливой улыбкой такой расплылся, обрадовало". (С. Курехин)

На следующий день проходила лекция „в небольшом классе Ленинградской консерватории, достаточно уютном, полуосвещенном, в котором лучезарно впереди сидел Джон Кейдж и его переводчик... Все, что Кейдж говорил, то говорил практически все мне известное, но поражал тот факт, который связан не с информационным уровнем послания, а с аффективным. Кейдж повторял те догмы, которые были известны по публикациям с таким радостным чувством, как будто это только что сделано. С другой стороны, эти чувства возникали не в нем самом, оно просто своими открытиями делился людьми. Он приехал в страну, где он не предполагал, что все должны о нем знать. Лекция продолжалась час. Когда лекция закончилась, мне очень захотелось пожать руку этому человеку. Поэтому я пошел к нему прямо и радостно улыбаясь, крайне простодушно, потому что мне было не важно, что ему сказать. Поэтому я ему сказал совершенно банальную вещь, типа „мы так рады Вас здесь видеть, мы действительно очень любим Вашу деятельность. Он продолжал улыбаться, мы пожали друг другу руки, и я счастливый ушел". (В. Мазин)

Конечно, все мечтали познакомиться с Кейджем, но это было почти невозможно, если бы не случай, немного по-разному описанный двумя его участниками, кстати, именно случай играл особую роль в теории и практике Кейджа. „После концерта музыкальная общественность, журналисты, любители автографов набросились на Кейджа. Он стоял, раскланивался, и к нему было просто не пробиться. Мы наблюдали за всем этим издали, думая, что хорошо бы пообщаться, но непонятно как это сделать, так как невозможно было даже подступить к Кейджу. Потом постепенно все разошлись, и мы вышли тоже. Курехин говорит: „Давай дождемся". Я сомневался, что Кейдж выйдет через главный вход, предполагая, что его выведут через задний ход. Однако, Курехин возразил: „Я здесь все знаю, здесь никаких задних ходов нет, существует только один выход на Невский". Стоим, ждем на Невском, так как нас уже выгнали из фойе. Я говорю: „Представь себе, вот так и выйдет сейчас один Кейдж и пойдет себе потихоньку". Не успел я этого сказать, спокойно по лестнице спускается один Кейдж, выходит из фойе и идет себе по Невскому по направлению к гостинице „Европейская". (Александр Кан)

„Мы с Аликом думаем, может, подойдем к нему, поговорим, скажем, что мы вот Вас очень любим, что Вы для нас фигура очень важная. Ну, что мы будем тереться, там его сотни людей, наверное, осаждают. В общем, мы спускаемся по лестнице, одеваемся, с кем-то болтаем, обсуждаем концерт. И, вдруг,

видим, что Джон Кейдж спускается в сопровождении толпы людей. С ним об интервью договаривается какая-то женщина, к которой Кан подошел. Она говорит: „Это совершенно невозможно. У него расписана каждая минута. Сейчас мы должны ехать в Дом Композиторов. После чего у него обед..." Но мы так и предполагали, ну что делать. И вокруг него человек пятнадцать, все спрашивают о чем-то. Это все внизу уже было в холле Малого зала. И после чего все вдруг куда-то исчезают, и остается один Кейдж, которого как бы все забыли, такое ощущение. Он стоит, улыбается и растерянно смотрит по сторонам и не знает, что ему предпринять. То есть, его до этого все осаждали. Такой композитор знаменитый, американец, и тут же все исчезли. Но вот Кейдж стоит один совершенно. Мы с Аликом смотрим и думаем, может, подойдем. Мы подходим и говорим: „Здравствуйте, Джон. Поздравляем, у Вас замечательный концерт, мы Вас так любим...". Он радостный такой и спрашивает: „А где здесь можно перекусить?" Ну, мы говорим, можно, но у Вас там все расписано. А он говорит: „А я вообще бы ушел отсюда. Давайте отсюда уйдем куда-нибудь". И мы просто пошли". (С. Курехин) „Это был прекраснейший день. Мы вышли из концертного зала на Невском проспекте. Мы шли по каналу Грибоедова. На площади Мира мы сели на трамвай и проехали одну остановку. Мы шли по каналу, вода нас окружала. Мы вошли в один из ленинградских дворов, где обнаружили склад медицинских колбочек. Мы взяли с собой одну из бутылей". (С. Бугаев)

„Пока мы шли по Фонтанке, после Калинкина моста, где начинаются довольно грязные дворы с помойками, в одном из таких дворов, вдруг, Африка в каком-то хламе своим орлиным взором усматривает огромную бутылку. Не какую-нибудь трехлитровую банку, а редкую такой специальной формы стеклянную бутылку, которые еще можно было найти годах в 1950-х, когда интеллигенция выезжала из центра города в отдельные квартиры на окраинах. Постольку поскольку эта бутылка была найдена, у нас по дороге возникла мысль, что нечто с нею можно сделать, что мы, и стали обсуждать. Кейдж, не принимал участие в беседе, он шел спокойно, по-буддистски созерцательно. Нас заботило, как его развлекать, мы волнуемся, потому что с нами гений, и раз уж нам выпал такой случай, то мы должны понять, что в нем такого особенного, почему он гений. А он не волнуется: смешные веселые ребята куда-то ведут его. Он просто „тащится". С одной стороны, это дико, а с другой, вполне естественно для него, зная его характер". (А. Кан)

„Мы долго гуляли. Так было приятно, что идешь с Кейджем. Погода была хорошая. Ну, говорили традиционные глупости. Проходили мимо помойки, там огромные бачки стояли. О, какие замечательные инструменты, можно по ним колотить. Ну, такие вот вещи мы обсуждали. Потом пришли к Африке". Африка говорит: „Надо бы все это дело заснять. Исторический момент". Он позвонил

Толе Сягину, нашему знакомому. Приехал Толя. Тимур нас ждал в мастерской". (С. Курехин)

„Я сидел себе спокойно на Фонтанке 129 в мастерской художника Африки, попивал чаек, и ждал, когда все наши мощные структуры сработают. И вот, звонок в дверь. Я подхожу к двери, смело открываю дверь, и вижу, что в дверях стоит Джон Кейдж, сам, без сопровождающих лиц. Я не знаю, каким образом он в пожилом возрасте поднялся наверх раньше других, но он был один. Я сказал: „Хэлло". Он прошел в дверь. И за ним уже появились Алик Кан, Сергей Курехин и другие известные личности. Я был настолько потрясен, видя живого Джона Кейджа. Причем, я много раз видел его портреты в такой синей курточке, типа китайской (или не китайской) рабочей одежды. И он был в этой самой синей курточке. Он был в тех самых черных ботинках „Адидас", которые, как я знал, он всегда носит. В общем, он был в такой простой-простой одежде. Он так приятно улыбался. Я много читал о Чань буддизме, любовь к которому была привита в России с помощью Завадской и других авторов, а, конечно же, не под влиянием Джона Кейджа и Судзуки, который основал европейское американское увлечения Дзен буддизмом. Это были разные традиции, но все равно эта любовь к Чань буддизму она сразу же вспыхнула во мне, когда я увидел явно просветленную улыбку Джона Кейджа. И, конечно же, его такое милое: „Хай", его такой приятный-приятный метод изложения текста, хотя я тогда довольно плохо понимал по-английски, но совершенно не нужно было понимать то, что он говорит. Человек мог чувствовать, как будто это некий обмен информации на несловесном уровне". (Т. Новиков)

Однако, этот обмен информацией материализовался в акции. Которая позднее была названа „Водная симфония"»

„Я говорю, надо срочно какую-нибудь акцию, иначе все это будет встречей, иначе это все не войдет в анналы. Я придумал как бы такое братание российского и американского авангарда. Два символа соединяются: квадрат, русский авангард в лице квадрата, и вода, почему-то я подумал, что это должно быть символом Кейджа. Кейдж как собственно носитель американского авангарда, сам символ. И потом я какую-то акцию сделал: мы ходили вокруг с водой, Африка принес какие-то бутылки из-под водки, туда наливал воду. Водка это символ русской духовности. В общем, какая-то фигня. Кейдж хохотал как ребенок, ему так нравилось. Ходили вокруг квадрата, поливали друг друга водой. А квадрат Африка нашел, он как раз был помешан на Малевиче, пол мастерской у него, по-моему, забито было черными квадратами. И он где-то квадрат нашел". (С. Курехин)

„Мы приехали в мастерскую, и надо было накормить Кейджа. Он от всего отказывался и мог, есть только геркулесовую кашу на воде без соли и сахара, которую ему сварила Ирена Куксенайте. Мы говорили обо всем. Постепенно он перешел к пропаганде питания, и последующие два или три дня мы перешли на

систему употребления тех растений, которые здесь распространены. В надежде показать самое впечатляющее: золото, фонтаны скульптуры, мы отправились в Петергоф, и были рады, когда наши иллюзии рухнули. По дороге в Петергоф, Кейдж попросил остановиться, бросился в траву и стал срывать одуванчики и складывать в пакетик, один или два из которых сохранились в коллекции Тимура Новикова. Когда мы приехали в Петродворец, эта ситуация повторилась. Это была настоящая учебная прогулка". (С. Бугаев).

„Джон Кейдж предложил нам, молодым русским, очень интересное, его точки зрения, занятие, а именно — отправиться изучать в окрестности города флору, постольку, поскольку он считал, как и другие американские художники, что мы — люди предрасположенные к голоданию, голодающие. Короче говоря, Кейдж тоже хотел нас накормить. Но его метод „кормления" кардинальным образом отличался от всех прочих, он решил сделать так, чтобы мы могли всегда сами себя прокормить. Джон Кейдж решил нас ознакомить с теми видами растительности, которые могут человека прокормить как подножий корм, то есть, при случае нас могло прокормить такое традиционное древнее собирательство, если бы мы знали, какие растения можно есть прямо с газона в городе. Но поскольку в городе слишком отравленная земля, мы решили, что лучше собирать их вне города и отправиться за город. А традиционная петербургская любовь к окрестностям, украшенным императорами, заставила нас предложить Джону Кейджу туристскую программу с поездкой в Петергоф. Забегая вперед, скажу, что архитектурные памятники Петергофа нисколько не тронули Джона Кейджа. Он все время поворачивался к ним спиной, когда на газонах вырывал какую-нибудь траву и показывал ее нам. Он не обращал внимания на статуи, стоящие вокруг, и такую же позицию он занимал и в Эрмитаже, о чем я расскажу дальше. По дороге в Петергоф мы неоднократно останавливались, выходили из машины, подходили к газонам и начинали на четвереньках ползать по траве в поисках каких-то листочков, которые Джон доставал и говорил нам, что это очень хорошая трава, показывал нам эти корешки, выкапывал корешки из земли своими скрюченными старческими пальцами. Он вырывал корешки из земли, дрожащими руками подавал их мне, а я их складывал в мешочек. Набрав довольно большой мешочек этих кореньев, трав, и осмотрев петергофские газоны, мы вернулись в Петербург в мастерскую Сергея Бугаева на Фонтанку 129, где Ирена Куксенайте стала готовить обед. По указаниям Джона Кейджа, мы варили из травы супы, делали печеную травку, тушеную травку, мы приготовили отличный травяной обед. Одновременно для самого Джона варилась кашка, ее варила Ирена Куксенайте. Это была овсяная каша на воде без соли, без сахара и молока. Это единственное, чем Кейдж питался, как он нам сказал, потому что траву он уже есть, не мог по старости. Но, не вкушая сам эту траву, он предложил ее откусать нам. Мы, конечно же, смело откушали траву. Нельзя сказать, чтобы

это было очень вкусно, но, надеюсь, весьма питательно. Потому что, если бы я ел это долго, то я мог бы сказать, можно ли этим спастись от голода или нет, но поскольку мы ели это всего один раз, то не могу сказать, спасет ли это от голода, но мы наелись тогда, и больше есть не хотелось. А часть корней и растений я сохранил, засушил и один из корешков до сих пор находится в моей коллекции. Так как я помню эту дрожащую руку Джона, вырвавшую этот корешок из земли, и очистившего кусочка земли от корешка, то я, конечно, решил, что не могу это сварить, и решил оставить себе на память. У меня до сих пор хранится немножко воды, которую тогда разливал Кейдж с Курехиным, кусочек корешка и подаренная им книжка с надписью: „Тимуру от Джона". (Т. Новиков)

„На следующий день мы пошли в Эрмитаж. Это мы хотели, чтобы он пошел в Эрмитаж, а не он. И там нас тоже удивила реакция Кейджа, и навела на размышления о подлинности вовлеченности Кейджа в авангард, о неприятии им буржуазной эстетики, в чем я имел возможность убедиться, когда приехал в Нью-Йорк и начал с Кейджем общаться. Я практически обязан ему всем, чего мне удалось в Нью-Йорке добиться на ранних стадиях активности. В Эрмитаже Кейдж останавливался два или три раза: он очень обрадовался, когда увидел раму без картины, также его порадовал огнетушитель" (С. Бугаев)

„На следующий день мы отправились в Эрмитаж. По дороге в Эрмитаж мы беседовали об искусстве, конечно. И Джон все время говорил какие-нибудь несложные вещи об искусстве. Конечно же, мы повели его посмотреть прекрасные залы Матисса, памятуя о том, что Кейдж любил дзэн буддизм, а Завадская писала, что Матисс это один из самых дзэнских художников в Европе. Но мне не показалось, что на Кейджа произвели хоть какое-нибудь впечатление работы Матисса, знаменитый „Танец", „Пение", „Музыка" и так далее, хотя, казалось бы, что эти работы должны были произвести на него впечатление. По дороге на третий этаж Джон Кейдж останавливался у каких-нибудь пожарных кранов, и говорил: „Какая прекрасная работа Марселя Дюшана находится в коллекции вашего музея". Это постоянное указание на прекрасные работы Марселя Дюшана в Эрмитаже повторялось много раз. Кейдж говорил это и возле пустых рам с надписью: „Картина взята на реставрацию" и возле каких-то крюков, торчащих из стенок, то есть, целый ряд объектов в Эрмитаже было объявлено им работами Марселя Дюшана. Забегая вперед, скажу, что в последствии, когда в городе Нью-Йорке мы встретились с Джоном Кейджем на премьере балета Мерса Канингхема „August race" с декорациями Сергея Бугаева, он сказал, что хочет подарить мне работу Марселя Дюшана: „У меня есть прекрасная работа Марселя Дюшана, я хочу тебе ее подарить". А я не знаю, действительно ли это работа Марселя Дюшана, но работу эту я до сих пор храню в своей коллекции, это прекрасная вещь начала двадцатого века, соответствует тому периоду, и вполне могла бы

быть работой Марселя Дюшана. И мне в принципе абсолютно все равно имел ли Марсель Дюшан к ней какое-либо отношение, для меня эта работа в первую очередь является памятью о самом Джоне Кейдже и тех прекрасных днях, которые мы провели с ним". (Т. Новиков)

„Когда Кейдж был здесь, мы ему старались показать картины, свое искусство. Ему понравилась одна моя картина, которая была нарисована ужасающими красками: один цвет - кирпичный, а другой зеленоватый. Где-то на улице стояли бочки и красили здание. Это был советский период, когда, если какой-то краской красили здание, то весь прилегающий район мог обзавестись этой краской. Я, таким образом, поучаствовал в перераспределении коллективной собственности, и у меня было два ведра этой чудовищной краски. Этой краской я нарисовал несколько картин, точнее, написал несколько странных слов, среди которых было написано слово „жизнь", очень быстро и экспрессивно. Из экологических и исследовательских побуждений я выставил эти картины на балкон. Когда мы вышли на крышу, Кейджу эта картина очень понравилась. И он сказал, что, когда я приеду в Нью-Йорк, он с удовольствием поменяет одну свою работу на эту картину. Когда я приехал в Нью-Йорк, я позвонил Джону, он назначил встречу в тот же день. Когда я пришел к нему на встречу, это была традиционная ежегодная премьера компании Мерса Канингхема. Кейдж очень бурно расспрашивал и вспоминал, как в Петербурге в бутылочку водичку переливали. Он меня постоянно со всеми знакомил. Там он меня познакомил с такими прекрасными художниками как Джаспер Джонс и Роберт Раушенберг. Потом Джон Кейдж пригласил меня уже домой. Он сказал: „Я хочу приготовить тебе обед, и мы должны произвести обмен рисунками". Квартира очень светлая с большим числом окон. Все предметы стояли на своих местах многие годы. Было огромное количество деревьев - настоящий ботанический угол. Видно было, что деревьям очень уютно в помещении - пышная растительность. И где-то среди деревьев стоял столик, за которым он играл в шахматы с Вильямом. Он показал мне растения, которые предстояло приготовить. Начал показывать картины: целая большая серия номеров Джаспера Джонса, маленькие рисуночки — карта США, флажок, рисунок Йозефа Бойса в рамках. Очень хороший у него объект в центре комнаты стоял металлический лист 30 x 30 см, совершенно проржавевший. Ежедневно, поливая растения, Джон Кейдж наливал равное количество воды на этот лист, постепенно в нем появилось углубление. В общем, этот лист железа жил за счет коррозии той же жизнью, что и растения". (С. Бугаев)

„Джон Кейдж был очень особый человек, который способен постоянно уходить от контроля со стороны логического порядка, который может выходить из одной парадигмы в другую, который может высказывать суждения, не связанные с какой-то нарративной доминантой, то есть, не связанные с Большими рассказами. Поэтому он почитается и среди интеллектуалов-

философов, это не просто анархистская фигура, которая популярна в определенных лево-радикальных кругах, скажем, или среди каких-то композиторов-новаторов. Поэтому Кейдж намного шире всегда, чем какая-либо одна сфера деятельности".

Итак, в определенном месте, сначала в Ленинграде, а затем в Нью-Йорке, состоялась встреча с Джоном Кейджем, „если изначально произошла априорная символизация Джона Кейджа, то после его отъезда произошла его визуализация и даже соматизация" (В. Мазин). Для того чтобы понять, почему воспоминания об этом событии так важны, что мы стараемся сохранить его во всех мельчайших подробностях, обратимся к словам одного из участников встречи, воспоминания, о котором для нас так же дороги, как и воспоминания о Кейдже.

„Для меня достаточно, что я с Кейджем виделся, то есть, меня с ним уже соединяет что-то, неважно, воспоминания, или что, так же как с Уорхолом. Неважно, мне не нужно было с ним видеться, говорить с ним, с Кейджем, не о чем. Я прекрасно могу понять, что общение такое невербальное, этого вполне достаточно. Если меня с человеком связывает что-то, может быть, это что-то нерациональное, для меня это самое главное. Это мне помогает. Мне упрощает жизнь. Я живу лучше. Я же состою из воспоминаний своих собственных. И эта область, чем она для меня значительнее в магическом отношении, тем я для себя интереснее. И все дальше и дальше могу рефлексировать на свою внутреннюю жизнь. И это меня может абстрагировать от социальной действительности, позволять мне спокойно существовать. Я потом могу жить на необитаемом острове совершенно спокойно. Конечно, я этого делать не буду никогда. Мне достаточно того, что произошел факт такого взаимодействия, то есть, появилась история, исторический момент воссоединения. То есть, мы о чем-то поговорили, встретились, что-то сделали. И хорошо, что я тогда сделал это все, потому что, если бы это была просто встреча, это была бы просто встреча. А здесь все-таки произошел определенный обряд. Неважно, какой бы он ни был, идиотский. Я настолько хорошо понимал его значение. И об этом уже сейчас можно говорить как об одной из последних акций с Джоном Кейджем. Можно было все, что угодно сделать, главное было это обозначить как какой-то обряд, какой-то ритуал". (С. Курехин)



Дж. Кейдж «Водная симфония». Перформенс в мастерской С. Бугаева.
На фотографиях: Дж. Кейдж, С. Бугаев (Африка), И. Шумилов,
И.Куксенайте, С. Курёхин, Т. Новиков.

ИСТОРИЯ ПОДАРКОВ ЭНДИ УОРХОЛА ЛЕНИНГРАДСКИМ ХУДОЖНИКАМ[□]

В конце 1985 года в Ленинград приехала певица Джоанна Стингрей. Одна из целей ее поездки заключалась в том, чтобы собрать картины „Новых художников" для выставки под названием „Красная волна" („Red Wave") в Лос Анжелесе и выпустить альбом русской рок-музыки. В выставочном комитете „Красной волны" были уже ставшие к тому времени в СССР культурными героями музыкант и актер Дэвид Боуи и художник Кейт Херинг¹. Вернувшись в Америку, Стингрей показала картины „Новых" Э. Уорхолу, с которым она познакомилась за некоторое время до того на съемках клипа „Отродье Беверли Хилс" („Beverly Hills Brat"). Джоанна подарила Уорхолу коллаж Олега Котельникова „Е-Е" и коллаж Тимура Новикова „Город". В ответ Уорхол отправил в Ленинград посылку, которая и была получена в начале 1986 года. В посылке оказалось несколько банок супа „Кэмпбелл"² с автографами Уорхола

[□] История подарков Энди Уорхола ленинградским художникам, записана со слов Тимура Новикова и прокомментирована Екатериной Андреевой

¹ Кейт Херинг (Keith Haring, 1958-1989), друг Э. Уорхола и Ж. М. Баския, известнейший художник-графиттист познакомился в Париже с Георгием Гурьяновым. Сохранилось его письмо Гурьянову, где он пишет о своем желании поработать некоторое время в Ленинграде. Через две недели после смерти Херинга художник и куратор Иван Мовсесян устроил выставку его памяти, на которой экспонировались плакаты Херинга с автографами, присланные им „Новым художникам", и разные объекты.

² Изображение банок супов фирмы „Кэмпбелл" было любимейшим мотивом творчества Уорхола. Вначале он выполнял „портреты" банок в технике живописи (одна из ранних картин 1962 года так и называлась „100 банок супа „Кэмпбелл"), затем — шелкографии. Впервые они экспонировались в том же 1962 году в галереях Ирвина Блума (Irving Blum) в Лос Анжелесе и Эленор Вард (Eleanor Ward) в Нью Йорке вместе с изображениями ста бутылок кока-колы, картинами „Сделай сам", „Красным Элвисом" и „Большой золотой Мэрилин". Звезда андеграундского кино 1960-х Тейлор Мэд (Taylor Mead) как-то сказал

Уорхолу, прочитав статью о банках супа Кэмпбелл в „Таймс": „Ты — Вольтер Америки. Ты даешь Америке именно то, чего она заслуживает — банку супа на стене". Уорхол с явным удовольствием приводит это высказывание в своей книге „ПОПизм" („POPism. The Warhol Sixties. First Harvest Edition. 1990. p. 35). Так что можно сказать, что Уорхол отправил в Ленинград в 1985 году самое дорогое, поскольку разница между банкой с автографом и ее изображением не была для него принципиальной, о чем будет идти разговор ниже.

на этикетках и два экземпляра первого издания его книги „Философия Энди Уорхола (от А до Б и обратно)" также с автографами. Банки супа предназначались в подарок Сергею Курехину, Борису Гребенщикову, Александру Титову, Олегу Котельникову, Сергею Бугаеву, Виктору Цою, Георгию Гурьянову, Андрею Крисанову и Тимуру Новикову; „Философия" же - Б. Гребенщикову и Т. Новикову.

Существуют разноречивые сведения о дальнейшей судьбе уорхоловского дара. Т. Новиков полагает, что часть супа „была засушена; суп, принадлежавший Гурьянову, через некоторое время начал вытекать, как желе; суп Бугаева, простояв лет семь-восемь в его коллекции, взорвался, и в дальнейшем, по слухам, Бугаев выменял или получил в подарок

суп Гребенщикова; суп Титова, вероятно, был съеден.³ Зимой 1996 года в помещении Новой академии изящных искусств на Пушкинской улице была открыта выставка, приуроченная к десятилетию получения даров Энди Уорхола. В залах экспонировались в том числе и сами дары:

³ Эта история приводится в интервью Т. Новикова „Туризм" Тимура Новикова", опубликованном под псевдонимом Игорь Потапов в журнале „Декоративное искусство" № 7—8 за 1992 год. Интервью было сделано в 1991 году и посвящено инсталляции „Туризм", показанной в корпусе Бенуа Русского музея на выставке „Ателье" („Территория искусства"), которую музей организовал в 1990 году совместно с Понтюсом Хюльтенем. На этой выставке: впервые экспонировалась банка супа, принадлежащая Т. Новикову. Концепция „Туризма", пишет Новиков, „сложилась под влиянием русского футуризма. По мере взросления я стал все более осознавать отсутствие будущего в его футуристическом пафосе. „ФУ" автоматически отпало в моем сознании, и тут я с радостью обнаружил остаток „ТУРИЗМ", коему и преданся самозабвенно в моем творчестве. Мне кажется, что наше отечественное искусствоведение упускает из виду один важный стереотип отношения к русскому авангарду как к явлению, во многом основанному на недоедании. Образ голодного художника, меж тем, прочно укоренился в сознании мирового сообщества. Плохое питание — общее место в истории всего русского авангарда. Возможно, поэтому укоренилась мысль о вскармливании русских. Первым американцем, пытавшимся прикармливать меня, был Энди Вархола. Возможно, его отзывчивость рождена была его славянской душой, не чуждой сентиментальности. Энди Вархола прислал в Ленинград мне и моим товарищам — Сергею Бугаеву, Борису Гребенщикову, Виктору Цою, Георгию Гурьянову, Олегу Котельникову, Сергею Курехину — несколько банок томатного супа „Кэмпбелл", кои после недолгого экспонирования были нами частично съедены на обеде, устроенном Клубом друзей В. В. Маяковского в честь художника", (с. 62, печатается в сокращении).

сохранившиеся этикетки и пострадавшие от времени исторические банки⁴ Интерес Уорхола к России, возможно, был инспирирован тем, что в конце 1970-х он продал свою душу художникам Виталию Комару и Александру Меламиду, а они в свою очередь перепродали ее московской художнице Алене Кирцовой, и с тех пор душа Уорхола имеет возможность более свободно перемещаться по городам нашей родины.

Ленинград, а теперь - Петербург - одно из ее любимых мест. Именно здесь искусство и философия Уорхола нашли прямых продолжателей и последователей. Такие эстетические категории искусства „Новых“, как „всечество“ (все связано со всем и может быть объектом искусства), „ноль культура“, „перекомпозиция“, безусловно, близки художественным принципам Уорхола, который бесконечно варьировал изображения немногих избранных символов поп-культуры, одушевленных и нет, и никогда не чурался спрашивать у знакомых, что бы ему такое нарисовать. Последовательный демократизм в искусстве Уорхола граничил с абсолютной элегантностью исполнения и художественного жеста, и „Новые“ возродили это правило на нашей почве, установив культ В. В. Маяковского, первой настоящей русской поп-звезды и художника-эстета.

На следующий год после обмена подарками с ленинградскими художниками Уорхол скончался. Тимур Новиков посвятил его памяти текстильный коллаж „Печаль Энди

⁴ Акт подписывания, помечания пространства искусства — один из основополагающих в модернизме и постмодернизме. Радикализм Уорхола заключался в частности в том, что он любил „уступать“ свою сигнатуру другим, словно бы разделяя с ними свою личность и творчество. Об этом свидетельствует история, о выставке в Институте современного искусства в Филадельфии, которая произошла в 1965 году. Она была пиком поп-арта и началом превращения его в историю. Как пишет Уорхол, „там было четыре тысячи студентов, набившихся в две комнаты. Пришлось снять со стен все мои картины — мою „ретроспективу“ — потому что их бы просто разнесли. Зрелище было удивительное — открытие художественной выставки при отсутствии заявленных произведений. Люди постарше в вечерних нарядах были притиснуты к студентам в джинсах. Нас протащили сквозь толпу — на винтовую лестницу, единственное место, где мы могли стоять, не рискуя быть задавленными. У входа на лестницу поставили охрану. Мы простояли на ступеньках как минимум часа два. Люди передавали всякие вещи, чтобы получить на них автограф — пластиковые пакеты, обертки от печенья, записные книжки, железнодорожные билеты, банки супа. Кое-что надписал я, но большую часть надписала Эйди (Эйди Седжвик, приятельница и сотрудница Уорхола — Прим. Е. А.). Она расписывалась „Энди Уорхол“. Собственно говоря, мы не были на выставке искусства, мы сами были экспонатами, мы были воплощением искусства и 60-е на самом-то деле были именно о людях, а не о том, что они делают“(„ПОПизм“, с. 133).

Уорхола", который позднее был приобретен Русским музеем. Нижнее поле этого произведения сделано из ткани с цветочным орнаментом, напоминающим шелкографии Уорхола, а верхнее — из серого шелка с пиктограммой в форме желтого месяца-банана, другого уорхоловского значка с пластинки группы „Велвет андеграунд" („Velvet Underground"). Точно выбрав соответствующий символам уорхоловского искусства изобразительный ряд, Т. Новиков печально приглушает ядовитые поп-артовские цвета успешных и технологичных 60-х. Вообще в сериях текстильных коллажей Т. Новикова встречаются посвящения двум знаменитым западным художникам 20 века: Уорхолу и Бойсу. В известной степени эти референции характеризуют и самого автора, его ориентацию на пластически ясные фигуры в истории искусства, на личности, создавшие интеллектуальную моду. Но, используя замечательную метафору С. П. Дягилева, который, ответил на вопрос, какая из двух балерин (Павлова или Спесивцева) ему больше нравится, словами: „Обе они — половинки одного яблока, но лишь одна, та, что Спесивцева, была повернута к солнцу", можно сказать, что для Тимура Новикова на солнечной стороне — Энди Уорхол.



Э. Уорхол. Этикетка банки супа.

Андрей Хлобыстин

КОНТАКТЫ ХУДОЖНИКОВ ЛЕНИНГРАДА-ПЕТЕРБУРГА И США.

Конец 1980-х — начало 90-х годов

Контакты художников города на Неве и их американских коллег времени перестройки удивляют своим разнообразием и блеском имен, многие из которых уже в то время стали достоянием мировой художественной культуры. Интенсивность этих контактов и исключительный взаимный интерес определялись поднятием „железного занавеса“, который за десятилетия своего существования породил массу мифов о противостоявших друг другу культурах. На Западе в это время существовала мода на все „от Горби“, а на Востоке невероятный интерес ко всему, что свидетельствовало о реалиях существования запретного дотолемии мира.

Несмотря на обилие доступной информации и большое число здравствующих участников тех событий, пока еще не предпринимались попытки как-то исследовать этот интересный и актуальный для современной художественной ситуации материал и опыт. В то же время, можно различить несколько пересекающихся и взаимодополняющих версий о том, что же значили эти первые контакты художников двух стран.

Наиболее политически корректной версией, звучавшей обычно в официальной обстановке, была интерпретация этих событий как встреч независимых творцов, одни из которых служили знаменем демократии для всего мира (американцы), а другие вели борьбу за сохранение модернистской традиции свободы искусства под гнетом тоталитаризма (русские).⁵

По другим, звучавшим также в конце восьмидесятых версиям, никакого счастливого разрешения противостояния двух культур не было, а новые отношения определяются геополитическим, экономическим и индивидуальным цинизмом и непониманием двух культур. „Короче говоря, СССР времен гласности мнится пост-индустриальной парадигмой Востока... Подтверждением тому служат многочисленные (недавние) публикации в американских арт-журналах, посвященные советской культурной проблематике и представляющие собой разгул нарративности, столь характерной для Ориентализма... захлебывающийся, сбивчивый стиль подобных повествований — сродни небезызвестному жанру рассказов об эротических ситуациях,

⁵ Различные варианты такого рода суждений, от самых банальных до вполне интеллектуальных, возникают обычно там, где речь заходит о социально-политическом контексте художественных событий. См., например, „Between Spring and Summer“, Boston, 1990; „Leningrad: Paradoxes of Isolation“ in: „New Observations“ № 79, 1990, N. Y.

гейшах, гаремах и прочей экзотике викторианского образца", — писали о позиции западного партнера Маргарита и Виктор Тупицины.⁶

В СССР же „большинство местных интеллектуалов просто не в курсе тех рафинированных путей и подходов, которые были разработаны западными теоретиками за последние 25 лет", а художники характеризуются словом „зеленые", в том числе и в смысле их наивности и „девственности, которую строит из себя заматерелый цинизм", т.е. кроме того, алчностью до зеленого доллара.⁷

„Неоколониальная" форма подачи материала не всегда определялась глупостью или цинизмом⁸, и ее признаками обладали и тексты ленинградских путешественников в Америку. Так, Африка в Нью-Йоркском „Письме Тимуру" описывает свое впечатление от встречи с Кейджем в его доме как обилие кошек, кактусов, вегетарианскую пищу и т. п.⁹ Все это не мешало взаимному доброжелательству и установлению отнюдь не формальных отношений, т. к. с обеих сторон встречались личности незаурядные и прозорливые. Можно предположить, что ветераны американской художественной сцены видели в молодых ленинградцах таких же своих преемников и так же их ласкали, как и свою молодежь из Ист Виллиджа, а последние просто видели в них „своих". Тимур Новиков, объясняя эффект „узнавания", прибег к сравнению со сценой из „Золотого ключика" А. Н. Толстого, где куклы в театре Карабаса Барабаса узнают своего в сидящем в зале Буре-тино, хотя и не видели его прежде.¹⁰

Все три приведенные выше версии, как то „торжество демократии", „цинизм крупного рынка и мелкой фарцовки", „искра узнавания", так же, как и некоторые другие можно рассмотреть с точки зрения магических событий и

⁶ Маргарита и Виктор Тупицины. „Зеленый сон в красном тереме". — Художественная воля № 7, СПб, 1993. См. так же одну из первых типичных американских статей такого рода: Lyn Smith Vincent. „Stalking The Studios of the Soviet Union, or Chasing pickled garlic with vodka" in: „Art & Auction", June 1990, где речь идет и о Ленинграде. ЗМ. и В. Тупицины. Там же.

⁷ М. и В. Тупицины. Там же.

⁸ У человека, заброшенного в чужую незнакомую обстановку на короткий срок, впечатления обычно фрагментарны и хаотичны. Этими признаками страдают ревью о России и людей, крайне симпатизировавших местному искусству, таких как Джеффри Шеер и Шон Келли.

⁹ „Africa's America" in: „Art & Antiques", Summer 1989. P. 55.

¹⁰ По словам Тимура, в таких ситуациях между людьми возникает нечто нематериализованное, но напряженно важное, подобное электрическому разряду или искре.

ритуалов.¹¹

Большинство участников этих событий были творческие личности, умевшие выходить в необычные состояния и создавать впечатляющие эффекты и ситуации. В то же время, общий фон миров и химер, накопившийся при создании образа „другого“, и осторожность при встрече с незнакомыми „стратегиями“ и „техниками“ определили внешне ритуальный характер первых контактов. Самой распространенной их формой был внешне иррациональный символический обмен (потлач) подарками, талисманами и навыками. Также загадывались загадки, призванные проверить сущность противоположной стороны, приобретались¹², в том числе и похищались и коллекционировались трофеи и „знаки силы“, одновременно служившие сувенирами, вещественными доказательствами существования иного мира.¹³ С ленинградской стороны истории о встречах с американскими знаменитостями сохранились в основном в устной традиции и часто предстают в форме притч, коанов или анекдотов.

Зафиксированы по крайней мере две встречи известных художников Ленинграда и США, относящиеся к доперестроечному времени. Первая произошла еще в 1967 году между Евгением Рухиным и приехавшим в Ленинград Джеймсом Розенквистом.¹⁴ Вторая произошла в 1981 году между Юрисом Лесником и Футура-2000, просто познакомившимися на Невском проспекте.¹⁵ Но эти встречи относятся к разряду исключений. Несмотря на то, что многие ленинградские художники из катастрофической волны эмиграции 1970-х годов оказались в США, об их контактах со сколько-либо известными представителями американского искусства сведения отсутствуют. Возможно, это было следствием того, что в результате десятилетий изолированного

¹¹ Традицию такого описания событий открывают опять же Тупицины: „Что касается Сотбис, то именно здесь Потлач в полной мере продемонстрировал свойственную ему „логику“ жертвоприношения“ (см. ук. соч.). Как ритуальные „кормления“ и собирание „туристических“ сувениров интерпретируются встречи с американскими художниками Т. Новиковым. См.: Игорь Потапов. „Туризм“ Тимура Новикова. - ДИ 1992, № 7-8. В 1990-е С. Ануфриев и П. Пепперштейн пишут свой роман „Мифогенная борьба каст“, где внешний сюжет предстает как некие магические отношения или борьба сказочных персонажей и магов „на небесах“, имеющие сверхъестественное отражение в событиях II мировой войны на „земле“.

¹² Как ниспровержение главного идола врага и его символическое пленение восприняли СМИ США приобретение и перевозку Полом Джадельсоном с помощью Африки 5-метровой статуи Ленина. Примерно в том же ключе воспринималась и „дефлорация“ Африкой и Ануфриевым монумента „Рабочий и колхозница“. См.: Donaldestruction, N. Y., 1991.

¹³ См.: Игорь Потапов, указ. соч.

¹⁴ Фотография Рухина и Розенквиста помещена в каталоге московской выставки американского художника.

¹⁵ Эта встреча описана Футурой-2000 в журнале „Face“ за 1982 г.

существования искусства двух „лагерей" сложилась дисинхрония процессов их развития, определившая несовпадение представлений об актуальном искусстве.¹⁶

В начале 1980-х в Ленинграде заявляет о себе новое поколение художников, создавших свою субкультуру, включившую „Новых художников", „Популярную механику", „Параллельное кино", „Новую критику", „Некрореализм", рок и техно-музыку и т. д. Их искусство и стиль жизни были непонятны как нон-конфермистам старшего поколения, так и не принимались официальной художественной критикой (вплоть до 1990 года¹⁷, но стихийно совпадали с тем, что происходило в мире („граффитизм", „новая дикость", „трансавангард" и т. д.)¹⁸. Они оказались понятны западным людям искусства без всякой социально-политической конвертации. Но если американские художники практически не имели представления о том, что происходит в русском искусстве, то ленинградцы были достаточно осведомлены о противоположной стороне хотя бы по книгам типа „По ту сторону рассвета", „Буржуазная массовая культура", „Модернизм" и т. п.¹⁹. Поэтому именно они, зная адресата, выступают инициаторами контактов.

Первый, ставший классическим пример, — это посылка картины ленинградских художников Энди Уорхолу и получение в ответ партии надписанных банок супа „Кемпбелл" и книг (1985—86 гг.).

Весной 1988 года в Ленинград приезжает Джон Кейдж. После выступления на фестивале в Большом зале Филармонии он знакомится с Африкой, Т. Новиковым и С. Курехиным. В мастерской Африки в ответ на замечание Кейджа о том, что какая-то музыка слишком суха, Курехин ставит вопрос о существовании „мокрой" музыки. Немедленно был поставлен эксперимент, сопровождавшийся переливанием воды. При посещении Эрмитажа Кейджа интересовало своеобразие технического оборудования, типа огнетушителей. Он называл их произведениями Марселя Дюшана и „реди-мейдами". Позже он дарит ленинградским друзьям старую точилку для карандашей, принадлежавшую Дюшану.

Когда компания отправляется в Петергоф, Кейдж останавливает автомобиль и долгое время проводит у обочины, собирая различные травы и объясняя их

¹⁶ Кроме того, в среде ленинградского андерграунда сложился более сдержанный в отношении поп-культуры стереотип поведения, чем, скажем, в среде московского соц-арта. Примером может служить различный стиль жизни в Нью-Йорке Ю. Дышленко и Комара с Меламидом.

¹⁷ Выставка „Территория искусства" в ГРМ.

¹⁸ См.: Новые Художники. 1982-1987. СПб., 1996.

¹⁹ Необходимо отметить и тот курьезный факт, что эти издания послужили базой для отечественного симуляционизма 1980—1990-х годов. Многие местные художники восхищались западными знаменитостями именно как ловкими жуликами и „стебками".

питательную полезность молодым спутникам. Итогом встреч становится приготовленный Кейджем вегетарианский обед.

В 1989 году Африка навещает Кейджа в Нью-Йорке и дарит ему картину „Жизнь“, которая вешается хозяином рядом с произведением Джаспера Джонса. Кейдж приглашает Африку на балет Мерса Канингхема²⁰ и в последующем посещает выставки ленинградского искусства: „Первую выставку Клуба друзей Маяковского“ (1989) у Пола Джаделсона, а также выставку Африки и Хлобыстина в галерее Клок-тауэр Института современного искусства Пи-Эс-1 („PS-1“) в 1991. На этой же выставке ленинградцы в первый раз встречаются с живописцем Марком Танзи.

Выставки „Клуба друзей Маяковского“ 1989 и 1990 годов посещают самые разные знаменитости: художники Нам Джун Пайк и Ричард Принс, торговцы искусством Бруно Бишофбергер и Лео Кастелли, актеры Катрин Денев и Ричард Гир и др.

В 1989 году, в Париже, с Нам Джун Пайком встречается Юрис Лесник. Он получает в подарок от Пайка чек на 1000 немецких марок и сам дарит ему свои произведения. Юрис запаивает чек в пластик и дополняет своей фотографией. В таком виде он демонстрирует его работникам ГАИ вместо автомобильных прав, что было возможно в СССР времен гласности.

В 1991 году в Сохо Африка знакомит Ирену Куксенайте, Аллу Митрофанову и Андрея Хлобыстина с Пайком, и тот приглашает их посмотреть „кухню“ своего искусства в мастерскую. Пайк приходит на выставку Африки и Хлобыстина и получает в подарок от последнего один из ранних советских телевизоров. Митрофанова и Хлобыстин навещают Пайка в его доме. Пайк демонстрирует незаурядное знание русской истории, рассуждает о Чингис-хане и Бойсе (визитеры получают в подарок каталоги выставки Пайка, посвященной Бойсу). Пайк вспоминает свою марксистскую юность в Корее: „Мы проиграли, но стали дадаистами“. При выходе в ресторан гости замечают, что хозяин по рассеянности надел два разноцветных ботинка.

В 1989 году в Ленинград приезжает Раушенберг: у него уже есть телефоны местных художников, полученные от Кейджа. Они посещают ресторан Кавказский, где Т. Новиков в качестве сувенира берет кусок хлеба, надкусанный великим поп-артистом и в последующем демонстрирует его на выставке „Территория искусства“ в ГРМ. В этом же году в Москве Хлобыстин встречается с Дональдом Джаддом.

Описания жизни ленинградских художников в Америке в целом напоминают по стилю светскую хронику. Летом 1991 года в Нью-Йорке Диего Кортес устраивает в своей квартире вечеринку в честь ленинградских художников. Там присутствовали Джулиан Шнабель, Лори Андерсен, Кит Соньер, Мак

²⁰ В последующем Африка делает проект костюмов для одного из его балетов.

Дермат и Мак Гуг, Ричард Принс, Карло Ма-рио Мариани, Старен Твинс и др. После исполнения песни Лори Андерсен, гости обратились к ленинградцам Новикову, Африке и Хлобыстину с просьбой исполнить что-нибудь по-русски. Ленинградцы не были посвящены в „братательный" сюжет собрания и, не понимая усиленного внимания к себе, отказываются.

На банкете в честь открытия выставки Африки в Лос Анжелесе присутствуют Сара Бернхард, Гас Ван Сант (в последующем посетивший Петербург), Удо Кер, Эд Руша, Ред Хот Чили Пеперс и др. Там же Африка навещает Дэвида Хокни, а в Сан-Франциско встречается с Тимоти Лири.

Другом ленинградских художников становится Дэвид Рос, в будущем директор музея Уитни (Нью-Йорк).

Другой известный искусствовед Дэвид Леви-Строс, поддерживающий тесные отношения с журналом „Кабинет", читал лекцию в мастерских позднего „НЧ/ВЧ" в „Египетском доме".

Георгий Гурьянов дружит с Френки Наклсом, Тери Муглером и с Кейтом Херингом. Их первая встреча с Херингом происходит в Париже, а потом поддерживается переписка, в которой Херинг выражает желание поработать в Ленинграде.

Среди модной американской молодежи, дружащей с ленинградцами, можно назвать DJ Дмитрия (позже побывавшего в Петербурге), Дэвида Ла Шапель, Грега Гормана, Майкла Дельфино.

В Лос Анжелесе Африка, Куксенайте, Митрофанова и Хлобыстин встречаются с Джоном Ли Баерсом и Дэвидом Салле.

В знаменитом отеле Челси в Нью-Йорке жили Хлобыстин, Новиков и Вадим Овчинников. Там произошли встречи с Питером Шуфом, Росом Блекнером (также посетившим Петербург) и постаревшими „Челси Герлз" Энди Уорхола.

Нью-Йоркским другом ленинградских художников стал Клементе, который приехав в Ленинград играет в шахматы с Кошелуховым на Пушкинской, 10.

Доходило и до совместных мастерских: в Нью-Йорке Хлобыстин и Митрофанова провели тревожный месяц в мастерской впадающего в безумие граффитиста Ричарда Хембелтона, писавшего картины кровью с золотом.

Мак Дермат и МакГуг стали друзьями Новой Академии Изящных Искусств, во многом разделяя ее взгляды.

В Майами во время выставки „Карл Фаберже и Тимур Новиков. Русские сокровища и ресурсы" (музей изобразительных искусств штата Флорида) Тимур тесно общается с Кени Шарфом. В Амстердаме его другом становится Джонатан Борофски.

Уже в пост-перестроечное время петербургские художники продолжают знакомиться и дружить со многими выдающимися американскими художниками. В 1993 году Тимур Новиков приобретает произведение Кошута, а четыре года спустя Олеся Туркина, встретившись с ним, берет необходимую

подпись к работе. В 1995 году в петербургской галерее „Борей“ выставляет свои фотоработы известный певец Дэвид Бирн. Он дает Тимуру Новикову интервью. Другом Новой Академии становится флаксусовец Джеффри Хендрикс, в Мюнхене Андрей Баров дружит с Кунсом, Олеся Туркина и Виктор Мазин встречаются в Петербурге с Синди Шерман и Лаури Сименс, Алла Митрофанова поддерживает дружеские отношения со Стеларком, а Аркадий Драгомощенко - с Авитал Ронелл.

Ныне, по остроумному замечанию петербургского художника Дмитрия Жукова, проблема „Восток-Запад“ уже не актуальна, и местные художники рассматривают подобные дуальные модели разве что в противопоставлении медвежьего Севера пингвиньему Югу.

Cage John

Futura-2000

Johnes Jasper

Judelson Paul

Duchamp Marcel

Paik Nam Jun

Clemente Francesco

Benys Joseph

Rauschenberg Robert

McDermott & McGough

Hockney David

Ross David

Scharf Kenny

Cnukles Frenky

Mugler Terry

Dimitry DJ

Levy-Strauss David

Rosenquist James

La Chapelle David

Delphino Michael

Gorman Greg

Prnce Richard

Cortes Diego

Borofsky Jonathan

Bischofberger Bruno

Ruscha, Edward

Sonier Keith

Red Hot Peppers Chily

Knukles Frankie

Hempbelton Richard

Deneuve Katherine

Bleckner Ross

Cunningham Merce

Koons Jeff

Gire Richard

Shuyff Piter

Twins Starn

Schnabel Julian

Salle David

Sherman Cindy

Hendricks Geoffrey

Stelarc

Van Gus Sent

Kosut Joseph

Tansey Mark

Mario Carlo Mariany

Judd Donald

Lee James Byars

Ronell Avital

Birne David

Leary Timothy

Anderson Lorry

Simmons Laurie

Bernhard Sandra

Хлобыстин Андрей
Драгомощенко Аркадий
Горбачев, М.С.
Африка (Сергей Бугаев)
Новиков Тимур
Рухин Евгений
Лесник, Юрис
Дышленко Юрий
Овчинников Вадим

Кошелухов Борис
Комар Виталий
Меламид Александр
Курехин Сергей
Куксенайте Ирена
Митрофанова Алла
Чингис-хан Тэмуджин
Гурьянов Георгий
Толстой А.Н.
Баров Андрей



Н. Джун Пайк. Буклет, подписанный А. Митрофановой и А. Хлобыстиным, с рисунком автора

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ХУДОЖНИКИ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДА

На рубеже 1970-х и 80-х годов на художественную сцену Ленинграда вступило новое поколение, стремившееся воплотить в жизнь не образ непонятого гения, а художника-героя массовой культуры. Этим был обусловлен интерес к фигуре В. В. Маяковского („Клуб друзей Маяковского“), как первой поп-звезде авангарда и выделение из ленинградского андеграунда таких феноменов, как группа „Кино“ и „Популярная механика“, собиравших на своих выступлениях стадионы. Подпольный художник становится звездой массовой культуры (Африка - герой фильма „Асса“, 1987 год; художники аукциона „Сотбис“, 1988 год). Отмеченные тенденции обусловили направленность связей ленинградской богемы сразу после падения „железного занавеса“. Приехав на Запад, художники с равным энтузиазмом посещали музеи, галереи, клубы и частные вечеринки. Одним из первых фактов был приезд Джоанны Стингрей (1985 г.), которая свела ленинградцев с Э. Уорхолом, К. Херрингом и Д. Боуи.

В 1986 году, в Риге Гурьянов, Новиков и Африка знакомятся с Вест-бамом, в последующем супер-звездой немецкой техно-музыки, и приглашают его участвовать в концерте „Поп-механики“. В 1986 же году в Ленинград приезжает известный гитарист группы „Ультравокс“ Крис Кросс. Он встречается с участниками „Поп-механики“.

В этом же году в Ленинграде находятся с гастролями „UB-40“, которые поддерживают активную дружбу с рок-музыкантами и художниками.

Тогда же первый раз приезжает и Брайн Ино, подружившийся с „Новыми Композиторами“, Михаилом Малининым, Тимуром Новиковым и Сергеем Бугаевым.

В 1988 году „Поп-механика“ выступает в Берлине с группой „Айнштурценде нойе баутен“, и в Лондоне с „Эхо энд зе Бенеман“ и „Кристианс“; Борис Гребенщиков сотрудничает с группой „Еуритмикс“. В 1989 году в США Сергей Курехин встречается с Френком Заппой.

В девяностые годы петербургские художники неоднократно встречаются с Мадонной и Лаурией Андерсен. В 1990 году, в Нью-Йорке Африка и Ирена Куксенайте знакомятся с DJ Димитрием, а в 97-м году он по приглашению Африки приезжает в Петербург. Опять же в Нью-Йорке в 92-м году Африка знакомится с Ником Ротсом из „Дюран-Дюран“.

В 95-м году в С.-Петербург с выставкой приезжает лидер группы „Токинг Хедс“ Дэвид Бирн. В этом же году большим другом петербургской богемы становится гастролировавший в городе Марк Алмонд.

В 97-м году в Берлине А. Хлобыстин, как художник, участвует в презентации нового CD Жана Мишеля Жарра. В этом же году своих друзей в Петербурге навещает Брайн Ино и сам приглашает сюда приехать Брайна Ферри и „Пет шоп Бойз“.

Петербург также навещали певец Джимми Сомервилль, DJ Френки Кнакс и Свен Ват.

Юлия Страусова развивает старую дружбу петербуржцев с компанией „Лоу Спирит“, организовавшей крупнейший фестиваль техно-музыки — „Мэй Дэй“, и в 97-м году во время „Лав Парада“ в Берлине представляет с необыкновенным успехом бюсты двенадцати известнейших DJ'ев Берлина (Др. Моттэ, Вестбам, Маруша, Дик и др.).

Сильны были связи и с художниками западной поп-сцены.

В 1986 году устанавливаются контакты с Э. Уорхолом и Э. Логаном, который в последствии не раз бывал в городе на Неве.

Кейт Херринг дружил с Георгием Гурьяновым и посылал подарки другим активным деятелям ленинградского искусства (группе „Кино“, Африке, Новикову, Котельникову).

С близкими к поп-сцене Атиллой Ричардом Лукасом и Райнером Феттингом дружил в Берлине Т. Новиков.

К друзьям петербургских художников относятся также художники-граффитисты Кени Шарф и Футуро-2000, модные фотографы Дэвид ла Шапель и Грег Горман.

Событием для петербургской богемы стал приезд в 1996 году Пьера и Жилия.

С 1986 года поддерживаются тесные контакты с группами „Ирвин“ и „Лайбах“, входящими в „Нойе Словенише Кунст“.

В мире звезд зарубежного кино петербуржцы также нашли много друзей и добрых знакомых. Выставки „Клуба друзей Маяковского“ в Нью-Йорке посещали Ричард Гир и Катрин Денев. Франко Нерро и Ванесса Редгрейв участвовали в концертах „Поп-механики“ в Петербурге. Г. Каспарян встречался со Шварцнеггером, Малышев-Монро — с Робертом Инглудом, Ирена Куксенайте — с такими голливудскими звездами, как Харрисон Форд, Бреджит Нильсен, Сандра Бернхард.

В мастерской Клементе Африка, Новиков и Хлобыстин знакомятся с Кину Ривзом. В Нью-Йорке Новиков встречается со Спайком Ли, а Хлобыстин с Милошом Форманом. Последний также дружит с Андреем Мейлунасом, петербуржцем, живущим в Вене. Неоднократно в Петербурге своих друзей навещал Гас Ван Сант.

В 1990 году в Ленинграде с местными модными фигурами (К. Гончаров, И. Куксенайте, Т. Новиков и др.) знакомится супермодель Кристи Торлингтон. В Америке Африка знакомится с Синди Кроуфорд и Клаудией Шиффер, которая навестила Петербург в 1995 году. Г. Гурьянов знакомится в Тьери

Мюглером, а Т. Новиков в 93-м году встречается в Париже с Жаном Полем Готье.

Известно, что старая наследственная аристократия Европы тяготеет к кругу звезд поп-культуры, а часто просто сливается с ним. Поэтому здесь необходимо отметить большую дружбу петербуржцев с Готфридом фон Бисмарком и Эмануэлем, принцем Савойским, или беспрецедентное празднование дней рождений Франчески фон Габсбург (урожд. Тиссен-Борнемис) совместно с Иреной Куксенайте в Мраморном зале Мраморного Дворца в Петербурге, на которое съехались 36 принцев и принцесс королевских дворов Европы. На празднике аристократы и петербургские художники предстали в русских народных костюмах.

Одной из последних „звезд“, посетивших С.-Петербург и очарованных его художественной жизнью, стал известный писатель и один из создателей киберпанка — Брюс Стерлинг.

Не только художники и музыканты способствовали установлению контактов С.-Петербурга с популярными деятелями западной культуры. Так, в значительной мере, мир звезд мирового кино был открыт для Петербурга известным тележурналистом Сергеем Шолоховым.

Импорт западной поп-культуры в России произошел через среду художественной богемы. Перечисленные выше художники, музыканты и т. п. принесли в Россию рейв, повлияли на художественные и музыкальные вкусы и активное проникновение фэшениндурии (организованные Т. Новиковым выставки Карла Лагерфельда в 1994 году и Джанни Версаче в 95-м).

Пресытившись западной поп-культурой, узнав ее не понаслышке, многие из петербургских художников уже в середине 90-х обращаются к классическим и национальным культурным ценностям. Некоторые даже обзавелись иностранными учениками и последователями (например, в Новой Академии Изящных Искусств обучается молодежь из Германии, Франции и Австрии) и сами экспортируют свои идеи на Запад.



Письмо Кейта Херинга Георгию Гурьянову.

Виктор Мазин

ДАЛЕКИЕ БЛИЗКИЕ СВИДАНИЯ В КАБИНЕТАХ

Петербург обладает, по меньшей мере, тремя притягательными для западного интеллектуала символическими аурами. Петербург — город революционный. Петербург — город музейный. Петербург — город литературный. Пушкин и Достоевский, Ленин и Малевич — яркие строки петербургского текста.

Революционные события середины восьмидесятых — начала девяностых годов послужили сигналом в том числе и для тех, кто формирует (пост)современные картины мира. Желание посетить Россию и город на Неве не было новым, поскольку подавляющее большинство тех, кто исследует и влияет на эволюцию познания в прошлом - леворадикальные бунтари, изучавшие не только Канта и Гуссерля, но Мао Цзедуну и Че Гевара, не только анализировавшие Маркса и Фрейда, но и на практике связанные с революционным движением конца шестидесятых. Так желание из собственного прошлого соединяется с формулирующимися представлениями о другом настоящем. С другой стороны, желание не только разобраться в происходящем в эволюции сознания, но и увидеть и услышать тех, кто формирует картины сферы символического, соединяясь с воображаемой памятью о жившем в Петербурге по при приглашению Екатерины II Дидро, о хранящейся здесь библиотеке Вольтера, о нереализованных в той или иной мере философских грезах Бенямина и Альтюссера, Витгенштейна и Лакана, по крайней мере косвенно, напоминающих в свою очередь об утопичности проекта Петра I.

Оценить те встречи, которые произошли в жизни невозможно. Невозможно отойти на почтительную дистанцию. Те книги, которые с трепетом читались, те люди, которые их написали и поныне не составляют некоего цельного образа. Представления сотканы из фрагментов текстов, обрывков фраз, рукопожатий, улыбок, взглядов... Каждый образ полифактурен, сложен, многоречив и... неотделим от игры обманов памяти. Никогда не будет восстановлен образ как опыт переживания. Следы этого переживания, как сказал бы когда-то Деррида, так и останутся следами; память сохранит их, сохранит от настоящего ради будущего.

Текст „оживает“, он начинает говорить, говорить голосом того, кем текст этот подписан и предписан.

Одним из первых конструкторов системы знания, оказавшимся в поле физической досягаемости во время перестройки, во время ведущей к

познанию бессознательного шизофрактурной проявленности²¹ стал Феликс Гваттари.

Он гулял по городу²², а в это время фотограф и его жена Жозефина Мантушофф со своей подругой галеристом Шён Келли пытались нас убедить²³, что шизоанализ²⁴ и книга „Капитализм и шизофрения“²⁵ ни чуть не менее важны в эпистемологическом пространстве, чем грамматология²⁶ и „Края философии“²⁷. Подобную мысль впоследствии с жаром высказал в Москве наш друг издатель Пьер Броше, который сказал: „Для нашего поколения „Анти-Эдип“ — был настоящей революционной библией“.

Знакомством, которое имело продолжение, стало знакомство соавтора „Анти-Эдипа“ Феликса Гваттари с художником Сергеем Бугаевым (Африкой), которое было скреплено подарком, сделанным художником мыслителю. Во время разговора с ним Африка вдруг неожиданно изловчился, поймал пролетающую осу и посадил ее в маленькую бутылочку из под коньяка. „А это вам, подарок“, — сказал он. По тем или иным причинам история эта произвела на Гваттари сильное впечатление²⁸. Жест этот парадоксальным образом вписался в либидинально-дискурсивное пространство Феликса Гваттари, выходящее за пределы синтагматической цепи означающих к образу, жесту, звуку, пространству. Впоследствии, во время их встречи в Париже, Гваттари подарил Сергею Бугаеву свою книгу с надписью²⁹. После той, первой встречи Ф.

²¹ „Шизофрактурная — королевская дорога к познанию проявляющейся фрактальности Бессознательного“ (F. Guattari. *Chaosmos*. P., 1992, p.93). См также Бугаев С, Мазин В. „В сферах межобразного“//*Rebus. Avant-Garde, Moscow* — Paul Judelson Arts, New York, 1994.

²² „Да-да, знаю, Гваттари любит ваш город“, — сказал как-то московский философ Валерий Подорога.

²³ Встреча проходила в присутствии Сергея Курехина дома у Аркадия Драгомощенко на проспекте Мечникова, д.8, корп. 1.

²⁴ Шизоанализ — направление в французской философии, разработанное Жилем Делезом и Феликсом Гваттари.

²⁵ „Капитализм и шизофрения“ — принципиальный труд Ж..Делеза и Ф.Гваттари. Включает два тома: „Анти-Эдип“ (1982) и „Тысячи плато“ (1980).

²⁶ Грамматология — теория познания письма в широком смысле. Понятие Г. разработано Ж..Деррида в одном из основополагающих - в частности для эволюционного скачка от структурализма к постструктурализму — труде „О грамматологии“ (1967).

²⁷ „Края философии“ (1972) — сборник философских трудов Ж.Деррида, в который вошли принципиальные для философии деконструктивизма работы.

²⁸ Так, оса во введении в „Тысячу плато“ — совместно с орхидеей — составляет пример ризома (Cf. Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux*. P.: Minuit, 1980, p. 17).

²⁹ Подробности парижской встречи Сергея Бугаева с Феликсом Гваттари и Жозефиной Мантушофф описаны в: Бугаев С. „У кабинета Феликса Гваттари“//*Кабинет: Картины Мира, № 1, 1997*.

Гваттари прислал для созданного Аркадием Драгомощенко творческого объединения „Поэтическая функция" текст „Язык — сознание — общество"³⁰.

Тем временем штудии Деррида продолжались. Готовились первые переводы. Довольно неожиданно весной 1990 года он приехал в Москву.³¹ В этот приезд

„мыслитель номер

один"³² был известен, но интеллектуальная мода³³ на него еще не проявилась в той мере, в какой это произошло во время его следующего визита. В тот первый раз общение ограничилось обретением автографа, „руки" Деррида под заголовком „Рука Хайдеггера".

В 1994 году Деррида приехал в рамках учебной программы Французского Колледжа в Санкт-Петербург. В свободное от чтения лекций — в переполненном актовом зале филологического факультета университета — время Жак Деррида посетил Эрмитаж, Новую Академию Изящных Искусств Тимура Новикова, кафедру философии университета, редакцию журнала „Кабинет" и мастерскую Сергея Бугаева. В „Эрмитаже" „Деррида поразил своим отношением к визуальному искусству, своей проникновенностью. Он не претендовал на звание искусствоведа, но глубоко проникал в живописную поверхность. Деррида не только писал об искусстве, например, книгу „Истина в живописи", но и сделал в Лувре выставку портрета.³⁴ На вопрос о его сотрудничестве, с музеями, он сказал: „Да, они меня иногда приглашают что-то сделать, и если у меня есть какие-то идеи, я могу их реализовать. Мне,

³⁰ Этот текст, названный „Язык, сознание и общество" (и переведенный на русский Виктором Лапицким) представляет собой перекомпозицию другого, опубликованного в „Химерах" (№8, 1990) под названием „Субъективности, к лучшему и худшему" (по-русски: Кабинет, № 5, 1993). Этот же текст под названием *De la production de la subjectivité* вошел в книгу 1992 года *Chaosmose*.

³¹ В Москве Деррида прочитал три лекции, две в институте философии, третью — в МГУ. Первая была своего рода введением в грамматологию, третья называлась „Национальность и философский национализм", а вторая была посвящена политике дружбы ; именно последняя оказала на нас наиболее сильное воздействие (в тот раз мы приехали из Ленинграда в Москву с Олесей Туркиной и Виктором Лапицким). Об этом визите смотри книгу „Жак Деррида в Москве", *Ad Marginem*, 1993; а также интервью с Ж. Деррида Ольги Вайнштейн в *Arbor Mundi*, № 1, 1992.

³² По крайней мере во Франции и США. См. детальный анализ этого феномена в „Американском журнале социологии": Michele Lamont. *How to Become a Dominant French Philosopher: The Case of Jacques Derrida*, *AJS* Vol. 93 Number 3 (November 1987): 584-622.

³³ Об этом феномене читай J.-F. Lyotard. *Les modes intellectuelles //Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Galilée, 1984 (в русском переводе Олеси Туркиной в „Кабинет. Приложение 2: Ж. Ф. Лиотар", 1993).

³⁴ Выставка проходила в Лувре с 26 октября 1990 по 21 января 1991 г. Называлась она „Воспоминания слепца. Автопортрет и другие руины". Cf. Derrida J. *Mémoires d'aveugle*. Paris, 1990.

конечно, помогают кураторы. В частности на этой выставке это были кураторы отдела графики. Они и обеспечивали меня изобразительным материалом". В это время в Эрмитаже проходила выставка из собрания Щукина и Морозова, к которой он отнесся с невероятным интересом. После этой выставки мы поднялись на третий этаж и посмотрели коллекцию французской живописи начала 20-го века. Его невероятно поразили наши Пикассо и Матисс, по дороге мы посмотрели Рембрандта. После этого он опять вернулся на выставку Щукина и Морозова. Может быть, в этом также проявляется особая открытость: это как бы свои другие, свое (французское) искусство, приобретенное другими — русскими коллекционерами. На следующий день он, не желая никого обременять своими просьбами, и отправился вместе со своей женой еще раз в Эрмитаж. Полтора часа простоял в очереди, но, так и не попав в музей, и пришел на лекцию. Не только стремление снять с других бремя сопровождения, но и желание самому освободиться от бремени вели его к одиночеству". (Олеся Туркина)

Бремя славы оборачивается, в частности, для его носителя редкой возможностью смотреть на вещи собственными глазами. Обремененный славой постоянно сопровождается теми, кто стоит между ним и объектом наблюдения — городом, произведением искусства, архитектурным сооружением; всё немедленно покрывается предписанным осадком теорий, объяснений, символов. Человек ослеплен гидом. И радикальность этого положения дел — иллюстрация априорной погруженности субъекта в символическое пространство, проработка которого не прекращается никогда. Впрочем, нам хотелось не что-то навязывать, объяснять и интерпретировать, но вслушиваться и прислушиваться, всматриваться и присматриваться. Общение с Жаком Деррида имело место после его университетских лекций в двух кабинетах для заседаний редакции журнала „Кабинет“: в кабинете Сергея Бугаева на Фонтанке 129 и в парадном кабинете, расположенном в Новой Академии Тимура Новикова на Пушкинской 10.

После лекций Деррида был уставшим, ведь, как известно, лекции его длятся часами. Причем, в тот раз он стоял четыре часа и читал под жаркими лучами телевизионных софитов. Световым мучителем выступил — с разрешения Деррида, конечно, — журнал „Кабинет“: Сергей Бугаев занимался тогда подготовкой видеокабинетов с лекциями различных мыслителей.

С Жаком Деррида из Москвы приехал Михаил Рыклин,³⁵ вместе с которым мы поначалу планировали записать длительную беседу с французским гостем для журнала „Кабинет“. Увидев, насколько он устал, мы отказались от этой идеи и позволили ему просто сидеть на кухне на диване и смотреть то ли вглубь себя, то ли на экран телевизора, то ли на произведения искусства, то ли на книги из коллекции Сергея Бугаева. Разговаривали же мы больше с женой философа, психоаналитиком. Маргарит Окутюрье, которая, кстати, понимала, о чем мы время от времени говорили по-русски, поскольку ее родной язык — чешский. Иногда неспешный разговор прерывался актом фетишизации и авторизации книг — их подписыванием. Деррида, впрочем, делал это не без удовольствия. Вначале было подписано каждому по одной принесенной с собой книге, но потом дело приняло явно ритуальный характер — за второй книгой последовала третья...: через одинаковые промежутки времени Виктор Лапицкий вынимал из сумки книги Деррида и, смущаясь, просил поставить подпись. Когда этот ритуал начал затягиваться, Сергей Бугаев выбежал из кухни и тотчас вернулся на согнутых коленях с небоскребом книг и радостным предложением Деррида все их сразу подписать. Этот бессознательный жест стал немой демонстрацией уз Деррида, связывающих его — текст — с проблематикой интертекстуальности, его стратегией деконструктивного перенадписывания других книг, с „собственно“ демонстрацией жеста как архиписьма.

Так или иначе, а неторопливая, фрагментарная беседа, своего рода серия микроразговоров на кухне у Сергея Бугаева произвела неизгладимое впечатление. В частности потому, что окутанная аурой современного каббалиста³⁶ фигура, облик, одежда Деррида безусловно соответствовала этому образу: это был человек глубочайшим образом погруженный в себя, который иногда, совершенно неожиданно открывался, излучал тепло знания, а затем вновь погружался в испещренное следами пространство нескончаемого письма. Казалось не только его лицо, его глаза, но его пальто говорят о великом и бесконечном знании.

³⁵ Нужно сказать, что эти встречи, да и другие состоялись главным образом благодаря дружбе, в частности, с Михаилом Рыклиным и с преподавателями Французского Колледжа в Санкт -Петербурге Ариэль Бьянки, Изабель Роман, Арно Ланглоник. Может быть, наши французские друзья понимали, что приезжающим на несколько дней в Петербург мыслителям нужен живой контакт, не официальное почитание, не извлечение той или иной символической прибыли, а своего рода, говоря словами Канта, незаинтересованное общение.

³⁶ Не столько из-за труднопроходимых, многосмысленных сочинений, не столько из-за связи с еврейской традицией, сколько в связи с переосмыслением места письма в человеческой культуре, в связи с вниманием к бесконечным ресурсам текста, к его интерпретативной неисчерпаемости.

Мимолетный контакт демонстрировал такую степень открытости — на фоне общей закрытости — которая сформировала у нас представление о том, что строители картин мира, мыслители глубоко проникающие в суть различных аспектов человеческого существования, с большим уважением относятся к человеку, без априорно заданного пренебрежения, неуважения к другому. Отсутствие высокомерия и цинизма связано с осознанием долга, ответственности за поступок, за высказывание. Гуманизм их дискурсивного поведения обращен к ответственности за конституируемый участок картины мира. Они проявляют то отношение к другому, которое по словам С. Бугаева „практически не встречается у вида гомо сапиенс“. Эти люди показывали равное отношение к другому, отношение с отсутствием демонстрации статусных репрессивных мер установления социальной иерархии, с отсутствием притязаний на место другого. Теория не расходилась с практикой: диктатура бинарных оппозиций растворялась в незаинтересованной заинтересованности, территориальные притязания в межличностных отношениях уступали место, уступали свое место другому. Другу.³⁷

После следующей лекции, несмотря на усталость, Жак Деррида приехал со своей женой и нашими французскими друзьями Ариель Бьянки, Изабель Роман и Арно Ланглоник в Новую Академию. Там шла выставка серии работ Тимура Новикова „Гобелены“. Деррида отнесся с большим вниманием к представленным работам. По выставке его провел художник Андрей Медведев. После осмотра „Гобеленов“ Деррида зашел в кабинет „Кабинета“, где ему рассказали об исследовательско-издательской деятельности.

Когда его спросили, не возражает ли он против 99 экземпляров приложения к „Кабинету“ с одной из его работ, он сказал: „Пожалуйста, но 98 экземпляров“. Негативный жест можно интерпретировать и как жест сворачивания своего, чтобы могло распуститься другое. Встреча эта закончилась веселым и показательным эпизодом. В течение всей этой встречи в дальней комнате Академии, ожидая своего часа, сидел Владислав Мамышев-Монро, который

³⁷ На однокоренной характер слов друг и другой в русском языке Деррида — к его радостному удивлению — указали еще во время его первого приезда в Москву. Впрочем, здесь хочется напомнить, что фигура друга непосредственно связана с философией: „Друг — персонаж, который, так сказать, свидетельствует о началах греческой философии: у других цивилизаций были Мудрецы, а вот греки представили своих „друзей, которые не были просто в большинстве своем посредственными мудрецами. Именно греки и принесли смерть Мудрецу, заменив его философами, друзьями мудрости, теми, кто ищет мудрость, но формально ей не владеет... старый Мудрец пришел с Востока и мыслит он, пожалуй, Фигурой, тогда как философ изобретает и мыслит Понятие“, — писал Феликс Гваттари вместе с Жилем Делезом в своей последней совместной книге, которую он и подарил Сергею Бугаеву (*Qu'est-ce que la philosophie*, 1991. P: Minuit, p. 8).

знал, что по залам ходит знаменитость. В тот момент, когда все попрощались, и Деррида сделал шаг к выходу, в кабинет вбежал сияющий Мамышев-Монро и сказал: „Hallo! I am Russian pop star! I want to make a picture with you, because I have the same colour of hair as you!" Деррида, посмотрев на перекисно-водородную седину волос Мамышева, ответил: „Yes, but my hair is natural".

Поскольку Деррида руководил тогда программой семинаров во Французском Колледже, то, во-первых, лекции вообще носили философский уклон и, во-вторых, в них приняли участие мыслители близкие практике деконструктивизма.

Среди других - Николь Лоро, которая потрясла изощренным анализом положения Другого в греческих полисах.³⁸

Среди других — Филипп Лаку-Лабарт, который очаровал не только своим поэтическим докладом, посвященным Хайдеггеру и Целану, но своим внешним видом. В тот год энергетический кризис привел к отключенному в помещениях университета отопление, и те немногочисленные студенты, которые в холодный зимний вечер отважились придти в аудиторию, сидели, кутаясь в пальто, шубы и платки в кристаллизующемся пространстве. На сцене сидел Филипп Лаку-Лабарт в костюме с бабочкой.

После лекции мы отправились в один из наших рабочих кабинетов — на Фонтанку 129, где отпаивали, горячим, чаем замерзшего философа. Разговор шел о нашем городе. Ф. Лаку-Лабарта настолько поразил застывший в морозном воздухе Санкт-Петербург, что он пообещал написать и прислать для публикации в „Кабинете" поэму, посвященную этому городу. Вместо поэмы он прислал свое сочинение „Об истинно возвышенном", которое, безусловно, связано с Санкт-Петербургом,³⁹ равно как и связанным с ним оказался в наших глазах „ортопедический" характер письма: всегда предельно аккуратный, помещенный в невидимую правильной формы рамку текст, написанный от руки, но как будто бы отформатированный на компьютере.

Как известно, Ф. Лаку-Лабарт написал несколько своих работ совместно с другим страсбургским философом, Жан-Люком Нанси,⁴⁰ который не смог приехать в Петербург, но при этом проявлял живой интерес к современному

³⁸ Николь Лоро любезно передала нам манускрипт своей лекции, и мы надеемся в ближайшее время ее опубликовать.

³⁹ Эта работа должна выйти отдельной книжкой в 1997 году в издательстве ИНАПРЕСС.

⁴⁰ С которым переписывается и которого переводит петербургский поэт, литературный критик и переводчик Александр Скидан.

искусству этого города;⁴¹ и, кроме того — „вместо себя" - прислал в Россию своих учеников - Изабель Роман и Мишеля Гайо. В рамках этой же программы приехал и Бернар Стиглер, профессор философии Компьенского технологического университета, автор ряда принципиальных работ по эволюции технологии. В первый раз он приехал в феврале 1994 года. Одна небольшая, но замечательная статья этого философа в переводе Виктора Лапицкого уже была к тому моменту напечатана в „Кабинете".⁴² Первая встреча с Бернаром Стиглером произошла в Музее Этнографии, где проходила выставка „Религиозные проекты"⁴³ с участием сотрудника „Кабинета" Сергея Бугаева Африки. В этом музее было записано первое видеоприложение к „Кабинету".⁴⁴

Первую лекцию из-за участия в конференции, которая проходила в Финляндии, нам пришлось пропустить. С сожалением сообщили мы об этом Бернару Стиглеру, общение с которым с первых слов стало легким и интенсивным. В ответ на это сожаление Стиглер немедленно изложил содержание своей лекции за несколько минут. Перед нами развернулась эволюция технологии. Первый том „Эволюции и времени"⁴⁵ был подарен Сергею Бугаеву. Через год у Бернара Стиглера вышел второй том, он его незамедлительно прислал.

В конце года нас ждал настоящий праздник: Бернар Стиглер приехал с серией лекций под общим заголовком „Гражданство и общественное пространство". После лекций дискуссии переходили в пространство кабинетов на Фонтанке и на Пушкинской. Для переводов Стиглер оставил в тот раз копию манускрипта своей будущей книги.⁴⁶

Бернар Стиглер приходил в 1994 году на выставку Сергея Бугаева „Ребус" в Париже. В 1996 году мы были счастливы получить от него текст для

⁴¹ Жан-Люк Нанси посещал в Страсбурге выставку Андрея Хлобыстина и с большим интересом отнесся к его работам. Беседа между Ж.-Л. Нанси и И. Роман под названием „Заговор" помещена в каталог *Andrey Chlobystine. Die verbogene Kunst. Künstlerhauses Bethanien, Berlin, 1994* (этот каталог одновременно является и № 4 журнала „Художественная воля").

⁴² „Эйдос и телевидение", Кабинет № 6, 1993. Примечательно то, что В. Лапицкий переводил не только знаменитых авторов, но и просто понравившиеся ему тексты. К последним и относилась вышеупомянутая маленькая работа, которую он передал в редакцию „Кабинета" со словами: „Это вам, наверное, подойдет".

⁴³ Куратор Надя Букреева.

⁴⁴ Фрагмент этой специальной лекции, прочитанной для видеокамеры, был опубликован в приложении к газете „Московские новости" „Коллекция" под названием „Техника не хочет зависеть от человека" (публикация С. Бугаева).

⁴⁵ Три параграфа опубликованы в „Кабинете", № 10, 1995.

⁴⁶ Пять параграфов с рисунками Б.Стиглера опубликованы в „Кабинете", №11, 1996.

публикации, которую готовили к выставке „Доктор и пациент. Память и амнезия“.⁴⁷

Для этой же книги свой текст предоставил и человек, имя которого неразрывно связано с переживаемой нами эпохой, с эпохой постсовременности: Жан-Франсуа Лиотар.⁴⁸ Семинар с его участием был первым, из серии организованных „Кабинетом“.⁴⁹



Жан-Франсуа Лиотар выступает с докладом на конференции журнала «Кабинет» в Российском Этнографическом Музее «Искусство. Философия. Психоанализ».

⁴⁷ Freud and Memory //Doctor & Patient. Memory & Amnesia. Pori Art Museum Publications, 1997. Выставка „Доктор и пациент“ (1996), которое прошла в Художественном Музее города Пори, в Финляндии состояла из взаимодействующих работ Брахы Лихтенберг Эттингер и Сергея Бугаева Африки.

⁴⁸ L'anamnese //Doctor & Patient. Memory & Amnesia. Pori Art Museum Publications, 1997.

⁴⁹ Впрочем, первым семинаром можно считать другой семинар (проведенный в предоставленной Андреем Хлобыстиным мастерской в Египетском доме (с американским поэтом, критиком, философом Дэвидом Леви-Стросом (на русском языке его статьи появлялись в „Кабинете“ № 2 — „Бойс любит Америку“ в переводе Олеси Туркиной и „Эстетика и анестетики“ в „Кабинете“ №8 в переводе Марины Майданюк).

История семинара началась со знакомства Олеси Туркиной с французской художницей и психоаналитиком Брахой Лихтенберг Эттингер на конференции в Гамбурге.⁵⁰ С мечтой и предварительной договоренностью о выставке и семинаре в Санкт-Петербурге Олеся Туркина вернулась домой и тотчас позвонила в Музей Этнографии Жанне Кушкарловне Чистяковой,⁵¹ которая живо откликнулась на предложение о сотрудничестве.⁵²

В мае 1993 года состоялась встреча в Петербурге с Брахой Лихтенберг Эттингер, Рози Хун, Кристин Бюси-Глюксманн, Жаном-Франсуа Лиотаром и Долорес Лиотар. Гости поселились в квартире любезно предоставленной человеком, который помогал нам в организации многих научных и художественных мероприятий Ринадом Ахметчиным на улице Марата.

Встреча началась с курьеза: мы опоздали в аэропорт. Монтаж выставки „Матричная пограничность" заставил забыть о времени, а „тем временем" самолет прилетел немного раньше. Когда вместе с Брахой Лихтенберг Эттингер мы приехали в аэропорт, наших гостей там уже не было. Мы помчались в Русский музей, где и обнаружили Кристин Бюси-Глюксманн, Долорес и Жана-Франсуа Лиотаров сидящими на чемоданах.

Лиотара не случайно „потянуло" в Русский музей. Не только потому, что там можно было найти невстретивших, не только потому, что эстетика, искусство —

⁵⁰ DenkKume, Zwischen Kunst und Wissenschaft, 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg, 1991. Впоследствии Браха Лихтенберг Эттингер приняла активное участие в выставках „Доктор и пациент" (Художественный Музей, Пори) и „Кабинет" (Стеделик Музей, Амстердам) и в деятельности журнала: ее беседа с Левинасом опубликована в специальном приложении, посвященном этому философу, беседа с Эдмоном Жабэ появилась в „Кабинете" № 5, а беседа с Феликсом Гваттари — в „Кабинете: Картинах Мира", № 1.

⁵¹ С тех пор сотрудничество „Кабинета" с Российским Этнографическим музеем не прекращается. В 1994 была организована дискуссия „Этика фотообраза" с участием финского философа Туомаса Неванлинна, в 1995 — лекция выдающегося крымского ученого В. П. Самохвалова, в 1996 — международная конференция „Культура пост-социализма в мировом контексте" с участием главного редактора журнала „Cultural Studies" профессора Ларри Гроссберга и культуролога из Любляны Ренаты Салесл, в 1997 — семинар „Искусство и наука" с участием ведущих шведских критиков и философов. Планируются семинары с американским философом Фредериком Джеймисоном и философом из Словении Славоем Жижеком. Все эти, а также и другие мероприятия удалось провести благодаря Жанне Чистяковой, Нине Воробьевой и Наталии Калашниковой, а также благодаря поддержке Ринада Ахметчина. Попытки привлечь какие-либо фонды или институты, к удивлению, наталкивались на сопротивление и агрессивное безразличие.

⁵² Именно „живо", а не административно: Жанна Кушкарловна не только помогла организовать выставку, но и встречалась с Брахой Лихтенберг в Париже, перевела ее статью для каталога, заинтересовалась работами Лиотара.

одна из сфера профессионального приложения его пера,⁵³ но еще и в силу своего повышенного интереса к русскому авангарду. В частности, он писал о „клиньях“ Эль Лисицкого.⁵⁴ На экспозицию Русского музея он приходил несколько раз. К сожалению, в запасники ему попасть так и не удалось.

Обычные необычные истории преследовали нас в тот первый день. Из Русского музея гости перешли в Музей Этнографии. День близился к концу, все ощущали голод, и потому отправились на поиски ресторана. Ориентировались мы в перерождающейся ресторанной жизни плохо. Неформальная обстановка усугублялась отсутствием автомобиля. Когда к голоду добавилась усталость от безрезультатного блуждания по набережным, мы позвонили Ивану Бахурину, человеку с автомобилем. Иван благородно откликнулся на призыв о помощи, и тотчас приехал. Автомобиль оказался отлично приспособленным для перевозки грузов и располагал одним посадочным местом, на которое села Кристина Бюси-Глюксманн, остальные оказались на шинах в темноте грузового отсека. После веселой встряски во тьме, мы оказались перед входом в „Корейский домик“. Открыв дверь, мы открыли вид на группу из десяти лиц, расположившуюся вдоль одного низкого длинного стола. Они что-то праздновали при закрытых дверях. После паузы, которая возникла в связи с нашим явно неурочным появлением, люди выкинули вперед правую руку с криком „Зиг хайль!“ Эта реакция на иностранную речь стала присказкой в последующие дни. Впрочем, странное место — корейский ресторан, гангстерский, но ни коим образом не неонацистский вид — всё это говорило скорее о лингвистической анархии, о рефлексивной реакции во время семиотической перестройки, чем о какой-то политической угрозе, впрочем, и о последней тоже.

Каждый день гости созерцали достопримечательности нашего прекрасного города, которым, нужно сказать, мы сами были одержимы в то время.

Кораблик плавно проходил по каналам, открывая вид за видом на фоне неба белой ночи. Вдохновившись архитектурными фантомами, Ирена Куксенайте начала читать Пушкина. Образ завершался. Когда над водой повисла тишина, Жан-Франсуа Лиотар спросил:

— Что же это такое было?

⁵³ В ту пору, да и по сей день, три книги Лиотара, связанные с искусством, представляются нам необычайно важными. Это посвященная творчеству Марселя Дюшана *Les transformateurs Duchamp*, исследование взаимоотношения слова и образа *Discours, Figure* и анализ кантовской эстетики возвышенного *Lecons sur l'Analytique du sublime*. Сам Лиотар на вопрос, какую из книг он бы предпочел увидеть первой на русском языке, назвал одну из самых „чисто философских“

-LeDiffOrend(1984).

⁵⁴ Имеется ввиду статья „Пространство пластическое и политическое“. См. „Кабинет“, № 12, 1993, перевод Олеси Туркиной.

— Пушкин.

— Действительно ли Пушкин так важен для каждого русского?

Все принялись объяснять, насколько важен Пушкин для русского языка. Ирена Куксенайте тем временем переводила прочитанное на английский. В середине этого повествования кораблик причалил к Фонтанке.

После всей этой программы — белых ночей, каналов, ночной прогулки и Пушкина — Жан-Франсуа Лиотар сказал: „Более китчевого города в мире нет". По-видимому, на эти мысли его навел не только город, но и идиоматика пушкинской речи, в которой все увязли не в меньшей степени, чем в архитектурных грезах. Когда Жан-Франсуа Лиотар высказал мысль о символическом затирании, о невозможности прорыва к травмирующему реальному, на эти его слова отреагировал Георгий Гурьянов, который заметил: „А я очень люблю этот город". И добавил: „Особенно, когда в нем нет людей". Жан-Франсуа Лиотар очень удивился и спросил: „Неужели мы Вам мешаем?" „Нет, — ответил Георгий Гурьянов, — Я говорю о людях вообще, а не о друзьях". Универсальность отношения была поставлена под сомнение.

По телевизору шел какой-то красивый фильм на исторический сюжет, может быть голливудский фильм 50-х годов. Время от времени присутствующие погружались в заэкранное царство. „Нравится китч?" — спросил Жан-Франсуа Лиотар. Он не ошибался, по крайней мере в том, что через несколько лет китч здесь достигнет своего расцвета. Он констатировал то, что люди действительно поглощаются этими плотными символическими оболочками и забывают о том, что из плена сфабрикованной красоты не выпутаться. Китчевым было и оформление конференц-зала Музея Этнографии,⁵⁵ специально выполненное Владиславом Мамышевым-Монро. Впрочем, китч носил не пародийно-циничный характер, а регрессивно-наивный. Оформление создавало уютную, комфортную обстановку в публичном пространстве.

⁵⁵ В один из дней прием у себя дома для нас устроила Бэлла Матвеева. Через несколько лет Браха Лихтенберг скажет, что их поразил тогда факт неселективного показа искусства. Никто не пытался сказать: „Мы покажем вам хорошее искусство". Или: „вот это — хорошо, а это — плохо". Иначе говоря, мягкость отношений и попытка не проводить линию демаркации между друзьями на идеологической или эстетической платформе. Уважение к другому не может основываться на идеологических или эстетических основаниях.

Лиотар снял пиджак, положил на кафедру рукопись⁵⁶ и начал вдохновенно читать: „Когда умирают идеалы как объекты верований и узаконивающие их модели, то потребность в приложении сил не исчезает, она избирает своим объектом способ их репрезентации”.⁵⁷

Отмечали завершение конференции на Фонтанке 129. После поглощения созданного Сергеем Бугаевым из рыбы кулинарного произведения искусства, все переместились в кабинет, и Жан-Франсуа Лиотар начал рассматривать один из афатических флагов, то ли с надписью „Это — не Якобсон”, то ли со „Знайкой и Незнайкой”, то с микроорганизмами опутывающими герб Советского Союза. Глядя на них, Лиотар превратился вдруг в ребенка, начал безудержно смеяться и, показывая пальцем на Бугаева, говорить: „Да... это — настоящий псих”.

Именно иллюстрациями Сергея Бугаева „Обманы зрения”⁵⁸ и была „украшена” изданная к приезду Лиотара книжечка, приложение к „Кабинету” с семью эссе.⁵⁹ Книжечку удалось издать вовремя, за неделю до приезда гостей, так что еще до лекции Жана-Франсуа Лиотара публика могла хотя бы немного познакомиться с особенностями его дискурсивной деятельности.

Здесь нужно сказать об одной парадоксальной особенности: лекции и семинары посещали в основном художники, правда на „большое и модное имя” пришло несколько искусствоведов и философов, но все четыре дня в первых рядах сидели художники, которые проявили открытость неведомому. Принцип „Я знаю, то, что я знаю, то, чего я не узнаю, того я не узнаю” не действовал. Нельзя не сказать, что мы были особенно расстроены, что фантастическое в своем возвышенном пафосе выступление Кристин Бюси-Глюксманн слышало

⁵⁶ Чтобы лучше проникнуть в письмо того или иного пишущего, Олеся Туркина задавала вопрос о технологических инструментах: „Когда речь заходит о письме, всегда оказывается интересным, как человек пишет. Как известно, Ницше первым использовал печатную машинку. Деррида иногда пишет от руки, иногда использует компьютер. Стиглер пишет также и ручкой, и компьютером. Лиотар пишет от руки, мелким почерком, карандашом на больших листах бумаги. Но работает при этом как компьютер: слово, которое ему перестало нравиться он стирает, заменяя его на другое. Рукопись его драгоценная находится теперь у Аллы Беляк, которая любезно согласилась переводить семинар”.

⁵⁷ Доклад *Anima Minima* впоследствии вошел в книгу *MoralitOs postmodernes* (1993). Мы же по-прежнему надеемся, что рано или поздно материалы этой конференции будут опубликованы.

⁵⁸ Три из этих иллюстраций, на которых совмещены старые гравюры с оптическими таблицами двадцатых годов, помогающие выявить восприятие определенных объектов, были впоследствии воспроизведены в издании избранных работ из „Кабинета” на английском языке: *Kabinet. An Anthology*, INAPress, Stedelijk Museum, 1997.

⁵⁹ Впоследствии благодаря сотрудничеству с журналом „Ступени” (№ 2, 1994) маленький кабинетный тираж значительно увеличился.

лишь пятнадцать человек. Причина одна: неизвестное имя,⁶⁰ отсутствие в данном месте и в данное время интеллектуальной моды на данное явление. Тем временем продолжали звучать слова Гераклита: „Не чая нечаянного, не выследишь неисследимого и недоступного”.

Сентябрь 1997, Санкт-Петербург



Жак Деррида в „Кабинете” Новой Академии
Изящных Искусств рассматривает книгу „Тимур Новиков”

⁶⁰ Неизвестное в данном месте и в данное время. Разумеется, во Франции (да и не только, ведь ее труды переведены на итальянский, испанский, португальский, английский, немецкий, греческий, японский) она известна как за свою леворадикальную политическую деятельность, так и за свои книги по эстетике (хочется упомянуть, по крайней мере, две ее книги по эстетике барокко, стоящие на книжной полке: *La folie du voir: de l'esthetique baroque* и *La raison baroque: de Baudelaire a Benjamin*).

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Новой Академии Всяческих Искусств 1985-1989 Новая Академия Всяческих Искусств была организована художниками и музыкантами в 1985 году. Группа «Новые художники», возникшая в 1982 году и объединившая молодых художников, склонных к новаторству, к 1985 году значительно окрепла. На одном из своих собраний художники решили создать свою Академию, куда бы они могли принимать уважаемых ими деятелей культуры. К художникам, среди которых были Сергей Бугаев Африка, Тимур Новиков, Олег Котельников, Иван Сотников, Вадим Овчинников, Георгий Гурьянов, Виктор Цой, Сергей Шутов и др. присоединились музыканты Сергей Курехин и группа «Новые Композиторы» Игорь Веричев, Валерий Аллахов

Осенью 1985 года художники с целью «потлача» - символического обмена отправили подарки одному из своих любимых художников - Энди Уорхолу. Когда же весной 1986 года от него были получены ответные подарки для членов Новой Академии Всяческих Искусств, было принято решение о присвоении ему звания академика, и Энди Уорхол стал первым её иностранным членом. Когда перевозившая подарки Джоанна Стингрей добралась обратно до Нью-Йорка - Энди Уорхол уже был в больнице, он вскоре умер, удостоверение академика было ею возвращено в Ленинград.

В 1986 году в Ленинград приехали музыканты и художники из организации «NSK»: группы «Лайбах» и «Ирвин». Они вступили в клуб друзей В.В. Маяковского и получили свидетельства о звании академиков.

В 1987 году в Ленинград по приглашению «Новых Композиторов» приехал Брайан Ино также принятый в Новую Академию. В том же 1987 году в Академию вступил немецкий композитор Максимилиан Ленц «Вестбам». В 1988 году в Берлине он выпустил пластинку на обложке, которой воспроизвел своё удостоверение академика с надписью Новая Академия. В 1988 году в Ленинград приехали Джон Кейдж и Роберт Раушенберг, также ставшие почетными академиками Новой Академии.

В 1988 году Джоанна Стингрей передала удостоверение академика Киту Херингу, приславшему большое количество своих подарков в Ленинград. В 1988 году «Новые художники» впервые поехали за границу, и международные контакты Новой Академии Всяческих Искусств значительно расширились. В Берлине в её члены был приехали Джон Кейдж и Роберт Раушенберг, также ставшие почетными академиками Новой Академии. В 1988 году Джоанна Стингрей передала удостоверение академика Киту Херингу, приславшему большое количество своих подарков в Ленинград. В 1988 году «Новые художники» впервые поехали за границу, и международные контакты Новой

Академии Всяческих Искусств значительно расширились. В Берлине в её члены был принят Райнер Феттинг, а в Лондоне - Эндрю Логан, в Ливерпуле - Колин Феллоуз.

Весной 1990 года в Ленинграде Государственным Русским Музеем совместно с Институтом Пластических Искусств г. Парижа был организован проект «Территория искусства», для участия в котором с российской стороны были приглашены несколько членов Новой Академии. В ответ на это организатор проекта Понтюс Хюльтен и приглашенные им Ханс Хааке, Саркис и Даниэль Бюрен были приняты в члены Новой Академии Всяческих Искусств. Новая Академия постоянно устраивала выставки своих зарубежных членов, хотя делать это в те годы было очень нелегко. В своей андеграундной галерее «АССА» организовала первую выставку в России Энди Уорхола. В 1989 году в знаменитом помещении клуба «Фонтанка 145» была организована выставка Кита Херинга. В своей части экспозиции «Территория Искусства» Тимур Новиков показал работы Джона Кейджа. Устраивались полу-подпольные презентации подарков «NSK», Брайана Ино и Вестбама.

Но 80-е годы закончились и интересы художников из Новой Академии стали меняться. В 1990 году во дворце общества «Знание», где тогда проходили заседания Новой Академии произошло собрание, подводившее итоги 80-х годов. На этом собрании присутствовали Тимур Новиков, Георгий Гурьянов, Денис Егельский, Константин Гончаров, Сергей Бугаев, Виктор Тузов, Сергей Ануфриев (Москва - Одесса), Сергей Шутов (Москва), Колин Феллоуз (Ливерпуль). Было принято решение о переименовании Новой Академии Всяческих Искусств в Новую Академию Изящных Искусств. Но это уже другая история.



Т. Новиков и Джоанна Стингрей.

Брайан Ино и Тимур Новиков

Игорь Потапов

«ТУРИЗМ» ТИМУРА НОВИКОВА

Опубликовано в журнале «Декоративное искусство» в 1992 г.

Выставка „Туризм“, организуемая петербургским художником Т. П. Новиковым в галерее „Площадь искусств“ при содействии отдела современного искусства Русского музея, — логическое продолжение его проекта „Три обеда“, выполненного для выставки „Территория искусства“ в Русском же музее по заказу парижского института Понтюса Хюльтена „Три обеда“ — небольшая, но важная часть „Территории искусства“, включала следующие экспонаты:

—этикетку от банки супа, присланной от Энди Вархол⁶¹,

—корки хлеба со следами зубов Роберта Раушенберга,

—траву сушеную и воду в емкости — собрано для еды Джоном Кейджем.

Подробнее об этом вы можете узнать из прилагаемого текста самого Тимура Петровича, я же хотел бы коротко остановиться на общей идее выставки, которую я без особого труда понял из весьма наглядных и незамысловатых объяснений автора. Позвольте привести здесь несколько фрагментов нашего разговора:

И. П. Тимур Петрович, скажите, почему именно „ТУРИЗМ“?

Т. Н. Мне часто кажется, что-то будущее, о котором так долго говорили наши предшественники-футуристы, уже наступило, и пафос устремленности в будущее, разработки методов для потомков более не актуален. Они жертвовали своим творчеством ради того, чтобы мы не имели более об этом заботы. Поэтому, Игорь Константинович, простите мне мою филологическую неправильность ради красного словца — от „футуризма“ отнять „фу“: вот и останется чистый „туризм“.

И. П. А если серьезно, к чему весь этот фетишизм?

Т. Н. Современный человек воспринимает частенько искусство обязательной частью туризма. Если ездит по городам — ходит в местные музеи, отчет о культуре и искусстве аборигенов всегда присутствует в описаниях путешественника, сами путешественники рисуют, фотографируют, а когда не могут этим заниматься — ночью в лесу у костра, например, — выражаются туристской песней.

⁶¹ Редакция сохраняет авторское написание фамилии Э. Уорхола как „Вархола“, поскольку для Т. Новикова важна связанная с чешским происхождением великого художника принадлежность его к славянской хлебосольной традиции.

Собирание же особых туристских фетишей — основа почти всех крупных музеев прошлого, так как все они образовывались как хранилища подарков от соседних государств, предметов, привезенных путешественниками и послами или приобретенных у купцов из дальних стран. Каждый турист — собиратель своего маленького музея. Эту коллекцию я собирал долгие годы именно таким способом.

Специфика современного искусства такова, что на создание гигантского объекта и совсем небольшой вещи затрачивается иногда примерно одинаковое количество энергии; значительность тишины и шума у Кейджа равны, тонна жира у Бойса равна килограмму жира этого же автора.

Сознание действенности этого закона принудило меня со всей ответственностью подойти к собиранию маленького туристического музейчика классики европейского и американского искусства 20 века. Особенно я благодарен тем, кто помогал мне в этой работе и пополнил эту коллекцию своими „туристскими“ реликвиями, ведь все вещи здесь — подлинные и уникальные.

От себя добавлю, что действительно почувствовал правоту Тимура Птеровича, когда он позволил мне прикоснуться к кусочку войлока, похищенному им из Центра искусств имени Жоржа Помпиду, — частице композиции Йозефа Бойса, казалось сохранившей в себе тепло давно ушедшего от нас мастера. Помимо перечисленных выше авторов, в выставке примут участие Жан Тингели, Кейт Херинг, Нам Джун Пайк, Христо, Вера Мухина, Райнер Феттинг, Брайн Ино и многие другие, как хорошо, так и мало знакомые нашему российскому зрителю.

ПОЯСНЕНИЯ Т.НОВИКОВА К ВЫСТАВКЕ «ТЕРРИТОРИЯ ИСКУССТВА».

Русский музей. Ленинград. 1990 год

Дело в том, что я начал свою жизнь в Русском музее в 1973 году в качестве юного искусствоведа и, несмотря на то, что в 1977 году перешел в художники, в душе навсегда остался критиком. Именно поэтому я чувствую внутреннюю необходимость изложить здесь свои соображения по поводу концепции туризма. Она сложилась под влиянием русского ФУТУРИЗМА, коим я серьезно интересовался с детства. Но по мере взросления я стал все более осознавать отсутствие будущего в его футуристическом пафосе. „ФУ“ автоматически отпало в моем сознании, и тут я с радостью обнаружил остаток - „ТУРИЗМ“, коему и предался самозабвенно в моем творчестве.

Посетив более десятка различных стран, я по случайности (бюрократические препятствия, чинимые администрацией Маргарет Тэтчер, затруднили мой повторный въезд в Великобританию) вынужден был провести более двух месяцев в гостинице „Челси“, расположенной на острове Манхеттен, Нью-Йорк, Нью-Йорк, как пишут американцы. Для понимания идеи „Трех обедов“ и моего отношения к острову Манхеттен нужно учитывать предшествовавшие путешествию события. Конечно, не только Энди Вархола, Джон Кейдж и Роберт Раушенберг составляли для меня образ этого города, скорее наоборот, но исторически сложилось так, что именно пытавшиеся накормить меня оказались островитянами. Мне кажется, что наше отечественное искусствознание упускает из виду один важный стереотип отношения к русскому авангарду как к явлению, во многом основанному на недоедании. Образ голодного художника, меж тем, прочно укоренился в сознании мирового сообщества. Маяковский в своих воспоминаниях сообщает нам о постоянном недоедании, как до, так и после революции (вспомним обеды травкой у И. Е. Репина). Павел Филонов при упоминании встает как образ замученного голодом в блокадном Ленинграде. Плохое питание — общее место в истории почти всего русского авангарда, разве что Давид Бурлюк производит впечатление всегда сытого человека.

Возможно, поэтому укоренилась мысль о вскармливании русских. Наша аграрная страна воспринимается индустриально-голодной. Помощь голодающим — так начинается возобновление взаимоотношений между Западом и Востоком после разрушения „железного занавеса“. Первым американцем, пытавшимся прикармливать меня, был Энди Вархол. Возможно, его отзывчивость рождена была его славянской душой, не чуждой сентиментальности. Энди Вархол прислал в Ленинград мне и моим товарищам — Сергею Бугаеву, Борису Гребенчикову, Виктору Цюю, Георгию Гурьянову, Олегу Котельникову, Сергею Курёхину — несколько банок столь разрекламированного им томатного супа „Кэмпбелл“, кои после недолгого экспонирования были нами частично съедены на обеде, устроенном Клубом друзей В. В. Маяковского в честь художника. Следующим подкармливающим был Джон Кейдж. Приехав в Ленинград, он посчитал своим долгом посвятить меня и Сергея Бугаева в тайны приготовления пищи из дикорастущих в черте города и в его окрестностях растений. Много часов мы провели на ленинградских газонах, собирая и изучая очень богатую, по его словам, флору. „На Манхеттене вы такой хорошей травы не найдете“, — неоднократно повторял он. Вечером состоялся обед, приготовленный под его чутким руководством. Это было не очень вкусно, но весьма полезно. Сам же Джон Кейдж это есть не стал, сославшись на преклонный возраст. Он ел геркулесовую кашу, изготовленную специально для него без молока, соли и сахара (только вода и крупа) Иреной Куксенайте.

Третьим кормящим с острова Манхеттен оказался близкий знакомый двух предыдущих артистов — Роберт Раушенберг. Его способ кормления оказался самым тривиальным и, как я позже узнал, самым распространенным на Манхеттене. Он просто пригласил меня в ресторан. Ресторан „Кавказский“ расположен на Невском проспекте и украшен живописью художника Пиросманишвили, открытой в начале века авангардистами из группы Ларионова. Роберт хватал меня за коленку и рассказывал смешные истории Джона Кейджа и Энди Вархола.

В дальнейшем я не раз испытывал на себе эффект „желания кормления“, но число „три“, наиболее уважаемое мною, заставляет меня поставить на этом точку.



С. Курёхин, Т. Новиков, И. Куксенайте,
Р. Раушенберг в ресторане «Кавказский»