

Арт-мистификация в пространстве мировой культуры XX–XXI вв.

Термин «мистификация» впервые появился в XVIII в. во французском языке. Слово *mystifier* — 1. мистифицировать (стремление дурачить кого-либо, скрывая свое истинное «я»); 2. обманывать, вводить в заблуждение; разыгрывать), происходящее от латинских слов *mysterium* ‘таинство’ и *facio* ‘делаю’, дословно означало «делать таинство». По всей вероятности, оно связано и с древнегреческим *μυστικός* ‘мистерийный’, глаголом *μύω* ‘посвящать, вводить в таинства’, а также словом *μύστης* ‘прошедший инициацию, ‘мист’ (главный опыт иницианта). Значит, *mystifier* «должно означать ‘воспользоваться чьим-то доверием, как поступают с человеком, проходящим инициацию’, иначе говоря, обманывать, манипулировать, искажать истину, но одновременно „вести себя как некто, наделенный властью, посвящать другого в культ, в ритуал, в тайну”» [Рицци 2005: 938]. Из французского языка слово «мистификация» перешло в другие европейские языки, в том числе и в русский, в котором трактовка мистификации изначально была связана со сферой развлечения, забавы — «шуточный обман или содержание человека в забавной и длительной ошибке» [Даль 1979: 330]. Акцент на шуточный, безобидный характер мистификации и длительность, процессуальность действия позволяют представить субъектно-объектные отношения этого процесса («жертву» мистификации и элементы, ор-

ганизирующие, поддерживающие ее, которые создают новые условия для «содержания» жертвы в состоянии обмана). Таким образом, в основе значения слова «мистификация» обнаруживается связь между магическим, сакральным и шутливым, розыгрышем. Со временем понятие «мистификация» приобрело негативные коннотации — «обман, намеренное введение в заблуждение в каких-либо целях» или «намеренное введение в обман и заблуждение ради шутки или с какими-нибудь корыстными целями» [Толковый словарь 1938: 229]. В разных определениях «мистификации» авторы стремились учесть различные ее виды и типы (мистификация имен, музыкальная стилизация, временная — архаизация), дифференцировать ее толкование. Итак, литературной мистификацией «называется произведение, авторство которого приписано его сочинителем другому лицу (реальному или вымышленному) или народному творчеству. Мистификацией создается стилистическая манера и творческий образ вымышленного автора» [ЛЭС 1987: 222]. Литературная мистификация связана, помимо прочего, с определением места писателя в художественном процессе. Музыкальная мистификация — сочинение (иногда неожиданно обнаруженное), приписываемое автором малоизвестному или знаменитому композитору. В сфере философии мистификация связана с интеллектуальным заблуждением — это «приписывание непостижимой таинственности реальностям, которые разум в состоянии понять с помощью имеющихся у него познавательных средств» [Мистификация 2017]. Мистификацией можно именовать и волевой процесс, направленный на введение в заблуждение третьих лиц. Сложную мистификацию представляет винтаж (смешивание разных стилей), а также культурные тексты с множественными мистификациями. Бывают мистификации, основой которых является гендерная динамика, требовавшая духовно-интеллектуального осмысления и визуально-вещественного воплощения, потенциально способного

охватить разные сферы культуры — профессиональную, элитарную, повседневную, неспециализированную, массовую. Персональной мистификацией является феномен самозванства, сознательного и незаконного присвоения чужого имени или звания с целью обмана. Каждая мистификация должна создать что-то новое, вызвать резонанс и быть разоблаченной. В культурном пространстве мистификация может выполнять разные функции. Артистический опыт мистификаторов может сообщать процессу культурной преемственности и развития дополнительную привлекательность и творческую энергию. Мистификация может осмеивать местный колорит, на который возникает мода в искусстве. Артистизм мистификации, обладающий побудительной, синергетической сущностью, может оживлять и организовать творческий процесс. Мистификация может выступать в роли маскировки творческой личности с целью самоутверждения в культуре, выражать желание творцов включиться в соревнование, вдохновляемое творческим поиском, потребностью самоидентификации в ситуации хаоса или назревающего взрыва культуры. Игровая направленность мистификации служит созданию альтернативной действительности. Как источник резонансных явлений, мистификация должна привлечь внимание широкого круга реципиентов к насущным проблемам современности в социокультурной сфере, служить их широкому распространению [Бажанова 2017]. Мистификация может выполнять также деструктивную функцию, когда используется как средство борьбы или устранения конкурентов.

В настоящее время актуализация понятия «мистификация» вызвана разложением современной действительности на реальность действительную и реальность мнимую, созданную искусственно и выдающую себя за оригинал. Актуализируясь в наши дни, мистификация проникает в художественную практику (литературу, искусство, музыку, фотографию, фильм). Интерес вызыва-

ет природа мистификации в искусстве, ее специфические особенности, черты и эффективные методики, позволяющие атрибутировать ее как художественную, например, как вид сообщения от имени фиктивного автора, цель которого — эстетический, «жизнетворческий» эксперимент, игра, шутка. Мистификация показательна с позиции использования ее применимости к художественным фактам и по отношению реципиента к факту мистификации. В сфере искусства мистификацию можно оценивать с эстетической и художественной точки зрения, определяющей намерение автора, воплощение его замысла и значимость самого произведения искусства (его творческий потенциал, новизна, оригинальность творческих решений, информационная насыщенность, значительность воплощенных концептов, игровой элемент, мастерство выражения содержания в определенной форме). Художественная ценность мистификаторского произведения искусства может проявляться и при его разоблачении.

Мистификация в широком смысле этого слова включает в себя такие проблемы, как: проблема авторства и роль автора в мистификации, структура и место мистификации в культуре, архитектоника мистификации, мистификация и проблема реципиента, мистификация как метод, прием, стилизация, аллонимия, игра, миф, идеология, подделка, фальсификат, подлог, технология. Данные вопросы к настоящему времени либо остаются спорными, либо не до конца разработаны, в т. ч. не разграничены понятия «мистификация» и «подделка», часто выступающие синонимами, хотя в сфере литературы «подделка» относится больше к публикации подобия чужого творчества в качестве своего, а мистификация связана с публикацией оригинального произведения вымышленным лицом» [Galimska 2013: 65–75]. Более всего внимание исследователей сосредоточивается на мистификации фигуры автора, его биографии, художественной манеры. Меньше места уделяется игровой природе феномена мистифика-

ции, тому факту, что будучи розыгрышем, он предполагает подвижную и двойственную интерференцию сходства / различия, притворства / искренности, маски / лица и т. п. [Пасхарьян 2014: 168]. Таким образом, художественную мистификацию надо понимать не как подделку (ибо, с одной стороны, сверхзадача подделки — быть неразгаданной, сойти за подлинное) и не как стилизацию (поскольку художественная стилизация не предполагает сокрытия объекта стилизации, а направлена на демонстрацию умения представлять в стиле или жанре другого лица), а как форму художественной игры, розыгрыша, поскольку розыгрыш предусматривает диалектику введения в заблуждение — и разрушения этого заблуждения, разгадку. Розыгрыш осуществляется на границе жизни и искусства и одновременно внутри каждого из этих явлений, способствуя «онтологической двойственности» и того и другого [Jeandillou 1994: 191]. Если подделка ставит целью обман, задача которого — «заставить поверить» (*faire-croire*), то мистификация стремится разыграть реципиента, «позволить верить» (*laisser-croire*) [Jeandillou 1994: 23], одновременно поддерживая сомнения в достоверности.

Мистификация как творческая стратегия, метод, прием и художественная технология известна в разные периоды истории искусства. В XX–XXI вв. она становится одной из доминирующих арт-практик. Изначально мистификация, понимаемая как технология, вводящая в заблуждение, в современную эпоху теряет свое первоначальное значение, достигая высокого уровня обобщения различных мистификационных техник: создание псевдореальности, введение в заблуждение, провокация аутентичности, подмена значений, совмещение реального и ирреального в одном смысловом контексте и др. [Хольнева 2006: 169]. Реконструированная в эстетике постмодернизма, мистификация приобретает значение характеристики культуры второй половины XX — начала XXI вв. В ее рамках выработывается ряд характерных особенностей в творчестве

представителей этого типа художественной деятельности. Постмодернизм, как известно, окончательно отменил романтический статус художника как демиурга, творца, подорвал роль автора и перенес акцент на значимость реципиента, активно вовлекая его в процесс творчества — созерцания — участия в художественной деятельности. Примером может служить интерактивное искусство, в котором часть компетенций, связанных с возникновением эстетического сообщения, перенял реципиент-интерактор. Роль художника все чаще сводится к созданию неких рамок, контекста, среды для действий реципиента без участия которого интерактивные арт-проекты не могли бы возникнуть. Нивелирование дистанции между автором и реципиентом является также результатом определенных акций, цель которых — вывести искусство из пространства галерей и музеев и ввести его в жизнь, размыть границы искусства. Это стало возможно благодаря использованию новых средств, до сих пор искусству недоступных, что позволяет непосредственно, почти дословно, воздействовать на реципиентов, мистифицировать их. Мистификация предполагает тотальное восприятие и полное увлечение реципиента. Мистификация — это не столько цель, действие, направленное на конкретные произведения искусства, сколько определенная арт-стратегия, творческий метод, средство художественного выражения. В такой функции мистификация не вытекает непосредственно из финансовых побуждений, так как современные формы художественной деятельности, например, действия акционистов, тотальные, интерактивные инсталляции, перформансы, хэппенинги, аудиовизуальные структуры, сложные формы аранжировки, составленные из многих материалов, не являются предметом рыночной сделки как, например, картины или скульптуры. С одной стороны, мы имеем дело с исчезновением произведения как артефакта, с другой — с возможностью быстрого распространения работ с использованием современных техни-

ческих новинок. Существенным вопросом является также процессуальность творческого акта.

Хэппенинг, перформативное и интерактивное искусства придают эстетическому сообщению процессуальный характер. Важным является не только эффект, но и процесс создания, который может приобретать форму мистифицирования. Действие, имеющее мистификационный характер, может опираться на искусно сконструированный замысел, в котором должны участвовать посторонние люди.

Действие, имеющее мистификационный характер, может опираться на искусно сконструированный замысел, в котором должны участвовать посторонние люди. В постмодернистской эстетике, в которой функционален сплав высокого и низкого искусств и чувственности, в мистификациях особенно активизируется ирония и контекст традиции, дадаизма, сюрреализма, концептуализма, симуляционизма* и т. д.

Заинтересованность мистификацией возрастает главным образом из-за прогресса медиасферы, появления нового вида креативного творчества — экспериментального, междисциплинарного, многоаспектного, содержащего в себе концептуальное и аттрактивное начала — медиаискусство (media art). Оно порождает новый тип художника-мистификатора, прибегающего к разным способам выражения нового вида мистификации — медиамистификации, подаваемой, например, в виде мокьюментари, пастиша, фейка, различных видов инфотейнмента и нового, мистифицированного реципиента (индивидуального и массового). Медиамистификация — это созданные (конкретным автором, творцом, сознательно мистифицирующим публику, ауди-

* Симуляционизм — это постмодернистское направление в изобразительном искусстве 1980–1990-х гг., сторонники которого воспроизводили чужие произведения, изменяя в них что-либо или помещая предметы в иной контекст. Симуляционизм есть изображение симптомов творчества в отсутствие самого творчества, искусство апроприаторства (т. е. присвоения, усвоения, приспособления), основными признаками которого становятся самоирония и бесконечное множество интерпретаций. Использование современными художниками чужих изображений в своих проектах вписывается в проблему авторства и оригинальности.

торию) и зафиксированные в информационном поле фиктивные (вымысел, обман) события или явления, которые подкреплены рядом правдоподобных доказательств, выступающих ярким информационным поводом для средств массовой информации. Интегрированная в информационный поток, мистификация становится публичной, массовой. Ее цель — вызвать резонанс, пробудить интерес аудитории к той или иной проблеме в сфере искусства или общества. Медиамистификатор стремится создать реальность, в которую поверит большая часть реципиентов. После завершения медиамистификации она может быть раскрыта как сознательный обман, либо остаться для реципиентов действительно существовавшим явлением [Первухин 2012: 82–85]. С другой стороны, непереносимое требование игры и требование публичности всей этой деятельности, рекламы, видео- и аудио-публикаций и т.п. делает грань между шуткой и дезинформацией все более размытой.

В изобразительном искусстве мистификация долгое время отождествлялась с разнообразно понимаемой фальсификацией (копия, подделка, «фальшак»). Эти понятия стоит различать. Копия — это точное воспроизведение произведения искусства, подделка — самостоятельная работа, имитация стиля художника, т.е. «фальшак», который легче выдать за оригинал, чем за копию. На протяжении веков немало живописцев, среди них и самые выдающиеся, занималось копированием и подделками чужих картин. Мотивировкой для фальсификации могли быть: желание заработать деньги, эпатировать публику, позабавиться, поспорить, пошутить, обмануть экспертов по искусству и его любителей, помочь друзьям и т.п. Подделки подлинных произведений функционировали в виде аллонимии, т.е. один художник подписывал работы фамилией другого, известного, уважаемого. Споры вызывали произведения, которые были результатом совместной работы мастера и его учеников, но подписанные его фамилией (в этих случаях открыть правду почти невозможно). «Золотой век»

фальсификаторов начался со второй половины 1920-х гг. Хрестоматийной стала история многолетней серии имитаций картин в стиле известных нидерландских художников XVII в., которые задумывал и выполнял Хан Антониус ван Меегерен (1889–1947). Каждая из его работ с сочинением сюжета и высококачественным письмом в стиле выбранного известного мастера была авторской, оригинальной*. Эстетико-художественный резонанс вызвали особенно его картины подделки произведений Яна Вермеера на религиозные темы («Христос в Эммаусе», «Голова Христа», «Тайная вечеря», «Исаак, благословляющий Иакова», «Омовение ног», «Христос и грешница», «Молодой Христос, проповедующий в храме»), дополняющие наследие мастера. Написанные Меегереном «Вермееры», а также картины Питера де Хоха, признанные подлинными, нашлись в крупнейших художественных музеях, собраниях и коллекциях Голландии. Меегерену вынесли приговор за подделку произведений искусства, хотя он признался в авторстве выдуманных картин. Одним из самых известных арт-фальсификаторов был художник венгерского происхождения — Элмир де Хори, настоящее имя Элемер Альберт Хофман (1905–1976), который на протяжении тридцати лет создавал работы под Гогена, Ренуара, Матисса, Модильяни, Шагала, Пикассо и других известных живописцев. Мастерство де Хори в подделках стало настолько известным в мире искусства, что он удостоился выставки**, и вскоре стали появляться подделки под него самого***. Де Хори стал героем фильма «Ф — фальшивка» («Verites et mensonges» или «F for Fake», 1975), затрагивающего сложный вопрос истинного и фальшивого в искусстве. Пок-

* Отсутствие ограничений в сюжетах, технике и стилях, как кажется, можно считать общей чертой многих известных фальсификаторов.

** Стоит отметить, что специализированные выставки подделок и мистификаций происходят в разных известных музеях мира, привлекая обширную аудиторию профессионалов и любителей.

*** В 2014 году на аукционе в Новой Зеландии демонстрировались две приписанные де Хори картины в стиле Клода Моне, однако экспертом был установлен факт двойной фальсификации — подделка подделки.

лонник знаменитого «поддельвателя» — режиссер Орсон Уэллс доказал, что фальсификатор может быть не менее гениальным, чем автор оригинала. Художника признали виновным в подделках и осудили, хотя он сам не считал себя фальсификатором, так как не копировал работы других мастеров и не подписывал своих. Имя Шона Гринхэлга связано с производством и сбытом (при участии отца и других членов семьи) фальсифицированных работ в сфере искусства, разнообразие которых не имело себе равных в истории. Гринхэлг изготавливал скульптуры — «древне-египетские», Бранкузи, Гогена, Ман Рэя и др., акварели XIX в., картины и рисунки художников, например, Отто Дикса, американского мастера гудзонской школы Томаса Морана и др. В 60-е гг. XX в. художник Давид Стэйн ради шутки исполнял картины в стиле известных мастеров, таких как Марк Шагал, Жорж Брак, Пауль Клее, Хуан Миро, Фернан Леже и др. За продажу фальшивых произведений он был арестован (разоблачил его Шагал), а несколько лет спустя в опубликованной книге «Три Пикассо перед завтраком» продемонстрировал возможность серийного производства «подлинных» шедевров живописи. Благодаря своему таланту, Стэйн и дальше имитировал картины знаменитых мастеров, но уже по официальному заказу коллекционеров-любителей. Не всегда авторы имитации оказывались известными. Порой известность сопровождала заказчика или посредника. В 1980-е гг. аферист Джон Коккетт, он же Джон Дрю продавал фальшивые картины английского художника и скульптора-абстракциониста Бена Николсона и других известных живописцев, написанные его сообщником, непризнанным художником Джоном Майаттом. Российский художник, искусствовед, коллекционер Валерий Дудаков, желая помочь другу, написал работу à la Любовь Попова «Дама с гитарой», которую аукцион Sotheby's выставил (1989) на продажу. Дудаков пытался убедить экспертов в собственном авторстве, но аукционный дом не снял лот с торгов и продал картину.

В условиях развивающихся в XX–XXI вв. в сфере искусства институционализма (музеи, галереи, аукционы), глобального интернационального арт-мира и арт-рынка изменилось отношение к проблеме авторства, оригинальности художественного произведения и роли художника (появились профессии — художник-менеджер, производитель, двойные или смешанные — куратор, выступающий в роли художника, художник в роли куратора, критик в роли куратора и художника и т.д.). Конструирование нарратива истории искусства происходит с помощью отбора одних художников и событий и замалчиванием других. При этом художники, которых одобряют, занимают в нарративе определенное, мифологизированное место, в то же время многие персонажи и события «вносятся» туда посредством подтасовок и мистификаций, так что их непосредственное существование зачастую ставится под вопрос. Сознавая это, творцы стали искать разные возможности, чтобы выйти на арт-сцену, попасть в пространство известных галерей, с успехом пробиться через конкуренцию и систему критики, а в случае неудачи подшутить над ней. Мистификация стала оружием, эффективным механизмом осмеяния явлений, провоцирующих их. Другие, благодаря масс-медиа, стремились расширить пространство влияния и увеличить количество реципиентов, мистифицируя обе сферы.

Для изобразительного искусства (при всех авангардистских эскападах XX века) создание фиктивного художника и замена им подлинного Автора не было слишком распространенным явлением. В отличие от писателей, которые прятались за псевдонимами, художники, как правило, стремились подчеркнуть собственное авторство. Часто они сами становились «персонажами», мифологизируя свою жизнь и привычки (знаковые — неизменный парик Энди Уорхола или вечная шляпа немецкого художника Йозефа Бойса). Однако на современной арт-сцене стали появляться новые виды художников — мно-

гочисленные «художники-персонажи». Под этим понятием подразумевался результат процесса, в котором автор (креатор, «создатель») творил не художественные объекты — картины, скульптуры и т. д., а главное и важнейшее свое произведение — «художника-персонажа», который затем создавал соответствующие художественные изделия: картины, скульптуры и т. д. [Кабаков 2017].

Предтечей персонажности в современном искусстве считается художник и теоретик искусства, стоявший у истоков дадаизма и сюрреализма, — Марсель Дюшан, арт-деятельность которого в начале XX в. имела провокативно-игровой характер, вплоть до мистификации — изобретения «псевдоавторов». Скандальный и знаменитый мастер подписал свой известный реди-мейд «Фонтан» (1917) названием производителя писсуара «R. Mutt» («Р. Дурак»). Самое известное его *alter ego*, которое художник придумал в 1920-е гг. — это имя эксцентрической художницы Роз Селяви. Приписав ей несколько важных для истории дадаизма произведений, Дюшан подписывал ее именем работы, например, «Эрос — это жизнь. Роз Селяви» / «Eros, c'est la vie. Rrose Sélavy» (заглавие происходило от искаженной французской фразы *c'est la vie*), вводил в названия объектов (сюрреалистическая скульптура «Почему бы не чихнуть Роз Селяви?» / «Pourquoi ne pas éternuer?», 1921) и, переодевшись женщиной, создал вместе с Ман Рэем серию фотографий. Стремясь не столько скрыть свое имя, сколько сменить пол, переодеванием и выступлением от имени другого, Дюшан эпатировал публику и давал богатый материал всем «нетрадиционно» настроенным критикам. Его действия вписывались в мистификацию в виде игры.

Принцип «художника-персонажа»* функционировал и был проработан также в московском концептуаль-

* Термин *художник-персонаж* (фигура посредника между автором произведения и его зрителем) ввел художник, поэт, музыкант, один из основателей арт-группы «Мухоморы» — Свен Гундлах, а его концепцию разработал И. Кабаков.

ном искусстве (1970–80-е гг.). Вадим Захаров работал от имени нескольких, придуманных им персонажей («Одноглазый пират», «Мадам Шлюз», «Дон Кихот», «Пастор»), ангажировал в акции и посторонних. Для акции в галерее Stella Art он пригласил известных критиков и философов, которые должны были (поочередно в интимной, будuarной обстановке) прочитать топ-модели лекцию о современном искусстве*. Юрий Альберт рисовал от имени «Карандаша», у Виктора Пивоварова был персонаж «одинокий человек», у Игоря Макаревича — «деревянный герой». Все эти художники-персонажи оставили множество картин, рисунков и текстов. Илья Кабаков, основатель жанра тотальной инсталляции (т.е. полностью переработанного пространства) и ее теоретического обоснования («О тотальной инсталляции», 1994)** в рамках концепта «среднего советского художника» создал в технике альбомов десять персонажей, тоже «художников, рисующих для себя». Работая на Западе, для своих инсталляций он изготовил картины, пользуясь стилем некоего художника. В инсталляции «Музыка воды» (1992) Кабаков дал ему имя — Степан Яковлевич Кошелев, подробно описал для каталога биографию художника и его теорию «синтетизма». Наиболее известным «художником-персонажем» Кабакова был Шарль Розенталь, которого впервые показал в виде многожанровой ретроспективы

* Как кажется, это отсылки к де Саду и к акции Й. Бойса «Как объяснить мертвому кролику, что такое искусство».

** Для Кабакова тотальная инсталляция есть новый *Gesamtkunstwerk* — синтетическое произведение искусства. Она строится на включении реципиента вовнутрь закрытого пространства (часто это несколько помещений) и рассчитанная на его реакцию. Основное значение имеет атмосфера инсталляции, возникающая из-за покраски стен, освещенности, конфигурации комнат и т. д. Включенные в инсталляцию многочисленные объекты, рисунки, картины, тексты становятся обычными компонентами целого. Выдвинутое на первый план пространство связано с типом русского мышления и происходит от театральной декорации. В отличие от индивидуалистического перформанса, характерного для западной культуры, инсталляции Кабакова являются универсалистски-коллективными проектами и выполняют функцию инсценировки контекста искусства — создают пространство не вне (как полагается), а в выставочном помещении.

в Мито (1998, Япония), а затем новый проект во франкфуртском музее Штедель (инсталляция «Жизнь и творчество Шарля Розенталя»), где сам выступил в роли художника-куратора. Таким образом, художник-куратор и фиктивный «художник-персонаж» приобретали статус соавторов. В пространстве симуляции персонаж художника и художник-куратор были равно иллюзорны. Общая концепция замысла Кабакова опиралась на проблему иного варианта развития истории модернизма, на возможность сочетания открытий и редукционной техники авангарда с элементами достижений реализма XIX в. и некоторых идей, разработанных постмодернизмом. Придуманый художник — с биографией, дневником, личными фото, живописными и графическими работами, с вымышленными статьями критиков по поводу его творчества был для Кабакова «идеальным художником XX века».

Виталий Комар и Александр Меламид, живущие в Нью-Йорке, развивая идею соавторства в искусстве, пользовались разными методами в конструировании мистификации. Они создали несуществующих художников и их произведения — одноглазого реалиста, пейзажиста Николая Бучумова, жившего в XIX в., Апеллеса Зяблова — первого русского абстракциониста, изобразившего Пустоту* и первого художника-концептуалиста — Дмитрия Тверитинова, существовавшего в XVIII в., который изобразил на своей иконе вторую заповедь «Не сотвори себе кумира» и был арестован как иконоборец. Замысел исследования его истории художники осуществили в 2002 г. в московской Галерее Марата Гельмана. На выставке демонстрировались цветные фотографии протоколов допросов человека, выглядевшие вполне правдиво. По архивным материалам Комар и Меламид воссоздали концептуальную икону (черный квадрат с красной ра-

* Предполагается, что А. Зяблов действительно существовал и был крепостным Николая Струйского (1749–1796) — деятеля русского Просвещения, поэта-дилетанта, издателя, библиофила.

мой и выполненной золотыми буквами надписью)*. Для правдоподобности и во имя идеи примирения религии и искусства художники-мистификаторы повесили перед иконой лампадку, подчеркивая культовую принадлежность произведения. Зрителям сложно было отличить игру концептуалистского воображения — вымысел от правды. На принципе соавторства основана работа Меламида и Комара с животными. Они выставляли произведения бобров, создающих деревянную архитектуру, шимпанзе, фотографирующего Москву, слонов, рисующих кисточкой абстрактные картины и т. п. Известен также и иной метод этих художников — соавторство с обыкновенным зрителем. Таким был проект «Выбор народа», т. е. «идеальная картина», созданная при помощи социологического опроса в различных странах мира. Чувство иронии и юмора, фантазия и предпринимательские способности позволяют Комару и Меламиду выдумывать все новые оригинальные проекты [Лебедева 2017]**.

* Можно увидеть здесь аллюзию на «Черный квадрат» Казимира Малевича — истинную икону в живописи, которой нужно поклоняться вместо всяких «мадонн» и «венер», как писали о картине многочисленные ее исследователи во всем мире. Противники такой интерпретации были убеждены в том, что художник вводит публику в заблуждение, смеется над зрителями. Как известно, появилось множество пародий, а юмористы гадали, что изображено на картине. Наиболее популярной версией разгадки было — «негры ночью воруют уголь». Отсюда происходило альтернативное название шедевра — «афроамериканский квадрат». В год 100-летия «Черного квадрата» (2015) искусствоведы Третьяковской галереи заявили, что эксперты с помощью рентгена нашли под «Черным квадратом» другую, цветную супрематическую картину и расшифровали надпись, оставленную Малевичем — «Битва негров в темной пещере». Можно задаться вопросом — сделал ли это Малевич в шутку или кому-то подражал. Сегодня известно, что он подражал Альфонсу Алле — французскому графику, журналисту, эксцентричному писателю и черному юмористу, известному острым языком и абсурдистскими выходками. Алле на четверть века предвосхитил известные эпатажные выставки дадаистов и сюрреалистов 1910-х — 20-х гг. В Галерее Вивьен, во время выставок «Отвязанного искусства» («Les Arts Incohérents») он экспонировал «монохромные картины». Одним из серии «художественных открытий» шутника Алле стало совершенно черное и почти квадратное полотно «Битва негров в пещере глубокой ночью» (1882). Таким образом, за тридцать лет до супрематических «откровений» Малевича, Алле сделался автором первых абстрактных картин. Отсутствие «профессионального» признания его вклада в историю искусства обусловил факт, что художник выставлял свои работы как шутку. Можно предположить, что если бы он мистифицировал публику и серьезно вещал о своем творчестве, то сейчас его картины (а не Малевича) стоили бы на аукционах десятки миллионов долларов.

** Работавшие в соавторстве английские концептуальные художники, любящие провокации и скандалы, братья Джейк и Динос Чепмены устроили в одной из лондонских галерей выставку несуществующих советских художников.

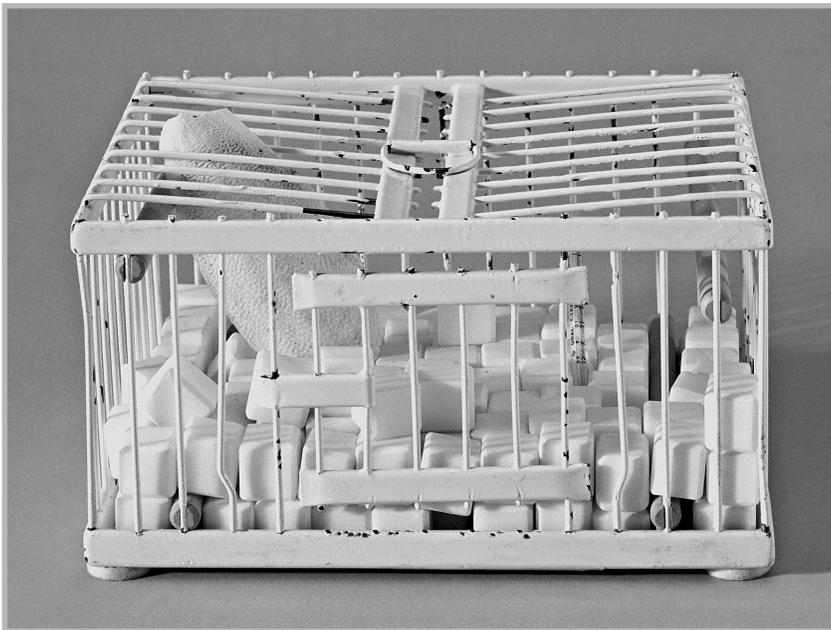
В 1998 г. писатель Уильям Бойд опубликовал биографию преждевременно умершего художника-экспрессиониста Нэта Тейта — «Nat Tate: American Artist, 1928–1960» — и пригласил на ее презентацию в Нью-Йорке коллекционеров, художников, искусствоведов, критиков и любителей искусства. Многие восприняли биографию как реальную, так как автор не указал, что все написанное является художественным вымыслом, а знавшие правду в шутку подтверждали личное знакомство с недооцененным творцом. В мистификации Бойд использовал разные приемы: имя выдуманного им художника он составил из названий известных галерей — The National Gallery и The Tate Gallery, иллюстрации к книге («картины Тейта») выполнил самостоятельно, «фотография Тейта» (неизвестный мужчина) происходила из его личной фотоколлекции, он же сфабриковал факты (галереи, работающие с Тейтом, не существовали в действительности) и высказывания. Хотя приглашенным знатоком искусства имя художника было неизвестно и лично его не знали, все серьезно отнеслись к идее переоценки наследия забытого мастера. После разоблачения мистификации совладелица издательства 21 Publishing объясняла прессе, что розыгрыш был безобидной шуткой, просто организаторам понравилось, как все безоговорочно признали существование мифического художника, чтобы не прослыть необразованными [Frankiewicz 2007: 47].

Придуманые мистификатором Рои Розеном художники-симулякры, фантомы — это пример трансформации личности, раздвоения сознания. Художник, кинорежиссер и писатель настолько отождествился со своими *alter ego*, что поверил в их существование. Одним из его двойников стала законодательница порнографии в изобразительном искусстве (она также график, иллюстратор, автор порнографического романа «Сладкий пот», 1931) — Жюстин Франк. Ее фамилию Розен позаимствовал у Якова Франка, еврейского мистика XVIII в., основателя мессиан-



Марсель Дюшан иначе Роз / Рроз Селяви /
Marcel Duchamp alias Rose / Rrose Sélavy (1921)

Фото Ман Рэй (Man Ray)



Марсель Дюшан. «Почему бы не чихнуть?». Роз Селяви /
«Pourquoi ne pas éternuer?». Rose Sélavy (1921)



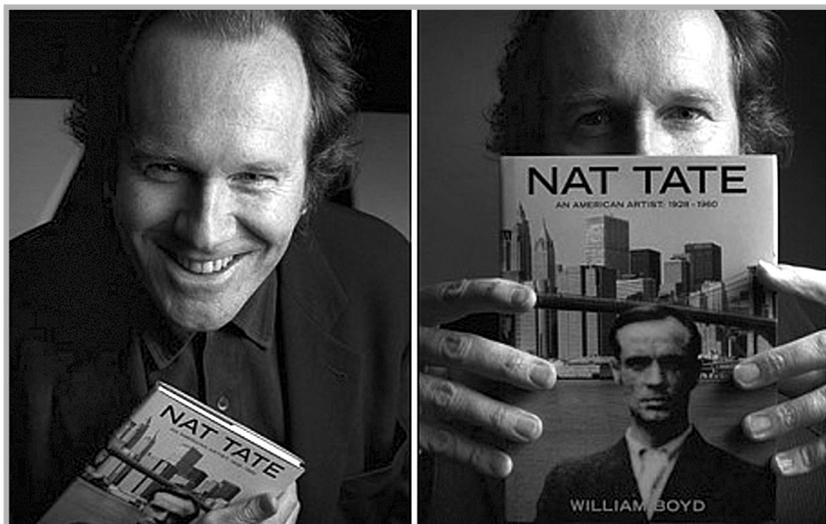
Илья Кабаков, Шарль Розенталь.
Идеальный художник XX века (1921)
Foto Stdaedelmuseum. De.



Илья Кабаков. «Протоинтернетный» шедевр
Шарля Розенталя «Три всадника» (1931–1932) (1999)
Фото Shigeo Muto. Courtesy Kunstmuseum Bern



Виталий Комар и Александр Меламид.
Шимпанзе, фотографирующий Москву



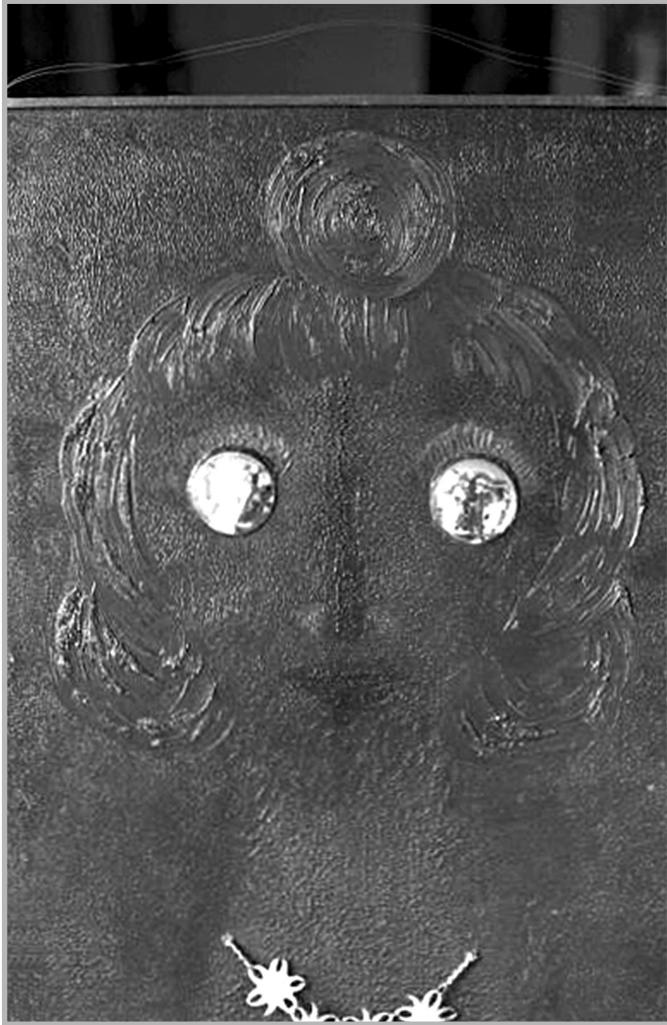
Уильям Бойд (William-Boyd).
«Nat Tate: American Artist, 1928–1960» /
«Нэт Тейт: Американский художник 1928–1960» (1998)



Рои Розен (Roe Rosen).
«Неизвестный фотограф, Жюстин Франк» /
«Unknown photographer, Justine Frank» (1928)



Рои Розен (Roe Rosen) и Жюстин Франк.
Общество Франк / Roe Rosen and Justine Frank.
Frank's Gild (1933, 2002)

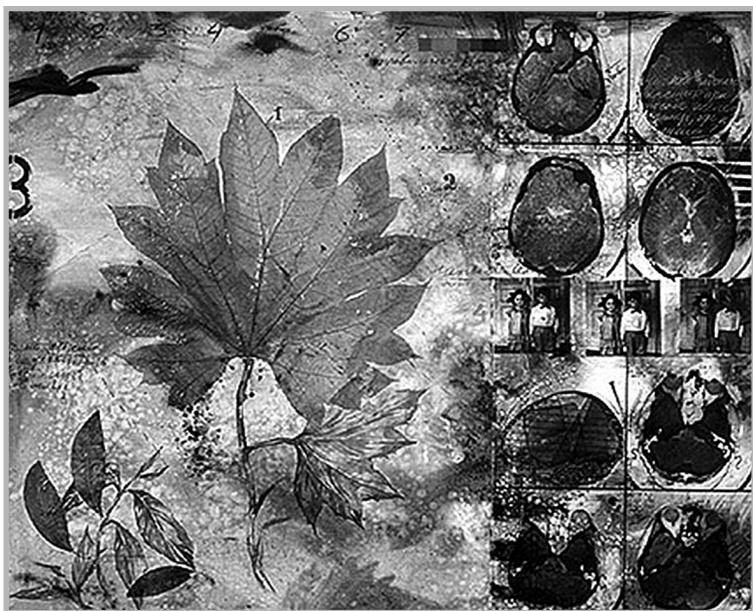


Юзеф Робаковски.
«Маскировки (Юзеф Корбеля иначе
Юзеф Робаковски) — Дама с ожерельем» /
«Kamuflaże (Józef Korbiela vel Józef Robakowski) —
Dama z naszyjnikiem» (1965)

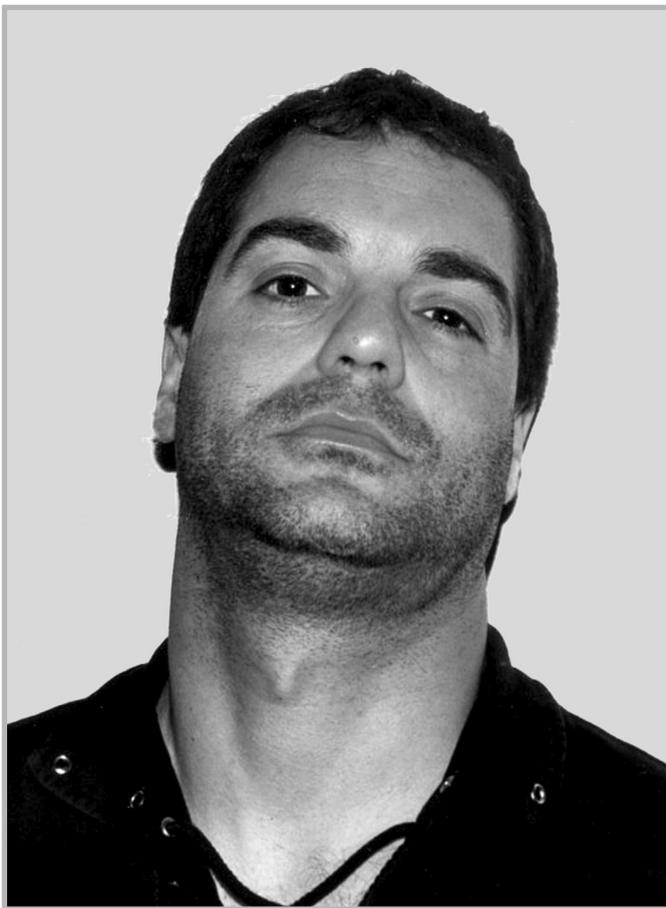


Анатолий Белкин. «Бок о бок» (2010)

Плакат



Анатолий Белкин. «Бок о бок» (2010)



Франко и Ева Маттес (Eva and Franco Maties).
«Портрет Данко Мавера» / «Danko Maver Portrait»



Франко и Ева Маттес (Eva and Franco Maties).
«Популярность» / Publicity»



Зузанна Янин.
«Я видела свою смерть / I've Seen My Death» (2003)

ского движения, а имя, возможно, взял из книги маркиза де Сада «Жюстина, или Несчастливая судьба добродетели» («*Justine ou les Malheurs de la vertu*»). Моделью для фотографий и автопортретов Франк послужила жена автора. В другой многослойной мистификации Розен использовал для псевдохудожника псевдоним Максим Комар-Мышкин, под которым скрывался эмигрировавший в Израиль в 2003 г. поэт и художник Ефим Поплавский. Поплавский, размывавший в своем творчестве границы между воображаемым и реальным, что имело трагические последствия в его жизни, основал в Израиле андеграундную художественную группу «Погребенные заживо» [Гончарская 2016]*.

Юзеф Робаковский — польский мультимедиа-художник, фотограф, автор фильмов, картин, инсталляций, многократно с критикой вмешивающийся в сферу публичного дискурса, в некоторых своих проектах-интервенциях пользовался стратегией субверсии (вид игры со штампом) и выдуманными персонажами. Одним из них был Юзеф Корбеля — *alter ego* художника, которого он придумал в 1960-е гг., будучи членом группы «Ноль 61» («Zero 61»). Фамилией фиктивного персонажа Робаковский подписывал намеренно безвкусные работы, например, «Маскировки (Юзеф Корбеля, иначе Юзеф Робаковский) — Дама с ожерельем» / «*Kamuflaże (Józef Korbiela vel Józef Robakowski) — Dama z naszyjnikiem*» (1965) или «Эпитафия Яна Гната» («*Epitafium Jana Gnata*»), которые должны были вызвать чувство смущения и изменить чрезмерно серьезное отношение к искусству и фигуре художника.

Анатолий Белкин — петербургский художник и журналист, устраивавший мистификации в виде музейных экспозиций и печатных текстов, объяснял свою склон-

* Группа молодых советских художников, актеров, музыкантов и писателей действовала в израильском подполье, при жизни ее членов их работы не выставлялись. Название группы выражало свойственное коллективу мрачное чувство юмора и шизофренический настрой их деятельности. Их Манифест (2004) свидетельствовал о решительном самоотчуждении группы от израильской культурной сцены, по отношению к которой они чувствовали внутреннее превосходство.

ность к мистифицированию реальности тем, что «Искусство и жизнь идут параллельно. И сильно перемешаны. Где кончается реальность и начинается другая реальность — непонятно» [Белкин 2014]. Его арт-проект «Бок о бок» (2010, AL Gallery, Санкт-Петербург) о сосуществовании человека с мирами растений и насекомых, взаимодействии с ними при жизни и растворении в них после смерти, который продолжал мистификацию «Золото болот» (2004–2005, Эрмитаж) и пародийный дневник энтомолога «Экспедиция № 6», это характерное для поэтики Белкина создание альтернативной реальности путем сочетания квазинаучных мистификаций с *objets d'art*. Проект характеризовали и другие приемы, такие как: иронический взгляд на жизненный процесс рождения — созревания — размножения — распада, смешение стилей и направлений, природные реди-мейды, картины-коллажи, графика, концептуальные тексты, спонтанные художественные жесты, использованные раньше или новые визуальные и вербальные компоненты, внимание к деталям и наукообразность постмодернистов. Все эти компоненты поэтики Белкина, с одной стороны служили конкретизации его личной потребности к идеальной конструкции целостного мира или отдельных частей, с другой — реализации скрытой потребности современного искусства — идеи упорядоченности. В 2007–2008 гг. Белкин экранизировал серию своих мистификаций (ранее опубликованных в «Огоньке») на канале «Культура», под названием «Повести Белкина»*. В передаче «Тайна трех охотников» автор анализировал картину Василия Перова «Охотники на привале» (1871). При детальном исследовании ее физическими методами он якобы обнаружил, что персонажи, изображенные на полотне, напоминают «ялтинскую тройку» — Сталина, Рузвельта и Черчилля. Белкин всерьез трактовал также смысл картины, в кото-

* Невольно набрасывались ассоциации с одноименно, литературной мистификацией Александра Пушкина.

рой, по его мнению, зашифрованы послания, математические формулы, пророческие предсказания. На уровне использования средств и приемов, характерных для телевизионной мистификации, показательной оказалась передача «История с журавлями». Автор применил в ней убедительную имитацию события, сочетание реального и вымышленного, технические эффекты — приемы, которые использовал О. Уэллс в мистификации-радиопостановке романа Герберта Уэллса «Война миров» («The War of the Worlds», 1938), со своей стороны добавив разнообразный изобразительный материал. Вся информация подавалась серьезно и убедительно: вставлялись научные термины, реальные имена и факты (например, орнитологические сведения о серых журавлях, исторические события времен Гражданской войны, факты из биографии Махно и других исторических персонажей), конкретные даты и географические названия. Для создания эффекта иллюзии реальности Белкин использовал фотографии, кадры кинохроники и различные артефакты [Познин 2014].

Умышленно провокационной мистификацией (1998), осуществлявшейся в течение нескольких лет, стала фигура фиктивного югославского художника, поэта и теоретика своих работ Дарко Мавера с реальной биографией и карьерой. Его имя и фамилия были позаимствованы у известного словенского криминолога. Авторами и конструкторами мистификации стали Франко и Ева Маттес*, известные как коллектив 0100101110101101.ORG., использовавшие для этого необычные, сложные технические средства: фотографию — фото вымышленного Мавера, фотодокументацию его творчества и подлинные снимки настоящих преступлений и исковерканных тел, взятые из Интернета (www.rotten.com), фильм «Darko Maver. The Art of War», сферу киберпространства. Коллектив показал

* Ева и Франко Маттес прославились в искусстве созданием различных провокаций и симулякров. Например, они провели обширную рекламную кампанию для несуществующего кинофильма «United We Stand»; присвоили эмблему Nike для публичной инсталляции в Вене и т. д.

разные возможности использования масс-медиа, которые являются инструментами как конструирования обмана, так и его разоблачения. Авторы также активно включали реципиентов в пределы мистификации, делая их силой, устанавливающей ее, одновременно насмехаясь над ними. Мистификация затрагивала широкий диапазон проблем (художник как жертва политических репрессий, контекст войны на Балканах, послевоенная травма, фиктивная смерть художника и его «новая» жизнь — быстро развивающаяся карьера, многочисленные выставки как эффекты резонанса со стороны арт-мира, определение рамок дозволенного в искусстве и расширение границ радикального боди-арта. Здесь существовала и более очевидная разоблачительная составляющая: история Мавера демонстрировала, что медиа-героем обычно становится человек, отвечающий готовым представлениям о проживании травмы, а не открывающий новые травматические зоны. Есть в мистификации и игровой элемент: Мавер был также своего рода арт-вирусом, экспериментом с громко звучащей пустотой. Почти все проекты Маттесов строились на эффекте от нулевого события*. Их действия всегда неопределимо зависали между критическим активизмом и интеллектуальным «хулиганством», изобретательным расширением границ искусства и издевательством над самой бесконечной растяжимостью этих границ. В определенный момент художники разоблачили мистификацию, сообщив в официальном пресс-релизе, что Дар-

* В конце 1990-х гг. Франко и Ева Маттес одними из первых стали заниматься интернет-искусством. Сначала они регистрировали «фальшивые» сайты, потом восстанавливали закрытые страницы, делали их своей территорией, ни для чего не используя. Интернет терял свою функцию пространства информации, и в нем мог осуществляться нулевой художественный жест — создававший зону странной свободы. Проект художников для Венецианской биеннале (2001) представлял собой компьютерный вирус, который не приносил никакого вреда, но был меркантильно ориентирован. «Viennale.ru» внедрялся только в компьютеры, использующие программы, написанные на редком языке Python. Единственной его целью было выжить, распространиться. Экспансия арт-вируса была пародией на распространение современного искусства. С таким использованием пустоты, причем с оттенком моральной и правовой двусмысленности, искусство Маттесов связано не только в интернет-ипостаси.

ко Мавер — несуществующая фигура. По их свидетельству, если бы они этого не сделали, возможно, фиктивный художник по-прежнему существовал бы в статьях арт-критиков, на выставках и в дискуссиях об искусстве*.

Эксперименты Зузанны Янин — польской мультимедиа-художницы, работающей с разными медиа (скульптура, видео, инсталляция, графика, перформанс), одной из основных художниц-феминисток, вписывались в контекст проблемы табу в современной социокультурной сфере. Способ ее презентации вводил принцип правдоподобия, являющийся главным формирующим началом в процессе творчества и исполнения. Мистификация Янин в виде многослойного художественного действия — «Я видела свою смерть / I've Seen My Death», инсталляция, состоящая из видео: «Церемонии & Игры / Funeral & Fun», «Семь смертей / Seven Deaths», «Каменные Работы / Masory», «Опросы и Цитаты / Interviews & Quotations» (2003), считалась одним из наиболее интимных и провокационных арт-проектов. Он был инициирован пережитым опытом смерти родных и близких художницы, а также необходимостью критики стереотипов, так как смерть всегда занимала в польском сознании место, связанное с военно-церковной историей страны, но не с личным опытом. Мистификации предшествовала серия фотографий «7 смертей. Corpus Delicti» (2003), в которых Янин анализировала изображения смерти, представляя себя как найденное мертвое тело (отсюда название проекта). Фотографическую документацию составляли иконография смерти в живописи и современные фотографии, найденные артисткой в прессе. Субъективно интерпретированная тема смерти, ритуала и церемонии проводов в последний путь, фиксировала взаимодействие между художником, творческим процессом и присутствующим реципиентом. Артистка построила мистификацию на выходящим за пределы искусства жесте,

* Материал разработан по нескольким интернет-источникам.

каким были ее собственные, фиктивные похороны на кладбище «Повонзки» в Варшаве, которые, переодевшись, она наблюдала вместе с посвященными в арт-процесс членами семьи и другими участниками церемонии. О похоронах информировали некрологи, состоялось отпевание в костеле. Целью артистки было спровоцировать дискуссию о табу темы смерти и проблему вытеснения ее из общественного сознания. В проекте она осуществила заинтересованность смертью как «медийным фактом» и построенной вокруг нее современной „иконографией”, понимаемой не только как некрологи и памятные фотографии, но и как вездусущий в масс-медиа (в телевизионных ньюсах, газетах, журналах) образ смерти. В Польше мистификация Янин вызвала много споров и возмущенную реакцию.

Итак, выбранные репрезентации арт-мистификаций в пространстве мировой культуры XX–XXI вв. исполняют разные функции и получают различное осмысление. Они отличны по художественному замыслу, методам, арт-стратегиям, структуре, неканоническим формам конструирования и презентации разнородных *alter ego* автора, отношений между автором и реципиентом, приемам и техникам. Цель авторов-мистификаторов — конструировать альтернативную реальность, выдавать ложь за правду.

Литература

- Бажанова Р.* Мистификация в контексте культуры: виды и функции. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/mistifikatsiya-v-kontekste-kultury-vidy-i-funktsii>.
- Белкин А.* Я сам в это верю. Режим доступа: <http://www.ogoniok.com/5006/28/>.
- Гончарская Л.* Рои Розен: групповая выставка одного художника. Режим доступа: <http://culbyt.com/article/textid:696/>.
- Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 2 т. Т. 2. М., 1979.
- Кабакон И.* Жизнь и творчество Шарля Розенталя (1898–1933). О «Художнике-персонаже». Режим доступа: <http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/kabakov.htm>.

Лебедева Ю. Хулиганы, мистификаторы, иконоборцы. Комар и Меламид в галерее Марата Гельмана. Режим доступа: http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/komar_melamid.htm.

Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.

Мистификация // Философский словарь. 2017. Режим доступа: <http://www.philosophydic.ru/mistifikasiya>

Пасхарьян Н. «Жак-фаталист» как философско-художественная мистификация Дидро // Логос. 2014. № 3 (99).

Первухин А. Теоретические аспекты понятия «мистификация» // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 32 (286).

Познин В. Современные СМИ: между правдой и вымыслом. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/1513>.

Рицци Д. Вымышленный текст и мистификация: заметки об одном рассказе Владимира Набокова // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой / Отв. ред. В. Н. Топоров. М., 2005.

Толковый словарь русского языка. В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 2. М., 1938.

Хольнева М. Особенности художественной мистификации в романе Джона Фаулза «Волхв»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2006.

Frankiewicz I. Mistyfikacja w sztuce, koncepcja mistyfikacji jako instrument badawczy // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica. 2007. № 32.

Galimska M. Мистификация как литературное явление (Черубина де Габриак) // Polilog: Studia Neofilologiczne. 2013. № 3.

Jeandillou J.-F. Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires. Paris, 1994.

Мустифиер // Новый французско-русский словарь. Режим доступа: <http://www.xn--80aacc4bir7b.xn--p1ai/словари/новый-французско-русский-словарь/mustifier>.