

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.01

*М. В. Бирюкова***ДИАЛЕКТИКА СМЕРТИ И БЕССМЕРТИЯ В ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТАХ
ЙОЗЕФА БОЙСА***

Статья посвящена рассмотрению концептов смерти и бессмертия в творчестве и выставочной деятельности немецкого художника второй половины XX в. Йозефа Бойса. Диалектика смерти и бессмертия в искусстве известного художника-концептуалиста раскрывается в контексте трех основных предпосылок: его увлечения антропософией Рудольфа Штайнера, основополагающей для культуры XX в. темой «смерти искусства» и мифологемой «смерти автора», знаковой для искусства периода постмодернизма. Для понимания механизма метаморфозы, ведущей в творчестве Бойса от «смерти» к «бессмертию», особенно важны его масштабные выставки в крупнейших музеях. В рамках данной проблематики Йозеф Бойс как теоретик и практик современного искусства раскрывает противоречие между символической ценностью современного искусства и его восприятием и интерпретацией.

Ключевые слова: Йозеф Бойс, Рудольф Штайнер, смерть, бессмертие, выставочная деятельность, современное искусство, музей.

*M. V. Biryukova***DIALECTICS OF DEATH AND IMMORTALITY IN EXHIBITION PROJECTS OF JOSEPH BEUYS**

The article examines the concepts of death and immortality in the art and exhibition practice of the German artist of the second half of the 20th century Joseph Beuys. Dialectics of death and immortality in the art of the well-known conceptual artist is revealed in the context of three main prerequisites: his interest in anthroposophy of Rudolf Steiner, the substantial for the 20th century culture theme of “death of art” and mythical figure of the “death of the author”, symbolic for the period of postmodernism. For understanding the mechanism of metamorphosis, leading from “death” to “immortality” in the art of Beuys, his large-scale exhibitions in the largest museums are essential. In the context of these issues Joseph Beuys as a theorist and practitioner of contemporary art reveals the contradiction between the symbolic value of contemporary art and its perception and interpretation.

Keywords: Joseph Beuys, Rudolf Steiner, death, immortality, exhibition practice, contemporary art, museum.

Бирюкова Марина Валерьевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; arsvita@mail.ru

Biryukova M. V. — Candidate of Arts, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation; arsvita@mail.ru

* Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 13-03-00151 «Образы бессмертия в современной культуре». Статья посвящена 10-летию юбилею кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

Смерть как символическая фигура имеет огромное значение в европейской культуре XX в. Помимо общего трагизма эпохи, связанного с двумя разрушительными войнами, искусство Европы XX в. переживало собственную смерть в духе предсказанного Освальдом Шпенглером «заката». Художественные качества произведений переставали играть прежнюю роль, форма разрушалась, постепенно «умирала» и сама картина или скульптура как предмет искусства, уступая место объекту, инсталляции, перформансу. Немецкий художник Йозеф Бойс (1921–1986), один из самых известных концептуалистов, видный участник движения «Флюксус», профессор Дюссельдорфской Академии художеств с 1961 по 1972 г., часто обращался к теме смерти в своих инсталляциях и перформансах. В то же время эта тема в его творчестве была тесно связана с темой бессмертия, создавая базис для концептуального переживания диалектики этих противоположных понятий. Во многом это было обусловлено увлечением Й. Бойса трудами австрийского философа Рудольфа Штайнера (1861–1925), основателя антропософии, в частности его работой «Мистерии древности и христианство (Христианство как мистический факт и Мистерии древности)» [1] и другими, затрагивающими тему смерти и бессмертия, включая записи публичных лекций (по каталогу трудов Р. Штайнера) [2]¹.

Йозеф Бойс, как концептуалист и представитель культуры постмодернизма, не мог не осознавать ситуации «смерти искусства» и потребности в реанимации тех основ культуры, которые могли бы дать толчок к приданию новой жизни мертвым формам или, по крайней мере, возможностям их восприятия. По Р. Штайнеру, «человек теряет восприятия и чувства непосредственной действительности, а взамен не открывается перед ним иная. Он витает тогда как бы в пустоте и самому себе является мертвым. Старые ценности погибли, новые для него не возникли. Тогда для него не существует больше ни мира, ни человека. И это не только простая возможность. Для каждого желающего прийти к высшему познанию это становится однажды реальностью. Он достигает предела, где дух являет ему всякую жизнь как смерть» [1, S. 7]. Эти слова, действительно, очень близки к идее «смерти искусства», отвращению модернистов и постмодернистов к «мертвым», традиционным формам. И далее: «Тогда он больше не в мире; он под миром, в преисподней и совершает путешествие в Аид. Благо ему, если он не погибнет теперь, когда перед ним открывается новый мир. Он или исчезнет в нем, или предстанет пред самим собой измененным. В последнем случае новое солнце, новая земля возникают перед ним. Из духовного пламени возрождается для него весь мир» [1, S. 8].

Йозеф Бойс, хорошо знакомый с воззрениями Штайнера, пытался пережить метаморфозу, ведущую от «смерти» к «бессмертию» в искусстве. Для понимания механизма подобной трансформации в творчестве Бойса особенно важны его масштабные выставки в крупнейших музеях. Именно музейный контекст (вспомним

¹ Лекции «Дух и материя, жизнь и смерть» (Geist und Stoff, Leben und Tod, Berlin, 15.02–31.03.1917), «Вечность в человеческой душе. Бессмертие и свобода» (Das Ewige in der Menschenseele. Unsterblichkeit und Freiheit, Berlin, 24.01–20.04.1918); тексты открытых лекций и курсов 1906–1918 гг.: «Свобода. Бессмертие. Социальная жизнь» (Freiheit. Unsterblichkeit. Soziales Leben, Basel & Bern, 18.10.1917–11.12.1918), «Образование судьбы и жизнь после смерти» (Schicksalsbildung und Leben nach dem Tode, Berlin, 16.11–21.12.1915), «Вопросы жизни и искусства в свете духовной науки» (Kunst- und Lebensfragen im Lichte der Geisteswissenschaft, Dornach, 23.05–8.08.1915). В последнем цикле лекций Штайнер рассматривает возможности открытия в существующих реалиях искусства духовных основ, частично забытых в процессе социальной эволюции.

еще модернистские представления о музее как «гробе», «кладбище» искусства) дает возможность показать дилемму современного автора, колеблющегося между почетным статусом выставляющегося в музее «институционального художника» и статусом радикального представителя новейших течений, а также осознать зыбкость представлений о «бессмертии» искусства, находящегося в музее, или, напротив, обреченности (в духе риторики модернистов) попавшего в музей искусства находиться в ряду «мертвых», «бывших» артефактов.

Как и Штайнер, выстраивающий сложную цепь философских концептов на основе мифологии (античной или древнеегипетской), Й. Бойс пытается сформировать свою художественную концепцию на основе личного мифа. Объекты и инсталляции из жира и войлока — одно из самых известных его художественных изобретений — тесно связаны с темой смерти и спасения от нее в личной истории и «личной мифологии» Бойса. В 1944 г. самолет Бойса, служившего стрелком в немецких воздушных силах, был сбит над территорией Крыма. От неминуемой гибели Бойса спасли крымские татары, использовавшие для врачевания раненого растопленный жир и войлок. «Если бы не татары, я бы не выжил... они обнаружили меня в снегу после падения, когда немецкие поисковые партии уже сдались. Я был без сознания... Они покрыли мое тело жиром, чтобы удержать тепло, и завернули его в войлок, как в изолятор для сохранения тепла» [3, р. 16]. Эти воспоминания Бойса приведены в каталоге его ретроспективной выставки в Музее Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке в 1979 г. Вне контекста личного мифа сложно было бы воспринимать представленные на выставке произведения художника: куски жира, сформованные в виде объектов правильной и неправильной формы, завернутые в войлок предметы и пр. В системе художественных представлений Бойса и жир, и войлок становятся символическими образами бессмертия. Сам Бойс любил придавать определенный порядок этим невнятным с точки зрения классической художественной формы объектам, расставляя их в специальных витринах. Но настоящий катарсис при взгляде на подобные произведения, конечно же, недостижим, если художник оперирует лишь вышеуказанными приемами: конструирует личный миф и придает относительную организованность и структуру своим объектам в гипотетической или реальной музейной среде. То самое «возвращение из преисподней» мертвого искусства (в духе Штайнера) требует дополнительных усилий, подобных усилиям медиума или шамана, «оживляющего» покойников.

Поэтому частью личного мифа Бойса стала прокламация собственной артистической сути как некоего шаманского акта. По Бойсу, художник действует как шаман, осуществляя творческий процесс посредством квазимагического воздействия на публику. Немаловажной частью подобного «шаманского камлания» становится переживание смерти и спасения. «Спустившись в преисподнюю», художник вновь возвращается — к реалиям жизни и, возможно, к бессмертию в искусстве. Эта «шаманская» процедура чрезвычайно напоминает приведенные Штайнером описания того, что происходило с «посвященными» во время мистерий древности, когда «мист» (участник, адепт мистерий) гипотетически «поднимался из преисподней» и открывался «новой жизни». Штайнер приводит слова оратора Аристиды: «Мне казалось, что я касался бога, чувствовал его близость и находился при этом между бодрствованием и сном. Дух мой был совершенно легким, настолько, что выразить и понять это не может ни один непосвященный». И далее Штайнер резюмирует: «Это новое

существование не подчинено законам низшей жизни. Возникновение и уничтожение не касаются его. Можно много говорить о вечном, но кто говорит об этом до своего нисхождения в Аид, слова того — “звук и дым”. Посвященные по-новому смотрели на жизнь и на смерть; только теперь считали они себя вправе говорить о бессмертии. Они знали, что непосвященный, говорящий о бессмертии, говорит о том, чего не понимает» [1, S. 8]. Таким образом, только посвященные, только мисты могут понять вечное и приобщиться к бессмертию. Основное заблуждение «непосвященных», по Штайнеру, состоит в том, что они наделяют качествами бессмертия вещи, подчиненные законам появления и уничтожения, в то время как мист стоит выше вещей и выше человеческой природы.

Следуя таким размышлениям в контексте *contemporary art*, можно утверждать, что для достижения настоящей метафизики искусства совершенно излишне стремиться к безупречному ремесленному оформлению «вещей» (объектов искусства) — достаточно привести себя и зрителя (посредством медитативной практики, шока, психологического прессинга или с помощью куратора, музейной атмосферы, арт-прессы и т.д.) в состояние молитвенного экстаза перед произведениями, чья внешняя форма не играет вообще никакой роли. И правда, разве важен для паломника, пришедшего поклониться мощам святого, внешний вид этих мощей? Чем более убог их вид, тем сильнее молитвенный экстаз. За ним стоит комплекс ощущений, обусловленный религиозной символикой, историей жизни и мученичества святого, традицией долгого поклонения.

Бойс, вслед за Штайнером, утверждал в своих лекциях, что человечество, совершив поворот в сторону рационализма, старается уничтожить «эмоции», т.е. основной источник энергии и творчества в каждом индивидууме. Допустить подобную духовную смерть нельзя. Бойс писал: «Когда я выступаю как своего рода шаманская фигура, или разновидность таковой, я делаю это, чтобы подчеркнуть свое убеждение в иных приоритетах и в потребности изобрести совершенно иной план работы с сущностями. Например, в местах вроде университета, где каждый говорит так рационально, необходимо явление некоего чародея» [3, p. 37]. Бойс (волшебник, чародей в духе вышеприведенной цитаты) пытался создать ощущение чуда, открытия в своих зрителях; он полагал, что его шаманские практики имеют и некоторый «терапевтический» эффект — правда, скорее в отношении болезней души, чем брэнного тела. Сам Бойс долгое время (в 1955–1957 гг.) испытывал сильнейшую депрессию, а затем называл это состояние «шаманской инициацией», во время которой он подверг сомнению все проявления жизни (по сути — всё то же штайнеровское «опуститься в преисподнюю»). Взяв на себя в искусстве роль шамана, роль посредника между тем и этим светом, Бойс пытался примириться и с невыносимостью жизни, и с неизбежностью смерти. Он говорил: «Я не использую шаманизм для обращения к смерти, наоборот: через шаманизм я обращаюсь к фатальному характеру времени, в котором мы живем. Но в то же время я подчеркиваю, что фатальный характер настоящего может быть преодолен в будущем» [4, p. 238]. Рудольф Штайнер в главе «Мудрость Мистерий и Миф» («Мистерии древности и христианство») пишет следующее: «Мист искал в себе силы, он искал тех существ, которые бывают невыявленными для человека, пока он остается при своем повседневном воззрении на жизнь. Он ставит себе великий вопрос о своих собственных духовных, возвышающихся над низшей природой силах и законах. Человек с обыкновенными чувственно-

логическими взглядами создает себе богов или же, приходя к сознанию творчества, отрицает их. Мист сознает, что он творит богов; он сознает, зачем он творит их; он проникает, так сказать, в природную закономерность боготворчества» [1, S. 27].

В определенной степени та сакрализация искусства, к которой осознанно или неосознанно стремятся представители *contemporary art*, отвергая внешнюю форму и апеллируя к интуитивно постигаемому символическому, метафизическому значению произведений, ведет к еще большему размежеванию «духа» и «формы» в современном искусстве. Этот процесс генерации исключительно «символических ценностей» пока невозможно остановить.

Йозеф Бойс поддерживал квазисакральный образ художника и во внешнем облике: на публике он постоянно носил войлочную шляпу и другие предметы одежды из войлока, подчеркивая значение этого важного (наподобие атрибута святого) для его личного мифа материала. Важную роль в поддержании подобного имиджа играет окружение себя «посвященными». Бойс придавал огромное значение общению не только с посетителями его выставок, но и со студентами, для которых он читал лекции по искусству. В конце 1960-х и в 1970-х годах прошло несколько масштабных выставок с участием Й. Бойса: в 1969 г. состоялась выставка «Когда отношения становятся формой» в Кунстхалле в Берне, в 1970 г. большая коллекция работ Бойса (*Ströher Collection*) была показана в Краевом музее земли Гессен в Дармштадте, в 1971 г. была организована выставка в Музее современного искусства (*Moderna Museet*) в Амстердаме, а в 1976 и в 1980 гг. Бойс представлял Германию на Венецианской биеннале.

Одним из первых по-настоящему масштабных шоу, где концептуализм занимал ведущее место, стала выставка «Когда отношения становятся формой» в бернском Кунстхалле в 1969 г. Куратор Харальд Зеeman включил в экспозицию работы шестидесяти девяти европейских и американских художников, представивших своё видение «отношений» или «намерений», которые часто так и не достигали состояния художественной формы. Марио Мерц выставил один из своих первых иглу-объектов, Лоуренс Вейнер вынул кусок стены размером в квадратный метр, а Йозеф Бойс сделал инсталляцию из жира «*Die Fettecke*» («Жировой угол»). Произведения, казалось, вполне оправдывают смысл мифологемы «смерть искусства» в XX в. Развитие этой мифологемы во второй половине XX в. приводит к появлению произведений «слабой формы», в которых авторы намеренно отказываются от принципов классической композиции, стиля, да и самих материалов живописи или скульптуры. Концептуализм — одно из самых очевидных проявлений этого процесса. По замыслу куратора Х. Зеемана, визуальная составляющая выставки была дополнена помещенным в каталог кураторским дневником, где Зеeman описывал посещения мастерских художников и беседы с ними.

Стремление большинства участников бернской выставки к «пустоте», к отсутствию формы вполне отвечало таким характеристикам, как «антиискусство», «антиформа», «посткультура», которые были в ходу у критиков искусства постмодернизма. Сам Х. Зеeman во время подготовки выставки рассматривал в качестве варианта ее названия слово «антиформа», наряду с «возможным искусством», «невозможным искусством», «микроэмоциональным искусством», «концептуальным искусством». При этом радикальный отказ от художественной традиции для многих участников выставки, включая Бойса, означал освобождение творческого начала и подъем

к трансцендентным высотам, как это в свое время было у К. Малевича, в своем белом супрематизме стремившегося к «пустоте» как к абсолюту. По Р. Штайнеру, «где временное расплывается в ничто, там, кажется, есть воздух, в котором может звучать вечное» [1, S. 20]. Публика и художественная элита Швейцарии, впрочем, не поняли намерений куратора выставки. После ее закрытия попечительский совет Кунстхалле не разрешил Зеemannу открыть персональную выставку Й. Бойса, а затем Зеemann вынужден был покинуть пост директора Кунстхалле, став «независимым куратором».

Если отрешиться от аспекта критики художественной формы как таковой, суть критической полемики по поводу *contemporary art* связана прежде всего с непониманием между зрителем (критиком) и художником, предстающим в символическом качестве отшельника, мученика или жертвы. Подобные интенции были убедительно расшифрованы Й. Бойсом ещё в 1965 г. в известном перформансе «Как объяснить картины мертвому зайцу» в галерее Шмела в Дюссельдорфе. Художник, чье лицо было покрыто пчелиным медом (для Бойса, как и для Штайнера, пчелы служили образцом идеального общества) и золотой фольгой, держал на руках мертвого зайца, нашептывая ему на ухо предполагаемые пояснения к висящим на стенах галереи изображениям.

Тема смерти и бессмертия, а также тема одиночества в современном художественном мире были радикально выражены Бойсом во время этого перформанса. Смысл его прежде всего в том, что художник одинок, его искусство непонятно, и только мертвый заяц может реагировать на него должным образом, потому что для него все слова — синонимы, все оттенки — серы. Тема одиночества автора здесь смыкается с темой смерти. Искусство XX в. с его последовательным отказом от традиционной изобразительной формы несет на себе трагическую печать собственной гибели и, соответственно, некой жертвенности — обречена ли на смерть художественная форма или индивидуальность автора.

Констатируя «смерть искусства», Й. Бойс тем не менее изыскивает возможность для реанимации некоторых качеств искусства или их восприятия с точки зрения диалектики смерти и бессмертия в человеческом мышлении. Он поясняет: «Намазывая голову медом, я определенно делаю нечто, имеющее отношение к мышлению. Способность человека состоит не в производстве меда, но в размышлении, в производстве идей. Таким образом, характер мышления, подобный смерти, становится вновь жизнеподобным. Так как мед, безусловно, живая субстанция. Человеческое мышление тоже может быть живым» [5]. В процессе этого объяснения Бойсу удается пошатнуть постмодернистское убеждение в том, что «всё уже сказано» и мы живем «на обломках мертвой культуры». Он задает вектор нового прочтения прежних смыслов. Впрочем, далее Бойс предостерегает: «И всё же оно (мышление. — М. Б.) может быть интеллектуализировано до смертельной степени, оставаясь мертвым и выражая свою мертвенность, скажем, в политической или педагогической сфере» [5].

«Сопровождая» мертвого зайца в его путешествии по руинам мертвой культуры (она же — аналог преисподней), Бойс уподобляется и Данте, следующему за Вергилием, и Одиссеею. По словам Р. Штайнера, «прежде всего поражает тот факт, что и об Одиссее говорится, что он спустился в преисподнюю. В остальном пусть думают о певце “Одиссеей” что угодно, но невозможно представить, чтобы он заставил смертного спуститься в преисподнюю, не приведя этого события в связь с тем, что означало такое путешествие в мировоззрении грека. А оно обозначало победу

над преходящим и пробуждение вечного в душе» [1, S. 33]. Именно «пробуждение вечного в душе» — та цель, к которой стремится Бойс. Он пишет далее: «Кажется, эта акция наиболее поразила воображение публики. С одной стороны, потому что каждый сознательно или бессознательно признаёт проблему объяснения вещей, особенно если это касается искусства и творческой работы или чего-либо, что включает в себе определенную тайну или вопрос. Идея объяснения животному имеет смысл мировой тайны и обращается к воображению. И, как я сказал, даже мертвое животное в большей степени сохраняет способность к интуиции, чем некоторые человеческие существа с их упрямым рационализмом» [5].

Подобный ритуальный перформанс, понятный лишь в комплексе размышлений Бойса о сути искусства, ставит зрителя перед очевидной дилеммой: остаться рационально мыслящим в мертвенном контексте застывшей, косной «культуры» цивилизованного общества или искренне отдаться эмоциям, пережив некую инициацию, подобную воскрешению после неминуемой смерти. Только так можно увидеть некое целое в проявлениях современного искусства — даже, в данном случае, в разговоре с мертвым зайцем. Как пишет Р. Штайнер, «единство достигается устремлением сил врозь и их взаимной гармонизацией. Как один тон противоречит другому, и всё же, взятые вместе, они создают гармонию! Примените это к духовному миру, и тогда станет понятной мысль Гераклита: “Бессмертные смертны, смертные бессмертны, живя их смертью, их жизнью умирая”» [1, S. 14].

Противоречия между современным искусством как комплексом свидетельств о духовном и его восприятием и интерпретацией, которые были вскрыты Бойсом в его выставочных проектах как противопоставление «бессмертного» и «смертного», могут быть отчасти сняты или в системе музейной «сакрализации» искусства, или в теории искусства, предлагающей адекватную интерпретацию *contemporary art*.

Литература

1. Steiner R. Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums // Gesamtausgabe. Bd 8. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1902. 197 S.
2. Rudolf Steiner. Katalog des Gesamtwerkes. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1997. 206 S.
3. Tisdall C. Joseph Beuys. New York: Guggenheim Museum, 1979. 117 p.
4. Ulmer G. Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1985. 312 p.
5. Encyclopedia of World Biography on Joseph Beuys. URL: <http://www.bookrags.com/biography/joseph-beuys> (дата обращения: 21.02.2014).

Статья поступила в редакцию 3 февраля 2015 г.