



Научная статья

УДК 7.038.6:7.038.55(430).091'196/'198

DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.015

Мифическая география: о художественном акционизме ФРГ 1960–1980-х годов

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 анализу художественного мышления и концепции мифической географии в творчестве Йозефа Бойса в 1960–1980-х годах в контексте немецкого художественного акционизма и постмодернизма. Автор исследует символическую природу перформансов, инсталляций и мифологических образов художника, а также роль иронии в смысловом пространстве произведений. В работе использованы иконографический и семиотический методы для выявления ключевых символов и образов, представленных в работах Бойса, а также интерпретационные подходы, основанные на трудах Р. Барта, К. Хюбнера, Ж. Делёза и Ю. Хабермаса. Эмпирическая база включает описание конкретных перформансов, инсталляций, а также художественные манифесты и интервью Й. Бойса. В статье анализируются исторические и культурные корни мифологической тематики, такие как теософия, антропософия и народные предания, влияющие на формирование уникальной «мифической географии» художника, которая воплощается через символические знаки, перформансы и ритуальные жесты, указывая на трансцендентные и архетипические смыслы.

В результате выделены основные характеристики художественного акционизма Йозефа Бойса, подчеркивающие важность взаимодействия между индивидуальным восприятием и коллективным бессознательным. Установлено, что его творчество носит иронический характер, переосмысливает классические мифы, религиозные мотивы и народные символы, создавая пространство, объединяющее духовное и ментальное в условном «пространстве Евразии». Определены особенности построения символического пространства, используемого в перформансах и инсталляциях, раскрывающих двойственность символических образов («животные-символы», предметы быта, природные объекты) и их эмоционально-психологическое воздействие на зрителей. Акцент сделан на необходимости понимания исторического контекста, в котором возникло и развивалось творчество художника, и значении метода ироничного переосмысления классических канонов и ценностей. Выводы исследования подтверждают ключевую роль субъективной мифологии в формировании индивидуального стиля Йозефа Бойса, демонстрируя уникальный вклад художника в развитие европейского искусства второй половины XX века.

Ключевые слова: Йозеф Бойс, миф, знак, художественный акционизм, перформанс, теософия, ирония, коммуникация, Евразия

Для цитирования: Орлова Е.В. Мифическая география: о художественном акционизме ФРГ 1960–1980-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 242–259.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1286>.

Original article

Mythical geography: On artistic actionism in Germany in the 1960s–1980s

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 analyses the artistic thought and concept of “mythical geography” in the work of Joseph Beuys during the 1960s–1980s, within the context of German artistic actionism and postmodernism. The author explores the symbolic nature of the artist’s performances, installations, and mythological imagery, as well as the role of irony within the semantic space of his oeuvre. The study employs iconographic and semiotic methods to identify key symbols and images in Beuys’s work, drawing on the theories of Roland Barthes, Kurt Hübner, Gilles Deleuze, and Jürgen Habermas. The empirical framework includes descriptions of specific performances and installations, as well as an analysis of Beuys’s artistic manifestos and interviews. The article examines the historical and cultural roots of his mythological themes, such as theosophy, anthroposophy, and folk legends, which informed his unique “mythical geography.” This geography is manifested through symbolic signs, performances, and ritualistic gestures, pointing towards transcendental and archetypal meanings. The findings delineate the primary characteristics of Joseph Beuys’s actionism, highlighting the vital interaction between individual perception and the collective unconscious. It is established that his work is inherently ironic, re-evaluating classical myths, religious motifs, and folk symbols to create a space that unites the spiritual and the mental within a conceptual “Eurasian space.” The study identifies the structural features of the symbolic space utilized in his performances and installations, revealing the duality of symbolic images, including “animal-symbols,” everyday items, and natural objects, and their emotional-psychological impact on the viewer. Emphasis is placed on the necessity of understanding the historical context of the artist’s development and the significance of his ironic reappraisal of classical canons and values. The research concludes that subjective mythology played a pivotal role in shaping Beuys’s individual style, demonstrating his unique contribution to the evolution of late twentieth-century European art.

Keywords: Joseph Beuys, myth, sign, artistic actionism, performance, theosophy, irony, communication, Eurasia

For citation: Orlova, E.V. (2026) ‘Mythical geography: On artistic actionism in Germany in the 1960s–1980s’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 242–259. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.015.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1286>. (In Russ.)

Введение

Многие зарубежные мыслители рассматривали проблему мифического восприятия, способного породить богатую символическую образность ландшафта. Ролан Барт признавал, что можно установить лишь формальные границы мифа, поскольку субстанциональные границы ему не свойственны. И тем не менее он предпринял попытку дать «несколько примеров субстанционального

психоанализа мифических объектов» [1, с. 129]. Для Курта Хюбнера миф представлял собой неразрывное единство пространства и его священного содержания, связанного с присутствием «архэ». Ученый исследовал «географию» гомеровского эпоса и сопоставлял ее с «профанным пространством» [2, с. 154–155]. Он отметил, что города, реки, горы и заливы в произведениях античной литературы многократно повторяются, словно

некие языковые «формулы» [2, с. 216]. Хюбнер подчеркивал, что профанное пространство с его гомогенностью и изотропностью принципиально отличалось от «священной географии» древнегреческого эпоса, характеризуемой строгой последовательностью направлений мифологических событий (справа или слева по кругу, внизу под землей или вверху на небе).

Ролан Барт полагал, что одной из возможных предпосылок к рождению мифа является трансформация географического образа. Размышляя об особенностях самоощущения в пейзаже, он вспоминал о Парижском наводнении 1955 года [1, с. 72]. Французский ученый рассказывал, как все привычные приметы местности — дома, деревья, дороги и даже само речное русло как «устойчивые элементы» — оказались стерты до состояния «плоско разлитой субстанции» [3, с. 124]. Новый облик ландшафта, лишенный прежнего контекста, казался находящимся «вне анализа» элементов, деталей и их функций: «дома превратились в детские кубики, рельсы — в несвязанные между собой нитки...» [3, с. 126]. Пейзаж будто стал частью загадочной игры, в которой визуальный образ способен вызвать небывалое воодушевление и эйфорию.

В постструктуралистских концепциях конца XX века предпринимались попытки трактовать «мифическое» во всеобъемлющем масштабе — охватывающем всё: от научной и философски обоснованной до религиозной картины мира современного человека.

Размышления Жюль Делёза можно охарактеризовать метафорически как «ментальную географию», в которой жизнь не ограничивается возможностями познания, а мысль «преодолевает пределы, установленные для нее жизнью» [4, с. 212]. По его мнению, живая мысль сможет породниться с многообразной жизнью, только если подвергнуть многовековые культурные ценности «трансмутации» [4, с. 159]. Однако постмодернистская стратегия модификации, в случае своей нацеленности на восприятие религиозного наследия, ведет к «нескончаемым противоречиям со Священным Писанием и подрывает тем самым основания, на которых покоится христианская вера», как предупреждал К. Хюбнер [2, с. 219].

Следовательно, предположение немецкой художественной критики, в частности Р. Шлютера, о христианской религиозности Бойса (в связи с его происхождением из католической семьи и творческим обращением к символу креста) вызывает большое сомнение из-за программной направленности художника на переосмысление классического наследия [5].

В немецкой художественной критике искусство Йозефа Бойса преимущественно рассматривается в тесной связи с событийной стороной его биографии и социально-политической активностью. Хайнер Штахельхаус отмечал, что драматические события жизни Бойса стали для него настоящей «школой жизни», фундаментальным опытом (*Bildungserlebnis*), определившим его последующую творческую стратегию [6, S. 23]. Супруга художника Ева Бойс вспоминала о нем как о глубоком мыслителе и гениальном человеке [7].

В 2019 году научно-исследовательский рецензируемый журнал *Tate Papers* представил в 31-м выпуске итоги симпозиума Колледжа искусств Эдинбургского университета, организованного несколькими годами ранее (в октябре 2016 года) Кристианом Вайкопом¹. Однако выводы некоторых публикаций обернулись неоправданной попыткой мифологизации самого Бойса и воспринимаются как искусственные «постмифы». К примеру, было изложено мнение доцента британского Университета Бат-Спа (*Bath Spa University*) Виктории Уолтерс, посвятившей творчеству художника свою диссертацию. Так, В. Уолтерс охарактеризовала проект Бойса «Евразия» как воплощение концепции «номадизма», эволюционировавшей из географической идеи в масштабную художественную и социально-политическую программу [8]. Описывая Бойса в образе «евразийского кочевника», исследовательница опиралась на его биографический рассказ о крымской «встрече» с татарами. По ее мнению, это событие стало творческим стимулом, определившим последующий интерес мастера к кочевым евразийским культурам. Уолтерс видела цель художника в стремлении к «сбалансированности» восточных и западных традиций. Кроме того, она сочла возможным экстраполировать концепцию Бойса на современный этап, сделав вывод, что устремленность к единству Европы и Азии сохраняет актуальность в контексте современных геополитических процессов. Однако вышеизложенная теория В. Уолтерс, по которой творчество Бойса имеет прежде всего политическую подоплеку, представляется недостаточно обоснованной или, по крайней мере, неадекватной предмету исследования. Из поля зрения Уолтерс ускользает специфика художественного языка Бойса, основанного на субъективном обращении к глубинным «архетипическим» смыслам бытия и, следовательно, чуждого прагматичному языку политики. Кроме того, концепция Уолтерс вызывает возражения из-за игнорирования ключевой стратегии мастера — творческой иронии.

Творческая программа Бойса воплотилась в форме театрализованных акций, инсталляций,

¹ Tate Papers [peer-reviewed online journal]. 2019. № 31. URL: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31> (дата обращения: 03.04.2025).

манифестов, интервью и высказываний. В 1973 году он выдвинул лозунг о «социальном организме как произведении искусства» [9, с. 31]. Художник провозгласил, что его создание требует «соучастия», которое прозвучало как «боевой клич» акционистов Fluxus и хеппенинга. В 1978 году он опубликовал программный манифест «Призыв к альтернативе», в котором с торжественным пафосом заявил о «единственном пути». Это по-прежнему был путь творческого «соучастия», ведущий к «социальной скульптуре». Среди прочих мыслителей Бойс ссылался на Рудольфа Штайнера и утверждал, что фундамент творческой свободы — это жизнь в согласии с «жизнью Целого» [9, с. 78]. Для художника таким «Целым» (с большой буквы) стала его собственная воображаемая страна «Евразия». Ее имя прозвучало в программном перформансе «Евразия. Сибирская симфония», который мастер неоднократно повторял на протяжении всего своего творчества (1963, 1966 и последующие годы).

Целью изложенного в статье исследования является изучение концепции творческого акционизма Й. Бойса. Художественная программа мастера характеризуется интерпретационной многозначностью, которая определила следующие задачи:

1) рассмотреть «Евразию» как способ театрализованной саморепрезентации художника через хеппенинги, перформансы, концерты и публичные выступления;

2) изучить «Евразию» как «мифическую географию», символически воплощенную в устойчивых иконографических мотивах искусства Й. Бойса;

3) проанализировать «Евразию» как коммуникативно-языковую игру, в которой проявилась симптоматичная для эпохи постмодерна ирония.

Мифическая страна «Евразия» в художественном акционизме Йозефа Бойса

Восприятие «Евразии» в творчестве Бойса стало альтернативой существующей понятийной дихотомии «Восток — Запад». Оглядываясь на пройденные «болевые» годы войны, художник говорил: «Страшная социальная болезнь — вот что такое война. И тот, кто ее перенес, преобразился и теперь может ссылаться на свой опыт. Из этого опыта может родиться нечто новое, оно-то и предотвратит подобные катастрофы» [10, с. 69].

Излюбленная ролевая модель художника — осовремененный «шаман» в джинсах и фетровой шляпе, принимающий на себя роль лекаря социальных болезней. Это исторический персонаж, пребывающий притом в духе эпохи постмодерна. «Дух может охватить идеи, которые создадут идеальное общество, и тогда исчезнут социальные бедствия», — так звучал нарратив, родившийся на основе сочинений Р. Штайнера [11, с. 34].

Сценическое амплуа Бойса порождало смысловую интригу, предполагавшую многообразные интерпретации и ассоциации в фокусе его личного жизненного опыта. Творческое восприятие «Евразии» рождалось из памяти самого Бойса, сохранившей воспоминания о крушении его боевого самолета в 1943 году в Крыму. Как бы там ни было, автобиографическая история Бойса о крымской катастрофе, тяжелом ранении и невероятном исцелении благодаря кочевникам-татарам не имеет никакого документального подтверждения. Позже, когда супруга художника Ева Бойс вспоминала этот широко известный рассказ, то называла его навязчивым ночным кошмаром и последствием травмирующих событий военной трагедии [7, S. 85].

Сам Бойс не избегал военной темы, однако вряд ли кто-то действительно расспрашивал его о пройденных испытаниях. Ранение, тяжелая черепно-мозговая травма, военный плен, душевный кризис с суицидальными мыслями — всё это и многое другое никогда не становилось отдельной темой публичного разговора. Пожалуй, только однажды он приоткрыл свою сценическую маску: в 1984 году во время презентации его выставки в Токио на вопрос, почему он дважды откладывал поездку в Японию, Бойс ответил, что болел. А потом вдруг неожиданно признался: «Когда мне надо где-то быть, мне всегда страшно» [12, S. 267–268].

Такая прямота редко проскальзывала сквозь пафос публичных выступлений художника. Искусство Бойса синтезировало болевой опыт личного переживания и восприятия жизни, однако он избегал намеренной «психологизации» творчества. В окружении коллег, студенческой молодежи и репортеров Бойс вел себя открыто и дружелюбно, побуждая к обсуждению исключительно творческих и социальных вопросов. Некоторые друзья фамильярно называли его «до тошноты нормальным» [6, S. 22]. Берлинский куратор Рене Блок (*René Block*), знакомый с Бойсом с начала 1960-х годов, характеризовал его как динамичного, всегда позитивно мыслящего художника, с большим чувством юмора, сохранившего воодушевление вопреки пережитой военной трагедии [5, S. 28]. Творчество художника было призвано репрезентировать «человека веселого», который находил опору в безграничной вере в силу своеобразной метанауки — смеси гомеопатии, алхимии, антропософии, астрологии и многого другого.

«Евразия» возникла в творчестве Бойса как особое символическое пространство, создававшееся через многочисленные инсталляции, перформансы и ролевую игру художника. «Маршруты» его путешествий складывались субъективно — как наиболее подходящие места для воплощения театрализованных сценариев и творческой деятельности.

Однако выдуманная им страна была лишена географической определенности и «открывалась» иносказательно. «Мифическая география» определялась не местом пребывания художника, а явлением символических знаков в его акциях. Многие отдаленные и непохожие друг на друга локации соотносились мастером с единым художественным пространством мифической «Евразии», наделенным символично-ритуальными чертами.

Мифу не знакома география в ее территориальной целостности и догматической незыблемости. Из научного опыта Хюбнера следует, что «мифическую географию» можно охарактеризовать только через «пространственное содержание», а не через «функцию какой-нибудь объемлюще-всеобщей связи» [2, с. 154]. Стало быть, «Евразия» Бойса могла географически обнаруживать себя во многих местах одновременно — везде, где проходили его перформансы. Его «география творческого опыта» охватила города Западной Германии, а также зарубежные страны: Ирландию, Шотландию, Америку и другие. По ландшафтам родной земли: Северный Рейн — Вестфалия, будь то однодневная прогулка или длительное путешествие, художник передвигался на велосипеде либо странствовал пешком.

Творческое воплощение мифической «Евразии»: абстрактный образ мира по «новой теософии» конца XX века

Вместо эмпирического восприятия ландшафта искусство художника представило «ирреальную географию» через устойчивые иконографические повторы. В истолковании «Евразии» обнаруживалась субъективность, выражая лишь на языке мифа. Творческие акции разыгрывались всюду, где художник знаменовал проявление «космической энергии» и личного пантеона магических существ. Его способ коммуникации заключал в себе особую силу, ведущую к «архетипичности». В духе юнгианских воззрений архетип следует понимать как «готовность снова и снова репродуцировать те же самые или сходные мифические представления» [13, с. 110]. Миф стал для художника выражением «отпечатка» глубинного слоя субъективного опыта, а также «силы и тенденции к повторению тех же самых опытов» [13, с. 110].

Примечательно, что немецкое постмодернистское искусство конца 1960–1980-х годов, трактуемое сквозь призму субъективной мифологии художника, свидетельствовало о поиске архетипического как в истории, так и в современности. Увлечение Бойса мотивами древнего целительства, мудростью кочевых народов, гомеопатией и шаманизмом стало выражением смутной и затаенной устремленности к «социальному» искусству, художественной терапии и гуманистическому идеалу.

Его перформансы были призваны иносказательно обозначить миротворческое пространство, демонстрирующее архетипическую знаковость. Символичность его искусства была порождена в полной независимости от всех религиозных традиций и словно служила для гуманистического «просветления» мифической реальности. Такую особую «идеологическую веру» можно понимать, согласно Хюбнеру, как «секуляризованную веру» [2, с. 338].

Влиятельный философ Франкфуртской школы Юрген Хабермас указывал, что в конце XX века государство опиралось на «мотивационные предпосылки из собственного секулярного “арсенала”» — на этику и культуру [14, с. 50–52]. Немецкий мыслитель обратил внимание на то, что религиозному сознанию было трудно сосуществовать с государственной политикой секуляризма, гуманизмом и просвещением. Признавая и одобряя гуманизм, он подвергнул его сомнению, охарактеризовав «устаревшим» понятием «людей, лишенных религиозного слуха». Для Хабермаса было очевидно, что приверженность идеалам гуманизма не предотвратила катастрофу Второй мировой войны.

В 2004 году в мюнхенской Баварской католической академии состоялся диалог Юргена Хабермаса с префектом Конгрегации доктрины веры Йозефом Ратцингером, который в свое время был архиепископом Мюнхенским, а уже в следующем, 2005 году был избран римско-католическим понтификом Бенедиктом XVI. По мнению Хабермаса, всем «полинялым» мировоззренческим моделям мира поможет выбраться из тупика именно религиозное чувство [14, с. 60]. При этом философ признавал, что в современном ему мире под «религиозностью» скрывается нечто совсем иное, а именно — всеобщая устремленность к трансцендентному.

Художественная практика ФРГ 1960–1980-х годов как раз и воплотила это чувство трансцендентности, выраженное в форме «нового мифа». Данный процесс стал симптоматичным для духа времени: «Вера в тайные силы, руководящие Вселенной, в психическую энергию людей, в их возможности перемещения в пространстве и времени вела к попыткам создания общепланетарной религии», — так характеризовал В.С. Турчин перерождение антропософии в «новую теософию» конца XX века [15, с. 73]. Творческий акционизм Бойса включил немало очень субъективных «отсылок» к христианской религии, которую он рассматривал через призму своей личной мифологии. Его «география» проявлялась в реальности как субъективный отпечаток теософской трансцендентности. Так, в 1971 году в Базеле состоялся перформанс «Кельтский + ~~~~~» (*Celtic* + ~~~~~), в ходе которого художник совершил

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

1. Йозеф Бойс.

Перформанс

«Кельтский + ~~~~~»

(Celtic + ~~~~~).

1971.

Базель, Швейцария.

Источник: Art: Das

Kunstmagazin, 2021, № 4

(April), S. 41



ритуал омовения ног зрителям, облился водой сам и, пристегнув к ступням карманные фонарики, встал в таз с водой (ил. 1).

Бесполезно искать классическую образность в «евразийских» инсталляциях Бойса, иначе мы обречены бесконечно испытывать шок от его демонстрации мертвой тушки зайца или отходов жизнедеятельности койота. Нелепо искать в его практике прямое иллюстративное воплощение выдуманной «Евразии».

Тем не менее художественная образность языка немецкого искусства XX века обретает «семантическую бездну», которая открывается лишь при проникновении под внешнюю безмолвность его визуальных форм. Образность его инсталляций сохраняет молчание до тех пор, пока идет поиск их символической ценности во взаимосвязи с классической традицией. Характерно, что в одном из перформансов Бойса, ставшем творческой рефлексией на реди-мейды Марселя Дюшана, возникли слова «молчание» и «переосмысление». В полном воспроизведении эта надпись прозвучала как «молчание Марселя Дюшана переосмыслено» и, несомненно, подразумевала преодоление образной пустоты произведений легендарного дадаиста.

Сам Бойс стремился не подрывать классическую эстетику, а, наоборот, создать собственное актуальное искусство, наделенное социально-терапевтической значимостью. Утопическая «Евразия» открывалась с грохотом эпатажа, напоминающим скандальные «выходки» дадаизма, однако в отличие от последнего требовала погружения в особую систему координат абстрактных знаков. Художник творил изнутри туманного мира теософских «значений». В его работах провозглашались ключевые для искусства постмодерна идеи: «эволюционный организм», «трансформация», микро- и макрокосм, «Братство», «антропософское движение», а также другие метафизические истины и тайны мироздания [9, с. 31, 75–79].

Можно сказать, что мифическая «Евразия» появилась из области символических названий: слова, лозунги и подписи к инсталляциям «входят» в перформанс и открываются в нем во всей смысловой полноте. Для мифа действительность представляет собой замкнутый в самом себе «космос». Инсталляции, захваченные театрализацией перформанса, указывали на процесс мышления художника «новой духовности»: от ментального «тепла» и «текучести» горячих идей, как казалось ему самому, — к кристаллизованному, овеяст-вленному «холоду» и «твердости» инсталляций. Его арт-объекты, как субъективные знаки «ментального», порождали особый — абстрактный — образ «Евразии».

Вместе с тем есть также еще более скрытый, нераспознанный и важнейший уровень рассмотрения

проблемы образности искусства Бойса: из-за иронической «окрашенности» его знаковых «гештальтов». Напрасно удивляться ролевой игре мастера с его внезапными перевоплощениями из шамана в боксера (ил. 2) или из гангстера в профессора дюссельдорфской Академии художеств.

В художественном акционизме Бойс развивал свою собственную коммуникативную стратегию, которая предполагала особый язык выразительности по сравнению с театральным искусством. Субъективность мышления мастера трансформировала пугающий мир антропософии в «позитивность» самой художественно-языковой игры, в которой ирония получила главный выразительный импульс. Такое ироническое «прочтение» теософской утопии порождает содержательную глубину, свойственную «новой мифологии» эпохи постмодерна.

Мифическая «Евразия» — пространство коммуникативно-языковой игры

В ФРГ 1960-х годов художественный акционизм Бойса и многих других мастеров, развиваясь в форме игровой стратегии, поначалу представлял собой своеобразный вариант интернационального искусства поп-арта. Творческими коллегами Бойса были участники международной группы «Флюксус» — Нам Джун Пайк, Вольф Фостель и другие мастера хеппенингов и музыкальных концертов, наполненных юмором и фиглярскими выходками. Так, Йозеф Бойс и Нам Джун Пайк могли на сцене с микрофоном в руках зубоскалить и громко выть подобно дикому койоту. Их творческая веселость словно воплощала штайнеровское заклинание: «Наш собственный ритм включен в ритм всей вселенной» [16, с. 32].

Конец 1960-х – 1970-е годы — это время «вызревшего» Бойса, когда его художественный акционизм стремительно развивался от театрализованной игры поп-арта и «Флюксуса» — к иронии и сарказму постмодернистского художественного мышления. В 1977 году на шестой выставке «Документа» в Касселе Бойс продемонстрировал совершенно необыкновенную «медогонку» — произведение под названием «Медовый насос на рабочем месте» (ил. 3). «Показанное в лестничной ротонде музея Фридрикианум, оно представляло собой большой механизированный агрегат для перекачки меда: включенный мотор громко ревел, и по тонким прозрачным шлангам циркулировала жидкость» [17, с. 360]. Увлекательный «медовый насос» художник провозгласил своим собственным «рабочим местом» и главным «штабом» основанного им самим «Свободного института креативности и междисциплинарных исследований».

Идея «человека веселого» прозвучала у многих мыслителей, в частности, у Ф. Шлегеля, Р. Штайнера,

2. Йозеф Бойс.

Шуточный плакат

«Боксерский поединок»

с портретами Йозефа

Бойса и скульптора

Авраама Давида

Кристиана.

Для Пятой выставки

«Документа» в Касселе,

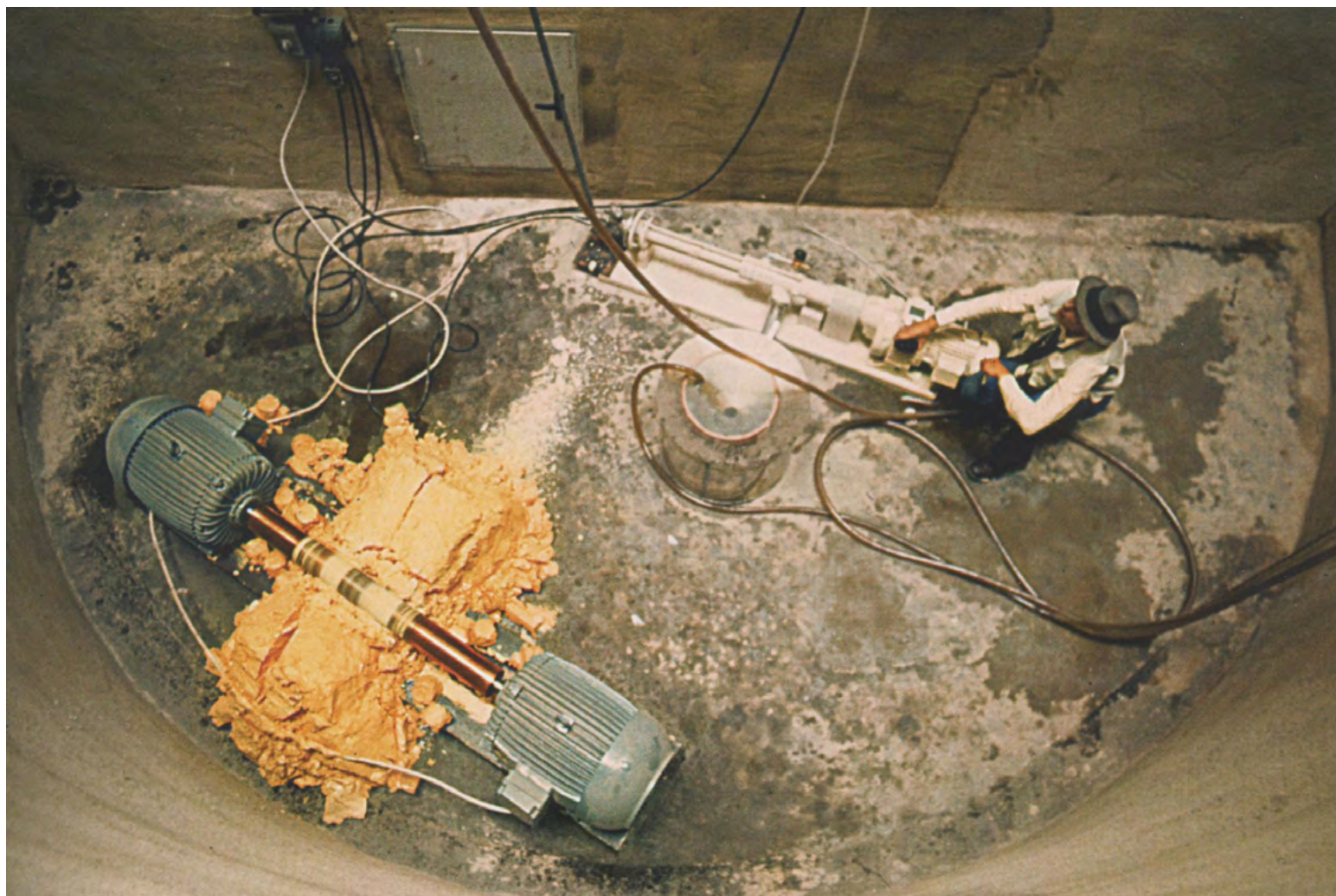
ФРГ. 1972.

Источник: Art: Das

Kunstmagazin, 2021, № 4

(April), S. 102





**3. Йозеф Бойс.
Инсталляция
и художественная
акция «Медовый насос
на рабочем месте».**

1977.

Музей Фридрицианум,
Кассель, ФРГ.

Источник: Art: Das
Kunstmagazin, 2021, № 4
(April), S. 37

Ф. Ницше и др. К примеру, Штайнер утверждал, что мыслящий человек, который «ведет интеллектуальную жизнь, никогда не может стать трагическим» [18, с. 118].

В свое время Ницше написал: человек — большое существо, и оно нуждается в искусстве; и «если мы, выздоравливающие, еще нуждаемся в искусстве, то это другое искусство — насмешливое, легкое, летучее, божественно безнаказанное, божественно искусное искусство, которое, подобно светлому пламени, возносится в безоблачное небо!» [19, с. 496]. «Ницшеанская» линия мышления стала одной из важных смысловых интенций постмодерна благодаря книге Жюль Делёза «Ницше и философия», вышедшей в 1962 году и вскоре переведенной на немецкий язык. Очевидно, что творческий язык Бойса причудливо интегрировал воззрения очень многих и разных мыслителей, среди которых также были идеи французских постструктуралистов.

Очевидно, что искусство Бойса имело самостоятельную эволюцию, определенную его собственными творческими целями, задачами и сферой распространения, и вместе с тем оно развивалось в одном мировоззренческом «поле» с Делёзом, засеянным ницшеанской иронией.

Делёз, вопрошая о смысле страдания и мучения в современном ему мире, призывал рассматривать страдание исключительно как «прямой довод в пользу жизни» [4, с. 264]. Страдание, как он думал, стимулирует к поиску некоего «альтернативного пути». Художественный акционизм Бойса как раз и стал таким живым примером воплощения творческой «альтернативы». Неслучайно, именно так — «Поиск альтернативы» — назывался его манифест, опубликованный в 1978 году в немецкой газете «Франкфуртер Рундшау». Большой текст Бойса предлагал присоединиться к его творческой программе «социальной скульптуры».

Размышления Делёза оказались иронической переоценкой «классической» традиции [4, с. 159]. Идеи о «сверхсиле» человека и его «воле к власти», воспринятые Делёзом из ницшеанских сочинений, были основаны на его собственном представлении о «человеке-творце». Согласно философии жизни Делёза приветствовался творческий демиург, в котором заключалась сила к социальной активности, созиданию судьбы личной и своего Отечества.

С энергией художника особого «веселого» искусства Бойс также поставил вопрос о социальной «силе» современного ему человека и провозгласил

лозунг за пацифизм, благополучие и «прорыв» в новое будущее. Его программа мифической «Евразии» манифестировала творческую идею «социальной скульптуры», согласно которой «здоровый» социум можно созидать словно художник. Призыв был адресован всем «демиургам», жаждущим создавать «духовное» искусство. Мастер утверждал, что каждый человек способен творчески «вылепить» социальный организм. И его «Евразия», представленная на запутанном языке антропософии, манифестировала старый ницшеанский лозунг в новом коммуникативном пространстве постмодерна: «Веселость, всякая веселость, друзья мои!» [19, с. 496]. Такое театрализованное искусство художника должно было вознестись, подобно «светлому пламени» социальной утопии, в некое по-теософски «духовное» небо. Ситуация, словно «по Барту»: «признающие существование бога и имеющие собственную религию» [1, с. 68]. Другими словами, в искусстве постмодерна утверждался культ иронии (и самоиронии), который был очевиден из многочисленных творческих рефлексий на теософские «тайны» мироздания.

Творчество Бойса породило широкую «иконографию» мотивов, заимствованных из органического и зоологического мира. Знаки антропософских концепций легко включались в коммуникативную игру художника и претерпевали семантическую «перекодировку». Мед из символического «проводника ментального тепла» превратился в простой атрибут театральной маски, когда гримасничающий художник намазал его на лицо (перформанс «Как объяснить картины мертвому зайцу», 1965). Также быстро потерял убедительность своего «символического космизма» рулон войлока: ведь он наряду с куском жира, фонариком и санками на лыжных полозьях составил набор абсурдной медицинской аптечки для фургона скорой помощи («Стая», 1969; ил. 4).

Большой кусок жира расстался со своей астральной «аурой», как только его использовали в качестве материала для некой сюрреалистической подушки и «здорового» сна (акция «И в нас... под нами... большая вода» в программе хэппенинга «24 часа», галерея *Parnass*, Вупперталь, 5 июня 1965 г.). И жировая масса служила мягкой перинкой где угодно — на полу, стуле, табурете (ил. 5).

**Иконографические мотивы:
от знаков «архетипичного»
к знакам «саркастичного»**

Для моделирования семиотического пространства своей утопической «страны Евразии» художник активно использовал зверей — атрибутивно, как знаки мифических существ. С 1960-х годов его излюбленными персонажами были заяц, койот

и олень, появлявшиеся во многих инсталляциях и театрализованных акциях.

Бойс демонстрировал чучело зайца в рисунках, на камне и фотографии. Известно, что в Западной Германии этот зверь традиционно воспринимался как символ католической Пасхи: его часто изображали на открытках приносящим пасхальные яйца. В творчестве художника заяц воплотил идею новой жизни, навеянную как древним язычеством, так и секулярным сознанием XX века.

В перформансах постмодернистского художника чучело зайца при «беглом» взгляде казалось аллегорическим отзвуком натюрморта *vanitas* и темы *memento mori* («суета сует» и «помни о смерти»). Однако подобные творческие решения мастера утверждали знаковость зайца иначе — через беспощадный сарказм. Так, в работе «Заячья кровь» (1971–1979) художник представил приклеенный к картону лейкопластырем пластиковый пакет с неизвестным наполнением. Для Бойса такая «мертвая натура» парадоксальным образом заключала в себе нечто вполне жизнеутверждающее. Это не только принцип мироустройства, но и художественный закон эволюции искусства, воспринятый из известного штайнеровского тезиса: «духовное, светя, открывает себя в безобразном» [18, с. 106–107]. Увлеченный идеей реинкарнации, Бойс хотел видеть самого себя в сценическом амплу бессмертного зайца.

В упомянутом перформансе «Как объяснить картины мертвому зайцу» (Дюссельдорф, 1965) Бойс появился с тушкой зайца на руках. Его облик был по-настоящему шокирующим: лицо густо покрыто медом и сусальным золотом, а жилет казался испачканным заячьей кровью. Смысл акции следовало понимать иначе: не буквально, а как попытку разъяснить воспоминания посредством мертвого зверя.

И заяц, служивший знаком круговорота жизни и смерти, резво «ускакал» от своей антропософской означенности: ведь его тушку держал на руках человек, бывший в трех лицах — художник, фигляр и к тому же повар. По воспоминаниям супруги художника Евы Бойс, он очень любил готовить и устраивал замечательные обеды из кролика с гарниром из тыквы [7, S. 78–87]. Художник мог декламировать тезисы натурфилософии и одновременно снимать с кролика шкурку, потрошить его и жарить. Так атрибут «антропософской мудрости» оборачивался символом сарказма.

Знаковая инсталляция Бойса «Евразия. Сибирская симфония», представленная в 1963 году в Академии художеств Дюссельдорфа, также создана по мотивам его перформансов. Впоследствии он неоднократно повторял ее на других экспозиционных площадках, в частности в 1966 году в берлинской галерее Рене Блока.



4. Йозеф Бойс.
Инсталляция «Стая».
1969.
Новая галерея,
Кассель, ФРГ.
Источник: Art: Das
Kunstmagazin, 2021, № 4
(April), S. 37

5. Йозеф Бойс.
«Стул с жиром»
(Stuhl mit Fett),
инсталляция
в мастерской
художника
на Дрейекплатц, 4
в Дюссельдорфе-
Оберкасселе, ФРГ.
1963.

Фото: Ева Бойс.

Источник: Art: Das
Kunstmagazin, 2021, № 4
(April), S. 83





6. Йозеф Бойс.
Перформанс
«Как объяснить
картины мертвому
зайцу» (Wie man dem
toten Hasen die Bilder
erklärt).

1965.

Галерея Альфреда
Шмелы,

Дюссельдорф, ФРГ.

Фото: Вальтер Фогель.

Источник: Art: Das
Kunstmagazin, 2021, № 4
(April), S. 25

Демонстрировалась тушка зайца, пригвожденная к школьной меловой доске, словно бабочка из гербария. Здесь же находились маленькие треугольные кусочки жира и войлока. По аналогии со школьным уроком мелом на доске выводились обрывочные записи: из математики — о градусах угла, из биологии — о температуре живого тела.

Заяц как мифический персонаж соотносился с разумным началом и противопоставлялся больному капиталистическому обществу Запада. Бойс так и говорил, что от зайца можно ждать гораздо большего благоразумия, чем от смертельно больного капиталистического Запада. Как воплощение интеллектуальной основы утопического социума, заяц выполнял «посольскую» функцию между Западом и Востоком. С оглядкой на китайские веропредставления художник рассматривал зайца даже как вещное животное. Согласно идее единства микро- и макрокосма, заяц соотносился с Луной, где, по представлениям Бойса, он и должен был обитать.

В субъективной мифологеме Бойса явления зоологического и природного мира трактовались аллегорически как священные сущности, которые могли быть продемонстрированы одновременно во многих местах. Символические образы животных воплощали одни и те же мифические субстанции и превращались в атрибутику теософской реальности. Такие существа воспринимались через призму мифа — подобно неким нуминозным силам.

Другой излюбленный персонаж мифической «Евразии» Бойса — койот. С 21 по 25 мая 1974 года в нью-йоркской галерее Рене Блока состоялась легендарная акция «Койот: Я люблю Америку, и Америка любит меня» (*Coyote: I Love America and America Loves Me*). Впоследствии кадры видеохроники были показаны на многих ретроспективах искусства художника, в частности в 2012 году в Московском музее современного искусства на Гоголевском бульваре. Ироничное название перформанса не было случайным: в Нью-Йорке Бойс видел гигантский город, где представлен весь мир в его расовых и этнических аспектах и который стал подобен «агрегату по выработке энергии» [10, с. 61]. Он отмечал, что «именно там жизнь во всей своей витальности пульсирует в самых разных группах населения» — от итальянцев до афроамериканцев и индейцев. К тому же, как ему казалось, на Уолл-стрит «сконцентрированы все банки», а деньги всегда провоцируют конфликт и пробуждают инстинктивную жажду власти. Бойс говорил, что хотел бы стать мэром Нью-Йорка, чтобы развивать в людях нечто противоположное «власти денег», а именно — социальное чувство.

В одном из интервью Бойс заявил: «Человек есть целое царство в этом мире, а звери, растения,

сама земля и даже минеральные вещества — это тоже царства» [10, с. 63]. Сообщество животных в мифической «Евразии» он назвал актуальным и современным ему словом «партия» и стремился «на примере царства человека разъяснить, что есть и другие царства над ним» [10, с. 63].

Койот также стал для художника членом его «инопланетной партии». Сценарий акции в галерее Рене Блока напоминал гангстерский боевик. Бойс провел три дня в компании дикого зверя; весь процесс фиксировался на видеокамеру, также сохранились снимки Кэролайн Тисдалл. Прибытие мастера в галерею было обставлено с долей мажорной пародийности: его, бодрого и воодушевленного, доставили в фургоне скорой помощи. Преисполненный шутовства и задора, он вошел в закрытое от посторонних глаз помещение, где остался наедине с койотом — священным животным народов доколумбовой Америки. Художник, завернутый в шерстяное одеяло, кружил в шаманском танце и демонстрировал странные ритуальные жесты. Его динамичная фигура воспринималась на грани между мистикой и фарсом: он то сбрасывал одеяло, то снова кутался в него, держа в руках трость — не то посох, не то орудие защиты (ил. 7). Подобная театрализация воплощала идею перевоплощения в зверя, чье наименование еще с древних времен звучало как «божественная собака».

Однако идея архетипического тут же переросла в саркастическое, как только художник уподобился дикому животному не только символически, но и буквально: внезапно он повернулся спиной к камере и принял прозаичную позу человека, справляющего естественную нужду. Утверждался принцип ментальной балансировки, при котором художественная акция могла поменять значимость оппозиционных смысловых дефиниций. Исчезло понятие смыслового «центра» и «абсолютного смысла». Если бы был только «космизм, не вызывающий смеха, это была бы ирония, лишенная заразительной силы», — как прозорливо заметил Ролан Барт [1, с. 457].

В образе койота художник выступал неоднократно — например, в 1984 году в токийской галерее Ватари (*Watarai*). Там он снова танцевал и пел, обращаясь к «тотему» животного как хранителю первобытной силы. Музыкальный концерт был приурочен к открытию его совместной выставки с Нам Джун Пайком «*Beuys & Paik*» в Музее искусств Сейбу (*Seibu Museum of Art*). В полночь 31 мая для всех стало полной неожиданностью, когда Бойс объявил об акции по мотивам своего нью-йоркского опыта с койотом. Он вел себя подчеркнуто абсурдно и даже демонстрировал навоз животного. Творческая «выходка» завершилась победоносным жестом художника, покидающего



7. Йозеф Бойс.
Перформанс «Койот:
Я люблю Америку,
и Америка любит меня»
(Coyote: I Love America
and America Loves Me).

1974.

Галерея Рене Блока,
Нью-Йорк, США.

Фото: Каролине Тисдаль.

Источник: «Art: Das
Kunstmagazin», 2021, № 4
(April), S. 24

сцену. Впоследствии этот перформанс, посвященный слиянию энергетических полей и обмену экзистенциальным опытом, получил широкий резонанс в японских СМИ.

В 1984 году в японском Художественном музее Сейбу демонстрировались видеокadres из творческих будней Бойса: на фабрике Урава (*Urawa*) он увлеченно курировал создание своей крупноформатной работы — стопки «фетра», выполненной из необычного материала, меди. Этот творческий процесс можно было также трактовать как своеобразную художественную акцию, чьи символические границы растворялись в реальности. Акционизм Бойса программно был нацелен на прорыв за пределы галерейных стен, охватывая городские улицы, площади и открытый ландшафт. Примечательно, что японская съемочная группа следовала за мастером даже в ботанический сад Коисикава (*Koishikawa*), где он просто гулял с мороженым в руке, весело улыбаясь прохожим (1984).

Со своими выступлениями, интервью и музыкальными номерами художник вошел в медиапространство — на радио и телевидение. Его саморепрезентативная энергия достигла апогея во время избирательной кампании в Бундестаг от земли Северный Рейн — Вестфалия. Две неудачи на федеральных выборах в парламент — в 1976 и 1983 годах — были предопределены спецификой его коммуникативного языка, пропитанного антропософскими тезисами, дурачеством и привкусом пародии. Публичные выступления Бойса часто касались актуальности мифа в современном мире. К примеру, на вопрос о цели своей общественно-политической деятельности он ответил: «Идеальное государство». Изложив программные тезисы, художник подвел очень «резвый» итог: «Умом это не понять» [10, с. 61, 64]. Очевидно, что «Евразия» Бойса всегда оставалась исключительно сферой мифа.

Заключение

Субъективная мифологема Бойса не имела никакого географического или геополитического воплощения в реальности. При этом его «мифическая география» легко соотносилась с «картой»

действительности. Речь здесь идет не о параллелизме, а о неразрывном единстве. Утопическая «Евразия» была осмыслена как особое пространство синтеза духовного и ментального, проявляющееся в реальном мире. Перформансы художника стали сферой символично-ритуальных жестов и действий, указывающих на архетипические смыслы. Бойс презентовал географию сакрального, демонстрирующую некий субстрат пространства с трансцендентным содержанием.

«Мифическая география», рожденная в творчестве немецкого мастера, была призвана утвердить утопию «социальной скульптуры», творческой силы и коммуникации, а также духовности «по Бойсу».

Однако доктринальная содержательность антропософских знаков нивелировалась через ироническую театрализацию инсталляций, включенных в перформансы. Смыслы опустошались, и их место тут же занимала ироническая «осмысленность» эпохи постмодерна конца XX века.

Концепция художественного акционизма предполагала особую коммуникативно-языковую игру, в которой ирония рассматривалась как принцип познания мира. Театрализованные инсталляции художника были пропитаны гомерическим смехом, а значит, обретали новую семантику. В художественном акционизме Бойса зародился характерный для духа времени 1970–1980-х годов прием «иронического кочевничества» смыслов. Различные пласты его коммуникативного языка будто вызрели из разных сфер мышления, однако странным и причудливым образом твердо укоренились в его искусстве. Здесь ощущалось движение кантовской мысли с ее дуализмом и синтезом: «два основных ствола человеческого познания, вырастающие, быть может, из одного общего, но неизвестного нам корня» [20, с. 46]. Этот тезис немецкой классической философии подводит к итогу: ирония была едина с концептуальностью художественного акционизма, основанного на историко-культурных, в частности антропософских, нарративах. Познаваемый мир представлял здесь в различных проекциях ментальной перспективы.

Список источников

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с франц.; сост., общ. ред., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. М.: Республика, 1996. 448 с.
3. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., ст. и комментарии С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
4. Делёз Ж. Ницше и философия / пер. с франц. М.: Ад Маргинем, 2003. 382 с.
5. Schlüter R. Beuys: Die Heimkehr // Art: Das Kunstmagazin. 2010. № 9 (September). S. 18–33.
6. Stachelhaus H. Joseph Beuys. Düsseldorf, Wien, New York: ECON Verlag, 1991. 223 S.
7. Viseur R. Interview mit Eva Beuys: «Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen» // Art: Das Kunstmagazin. 2021. № 4 (April). S. 78–87.
8. Walters V. Joseph Beuys and Eurasia // Tate Papers. 2019. № 31.
URL: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31/joseph-beuys-eurasia> (дата обращения: 03.04.2025).
9. Йозеф Бойс. Призыв к альтернативе / под ред. О. Блуме. М.: ОАО «Типография Новости», 2012. 152 с.
10. Ваберер К. Интервью с Йозефом Бойсом (1979 год) // Внутренняя Монголия. Чингизхан. Шаман. Актрисы. Выставка в Государственном Русском музее : каталог / под ред. К. Арэнс и К. Хёнляйн; пер. на рус. В. Вебер. Ганновер: Т. Шефер ГмбХ, 1992. 95 с.
11. Штайнер Р. Социальное будущее. Шесть докладов и ответы на вопросы. Цюрих, с 24 по 30 октября 1919 г. / пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Н. Банзелюка. Калуга: Духовное познание, 1993. 240 с.
12. Ermen R. Joseph Beuys: Stockfisch und Hammer // Kunstforum International. 2011. Bd. 212 (November–Dezember). S. 267–268.
13. Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / пер. с нем. В.М. Бакусева, А.В. Кричевского. М.: Канон, 1994. 320 с.
14. Хабермас Ю., Ратцингер Й. (Бенедикт XVI) Ратцингер. Диалектика секуляризации. О разуме и религии / пер. с нем. В. Витковский. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. 112 с.
15. Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
16. Штайнер Р. О России. Из лекций разных лет / сост., пер., комм. Г.А. Кавтарадзе. СПб.: Дамаск, 1997. 405 с.
17. Орлова Е.В. Творческая стратегия Йозефа Бойса: мир или война? // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы : коллективная монография / отв. ред. М.А. Бусев. М.: БуксМАрт, 2017. С. 344–366.
18. 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.
19. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 832 с.
20. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н.О. Лосского. М.: Академический проект, 2020. 567 с.

References

1. Barthes, R. (1989) *Selected works. Semiotics. Poetics*. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
2. Hübner, K. (1996) *The truth of myth*. Moscow: Respublika Publ. (In Russ.)
3. Barthes, R. (2008) *Mythologies*. Moscow: Academicheskyy Proekt Publ. (In Russ.)
4. Deleuze, J. (2003) *Nietzsche and Philosophy*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russ.)
5. Schlüter, R. (2010) 'Beuys: Die Heimkehr', *Art: Das Kunstmagazin*, (9), pp. 18–33. (In Germ.)
6. Stachelhaus, H. (1991) *Joseph Beuys*. Düsseldorf, Wien, New York: ECON Verlag. (In Germ.)
7. Viseur, R. (2021) 'Interview mit Eva Beuys: "Es ist meine Aufgabe, ihm zu helfen"', *Art: Das Kunstmagazin*, (4), pp. 78–87. (In Germ.)
8. Walters, V. (2019) 'Joseph Beuys and Eurasia', *Tate Papers*, (31).
Available from: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31/joseph-beuys-eurasia> (Accessed 03.04.2025).
9. Blume, O. (ed.) (2012) *Joseph Beuys. A call for an alternative*. Moscow: Novosti Publ. (In Russ.)
10. Waberer, K. (1992) 'Interview with Joseph Beuys (1979)', in Ahrens, K. and Hoennhayn, K. (eds.) *Inner Mongolia. Genghis Khan. Shaman. Actresses. Exhibition at the State Russian Museum, St. Petersburg* [Catalogue]. Hannover: T. Schäfer GmbH. (In Russ.)
11. Steiner, R. (1993) *The social future: Six lectures and answers to questions. Zurich, October 24–30, 1919*. Kaluga: Dukhovnoye poznaniye Publ. (In Russ.)
12. Ermen, R. (2011) 'Joseph Beuys: Stockfisch und Hammer', *Kunstforum International*, 212 (November–December), pp. 267–268. (In Germ.)
13. Jung, K.G. (1994) *Collected works. Psychology of the unconscious*. Moscow: Kanon Publ. (In Russ.)
14. Habermas, J. and Benedikt XVI (Papst) (2006) *The dialectic of secularization: On reason and religion*. Moscow: St. Andrew's Biblical Theological Institute. (In Russ.)
15. Turchin, V.S. (2003) *The image of the twentieth... in the past and present. Artists and their concepts. Works and theories*. Moscow: Progress-Tradition Publ. (In Russ.)
16. Steiner, R. (1997) *On Russia: From lectures of different years*. Saint Petersburg: Damascus Publ. (In Russ.)
17. Orlova, E.V. (2017) 'Joseph Beuys' creative strategy: Peace or war?', in Busev, M.A. (ed.) *The art of sculpture in the 20th–21st centuries: masters, trends, problems*. Moscow: BuksMArt Publ., pp. 344–366. (In Russ.)
18. Steiner, R. (2022) *The arts and their mission: 6 lectures in Dornach, May 27 – June 9, 1923; 2 lectures in Christiania (Oslo), May 18 & 20, 1923*. Saint Petersburg: Klyuchi Publ. (In Russ.)
19. Nietzsche, F. (1990) *Works, in 2 vols. Vol. 1*. Moscow: Mysl' Publ. (In Russ.)
20. Kant, I. (2020) *Critique of pure reason*. Moscow: Academicheskyy Proekt Publ. (In Russ.)

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-orlova@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-orlova@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 02.02.2026; одобрена после рецензирования 25.02.2026; принята к публикации 27.02.2026.

The article was received by the editorial board on 02 February 2026; approved after reviewing on 25 February 2026; accepted for publication on 27 February 2026.