



Научная статья
УДК 7.038.6:7.038.55(430)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.010

Театрализованная инсталляция в педагогической практике Государственной художественной академии Дюссельдорфа

Орлова Евгения Валерьевна



Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
ew-orlowa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-код (Science Index): 3567-5552

Аннотация. Статья посвящена тем важным проблемам искусства эпохи постмодерна, в частности в период 1960–1980-х годов, которые получили отражение в педагогической деятельности Государственной художественной академии Дюссельдорфа. Показано, что размытие границ между различными видами искусства, а также самим искусством и реальной жизнью привело к утверждению и популярности художественного акционизма. Такая театрализованная форма творчества привела к синтезу с инсталляцией и утверждению нового способа творческой коммуникации. В связи с жанровой вариативностью инсталляции поставлен вопрос о терминологической унификации ее различных наименований. Использовано понятие «театрализованная инсталляция». Обосновано, что ее символическая «театрализация» происходит на основе концепции и поддается интерпретации лишь в смысловом пространстве самой акции. Исследование проведено с применением иконографического и семиотического методов анализа. На примере творчества Йозефа Бойса изучены приемы, методы и оригинальный материал для художественного воплощения многочисленных арт-объектов, которые включили органику, природный камень, деревья и даже элементы костюма самого художника. Изучена утопия альтернативной «Академии в ландшафте», которая воплотилась в его искусстве через символические знаки.

Ключевые слова: искусство постмодерна, художественная школа, художественная акция, театрализованная инсталляция, миф, художественная академия, Дюссельдорф, Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Ханс Холляйн

Для цитирования: Орлова Е.В. Театрализованная инсталляция в педагогической практике Государственной художественной академии Дюссельдорфа // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 178–195. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.010>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1248>.

Original article

Theatricalized installation in the pedagogical practice of the Düsseldorf Art Academy

Evgenia V. Orlova

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation**ew-orlova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-code (Science Index): 3567-5552*

Abstract. This article delves into the key issues of postmodern art during the 1960s to 1980s, specifically focusing on the teaching practices of the Düsseldorf State Academy of Arts. It highlights how the blurring of boundaries between different art forms and between art and reality led to the emergence and popularity of artistic actionism. This form of creativity, which incorporated elements of theatre, also paved the way for a fusion with installation art, creating a new mode of artistic expression. However, the diverse nature of installation art raises the question of terminology and the need for a unified understanding of its various designations. In this article, the term “theatricalized installation” is used to describe this form of art. It is argued that this symbolic “theatricalization” is rooted in conceptual foundations and can only be fully understood within the context of the action itself. The work of Joseph Beuys is used as an example to explore the techniques, methods, and original materials used in creating numerous art objects, including organic matter, natural stone, wood, and even elements of the artist’s own attire. Beuys’ art also embodies the utopian idea of an alternative “Academy in the Landscape” through symbolic imagery. This analysis incorporates iconographic and semiotic methods.

Keywords: postmodern art, art school, art action, theatricalized installation, myth, Kunstakademie, Düsseldorf, Joseph Beuys, Nam June Paik, Hans Hollein

For citation: Orlova, E.V. (2025) ‘Theatricalized installation in the pedagogical practice of the Düsseldorf Art Academy’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 178–195. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.010. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1248>. (In Russ.)

Введение

В XVIII веке, во времена своего основания курфюрстом Карлом Теодором, Государственная художественная академия Дюссельдорфа именовалась Академией живописи, архитектуры и скульптуры. Тогда, в 1773 году, ее создание стало делом особой важности. В течение столетий эта академия обрела принципиально новый образ. Вспоминая немецкое крылатое выражение «*die Mutter aller Schulen*», можно сказать, что академия стала «матерью для всех новых школ и направлений» — местом, где рождаются идеи и новаторство. Так, к концу XX века академия уже являла собой яркий очаг творческого вольнодумства. Немецкая художественная критика обратила внимание на вопросы, связанные с художественной антропологией, образно-символической

и культурной значимостью этой легендарной академии на улице Айскеллерштрассе в Дюссельдорфе. Так, Т. Клемм написала, что создается впечатление, будто все «главные тайны» современного искусства скрываются именно за этим массивным, похожим на крепость, зданием XIX века: «свобода и независимость творчества, харизматичность отдельных художников, культ гения, успех, основанный на рыночной экономике, и множество традиций» [1, S. 76].

Особое внимание следует уделить вопросу русского перевода названия Художественной академии Дюссельдорфа (от нем. *Staatliche Kunstakademie* / «Штатлихе Кунстакадеми»). Здесь представляются приемлемыми и обоснованными такие принципы, как транслитерация и перевод каждого слова. Русскоязычная литература,

каталоги и буклеты выставок предлагают различные варианты перевода названия *Staatliche Kunstakademie*, среди которых есть интерпретационные, и их нельзя считать полностью удовлетворительными и эквивалентными. К примеру, такие переводы, как «Академия искусств» и «Академия художеств», заключают в себе некоторую неточность. Они связаны с поиском русского эквивалентного наименования, однако носят условный характер и не отражают региональную особенность организационно-правовой формы Художественной академии Дюссельдорфа в конце XX века.

Так, в каталоге «Пути немецкого искусства...» был сделан выбор в пользу такого перевода, как «Дюссельдорфская академия искусств» [2, с. 86]. Однако в этом случае нет абсолютного совпадения с организационно-правовой и учебной структурой Художественной академии Дюссельдорфа, где обучают будущих художников прежде всего с уклоном в изобразительное искусство. Следовательно, данная специфика академии, которая по официальным документам «делает ставку исключительно на изобразительное искусство»¹, не соответствует предложенному выше «эквиваленту» перевода с отсылкой ко многим разным «искусствам». Другим ведущим направлением образовательной деятельности Художественной академии Дюссельдорфа стала арт-педагогика, которая также совсем не отражается в вышеназванном интерпретационном названии.

При таком переводе, как «дюссельдорфская Академия художеств», который можно встретить в каталоге «Йозеф Бойс: Призыв к альтернативе» [3, с. 113], также нет абсолютной аналогии: Художественная академия Дюссельдорфа является вовсе не профессиональным творческим сообществом, а учебным заведением для будущих художников.

Когда в начале XXI века министерство инноваций, науки и исследований земли Северный Рейн-Вестфалия претерпело реструктуризацию и стало курировать также культуру, оно приобрело свое новое, современное название — Министерство культуры и науки. Так, данное министерство окунулось в мир искусства и стало активно разрабатывать концепцию развития Художественной академии Дюссельдорфа, в связи с чем заключило с ней договор² в 2019 году. Этот документ можно рассматривать как один из важнейших источников для анализа государственной образовательной политики ФРГ, а также для исторической рефлексии в самом широком смысле. В данном

договоре, на страницах с титулом и визой согласования, обозначены оба (старое и новое) названия немецкого Министерства: было важно не только закрепить факт правопреемственности, но также указать на принцип «верности истории». Договор скрепили подписи министра Изабель Пфайффер-Поенсген (*Isabel Pfeiffer-Poensgen*) и профессора Карла-Хайнца Петцинка (*Karl-Heinz Petzinka*). Этот документ был призван поспособствовать образовательной деятельности Художественной академии Дюссельдорфа, а также сохранению ее уникальных характеристик и исторической специфики. Речь шла о государственной поддержке новаторских импульсов и методов в педагогике и творческой практике. К примеру, на основе данного намерения предполагалось создать и изучать историческую коллекцию Дюссельдорфской академии художеств, в связи с чем была основана Галерея — «*Die Neue Sammlung*». Ее демонстрация происходила в дюссельдорфском Музее «Кунстпаласт» (*Museum Kunstpalast*). Экспозиционная концепция основана на предпосылке неразрывной связи между преподаванием, теорией и художественной практикой.

По данному договору государство брало на себя обязательство поддерживать национальную и международную художественную деятельность, повышать рейтинг академии, оказывать ей поддержку в разработке учебных программ и определении общей образовательной концепции, а также обеспечивать ее взаимодействие и консультации с региональными художественными школами.

В данной статье поставлена цель — сделать анализ видовой и жанровой специфики искусства эпохи постмодерна, в частности 1960–1980-х годов. Для этого в исследовании были поставлены и решены следующие задачи: во-первых, изучение педагогической деятельности Художественной академии Дюссельдорфа, в стенах которой утверждалось понятие творческой свободы; во-вторых, характеристика такой коммуникативной формы, как театрализованная акция, в пространстве которой возникла инсталляция; в-третьих, обоснование понятия «театрализованная инсталляция», необходимости его использования и контекстуальной уместности; в-четвертых, изучение многообразных приемов, методов и материалов инсталляции на примере творчества Йозефа Бойса; и, наконец, в-пятых, рассмотрение социальной утопии академии в ландшафте, которая представила собой субъективное воплощение мифического опыта «свободного» искусства.

¹ Hochschulvertrag zwischen dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen und der Kunstakademie Düsseldorf. [PDF-Dokument]. Düsseldorf, 2019. 20 S. S. 3 // Ministerium für Kultur und Wissenschaft NRW. URL: <https://www.mkw.nrw> (дата обращения: 15.09.2024).

² Там же.

Театрализованная инсталляция как художественный термин

В XX веке инсталляция утверждает себя как самостоятельный вид искусства, и тем не менее остаются открытыми различные вопросы: от терминологии до ее жанровых вариаций. В эпоху постмодерна, в последние десятилетия XX века, идея инсталлирования арт-объектов вызревала через поп-арт 1960-х годов, наследие которого представлялось всё еще неисчерпанным. Одновременно задались вопросом о пересмотре «классического» наследия, к которому, как казалось, было возможно причислить даже художественный авангард начала XX века. И через поп-арт совершался своеобразный откат к памяти о признанных мэтрах дадаизма, о Марселе Дюшане с его творческим приемом *реди-мейд* (от англ. «готовая вещь»). Так, на протяжении последних десятилетий — 1960–1990-х годов — на художественной сцене ФРГ появилась инсталляция, которая, однако, приобрела немало новых характеристик.

Существуют многочисленные термины: арт-объект, ленд-арт, инсталляция *in situ*, ландшафтная архитектура, *sky art*, арт-интервенция, которые указывают на своеобразие проявления инсталляции в пространстве и специфику ее формы.

Термины, используемые для характеристики инсталляции, оказываются неустойчивыми, зыбкими в своих смысловых границах: они появляются, пульсируют, трансформируются, пересекаются или вообще исчезают, вытесненные какими-то новыми понятиями. Как написал В.С. Турчин, необходимо критично относиться к используемой терминологии: «каждое новое поколение исследователей и критиков стремится создать свою терминологию или обновить имеющуюся, в той или иной мере уточнить ее» [4, с. 62]. Искусствовед справедливо обратил внимание, что новая терминология связана с появлением «различных моделей истории» и истории искусства, которые неизбежно «встраиваются друг в друга». Как следствие, становится принципиально важна ясность и унификация использованных понятий. Художественный термин — это основной элемент описания и анализа произведения искусства, в данном случае такого, как инсталляция. Используемое понятие призвано указать, какой способ художественного, образного и технического воплощения выбрал художник. И тем не менее многочисленные термины, характеризующие инсталляцию, пока еще не получив унификации, остаются размытыми, запутанными и туманными.

Из-за такой понятийной нестабильности приходится порой использовать, как предлагали сами теоретики постмодернистского искусства, так называемую импровизированную терминологию и даже

неологизмы. Например, Р. Барт писал: «Чаще же всего мне бывают нужны понятия-однодневки, связанные с сугубо частными обстоятельствами, и в подобных случаях без неологизма не обойтись» [5, с. 279]. Французский философ признавал, что такие термины-неологизмы «нередко вызывают иронию», поскольку само понятие превращается в «конститутивный элемент мифа», вернее, порождает некую новую мифологию современности [5, с. 279].

Итак, новаторство и педагогическая практика ряда мастеров Художественной академии Дюссельдорфа, прежде всего Нам Джун Пайка и Йозефа Бойса, привели к синтезу инсталляции с театрализованными формами творчества. И здесь, пожалуй, не найти другого слова, кроме «театрализованной инсталляции». Вновь вспомним Р. Барта, который с известной долей самоиронии написал: «утешимся сознанием того, что зато понятие-неологизм не бывает произвольным, — оно возникает на основе рационального принципа смысловой пропорции» [5, с. 279].

Театрализованная инсталляция как свободный жанр в Художественной академии Дюссельдорфа

В последние десятилетия XX века в соответствии с учебной моделью Художественной академии Дюссельдорфа предполагалось избегать жесткой сосредоточенности на дисциплинах и стремиться к совершенно иному «свободному» подходу — к развитию индивидуальной творческой личности во всей ее многогранности.

Данный период представляет интерес с точки зрения проблематики искусства эпохи постмодерна, когда было важно сохранить ежедневное переживание мифа и когда благодаря современному искусству становились обозримыми природа, социум и сам человек со своим глубоко субъективным опытом, в том числе восприятия свободы. Так, академия заложила много интересных творческих проектов, среди которых вызревала и крепла идея театрализованных форм творчества — как часть глобальной общекультурной мифологемы о «свободе» в эпоху постмодерна.

Это была академия особого типа, где почти ничего не было слышно о каком бы то ни было академизме. Изначально стояла задача утвердить сильные позиции именно живописи и скульптуры, пусть даже они были представлены в каком-то своем «неклассическом» проявлении. Однако очевидно, что многие ее студенты, со своим неутомимым поиском творческой свободы, активно погрузились в контекст многообразной проблематики: архитектуры, кино, видеоарта, фотографии, графического дизайна, сценографии и др. Тяга к вольнодумству и художественному синтезу

привела к массовому увлечению инсталляцией через театрализованные формы творчества.

Особо примечательной страницей в истории академии стали конец 1960-х – 1970-е годы, когда в ее недрах зародилось немало интересных течений современного искусства: от «Зеро» (*Zero*) до «органической скульптуры» Йозефа Бойса, от фотографий школы Бернда Бехера до живописи новой фигуративности начала 1980-х годов. В эпоху постмодерна здесь было ощутимо упорное желание освободиться от тесноты художественной мастерской и выйти вместе со своим искусством в открытое пространство. Эта идея, согласно которой границы искусства простирались до реальной жизни, была воспринята художниками еще через стратегию поп-арта конца 1950–1960-х годов. Всплеск увлечения «акциями» длился несколько десятилетий и был связан с саморепрезентацией художников: их уникальное творческое «Я» уже больше не пряталось в тени собственных произведений, а, наоборот, стремилось их даже заместить и играло активную и первостепенную роль.

Итак, речь идет о практике «акций» в Художественной академии Дюссельдорфа конца 1960-х – 1970-х годов и последующих десятилетий, которая включала в себя «жесты» и «действия» художника, а также сопутствующий «инвентарь» — многочисленные инсталляции. Они демонстрировались через театрализованную игру, которая привела к обновлению языка художественной коммуникации.

Развитию искусства в театрализованной форме также способствовал ряд обстоятельств. Во-первых, многие из студентов-выпускников, в числе которых были Йозеф Бойс, Маркус Люпертц и Йорг Иммендорф, репрезентировали в творчестве субъективные знаки «свободы и творческого мышления» и позже вернулись в Художественную академию Дюссельдорфа на должности преподавателей.

Во-вторых, Художественная академия Дюссельдорфа позиционировала себя как место активного междисциплинарного диалога, сформировавшегося благодаря лекциям, конференциям и исследованиям в различных областях культуры, техники, а также естественных наук: от географии до экологии. Когда в 1960-е годы художники западно-немецкой группы «Зеро» создавали световые и кинетические арт-объекты, их новаторство заключалось в поиске нового свободного экспозиционного формата. Отто Пине выбрал для творчества гелиевые многометровые шары, чтобы запускать их в открытый полет по небосклону. Демонстрируя световую кинетику, воздушные шары утверждали особую художественную идеологию «свободного», «небесного» и миротворческого искусства. Так, художественная программа «Зеро»

манифестировала освобождение от оков земного притяжения, а также жанровых границ, музейных стен и всех традиционных предрассудков.

В-третьих, в 1960-е годы благодаря преподавательской деятельности мастера Йозефа Бойса Художественная академия Дюссельдорфа оказалась вовлеченной в творческое пространство международного движения «Флюксус». Совместно с Нам Джун Пайком и другими художниками Бойс искал свободы и новизны на экспериментальном поле музыкального акционизма, когда искусство словно приобрело «текучесть» своих видовых и жанровых границ и утверждало «интерактивность» всех художественных практик — музыки, театра, фото- и видеотехнологий. Это были ярко и провокационно поставленные концерты.

Так инсталляция прочно завоевала автономную позицию в существующем жанровом диапазоне и дерзко заявила о себе в форме некоего «памятного события» из театрализованной акции, вернее, каким-то ее «застывшим слепком». Пайк получил профессорскую должность в Художественной академии Дюссельдорфа лишь несколько лет спустя после увольнения оттуда Йозефа Бойса: с 1979 и вплоть до 1995 года Пайк руководил там видеомастерской. Вместе с тем очевидно, что дружественное сотрудничество происходило независимо от всех официальных должностей. Пайк немало поспособствовал укоренению в недрах академии абсурдной видеоинсталляции, которая находилась во взаимосвязи с его перформансами и получила наименование электронной скульптуры.

Несомненно, происходил обоюдный обмен творческими идеями. Бойс представлял чудо-телевизор с шерстяным экраном и проецировал на стену шерстяную картину. В то же время Пайк стал демонстрировать телевизор в великолепном цветущем оазисе, напоминающем какой-то экзотический ландшафт. Среди разнообразных растений и цветов его «электронная скульптура» становилась подобной загадочно мерцающим инопланетным кораблям (ил. 1).

Творческий габитус преподавателя Художественной академии Дюссельдорфа

Когда в руках юного, семнадцатилетнего Бойса оказалась старая брошюра с изображением статуи немецкого скульптора Лембрука «Большая колена-преклоненная», он был взволнован: «Всё является скульптурой!» [Цит. по: 6, S. 13]. Для него это было первым сильным переживанием трагической выразительности скульптурной формы. В 1946 году Бойс поступил в Государственную художественную академию Дюссельдорфа с желанием постигать мастерство скульптуры в классе Эвальда Матаре.

1. Нам Джун Пайк.

Видеоинсталляция**«Ноев ковчег».**

1989.

Трехканальная
видеоинсталляция,
25 мониторов,
2 лазерных диска,
2 проигрывателя
для лазерных дисков,
деревянная конструкция,
9 животных
из папье-маше.
400 × 560 × 260.
Центр искусства
и медиатехнологий,
Карлсруэ, ФРГ.
Фотограф неизвестен.
Источник: zkm.de



Однако вскоре искусство Бойса показало себя как особый способ художественной «активности», которая продемонстрировала полное безразличие к классическим музеям и картинам. Художник обратился в творчестве к совершенно иному, по сравнению со скульптурой, виду искусства — к инсталляции. В его творческом репертуаре были еще абстрактные рисунки, вследствие полной безучастности к цвету зарекомендовавшие мастера как «нехудожника». И тем не менее Бойс оказался художником, который впоследствии скажет: «Где я, там и академия!» [Цит. по: 7, S. 39].

В Художественной академии Дюссельдорфа педагогическое общение со студентами строилось на важной роли самого учебного класса как особого творческого, идейного и даже эмоционального пространства, как учебного сообщества, вызывающего в памяти подобие средневековой артели мастеров. Учебный класс под руководством наставника самостоятельно определял свои

художественные приоритеты и задачи. Позднее такая творческая самостоятельность будет специально оговариваться в документах академии как «защищенность» от всякого внешнего влияния³. Академия утверждала творческую автономию класса как неотъемлемое условие учебного процесса и всегда стремилась назначать преподавателей в статусе наилучших, выдающихся, с национальным и международным признанием. Примечательно, что Бойс получил должность профессора лишь после нескольких попыток — в 1961 году — и смог представить свои рисунки на международной выставке современного искусства «Документа 3» в Касселе только спустя три года.

По своему обыкновению, он не то чтобы преподавал, а просто дружелюбно беседовал, присев на какой-то ящик из старой мебели. В статусе педагога Художественной академии Дюссельдорфа он оставался до 1972 года. Будучи профессором,

³ Там же. S. 3.



**2. Йозеф Бойс
в Дармштадте.**

1971.

Фото: Вернер Кумпф,
VG Bild-Kunst, Бонн.

Гессенский земельный
музей в Дармштадте
(HLMD).

Источник:

bastian-gallery.com

он сохранил простой и демократичный облик. Таким образом, сам профессор Бойс превратился в некую живую репрезентацию символической знаковости: его образ был во многом мифологизирован и представлял «спасателя» и «врачевателя» всего человечества от любой формы диктатуры и тоталитаризма. Символичностью был пропитан каждый элемент его облика: от протертых джинсов, фетровой шляпы, рыбацкого жилета и шерстяного пальто с эмблемой красного креста до широкой улыбки. Театрализованный костюм, который был непременно из шерсти, стал символическим элементом творческой

коммуникации: «это дом, пещера, которая изолирует человека» [8, с. 66]. А еще это «защита»: «можно назвать его также астральным костюмом», как говорил сам Бойс [8, с. 66]. Даже когда художник молчал, его одеяние продолжало нечто «возвещать» — через свою яркую образность. Прежде всего, эмблема красного креста на рукаве была важным символическим указанием на терапевтическую роль искусства. Отчасти проскальзывала связь с культурой кочевых народов, которые использовали физические и символические свойства органики — жира, войлока, кожи и других материалов.

Можно вспомнить, как в искусстве поп-арта художники легко тиражировали образы: от современных до классических, будь то бутылки кока-колы, Элвис Пресли или «Мона Лиза». Бойс стал иронически тиражировать свои собственные фотопортреты. Он неоднократно представлял их рядом с портретами различных знаменитостей. Однако никак не для сравнения своей персоны с популярными киногероями, а, наоборот, для иронического отчуждения от такого «идолизма» массовой культуры. Его облик характеризовался очевидной демократичностью и оказывался в разительном контрасте с нереальностью сияющих и блистательных кумиров кинематографа. В то время как ковбои, гангстеры и боксеры, представленные в свете кино и глянцевого производства массмедиа, вызывали смятение, художник демонстрировал бесхитрость и простоту. И в противоположность сомнительным героям «со шкурой грозных титанов», сценический облик художника напоминал шуточные «доспехи» осовремененного Дон Кихота. Своим железным конем он выбрал самый обычный двухколесный велосипед.

Так, на выставке «Документа 6» в Касселе один из шуточных плакатов Бойса провозглашал о его «боксерском поединке» с молодым скульптором Авраамом Давидом Кристианом. Причем оба мастера были изображены подчеркнуто неспортивно, даже без боксерских перчаток. Парадоксально, что боевые перчатки в данном случае были бы совершенно нелепым аксессуаром, ведь состоялись мастера на поле искусства.

В 1972 году в другом своем плакате Бойс иронически сопоставил собственный фотопортрет с портретом американского актера Джона Уэйна, который по сюжету вестерна «Хондо» сражался с индейцами (режиссер Джон Фэрроу, 1953 г.). Вполне закономерно, что иконография такого костюмированного маскарада достигла триумфального аккорда, когда в финале у Бойса появился богатый меховой воротник (ил. 2). Роскошный длинный мех воротника имел аллегорическую ценность: он привнес столь уместное в пространстве Дюссельдорфской академии художеств ощущение солидности, быть может, даже царственности, и свидетельствовал о принадлежности художника к кругу профессуры.

В 1958 году в стенах Художественной академии Дюссельдорфа художник познакомился со своей будущей супругой — Евой Вурмбах (в замужестве Ева Бойс) — восемнадцатилетней начинающей преподавательницей искусства, на которую произвело колоссальное впечатление его умение лаконично и ярко вести беседу. По сравнению со взрослым тридцатилетним Бойсом все молодые люди казались ей скучными. Впоследствии супруга всегда обращалась к художнику

очень уважительно, по широко известной в мире искусства фамилии — «Бойс». Она вспоминала, что сама покупала ему шляпы: «Обычно я приношу домой несколько шляп, а затем возвращаю те, которые Бойсу не нужны» [Цит. по: 9, S. 81]. Бывало, что в своих произведениях художник мог заменить настоящий жир на воск или пластик. Нередко ее спрашивали, что она думает о таких скульптурах из жира, масла, маргарина и что она намазывает на хлеб утром — быть может, Бойс навсегда заставил ее возненавидеть масло? «Вовсе нет! Масло есть масло! Однако могло случиться так, что дети за завтраком недоверчиво спросят о бутербродах: “А это не пластик?”» — с улыбкой отвечала Ева Вурмбах [Цит. по: 9, S. 82].

И главное, что он был очень веселым человеком, который часто прибегал к самоиронии, восклицая, что всегда «питается» за счет истощения своих собственных сил. Его неиссякаемая задорная энергия была, как фонтан, без выходных и отпусков. Он умел быстро разрешить любые сложные вопросы, угнетающие душу, просто изрекая, что всякая погода хороша, — эту реплику его супруга тогда сочла гениальной, заставляющей вовсе позабыть о всяком несчастье, как на улице, так и вообще в жизни.

Художественная академия Дюссельдорфа как реальность и утопия

1970-е годы можно рассматривать уже как время зрелой, вернее, «вызревшей» активности Бойса на художественной сцене ФРГ — в особом статусе «диссидента». Свой новый негласный титул Бойс получил после того, как разошелся во взглядах с Художественной академией Дюссельдорфа. Его ироническая протестная акция прошла в знак защиты непринятых абитуриентов в октябре 1972 года: в формате мирного противостояния он «оккупировал» секретариат вместе со всеми отверженными абитуриентами. Ведь каждый, как весело повторял мастер, имеет право быть художником. Творческое дарование для него было вовсе не главным: «Талант меня не интересовал», — признавался он сам [8, с. 71]. Имело значение только соучастие и созидание идеальной миротворческой Евразии. Акция Бойса закончилась его выдворением из Художественной академии Дюссельдорфа в сопровождении полиции, которое задокументировал фотоснимок. Впоследствии он был растражирован самим художником в виде шуточного плаката «Демократия — это весело!» (ил. 3) и стал мистифицированным предзнаменованием, возмущавшим о новой социальной утопии — мифической «Академии в открытом ландшафте».

Позднее этот «неакадемический» профессор вернулся в академические стены и снова получил там пристанище, однако уже неофициальное.



3. Йозеф Бойс.

Плакат «Демократия — это весело».

1973.

Трафаретная печать на картоне, с рукописным текстом.

75 × 114,5.

Фото: Эрнст Наннинга, издательство «Штэк», Гейдельберг,

Коллекция Райнхарда Шлегеля, Берлин.

Источник: каталог Новой Пинакотеки (Мюнхен), № 68, pinakothek-beuys-multiples.de

Йозеф Бойс хотел не просто вдохновить на широкую креативность и «демократизацию» мышления, а прийти к публичности Художественной академии Дюссельдорфа. Бойс называл войну общечеловеческой катастрофой, когда каждый день приходится видеть «весь этот ужас» [8, с. 69]. С затаенной болью он признавал, что нет «людей, которых страдания обошли стороной...» [8, с. 69]. Бойс, который из личного опыта знал о войне, с горечью признавал: «У каждого своя биография и свои страдания» [8, с. 69]. Его утопическая академия осмысливалась им как пространство преодоления страдания через творчество. Художник говорил: «Я не хочу давать готовых рецептов», и тем не менее его студенты, в том числе потерявшие почву под ногами, искали у него поддержки и дали ему прозвище «терапевт» [8, с. 69–70].

Благодаря художественному акционизму Бойса в искусстве ФРГ 1960-х годов поднялась волна неоромантической энергии, которая была сопряжена с безграничной верой в терапевтическую роль искусства. Для Бойса образ новой мифической академии воплотил особое, социально значимое терапевтическое пространство. Здесь Бойс приводил в пример самого себя, когда повторял: «Я обязан ежедневно противостоять болезням <...> У меня нет времени болеть, у меня

нет времени умирать. Именно потому, что у меня нет времени болеть, никакая хворь меня не берет. <...> Но это исключительно мой метод» [8, с. 68]. Это был его личный подход к образовательному процессу в духе художника-философа.

Бойс соглашался с антропософским тезисом, согласно которому нельзя быть художником вне духовной связи своего искусства с миром. Вместе с тем другая мысль — об одиночестве, изложенная в сочинениях Штайнера (Штейнера), — наоборот, провоцировала художника к острой полемике. Пусть у Штайнера написано: «тот, кто является настоящим художником, может творить свою картину в глухой пустыне» [10, с. 121], однако для Бойса такое одиночество было антисоциально и некоммуникативно.

Мифическая академия была для Бойса совершенно невозможна в социальной пустоте, даже ради взаимосвязи с космической вселенной. Мастер искал способ построить «архитектуру» идеального социума. И его утопия должна была воплотиться посреди естественного дикого ландшафта, но не как ландшафта-пустыни, а населенного и оживленного, — в образе вольно созидющей колонии художников. Мастер был захвачен идеей побега из города, и вообще — из цивилизации. И вместе с тем образ мифической академии

4. Йозеф Бойс.

Инсталляция**«Конец XX века».**

1982–1983.

Базальтовые камни,

войлок, глина,

гидравлическая

тележка, лом.

Размеры могут меняться.

ФРГ, Берлин, музей

«Гамбургский вокзал».

Источник: Art. Das

Kunstmagazin, 2021, № 4,

S. 101



виделся ему словно особый духовный организм, которому надлежит укорениться в природном ландшафте со своим жизнеутверждающим духом творческого коллектива.

Всякая органика, воплощенная в его арт-объектах, указывала на мифическую науку «духовного искусства». Если тепло возникает от шерсти и животного мира, уют — от щедрот земли и леса, а пропитание — от пасеки и медоносных пчел, то социальная скульптура вырастает из эволюционного развития социума. Художник неустанно демонстрировал мед и рассказывал о пчелах, у которых предлагал учиться и мало-помалу, через опыт осмысления законов их жизни, вознестись на уровень выше — на ступень социальной культуры (инсталляция «Дай мне меда!», 1979). Еще античный автор Марк Терренций Варрон в своем сочинении «*De re rustica*» («О сельском хозяйстве») высказывался о ловкости пчел, их уживчивости и патриотизме. Творческие достоинства пчел вызывали удивление также у древнеримского философа Сенеки. Пчелы способны добиться

правильной геометрии в своих восковых постройках благодаря любви к порядку и чистоте: пчелиный рой никогда не привьется к нечистому месту, а «дух общественности и патриотизма образуют союз, на котором всё зиждется, так эти же добродетели должны господствовать и в человеческом обществе» [11, с. 18].

Обращение к органике обнаруживало желание наглядной демонстрации архетипичного, понимаемого как вечный и исконный пласт бытия. Искусство Бойса, основанное на субъективном мифическом опыте, демонстрировало черты некой архетипической мудрости, которая вела к исцелению средствами некой доисторической метанауки. Его искусство всегда характеризовалось некой спонтанной устремленностью к объективации архетипа [12]. Художник видел реальность через призму глубоких, архетипичных смыслов в стиле философии Карла Густава Юнга, согласно которой архетип проявляется не только в сновидениях, но также в мечтах и «грезях наяву» [13, с. 110].

Планируя расширить границы искусства до реальной жизни, Бойс утверждал, что всё вокруг является социальным искусством. В то время как его коллега Ханс Холляйн весело парировал: всё вокруг — это социальная архитектура. Активное сотворчество Бойса с известным австрийским архитектором продолжалось много лет. Ханс Холляйн (1934–2014), участник выставок в США, Австрии, ФРГ и других странах, прославился как инновационный мастер и профессор Художественной академии Дюссельдорфа (1967–1976). Несомненно, под его влиянием Бойс задумал совершить творческую экспансию в область архитектуры и начал работать над рукописью, которая состояла преимущественно из его рисунков и была обнародована уже после его ухода из жизни — в 2013 году.

Художник хотел реализовать проект «поселения» наподобие средневековой артели: с общим проживанием, работой и коммунальным хозяйством. Идея такого поселения была навеяна искусством Баухауза. Вместе с писателем Генрихом Бёллем, архитектором Клаусом Штаком и другими коллегами Бойс планировал создать в Дюссельдорфе университет творческого вольнодумства — международный учебный и исследовательский центр. Планировалось построить особое сооружение в «революционном» стиле, совсем отличном от всех известных архитектурных стилистических тенденций его эпохи.

Мифическая академия Бойса воплотилась не в месте пребывания художника, а в «знаках» его театрализованных акций. Так, каменные глыбы в творчестве художника стали символическими знаками пространства некой социальной терапии (например, инсталляция «Камень зайца», 1982).

В большом произведении Бойса «Конец XX века» (1982–1983) показаны каменные глыбы — неокатанные и неотшлифованные, гравированные изображением в виде человеческого ока (ил. 4). Камни символизировали обломки потерянного мира. Это был некий знак, адресованный большому человечеству, о грядущем Апокалипсисе из-за бесконечных войн и геополитических конфликтов. Камень, изъятый из мира природы, стремительно терял в пространстве экспозиции свою естественную взаимосвязь с миром органики, становясь обломком горной породы. Он начинал участвовать в странном символикориализованном спектакле и обретал новое существование — сверхреальную жизнь. Глыбы давили своей массой, вызвали ощущение тяжелого груза и одновременно хранили память о процессе человеческого мышления: о том, как смутная, неясная и созидательная сила интеллекта кристаллизуется в весомые идеи, остывает и затвердевает. Эволюционный процесс такой мысленной энергии

был также связан с размышлениями художника о жизни, смерти и возрождении [14].

Почти одновременно со своей вышеназванной инсталляцией «Конец XX века» Бойс начал реализовывать другую крупную художественную акцию под названием «7000 дубов», которая была завершена лишь после его смерти. В 1982 году для воплощения этого творческого проекта художник завалил камнями площадь перед музеем Фридрицианум на седьмой выставке «Документа» в Касселе. Он хотел высадить деревья в пригороде Касселя и расположить рядом с каждым из них базальтовую глыбу. Это был не просто экологический проект, но также и своего рода отклик на идею творческой свободы «в духе времени» (ил. 5).

Масштабная акция «7000 дубов», к участию в которой было привлечено много творческих единомышленников Бойса, приобрела символикориализованный характер и напоминала праздник древонасаждения. Для сравнения можно вспомнить исторические времена, например, ритуалы древних греков, когда их мифические празднества связывались со служением языческим богам. Посвященные некоему идолу-божеству, они представляли собой свершение эпифании — самого явления божества [15, с. 173]. В искусстве акций конца XX века, конечно, уже нет никакой идеи божества, потому что постмодернистский художник предпочитает видеть воплощение некоего царственного, быть может, даже божественного оракула в самом себе. В акции художник всегда репрезентировал самого себя как наставника в многообразных и сверхважных «истинах». Некую «космическую силу» деревьев и камней в пригороде Касселя можно было постигнуть лишь изнутри творческой теории Бойса, в то время как за ее пределами они оставались лишь объектом пустых манипуляций, сферой ландшафтного дизайна, повседневыми атрибутами улицы.

Инсталляция в театрализованном пространстве акции призвана отразить в себе целое — всю субъективную мифологию художника. А значит, инсталляция, помноженная на акцию, — с ее абсурдом и мифологичностью — всегда будет лишь удалять от реальности. Такие арт-объекты обозначали незримое пространство, которое восходило не только к общеисторическому, но и к личному жизненному опыту художника, его околорелигиозному чувству. Художник в своих выступлениях и интервью рассказывал о некой запредельной силе, которая сливается со стихией всей вселенной, о микро- и макрокосмосе: вертикаль дерева способна из глубины земли достигнуть неба. Бойс заявлял, что высота духовного мира требует преодоления своих низменных инстинктов и чувств, прежде всего жажды власти над другими и денег.

5. Йозеф Бойс.
Художественная акция
«7000 дубов»,
приуроченная
к очередной выставке
«Документа 7»
в Касселе, ФРГ.
1982.

Источник: Art. Das
Kunstmagazin, 2021, № 4,
S. 34





**6. Йозеф Бойс
в Италии на вилле
барона
Джузеппе Дурини.
1970-е.
Источник: Art. Das
Kunstmagazin, 2021, № 4,
S. 90**

Камни, неоднократно инсталлированные Бойсом на выставках, вернулись через его акцию в ландшафт, под открытое небо. Их происхождение особой значимости по-прежнему выдавала символическая ритуализация действий художника: подле каждого дерева устанавливался камень со своим магическим магнетизмом на антропософский лад как знак какого-то особого живительного импульса. По Бойсу, человеческая воля и интеллект способны переработать ментальную

и творческую энергию в мощную и долговечную основу общественной системы. По мнению художника, «не только в умах, но и в общественных институтах и структурах» должна, словно камень, утвердиться свобода [8, с. 63].

Бойс возложил на себя ответственную миссию: способствовать творческой активности и взаимодействию людей, которое, согласно изречению мыслителя Р. Штайнера, поможет «вырастать из демонического и вращать в свободу»

**7. Дуб, посаженный
Йозефом Бойсом
в Италии на вилле
барона
Джузеппе Дурини.
1970-е.**

Источник: Art. Das
Kunstmagazin, 2021, № 4,
S. 91





8. Филипп Кёнен.
Граффити.
Проект музея
Абтайберга
под названием
«Социальный город
Гладбах & Вестенд».
Мёнхенгладбах, ФРГ.
Фотограф неизвестен.
Источник: qm.mg

[10, с. 119]. Так прозвучал антропософский призыв к духовно-нравственному освобождению от демонических страстей. Ведь только настоящее искусство ведет к свободному духом обществу и воплощает, как утверждал художник, «духовно-душевное» [8, с. 63].

Итак, смысловое значение деревьев и камней в творчестве Бойса получило развитие от символической знаковости к мифу. Деревья и камни превратились в некий «муляж» субъективной «духовности», по Бойсу. Мастер эпохи постмодерна призывал к пониманию искусства в самом широком смысле как новой современной формы коммуникативного взаимодействия людей.

Театрализованная инсталляция — жанр искусства или миф?

В 1970-х годах баронесса Лукреция Де Доницио Дурины (род. 1936) и ее супруг барон Джузеппе Дурины стали крупными меценатами творчества Бойса, в частности, поддерживали его акцию «7000 дубов». Художник нередко бывал

на их итальянской вилле в Сан-Сильвестро-Колли (провинция Перуджа), где для него был построен дом-студия и где он возобновил свою акцию с древонасаждением (ил. 6). Итальянские друзья Бойса снабжали художника красным вином, оливковым маслом и даже организовали транспортировку 300 центнеров чистой извести из Пескары в Дюссельдорф для покраски стен его мастерской на площади Дракеплац. В 1984 году, в свой 63-й день рождения, Бойс составил список из 7000 вымирающих деревьев, которые хотел высадить на 15 гектарах своего нового итальянского «райского сада» [16, S. 93]. Столь значительную по размерам территорию ему предоставил барон Дурины специально для реализации задуманного проекта. Первый дуб художник посадил незадолго до своей смерти (ил. 7), а высадку еще нескольких сотен деревьев продолжила впоследствии сама Лукреция Дурины, которая стала автором более 300 книг о художнике, в том числе под названием «Голос Бойса». К 2021 году, к 100-летию со дня рождения художника Бойса, было высажено уже

около 500 деревьев. Лукреция Дурини также основала мемориальный музей художника: небольшое бетонное сооружение, расположенное под землей и служившее своеобразным конференц-центром для международных встреч, мероприятий, фильмов и портретной фотогалереи из ее архива.

Педагогическая практика Художественной академии Дюссельдорфа, в частности, воплощенная в творческой активности Йозефа Бойса, оказала влияние на выработку и популяризацию нового вектора развития искусства в городском пространстве. Примечательно, что идея гармонии городской среды с природным ландшафтом получила воплощение в проекте, посвященном памяти самого художника. Данный проект был осуществлен по инициативе музея Абтайберга в Мёнхенгладбахе спустя несколько десятилетий после смерти Бойса — в начале 2000-х годов. Недалеко от музея Абтайберга, на площади Иоганна-Петера-Беллинг-Плац, уличный художник Филипп Кёмен (*Philipp Kömen*) создал монументальное граффити с парным портретом Бойса и Ханса Холляйна (ил. 8). Этот настенный рисунок выполнен по историческому фотоснимку 1960-х годов, когда Бойс был еще только на пути к широкому публичному признанию как профессор Художественной академии Дюссельдорфа, творческий новатор и деятельный наставник молодежи. Музей Абтайберг в Мёнхенгладбахе неразрывно ассоциируется с именем архитектора Ханса Холляйна, поскольку он создал проект его нового здания. Этот проект был отмечен престижной Мемориальной премией Рейнольдса (1984), подчеркивающей его значимость в архитектурной среде.

В начале 2000-х годов проект благоустройства Мёнхенгладбаха представлял собой масштабную социально-экологическую программу под названием «*Soziale Stadt Gladbach & Westend*» («Социальный город Гладбах & Вестенд») стоимостью 16 тыс. евро. При участии архитектора Бурхарда Шраммена было задумано осуществить историческую реконструкцию событий, в прошлом сопутствовавших возведению нового здания музея. Вспоминалось, что в 1960–1970-е годы в лице Бойса и Холляйна можно было увидеть некое единство современных форм искусства, архитектуры и реальной жизни. Было предложено создать серию настенных граффити, а также посадить рядом с мёнхенгладбахским музеем великолепный цветущий сад с медоносными растениями и пчелами.

Таким образом, в искусстве постмодерна неподалеку от мёнхенгладбахского музея Абтайберга появилось граффити с портретом Бойса, пристально смотрящего вдаль, прямо и уверенно. Облик художника, прославленного мэтра и твердого наставника, — привычный и неизменный: рыбацкий жилет, шляпа и сигарета во рту. В настенном граффити прямой силуэт Бойса контрастировал с изображением громадной и слегка сутулой фигуры Ханса Холляйна. Архитектор стоял рядом, опустив руки в карманы пиджака. Это был портрет двух соратников-вольнодумцев, которые замыслили некое дело чрезвычайной важности, ничуть не меньшее, чем в масштабе всей Вселенной, — новую свободную и миротворческую Академию — «социальную архитектуру».

Выводы

Из педагогической практики Художественной академии Дюссельдорфа очевидно, что художественное сознание мастера эпохи постмодерна субъективно и мифологично: оно воплотилось благодаря свободной трансформации «классического» искусства в нечто совершенно «неклассическое». Изобразительное искусство как важнейшая часть учебной программы академии всегда воспринималось через многообразные видовые и жанровые трансформации. Театрализованно-игровой способ демонстрации многочисленных инсталляций стал способом коммуникации.

Театрализованная инсталляция дистанцировалась от всякой наглядности в искусстве, обыкновенно присутствующей в классической скульптуре. Ведь арт-объект предполагал творческую концепцию и, чтобы казаться постижимым, он больше не нуждался в красоте, эстетике и художественной образности. Инсталляция поддавалась «расшифровке» лишь через выход за пределы ее визуальной и смысловой формы — она требовала размышлений в различных направлениях: погружения в искусство и реальность, а также обращения к философии и религиозной теософии, к индивидуальному жизненному опыту и опыту мировой истории. Арт-объекты существовали в пространстве архетипичных смыслов и могли быть интерпретированы лишь изнутри творческой концепции мастера о некоем «свободном» искусстве. Мифическая «академия в ландшафте» утверждала взаимосвязь творческой фантазии и повседневной реальности и нашла свое воплощение в яркой символической знаковости искусства художника.

Список источников

1. Klemm T. Kunstakademie Düsseldorf. Kunst lernen? // Kunstforum International. 2017. Bd. 245. S. 76–89.
2. Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день. Из коллекции Института связей с зарубежными странами (ifa) Штутгарт : каталог / сост.: М. Винцен, М. Флюгге. М.: Московский музей современного искусства, 2014. 320 с., ил.
3. Йозеф Бойс: Призыв к альтернативе / под ред. О. Блуме. М.: Типография Новости, 2012. 152 с.
4. Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
5. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., ст. и комментарии С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
6. Adriani G., Konnertz W., Thomas K. Joseph Beuys. Köln: DuMont Buchverlag, 1994. 215 S.
7. Briegleb T. Is Joseph Beuys our savior or just a false prophet? // Art. Das Kunstmagazin. 2021. № 4. S. 32–40.
8. Ваберер К. Интервью с Йозефом Бойсом (1979 год) // Внутренняя Монголия. Чингисхан. Шаман. Актрисы. Выставка в Государственном Русском музее : каталог / под ред. К. Арэнс, К. Хенляйн; пер. на рус. В. Вебер. Ганновер: Т. Шефер ГмбХ, 1992. 95 с., ил.
9. Viseur R. Interview mit Eva Beuys: «Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen» // Art. Das Kunstmagazin. 2021. № 4. S. 78–87.
10. Штайнер Р. Художественное в его мировой миссии: 6 лекций, прочитанных в Дорнахе между 27 мая и 9 июня 1923 года, 2 лекции, прочитанные в Христиании (Осло), 18 и 20 мая 1923 года / пер. с нем. О. Князевой. СПб.: Ключи, 2022. 192 с.
11. Курочкин А.Я. Исторический очерк пчеловодства. С биографиями знаменитых деятелей по пчеловодству [Репринтное издание]. М.: Хозрасчетный центр «А.М.Д.» при добровольном обществе «Наука», 1991. 116 с.
12. Орлова Е.В. Мифологичность в искусстве Йозефа Бойса // Academia. 2025. № 3. С. 524–538. URL: <https://academiarah.ru/magazines/2025/3/mifologichnost-v-iskusstve-yozefa-boysa> (дата обращения: 20.10.2025).
13. Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / пер. с нем. В.М. Бакусева, А.В. Кричевского. М.: Канон, 1994. 320 с.
14. Орлова Е.В. Йозеф Бойс, Пер Киркеби и Гюнтер Юккер: природа как скульптура, скульптура как природа и антискульптура без природы // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик : коллективная монография / отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: БуксМАрт, 2019. С. 286–295.
15. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. М.: Республика, 1996. 448 с.
16. Diehl U. Die Baronesse & der Revolutionär // Art. Das Kunstmagazin. 2021. № 4. S. 90–94.

References

1. Klemm, T. (2017) 'Kunstakademie Düsseldorf. Kunst lernen?', *Kunstforum International*, 245, pp. 76–89. (In Germ.)
2. Vinzen, M. and Flügge, M. (comps.) (2014) *Paths of German art from 1949 to the present day. From the collection of the Institute for Foreign Relations (ifa) Stuttgart* [Catalogue]. Moscow: Moscow Museum of Modern Art. (In Russ.)
3. Blume, O. (ed.) (2012) *Joseph Beuys: a call for an alternative*. Moscow: Tipografiya Novosti. (In Russ.)
4. Turchin, V.S. (2003) *The image of the twentieth... in the past and present. Artists and their concepts. Works and theories*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
5. Barthes, R. (2008) *Mythologies*. Moscow: Academicheskyy Proekt. (In Russ.)
6. Adriani, G., Konnertz, W. and Thomas, K. (1994) *Joseph Beuys*. Köln: DuMont Buchverlag. (In Germ.)
7. Briegleb, T. (2021) 'Is Joseph Beuys our savior or just a false prophet?', *Art. Das Kunstmagazin*, (4), pp. 32–40.
8. Waberer, K. (1992) 'Interview with Joseph Beuys (1979)', in Ahrens, K. and Henlein, K. (eds.) *Inner Mongolia. Genghis Khan. Shaman. Actresses. Exhibition at the State Russian Museum, St. Petersburg* [Catalogue]. Hannover: T. Schäfer GmbH. (In Russ.)
9. Viseur, R. (2021) 'Interview mit Eva Beuys: "Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen"', *Art. Das Kunstmagazin*, (4), pp. 78–87. (In Germ.)
10. Steiner, R. (2022) *Art in its world mission: 6 lectures delivered in Dornach between May 27 and June 9, 1923, 2 lectures delivered in Christiania (Oslo) on May 18 and 20, 1923*. Saint Petersburg: Klyuchi. (In Russ.)
11. Kurochkin, A.Ya. (1991) *Historical essay on beekeeping. With biographies of famous figures in beekeeping* [Reprint edition]. Moscow: A.M.D. centre, Nauka. (In Russ.)
12. Orlova, E.V. (2025) 'The mythological experience in the art of Joseph Beuys', *Academia*, (3), pp. 524–538. Available from: <https://academiarah.ru/magazines/2025/3/mifologichnost-v-iskusstve-yozefa-boysa> (Accessed 20.10.2025).
13. Jung, K.G. (1994) *Collected works. Psychology of the unconscious*. Moscow: Kanon. (In Russ.)
14. Orlova, E.V. (2019) 'Joseph Beuys, Per Kirkeby, and Günther Uecker: nature as sculpture, sculpture as nature, and anti-sculpture without nature', in Malinina, T.G. (ed.) *Art worlds of the 21st century. Ways of integrating architecture and art practices*. Moscow: BuksMArt, pp. 286–295. (In Russ.)
15. Hübner, K. (1996) *The truth of myth*. Moscow: Respublika. (In Russ.)
16. Diehl, U. (2021) 'Die Baronesse & der Revolutionär', *Art. Das Kunstmagazin*, (4), pp. 90–94. (In Germ.)

Информация об авторе

Орлова Евгения Валерьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, ew-orlowa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-код (Science Index): 3567-5552.

Information about the author

Evgeniya Valerievna Orlova, Cand. Sc. (Art history), Senior Researcher, Department of Foreign Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, ew-orlowa@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3937-0503>, SPIN-code (Science Index): 3567-5552.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 24.11.2025; принята к публикации 26.11.2025.

The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 24 November 2025; accepted for publication on 26 November 2025.