

УДК 7038.51
ББК 85.103(3)

Лебедева Илона Владимировна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8191-969X
ResearcherID: IZD-5968-2023
lilona@mail.ru

Ключевые слова: ассамбляж, Борух, Борис Штейнберг, объект, металлические картины, металлы, нонконформизм, память, семья, советское, часы, Корнелл, Арман, Сезар

Лебедева Илона Владимировна

Металлы Боруха. К 85-летию Бориса Аркадьевича Штейнберга



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-120-151

Для цит.: Лебедева И.В. Металлы Боруха. К 85-летию Бориса Аркадьевича Штейнберга // Художественная культура. 2023. № 4. С. 120–151. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-120-151>.

For cit.: Lebedeva I.V. Borukh's Metals. On the 85th Anniversary of Boris A. Shteinberg's Birth. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 120–151. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-120-151>. (In Russian)

Lebedeva Ilona V.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8191-969X
ResearcherID: IZD-5968-2023
lilona@mail.ru

Keywords: assemblage, Borukh, Boris Shteinberg, object, metal paintings, metals, nonconformism, memory, family, the soviet, clock, Cornell, Arman, Cesar

Lebedeva Ilona V.

Borukh's Metals. On the 85th Anniversary of Boris A. Shteinberg's Birth

Аннотация. Статья посвящена творчеству художника-нонконформиста Боруха (Бориса Аркадьевича Штейнберга, 1938–2003). Его наследие почти не исследовано, а информация существует преимущественно в формате каталожных сведений, воспоминаний друзей и коллег, экспликаций к выставкам. Между тем творчество этого художника является яркой страницей отечественного неофициального искусства. Борух был разносторонне одаренным мастером: литератором, живописцем и графиком, автором коллажей и ассамбляжей.

Акцент в статье сделан на самобытных металлических работах художника. Они представляют важную страницу его творческой биографии, выделяясь как на фоне позднего советского и российского искусства, так и в более широком контексте. Выступая в оригинальном соотношении с произведениями таких мастеров объектного искусства, как, например, Корнелл, Арман, Сезар, металлы Боруха иллюстрируют общность поисков в искусстве второй половины XX века.

Abstract. This article is devoted to the creative work of the nonconformist artist Borukh (Boris Arkadyevich Shteinberg, 1938–2003). His legacy has hardly been studied, and the information about him is mainly found in catalogs, memoirs of friends and colleagues, and exhibition explications. Meanwhile, the work of this artist is a highlight of Russian underground art. Borukh was a multi-talented master: a writer, painter and graphic artist, author of collages and assemblages.

The emphasis in the article is on the artist's original metal works. They represent an important chapter in his creative biography, standing out both against the background of the late Soviet and Russian art and in a wider context. Having a creative relationship with the works of such masters of object art as, for example, Cornell, Arman, and Cesar, Borukh's metals illustrate the commonality of searches in the art of the second half of the 20th century.

Введение

Уже более двух десятилетий отечественные исследователи активно занимаются изучением советского неофициального искусства, зачастую восстанавливая информацию буквально по крупицам. Такая работа важна для максимально полного представления тех многообразных процессов, которые составляли пестрое полотно художественных поисков второй половины XX века. Обнаруженные сведения позволяют не только производить ревизию материала, но и по-новому оценивать сделанное отечественными художниками, а также объективнее представлять себе их включенность в международный контекст, в общее проблемное поле современного искусства. Постепенно из «отстающих» и «догоняющих» наши авторы все более превращаются в мастеров, дополняющих своим творчеством представления об общем ходе развития современного художественного процесса.

Уже на излете существования Советского Союза и в переломные 1990-е годы делались первые попытки собрать информацию о круге мастеров, чьи имена ранее были известны, пожалуй, преимущественно коллекционерам и профессионалам от искусства. Эта работа, связанная с художественным материалом второй половины XX века, велась параллельно с обнаружением и введением в научный оборот новых (для широкой публики) имен эпохи авангарда. Одним из первых подобных исследований стал каталог произведений «Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях» [7], дающий целый срез мастеров-экспериментаторов — именно на их художественном опыте (буквально на имевшихся в собрании семьи произведениях) впоследствии воспитывались и герой данной статьи, Борух (Борис Штейнберг), и его брат, художник-абстракционист Эдуард Штейнберг.

При всем увеличивающемся количестве информации о художниках советского неофициального искусства, до сих пор одним из самых исчерпывающих источников остается двухтомник «Другое искусство» [4]. Изданная в 1991 году, книга значительно дополнена в 2005-м, и теперь ее временные рамки завершаются уже не 1976 годом, а 1988-м. Также ценный информационный срез о нонконформистах представлен в двухтомном каталоге выставки «Абстракция в России. XX век» [1]. В 2012 году была предпринята интересная попытка выйти в изучении андеграунда за пределы двух столиц — состоялась научная кон-

ференция на эту тему, результатом которой стало издание сборника «Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы» [8]. Но даже в этих и подобных источниках, появляющихся по теме, информации о Борисе Штейнберге либо нет вовсе, либо предельно мало. На сегодняшний день появились и монографии о многих мастерах советского андеграунда, но о творчестве Боруха пока нет сколько-нибудь полного исследования, анализирующего разнообразные аспекты его работ.

Об этом самобытном художнике даже в совокупности, с учетом как отдельных упоминаний, так и более развернутых мемуаров друзей, написано мало. А между тем его опыт в своем роде уникален, причем не только в отечественном искусстве, но и в более широком контексте. Вся его жизнь — непрерывный эксперимент по поиску адекватных форм взаимодействия с реальностью, где искусство оказывается наиболее удачной возможностью обрести самого себя, настоящего. И сегодня, двадцать лет спустя с момента его ухода, как раз образовалась необходимая дистанция, которая дает возможность оценить глубину и актуальность его исканий — ту самую, искомую им, органичность историческому и личному жизненному моменту.

Темы его творчества, такие личные на первый взгляд, при ближайшем рассмотрении оказываются очень показательными для своего времени. Они затрагивают и ряд проблем теории искусства: например, возможности и актуальность существования картины как весьма традиционного формата в современных художественных условиях; объект и ассамбляж как разновидность бытования авторской — металлической — картины; вещь и вещьность — способность вещи, сохраняя саму себя, формировать новые смыслы... Многие металлические композиции Боруха содержат узнаваемые, характерные для советского быта вещицы — и при этом они очень личные и кажется, что были не у всех, а лишь у этого конкретного человека. Это удивительное сочетание частного и общего, персонального и имперсонального — также специфическая особенность творчества Боруха, достойная отдельного внимания. Именно об этом новом качестве вещи, открывшемся перед мастерами современного искусства, говорит в своем труде «Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века» Е.Ю. Андреева: «Вещь становится главным действующим лицом имперсонального искусства, собирательным образом, за которым стоят массы» [3, с. 46]. Но обнаружить это качество в вещи, как и произвести

сам отбор таких «говорящих предметов», ассоциируемых у многих с целой эпохой, способен именно художник, и в этом — проявление его витального авторского начала.

Более того, сам жизненный путь этого мастера — совершенно особый опыт. В его непростой судьбе удивительным образом «отзеркалили» многие механизмы внутренней жизни страны — того специфического советского, что тяготило: контроль и система. А с другой стороны, Борух принадлежит поколению художников, которые становятся после 1990-х поначалу более известны западному зрителю, чем своему — и это тоже тенденция времени. Возможность выехать на Запад для наших мастеров нередко была шансом поправить материальное положение. Но это зачастую удавалось именно потому, что там, на Западе, наши мастера подходили под определенный тренд. Это был тренд интереса ко всему новому и экзотичному, своего рода поиск западной культурой новых источников для собственного вдохновения. Именно тогда обнаружилось, что «создание и представление современного искусства испытывает влияние постколониального дискурса и дебатов о мультикультурализме» [5, с. 661]: наши художники, выезжавшие или даже просто предоставлявшие свои произведения западным коллекционерам, попадали в разряд «дикивинок» из неведомого, прежде совершенно закрытого мира. Мы были так же интересны западному зрителю, как вновь открытые им современные азиатские и арабские художники, представители африканского и латиноамериканского искусства. В этом смысле, по законам уже сложившихся механизмов арт-рынка «старушки Европы» или США, все «новички» из удаленных территорий или прежде закрытых сообществ были немного «аборигенами», пленяя своей экзотичностью. Как оценивать собственные художественные достижения в этих условиях, когда «процесс работы художника, конечный продукт в виде произведения искусства и последующая его интерпретация — все это находится под влиянием множества факторов, согласовать которые, исходя из одной концептуальной, предметоформирующей позиции в отношении искусства, практически невозможно» [9]. На эти вопросы еще только предстоит ответить. В открывшемся большом мире важным было не затеряться — и Борух в числе тех, кому это удалось. Во многом этому способствовали его уникальные наработки в области

создания металлических объектов — металлических картин или, как он их зачастую сам называл, металлов.

Семья как базовый фундамент личного и творческого формирования

Большая часть жизни известного нонконформиста Боруха (Бориса Аркадиевича Штейнберга, 1938–2003) пришлось на советский период — и он смог прожить его так, как многие лишь мечтали: ярко, свободно, вдохновенно! Биографии таких людей легко перерастают в сюжеты приключенческих фильмов или романов, так насыщены их судьбы событиями, встречами и творческими свершениями, роковыми совпадениями, яркими чувствами и переживаниями. Работы Боруха всегда звучат глубоко лично, и за каждой композицией вырастает объемное повествование, основными темами которого обычно становятся вопросы, связанные с выбором пути и направления развития, семья, друзья, страна — сама жизнь, которая складывалась у художника совершенно захватывающим образом.

Борис Штейнберг своим полным официальным именем не подписывался и в художественной среде известен как Борух⁽¹⁾. Он родился 9 июня 1938 года в Москве в удивительной семье. Его мать Валентина Георгиевна Алоничева (1915–1976) — экономист, работала в плановом отделе одного из московских заводов. На долю Валентины Георгиевны выпала непростая судьба жены⁽²⁾ неординарного человека, и только мощный внутренний стержень ее характера зачастую служил поддержкой среди сыпавшихся на родных испытаний.

Важную роль в образовании Боруха сыграл отец — Аркадий Акимович Штейнберг (1907–1984). Талантливый студент ВХУТЕМАСа умел жить внутренне свободно среди любых несвобод. ВХУТЕМАС, пусть и неоконченный, казалось, должен был положить начало его профессиональной художественной деятельности. Но, будучи талант-

(1) Когда в доме родителей художника в Тарусе поселился Борис Свешников, вернувшийся из лагеря, то, чтобы не уточнять каждый раз, кого подразумевают, младшего Бориса «превратили» в Боруха. Имя прижилось, и художник начал использовать его в качестве псевдонима.

(2) Валентина Георгиевна была второй супругой Аркадия Акимовича Штейнберга, отца Боруха.

ливым графиком и живописцем, он сконцентрировался на поэзии: с нее начал и ею занимался всю жизнь, делая переводы произведений разных народов. Многие знали его именно как переводчика, владевшего множеством языков, от иврита до вьетнамского и китайского⁽³⁾.

Другой его страстью всю жизнь было музицирование. Любовь к музыке, понимание сути композиторского искусства позволили ему профессионально изучить целый ряд музыкальных инструментов: складывалось ощущение, что он умел играть на всем, знал все и умел тоже абсолютно все! Для завершения портрета остается отметить невероятное обаяние, яркий темперамент и умение быть душой компании: вокруг Аркадия Акимовича всегда было множество не просто интересных, а выдающихся людей своего времени. Отец Боруха был человеком высокой культуры и поистине энциклопедических знаний. Такое внимание Аркадию Акимовичу здесь уделено неслучайно, ведь именно ему суждено будет стать, по сути, единственным преподавателем, а еще вернее — Учителем Бориса...

Настоящее знакомство с младшим сыном началось, когда тому было уже 14 лет⁽⁴⁾. Борис оказался сыном «врага народа». Во втором классе, защищая имя отца, он умудрился подраться с сыном директора школы⁽⁵⁾. За что и поплатился: учеба в этой школе завершилась. Стучаться в другие было делом довольно бессмысленным, ведь и там всегда находились бы люди, осведомленные о судьбе его отца.

Старший брат Бориса, Эдуард, также с детства интересовался творчеством и впоследствии стал известным художником нонконформистского толка — мастером абстракции. В те годы оба мальчика официальное образование получили лишь фрагментарно. Основным источником знания — значительно более разнообразного, чем то, что предлагала программа школы или института, — стал для обоих сыновей Аркадий Акимович, который впервые получил полноценную

возможность увидеться с семьей (хотя бы на протяжении нескольких дней после многолетнего перерыва!) только в 1952 году, вернувшись из лагеря в холодной Ухте. После краткого свидания ему было предписано возвратиться туда же для работы вольнонаемным врачом (эту профессию он освоил в лагере, возможно, окончив там курсы). И он возвращается вместе с младшим сыном⁽⁶⁾. Боруха эта поездка очень изменила, укрепив его дух. Увидев множество интересных людей, способных стойко выносить тяготы лагерной жизни, мальчик пришел к одному из своих самых важных жизненных выводов. Вспоминая впоследствии это время, Борух говорил, что именно тогда осознал, что жить, причем жить счастливо, свободно, не потеряв себя, можно везде! Именно в этой поездке Борух, по его собственным словам, «потерял последние атомы страха»...

Обратно они с отцом смогут вернуться только через год, но поселиться в Москве и ее ближних пригородах им было нельзя. Находящаяся в пределах 120 километров от Москвы Таруса подходила идеально. Да и общество здесь сложилось совершенно изысканное: сплошь из числа прекрасно образованных, преимущественно творческих людей страны⁽⁷⁾, среди которых были и художники, активно экспериментировавшие с формой и техникой, — настоящие авангардисты, нонконформисты тех лет. Там, в Тарусе, в 1957 году Борис Аркадьевич начинает создавать ташистские живописные работы. В эти же годы он занимается литературой.

К 1963-му, когда интерес к литературному творчеству отесняется творчеством художественным, а ташизм как прием уже пройден, у Боруха появляются ассамбляжи⁽⁸⁾, составленные по принципам

(3) Аркадий Акимович свободно переводил примерно с 15 языков. Работа, которая принесла ему известность, — перевод «Потерянного рая» Мильтона (1976, «Художественная литература»).

(4) Арест СМЕРШем в 1944 году закончился обвинением по статье, связанной с анти-советской агитацией в военной обстановке: восьмилетний срок пришлось отбыть полностью.

(5) Он пырнул обидчика ножом. С тех пор пришлось периодически посещать психиатров, которые и стали его единственным страхом в жизни...

(6) Отец мальчиков приглашал с собой обоих сыновей, но поехал Борис.

(7) К. Паустовский с семьей, Н. Мандельштам, Н. Заболоцкий, художники Б. Свешников, Д. Плавинский, часто навещающие их А. Зверев, А. Харитонов, И. Вулох и многие другие — неполный перечень всех тех, кого относили к «Тарусской группе», объединявшей художников и литераторов, живших и гостивших в Тарусе с конца 1950-х и в 1960-е.

(8) Напомним, что ассамбляж — техника создания произведения путем объединения объемных деталей. Одно из исследований истории ассамбляжа говорит о полифункциональной роли «методологии» ассамбляжа, вплоть до использования как рыночной «приманки», когда «ассамбляж — это также метафора создания успешных брендов» [цит. по: 16, р. 5]. Но прежде всего, ассамбляж маркирует интерес художников к необычным материалам, открытие новых фактур, а также обнаруживает новый выразительный потенциал привычных вещей [подробнее см.: 12].

поп-арта⁽⁹⁾, незнакомого широкой советской публике, но известного нашим художникам тех лет по журнальным публикациям. К концу 1960-х появляются и его первые «металлы» — металлические картины. К этому моменту Борух уже обзавелся собственной семьей. Его четвертая жена, художник Татьяна Левицкая⁽¹⁰⁾, во многом его поддерживала. Материальная сторона жизни наладилась далеко не сразу. Борух всегда предпочитал жить свободно, а не комфортно. И если это не удавалось совместить, то страдал всегда комфорт. Немного легче в бытовом плане стало в 1980-х, когда его работы оказались хорошо известны за границей⁽¹¹⁾ и начали пользоваться спросом у коллекционеров. Заметное количество произведений разных лет попадает в Германию, Швейцарию, США, Южную Америку.

На протяжении своей жизни Борух опробовал разные художественные техники, везде находя оригинальные ходы и изобретая новые приемы. Прекрасно ориентируясь в истории искусства благодаря отцу и собственному дальнейшему опыту, он тонко чувствует разные материалы, а также обладает пониманием, что уже было сделано выдающимися экспериментаторами от искусства в области поиска нового художественного языка. В творчестве, как и во всех прочих областях, у него нет авторитетов. Но есть те мастера, чьи поиски ему интересны. Среди них, например, Поль Сезанн, чей протокубизм позволяет отчетливо передать суть всякой изображенной вещи, а также структурированность пространства. Опыт русского авангарда дает ему конструктивность в сочетании с бунтарством и животворящим духом свободного формотворчества ради построения нового мира. Во главе группы интересующих его мастеров, бесспорно, стоят В. Татлин, А. Родченко и К. Малевич, а также примкнувшие к ним в 1910–1920-е живописцы. Одна из первых работ так и будет называться — «Памяти Татлина» (1968, ГТГ), будто фиксируя в материале этот живой интерес Боруха к авангардистам.

- (9) Советская действительность, как и любая, изобиловала серийными предметами, которые были у многих, — эти-то объекты и составляли нашу своеобразную визуальную «массовую культуру».
- (10) Борис Штейнберг и Татьяна Левицкая познакомились в 1969 году. Она подарила ему двух дочерей и прошла с ним всю жизнь.
- (11) Персональные выставки Боруха прошли в 1982 (Цюрих, Кельн, Амстердам), 1983 (США), 1987 (Швейцария), 1988 (ФРГ).

Из западных авторов его одно время очень интересовал Жорж Сёра. Возможно, именно его дивизионизм подвигнул Боруха в графических работах экспериментировать с величиной и степенью выпуклости отдельных точек (вместо мазков), которые он получал по-разному: и работая пером, и используя особые стеклянные трубочки разной толщины, которые он приспособил для «проточковывания»⁽¹²⁾ работ. Боруховская «пуантилистско-мозаичная» графика появилась в 1979 году. С этого момента он занимался ей и металлическими картинами параллельно. Поэтому и разговор о металлах перемежается отступлениями о графике.

Переломный 1979 год: становление семантики «капельной» графики и металлов

Художнику в работе с металлами очень понравилась своеобразная пластика получающейся формы, буквальная и смысловая многослойность объектов. А также тот новый для него факт, что можно ощущать форму тактильно, чувственно — не через рисунок или живопись, а объемно. Его завораживало и то, что вещи в таких металлических ассамбляжах на глазах меняют свой смысл, свое значение — в связи со сменой контекста. Оказавшись в композиции его металлических картин, привычные и такие знакомые предметы больше не были самими собой. Лишенные своих бытовых функций, они превращались в готовые оригинальные формы. Подобный подход не был калькой с зарубежной концепции реди-мейда, но само наличие таких — очищенных от своих привычных смыслов — предметов в произведениях ряда советских художников говорило о некоем общем тренде современного искусства. При этом в смысловом срезе в металлических композициях Боруха могли интересно раскрыться и те пласты памяти, которые несет любой бытовой предмет, впитывая день за днем нашу бытийственность, стиль эпохи.

- (12) «Проточковывание» — прием, которым Борух зачастую «проходил» ту или иную работу для получения особого эффекта, напоминающего нечто среднее между мозаикой и дивизионизмом. Так он дополнил и одну старую икону со значительными утратами, которая стала базой для композиции «Евангелист» начала 1980-х годов.

Новый период творчества начался в 1979 году. Этот год был одновременно трагичным и очень важным для Боруха. Художника ограбили. Ведя собственное расследование, он получил тяжелую травму — удар ножом в печень. Позже, стремясь немного поправить дела, он пытался продать несколько дореволюционных золотых монет, но был пойман. Попадание в психиатрическую больницу спасло его от отбывания тюремного срока. Именно туда, в больницу, его жена по договоренности с врачами передавала ему материалы для работы. Также по просьбе мужа Татьяна принесла ему две книги: Библию и «Книгу знаков» Рудольфа Коха (1974, переиздание текста 1955 года), в чтение и изучение которых он полностью погрузился.

На страницах «Книги знаков» знаменитый немецкий шрифтовой дизайнер рубежа XIX–XX веков, всю жизнь изучавший письменность и каллиграфию, собрал 493 базовых символа. Каждый из этих графических символов — как огромный запечатанный архив информации, который во всей своей полноте открывается постепенно и далеко не каждому. Кох включил в свой труд знаки разных времен (от древних до средневековых) и народов, обнаружив тем самым связи, по которым зашифрованные смыслы «перетекали» из эпохи в эпоху через простейшие, на первый взгляд, «картинки». В то же время, этот труд — размышление об истории развития письменности, языка и умения вкладывать множество смыслов в графические знаки. Книга выдержала несколько переизданий по всему миру и до сих пор является источником вдохновения для многих художников, дизайнеров, мыслителей и исследователей.

Именно тогда, в столь напряженный период жизни, начался новый этап в творчестве Боруха. Появилась новая оригинальная графика: необычная и по сюжетам, и по исполнению.

Любитель изобретать новые техники, Борух стал делать композиции по принципу пуантилизма: нанося с помощью перьев или накапывая из стеклянных трубочек отдельные небольшие капельки краски. Получались как бы «капли» краски разной величины с блестящей, выступающей над поверхностью листа округлой формой. Такие отдельные капли в то же время играли и как элементы мозаики, связывая работы Боруха одновременно и с этой древней техникой и придавая им «археологическое», притчевое звучание. Такие произведения навевают воспоминания о катакомбной живописи первых



Ил. 1. Борух (Штейнберг Б.А.). Жена да прилепится к мужу. 1980. Бумага, смешанная техника. 52,5 x 40 см. Частная коллекция

христиан, ее сдержанной палитре и знаковой сути, несущей тайну. Некоторые композиции художник по тому же принципу пуантилизма исполнял фломастерами, и тогда эффект получался уже совершенно другой, более «французский», легкий, постимпрессионистический.

Этот этап работы был крайне важен для сложения его собственного видения и авторского стиля. Еще читатели его первых новелл отмечали их особый притчевый тон, который теперь как бы «перетек» из литературы в графику. Сложению этого авторского языка как раз способствовало знакомство с книгой Рудольфа Коха: Борух вводит в свои композиции тех лет отдельные знаки и символы из прочитанной книги. Они оказываются вплетенными в его собственное повествование о жизни, религии и семье, основой которого становятся библейские сюжеты, заповеди и притчи.

Такова, например, его композиция «Жена да прилепится к мужу» (1980, частная коллекция), легко сплетающая в себе символические контексты разных культур, разнесенных во времени. Работа

названа библейской фразой-заповедью — догматичной, узнаваемой, акцентирующей не просто земную, а космическую связь двух начал. Открывающей смысл союза мужского и женского и систему взаимодействия между ними. В этой простой и, казалось бы, очевидной схеме есть нечто архаичное, естественное, когда человек выступает частью Природы. Причем частью, которая осознает свое место и предназначение, свои цели и задачи в жизни и с любовью принимает их. Воспоминание о книге Коха здесь навевают элементы, находящиеся прямо на первом плане композиции — знаки мужского и женского начала. Они удивительным образом не просто сливаются, а как бы вырастают друг в друга, образуя живую структуру, подобную древу. И тут же раскрывается следующий слой смысла этого единства — родовое древо и, в более широком смысле, Древо Жизни. Между ними — христианский крест. А вдали — дом, который можно также принять и за синагогу, и за церковь. И в этом обобщенном изображении храма в данном контексте тоже раскрываются дополнительные смыслы: и то, что дом должен быть для нас свят, как пространство собора; и то, что любой собор для верующего является домом...

В композиции есть и другие знаки: некие то ли пламенеющие, то ли прорастающие множеством тонких, хрупких веточек изображения, символизирующие сад или землю. Есть изображение голубя — как напоминание об осеняющем священный семейный союз Святом Духе. Семья оказывается здесь элементом космической иерархии, обеспечивающей порядок в мире. Все это, бесспорно, создает эпическое повествование, придавая невероятный объем звучанию относительно небольшой по формату композиции (52,5 × 40 см), которая вся как бы вписана в вытянутый оливково-голубоватый фон. И здесь все очень ясно: темный фон символизирует землю, плотность, основу, а исчезающая нежно-голубыми точками верхняя часть — это небо и вместе с тем легкость, одухотворенность, дематериализация. Земля и небо тоже пребывают в своеобразном союзе. Они слиты в форму, похожую на нечто сюрреалистическое — вытянутую структуру, напоминающую губы или что-то вроде неровно оттаявшего зимнего окна, в которое «подсмотрена» целая жизнь и открывается внутренний Космос. Так в одной композиции Борух волшебным образом сочетает современный взгляд на вещи с сюрреалистичной, сновидческой реальностью

и с символами, уходящими своими корнями в эпоху раннего христианства или даже глубже...

Несмотря на то что графика Боруха по своему значению не уступает его экспериментам с металлом, последние больше известны современному зрителю.

Многих авторов XX века металл привлекал своей неподатливостью и в то же время брутальной выразительностью. Среди русских авангардистов склонностью к работе с металлом выделялся, как известно, Владимир Татлин (1885–1953), исследовавший возможности выхода картины как формы из плоскости в объем. Вспомним его знаменитые контррельефы, особенно угловые 1914–1915 годов. Они включали в себя разные материалы, в том числе Татлин активно использовал и металл. Эти работы, как бы подвешенные в пространстве, не просто переводили элементы формулы кубизма в трехмерность, но стали для самого художника совершенно новым витком в его работе, видении объема и формы, понимании объекта. Подобные контррельефы оказались в некотором смысле промежуточной формой между живописью и архитектурой: недаром к ним часто применяют архитектурный термин — «архитектоника».

В период, когда на долгие годы основной официальной доктриной в искусстве стал социалистический реализм, многие советские художники увели свои эксперименты в область «работы в стол». Поэтому не исключено, что нас ожидают еще многие художественные открытия эпохи конца 1940-х — конца 1980-х. Но и в этот период был художник, создававший самобытные трехмерные объекты — мастер советского ассамбляжа Анатолий Брусиловский (род. в 1932). Правда, в его работах использовались совершенно разные предметы и фактуры, а металл среди них являлся лишь одной из составляющих.

Уже значительно позже, в 2000-х, широкой публике стали известны ассамбляжи советского художника Бориса Турецкого (1928–1997), знакомые до этого преимущественно лишь друзьям художника и коллекционерам. Параллельно с московскими концептуалистами он наделяет введенные в свои композиции металлические предметы особым смыслом, который создает вокруг произведения сложную ауру одиночества, потерянности, безысходности обыденной жизни некоего «условного» советского человека как единицы обобщения.

Так что среди художников-нонконформистов разных направлений некоторые тем или иным образом экспериментировали с металлом или его отдельными элементами в композиции. Интерес к самым разным материалам был своего рода веянием времени — как у наших авторов, так, конечно же, и у зарубежных. Примерно с середины XX века повсеместно появляются мастера, которые составляют картины-объекты из металлических элементов или с их включением — такие как, например, американский художник и скульптор Джозеф Корнелл (1903–1972)⁽¹³⁾ или немецкий дизайнер Инго Клёкер (род. 1937). Подобные авторы задают «внутри ассамбляжа» движение, представители которого работают по принципу сборки объектов искусства из найденных предметов. По несколько другому пути шли художники Арман (1928–2005) с аккумуляциями, в том числе и из металлических предметов [10], и Сезар (1921–1998) с «металлоломными скульптурами» [17]. Но у Армана, Сезара и ряда других авторов (металлическая кинетическая скульптура Жана Тэнгли, например) металлические элементы были осознаны как подлежащий переформовке материал или же чистая форма, из которой можно создать другую форму. Всех, кроме, пожалуй, Корнелла с его «трансцендентными коробками»⁽¹⁴⁾, стихия памяти, таящаяся в предмете, интересовала разве что как его опосредованная функция. У Боруха же все иначе.

Примеров могло бы быть намного больше, но из безбрежного моря истории современного искусства выбраны авторы, наиболее близкие по своим представлениям о работе с формой герою статьи. В данном контексте не было задачи упомянуть всех зарубежных или советских

художников, которые экспериментировали с форматом ассамбляжа⁽¹⁵⁾. Тем более что последних в любом случае были единицы.

Металлическим работам Боруха сложно подобрать исчерпывающее название: формат картины или ассамбляжа они уже перешагнули, скульптурой не стали, но и не стремились стать. Картины из металла составляют совершенно особый том в его наследии. Картинами их можно назвать достаточно условно, но определенная степень «картинности» в этих объектах сохранилась, создавая некий постмодернистский промежуточный жанр.

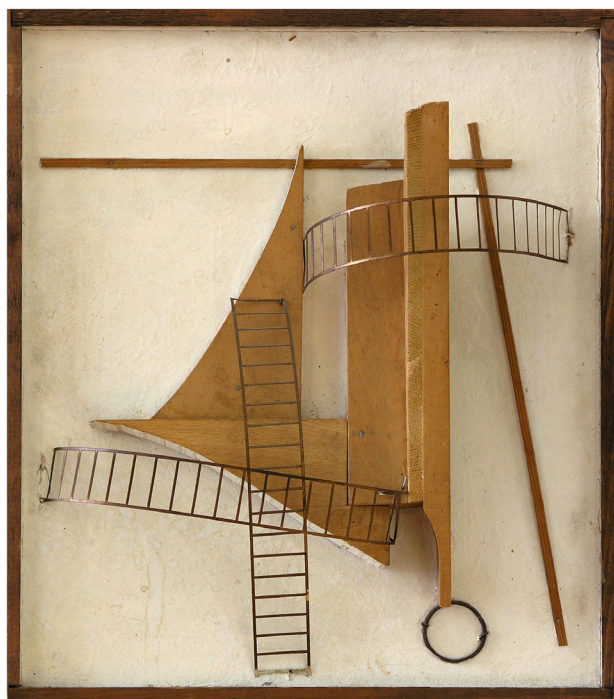
При создании металлических картин оказалось важным знакомство с традицией иконописи. Иконическая структура (когда «основная сцена» и ключевые предметы композиции сконцентрированы в центральной части, как в житийных иконах), пластика и фактура окладов, особый язык этого искусства — все это отражение понимания принципов создания иконического образа, к которым обращается художник.

Металл — материал необычный. В работах Боруха мы нередко видим своеобразные «перфорированные ленты», а такие металлические элементы с заводской штамповкой должны были откуда-то взяться. Еще в конце 1960-х их со своей работы — с завода — принесла в дом мама художника. Длинные бесхозные куски металла «в дырочку» из числа отходов производства сразу привлекали к себе ее внимание, и она подумала, что они могут понадобиться для творчества ее сыну — когда-нибудь потом. Однажды. Так и вышло: первые работы с использованием металла появились ближе к концу 1960-х. А одной из самых первых таких работ стала ныне коллекционная, уже упоминавшаяся композиция под названием «Памяти Татлина» из собрания Леонида Талочкина. На небольшом квадрате размером 50 × 50 сантиметров

(13) Творчество Джозефа Корнелла хорошо изучено зарубежными исследователями. Характеристика одной из его композиций точно определяет суть его творческого метода, во многом опирающегося на эстетику сюрреализма: «Корнелл стремился преодолеть материалистичность связей в человеческой жизни и обозначить существование волшебного мира переживаний» [цит. по: 13; р. 54–55].

(14) Корнелловская концепция «трансцендентных коробок» памяти, оживающей в вещах, в его композициях-кадрах, подобных «детским секретикам» и потому являющихся очевидным воплощением частных миров, уже стала частью «хрестоматийного» ассамбляжа [15].

(15) Скорее, интересен общий контекст, сама частота обращений к этому методу в искусстве XX века художниками разных стран. Это целый отдельный мир, конструируемый ими из вещей мира реального, и об этом как о специфическом феномене современной культуры говорит один из актуальных исследователей ассамбляжа — австралийский мыслитель и теоретик культуры Ян Бьюкенен, полагающий, что ассамбляж является одной из наиболее адекватных форм осмысления происходящего: «Интерес к концепции ассамбляжа и, как следствие, к работам Делеза и Гваттари, я полагаю, можно понять как критический ответ на растущее на рубеже прошлого века осознание нового типа социальных и культурных проблем, которые Джон Лоу метко назвал „беспорядочными“» [цит. по: 11; р. 12].



Ил. 2. Борух (Штейнберг Б.А.).
Памяти Татлина. 1968. Ассамбляж,
металл. 60 × 50 см. Коллекция
Л. Талочкина, Государственная
Третьяковская галерея, Москва

расположено всего несколько элементов из дерева и металла: просто, лаконично, в ровном и хорошо считываемом ритме, напоминающем вдохновляющие на победы марши эпохи русского авангарда — эпохи Татлина. Боруховская композиция оказывается настолько органичной духу, самой атмосфере тех лет, что ее можно было бы перепутать с произведениями того легендарного для русского искусства периода.

Глядя на разные произведения этого художника в многообразных техниках, мы отчетливо видим, что его интересовало в жизни и искусстве: бытие Бога и бытие человека.

Именно про это соотношение небесного и земного, общего и частного, уникального и обыденного, неожиданного и предсказуемого в нашей жизни искусство Боруха.

Во многих металлах художника присутствуют узнаваемые детали быта — будто следы самой жизни, родные и «пожившие», пропитанные воспоминаниями: старые фотографии и игрушки, часы, вязанные

салфетки, пивная кружка, подсвечник, фоторамки, пружинки, мелкие статуэтки и прочие бытовые мелочи. Все металлические картины или, как их позднее начнут называть, металлы Боруха делаются в своей основе из перфорированной ленты. Интересно, что она, в свою очередь, появляется как результат изготовления разных штампованных деталей, то есть эта лента — след работы механизма, производящего монотонное действие. Глядя на металлические остатки от работы этого фантастического невидимого станка, становится ясно, что таким образом изготавливается серийная, многотиражная продукция. Кстати, ее мы тоже не видим. Возникает любопытнейший эффект: и станок, и то, что он производит, — все остается в области наших домыслов, а зрителю «достаются» только побочные результаты (отходы) работы этого кафкианского, сюрреалистического станка. Но они-то как раз и обрели плотность и материальность — эти следы действий некоего невидимого загадочного механизма. Поначалу обрезками металлических лент снабжала художника его мать, а когда стало очевидным, что из эксперимента вырастает совершенно самостоятельное направление творчества, то Борух с женой Татьяной стали уже целенаправленно искать базы, на которых металлические отходы можно было сразу раздобыть в нужном количестве и разнообразии штампов. Штамповка однотипных отверстий в металле создает своего рода паттерн, рассматривание которого завораживает. Он обладает странно-притягательной красотой блеска и повторяющегося ритма. В 1971 году художник создает так называемую «Программную композицию» (частная коллекция), в которой на площади 90 × 40 сантиметров просто повторяется один и тот же ритм отверстий, напоминающих замочную скважину. На плоскости, покрытой металлом, также сформирован рельеф в виде абстрактной композиции, но за замороженностью общим простым ритмом ее замечаешь не сразу.

Кстати, рельефы на металлических картинах Боруха тоже формируются интересным образом. Обычно художник что-то подкладывает в качестве основы и сверху прикрепляет слой металлических полос, но именно основа формирует общий абрис рельефа. Такие, задающие легкую барельефность подложки бывали из разных материалов, часто — из дерева.

Абстрактность «станка» и его «продукции» придают некую фантазмагоричность всему процессу: а что, если этим невидимым стан-

ком является само Время? И штампует, и форматирует оно вовсе не какие-то отвлеченные детали, а судьбы людей?.. От этой предопределенности можно почувствовать отчаяние в духе Кафки от невозможности полностью управлять своей жизнью, когда даже при высокой степени внутренней свободы каждый из нас в большей или меньшей мере оказывается заданным «продуктом своей эпохи». И здесь у одних зрителей могут возникнуть ассоциации с дискомфортом для ряда граждан советским режимом. И тогда повествование, рассказанное Борухом, переключается с эстетикой произведений и даже с общим эмоциональным строем работ московских концептуалистов: в монотонности штамповки и одинаковости следов в металлах Боруха мы узнаем ту же щемящую тоску и одиночество, внутреннюю и внешнюю скованность, ту же скудость быта и невозможность вырваться из единой заданного ритма жизни, которым посвящены и произведения Виктора Пивоварова, и объекты Ильи Кабакова, и «коммунальные натюрморты» Михаила Рогинского, и произведения многих авторов 1960–1980-х.

У других зрителей могут возникнуть параллели и более широкого плана — со всей современной цивилизацией и базовыми принципами ее устройства, лишь по-разному «маскирующихся» в разных странах под разными названиями типов общественного устройства, оставляя неизменной суть — бесконечность однотипности и устремленность абсолютно любого строя «придать» человеку удобный для управления им «формат».

А иные зрители могут обратить внимание на прекрасную в своей чистоте лаконичность формы и погрузиться в размышления о традициях геометрической абстракции, насыщенной на заре своей истории богатым философским смыслом. Или же могут считать эту работу как объект концептуализма: как документацию определенного действия (штамповки), зафиксированного в материале и застывшего в своем минималистичном проявлении. Ходов для интерпретации подобных произведений Боруха великое множество, и все их можно аргументировать, ибо все они обнаруживают глубокое погружение художника в историю искусства и в проблемное поле современного искусства.

При этом мерный ритм штамповки буквально чарует, как мотив для медитации, и блестящие поверхности боруховских металлов хочется подолгу рассматривать, пытаясь, как в древнем орнаменте

меандра⁽¹⁶⁾, найти в этих объектах конец и начало металлических полос. Аналогия с древним орнаментом напрашивается сама собой. Металлические ленты в этих произведениях играют и как общий фон для других элементов, и как самоценная часть работ: Борух раскрывает красоту бесконечно повторяющихся паттернов, и вот уже жесткий металл после некоторого времени, проведенного за его рассмотрением, воспринимается нами как легкое сияющее кружево или какой-то иной, вполне податливый воле художника материал.

Формы отверстий на перфорированных лентах разные, и художник зачастую сочетает в одной работе несколько видов таких лент, создавая слои и напластования. То, что зрителю виден предыдущий слой, создает внутреннее пространство, объем картины. Между собой металлические ленты и слои из них могут быть скреплены металлическими же скобами и даже другими предметами — как, например, в композиции из серии «Пауки» (1977, частная коллекция). Все это также задает некое внутреннее движение этим своеобразным картинкам — их поверхность вибрирует, а сами они выглядят живо и поистине живописно. «Я пытался отнять у картины статику и придать ей фиктивное движение таким образом, чтобы в обработанных металлических деталях отражалась окружающая среда. Таким образом, работы переставали быть неподвижными», — говорит мастер в одном из своих интервью [6]. И действительно: хотя поверхность многих перфорированных лент матовая, а металлическое поле изрезано отверстиями и истончено почти как кружево, но все равно некоторая отражательная способность металла сохраняется. Перемещающиеся вокруг такой картины зрители и сам свет привносят движение оттенков и теней на ее поверхности, оживляя ее и делая вибрирующей.

Единожды занявшись созданием композиций из металла, Борух продолжал развивать это направление всю жизнь. В его работах, как в большинстве произведений современного искусства, жанра как такового нет. Но тем не менее порой напрашиваются ассоциации и параллели с устоявшейся системой «картинных жанров», и тогда невольно обнажается глубинная связь ряда композиций с натюрмор-

(16) К слову, семантика того же меандра во многом апеллирует к теме реки Времени, смены космических циклов, к теме памяти и повторяемости развития общей, планетарной истории.

том. Это сравнение навевают не только сами бытовые вещи, которые зачастую составляют смысловой и композиционный акцент, — часы, фотографии и прочие уже перечисленные узнаваемые детали. К этому сравнению подводит сама концепция любого натюрморта — мемориальность жанра, застывшая память и вечное напоминание о смерти, заложенное в самом его названии.

Темы натюрмортов варьируются. Так, памятником определенному — открытому, распахнутому — состоянию души является «Русский натюрморт» (1977, частная коллекция) — лаконичный, с минималистичным набором предметов, превращающим его во вневременной знак приглашения к беседе, которая во многих ключевых сюжетах искусства ведется за столом (начиная от сюжетов «Троицы» и «Тайной вечери», былинной тризны и вообще обряда поминовения и заканчивая современными работами, вроде «Московской вечеринки» Виктора Пивоварова 1971 года, с задушевными беседами о самом важном «на кухне», так хорошо знакомыми советскому человеку и ставшими неотъемлемой частью воспоминаний каждого, кто застал то время).

Ключевые темы: Семья, Время, Память

Семья — это близкие духом. В творчестве Боруха отчетливо ощущается как бы двоякое понимание Семьи: это и чрезвычайно личное пространство, частный мир — жена, дочери и родные; и целый огромный мир, полный творческого и дружеского общения, где вокруг художника как вокруг некоего центра притяжения организуют свои «орбиты» множественные миры других важных для него и его вселенной людей — друзей, единомышленников, родственных душ. Поэтому так легко в его творчестве перетекают друг в друга темы, и вот уже вокруг «малого ядра» собственной семьи художника выстраивается обширный «человеческий Космос» — некая сложная структура с внутренними градациями этой бесценной степени близости. Так что тема «Семья» очень часто выплескивается за свои пределы и перерастает в тему «Жизнь».

Совершенно особое место в творчестве занимают темы Времени и Памяти. Особенно явственно тема памяти сквозит в композици-



Ил. 3. Борух (Штейнберг Б.А.).
Композиция с часами
(Застывшее время). 1970.
Ассамбляж, металл. 60 × 60 см.
Коллекция В. Щербакова,
Москва

ях, где использованы старые часы. Работа «Композиция с часами»⁽¹⁷⁾ (1970, коллекция В. Щербакова, Москва) — один из ярких примеров композиций с часами или их деталями (пружинками, колесиками). Здесь форма часов представлена и целиком, и как бы в разобранном виде, что реализует идею часового механизма несколько раз. Невероятно красиво всевозможные круги основной композиции перекликаются по ритму с перфорацией, которая здесь подобрана из фрагментов металла, пробитого мелкими кружками. Размер всех кругов разнообразен, они повторяются — как мантра, а их форма плавно увеличивается от центра к краю, давая возможность почти физически ощутить текучесть, а лучше сказать, «утекание» времени и цикличную основу мировой истории. Часы вообще были одним из излюбленных элементов, которые встречаются в металлах Боруха.

(17) В семье и среди друзей работа более известна под названием «Застывшее время».



Ил. 4. Борух (Штейнберг Б.А.).
Композиция из серии
«Пауки». 1977. Ассамбляж,
металл. 100 × 100 см. Частная
коллекция

Они могут изображать сами себя или быть частью более абстрактной композиции — как в случае с уже упомянутой работой из серии «Пауки», где стилизованные металлические лапки насекомого пытаются охватить и присвоить значительное пространство. Этими же лапками паук пытается «догнать» и удержать разлетающихся бабочек⁽¹⁸⁾.

Здесь циферблат небольших часов является не только центрирующей частью композиции, но и важным графическим элементом — это достаточно крупная геометрическая фигура среди прочих элементов работы, которая важна как круг определенной формы и цвета. Еще два круга организованы другими бытовыми деталями. А включенные

(18) У этой работы есть и другой смысл. Именно в конце 1970-х у желающих навсегда уехать из страны появилась такая возможность. Но удавались эти отъезды далеко не всем, и у многих складывалось ощущение наличия множества искусственных задержек, чинимых перед выездом. Эти чиновничьи препоны железными лапками держали людей, порой годами в подвешенном состоянии...

в произведение оборотные части замков играют роль прямоугольников. Так Борух элегантно интерпретирует или даже сознательно цитирует опыт абстрактного искусства начала XX века.

Но с другой стороны, часы здесь важны не только с формальной точки зрения: они задают столь любимую Борухом тему Времени.

На перфорированной ленте, которая послужила фоном для этой работы, выбиты отверстия, напоминающие замочную скважину. А в самом образе паука есть нечто пугающее и одновременно величественное, опасное и охраняющее. Казалось бы, это взаимоуничтожающие качества, но в жизни они зачастую соседствуют, и обнаружить это можно в любом человеческом сообществе, в том числе и в семье. Эту дихотомию паучьего образа подметила и ярко обыграла в своей скульптуре «Мать» (1999, Музей Гуггенхайма, Бильбао) Луиз Буржуа. Объясняя семантику своей скульптуры (посвященной, к слову, матери скульптора), Луиз Буржуа отметила, что пауки не только ткут. Они умны, дружелюбны, полезны и в некотором смысле являются защитниками человека [14]. Она создала своего рода современный тотем, и он в своем звучании частично пересекается с историей, которую рассказывает в своей работе Борух.

Вообще, тема времени для Боруха совершенно органична, причем в разных видах творчества: что в литературе, что в графике, и тем более в металлах он представляет ее перед зрителем с эпическим размахом. Это очень интересное ощущение от работ: им проникнуты даже те композиции, на которые можно было бы взглянуть как на современное развитие портрета или пейзажа. Например, такова работа «Пейзаж» (1988, частная коллекция), где лошадка очень графично представлена как плоская, оконтуренная границами своей же формы фигурка животного. Она сделана из металла другого цвета и другого типа перфорации, и выглядит золотой, просто сияющей на более серебристом фоне. Но лошадка не создает связи с пейзажем: при всей своей анатомической точности она довольно минималистична и выглядит скорее как знак, обозначающий животное, которое, в свою очередь, пребывает в некоем условном пространстве. Все как в старом воспоминании: будто память выхватила из своих далеких закоулков что-то одно, самое важное, а все остальное стерла за ненадобностью. Самым важным в этом воспоминании оказалась лошадка... По своей нарочито примитивистской манере исполнения

она напоминает мозаики эпохи ранней Византии, когда, следуя византийской эстетике того времени, форма не нуждалась в объеме, так как считалась условностью и не должна была отвлекать от внутреннего наполнения. Так что неслучайно боруховская лошадка своим сиянием и растворенностью в некоем нейтрально-метафизическом пространстве напоминает традицию создания ранних иконических образов и катакомбные знаки первых христиан.

Удивительным образом Борух оказывается одновременно и авангардно мыслящим художником, и глубоко классическим автором. Его формальные и смысловые поиски сближают его с авангардистами, модернистами и даже постмодернистами. А вот такое качество, как живописность его металлов, роднит его с классиками разных эпох, для которых живописный эффект был важным качеством эстетического восприятия в искусстве. Та же живописность подчеркивает глубинную связь металлов с картиной. Живописность как качество в металлах Боруха имеет очень интересную природу. С одной стороны, художник, даже работая с металлом, остается графиком, и красота контуров и линий, а также графический ритм для него важны. А с другой стороны, он постоянно работает над тем, чтобы преодолеть плоскость и выйти в трехмерность. Чтобы контурность не превалировала над прочими качествами композиции. Чтобы четкая структура композиций — своеобразный внутренний порядок — не утяжеляла их. Все элементы каждой его металлической картины располагаются очень живописно, но мастеру удается сохранить непосредственность: в его работах нет наигрыша. Они очень живые, сияющие изнутри за счет подобранных оттенков металла, а также снаружи — за счет бликов света. Как известно, традиционное понимание картины предполагает длительное ее восприятие зрителем. Значит, в ней должно быть то, во что интересно всматриваться: мастерство исполнения и смысл. И любой металл Боруха в этом смысле — картина. Но его творческий расцвет пришелся на последнюю треть XX века, и общая тенденция в области актуального искусства тогда уже предполагала более широкие возможности картины, а также ее сращивание с другими видами искусства — например, с объектами. И Борух как новатор прекрасно вписывается в это общее для передовых художников тех лет понимание картины и объекта. Для себя он не делал какого-то особенного разделения жанров — просто работал кропотливо над каждой вещью.

Заключение. Металлы Боруха: к традиции использования металла в современном искусстве

Художники XX века совершили колоссальный прорыв не только в использовании металла в структуре произведения, но и в деле изменения наших представлений о художественных возможностях этого материала. Более того, постепенно сложилась новая эстетика восприятия металла как материала для создания произведения искусства. В данном случае речь идет не о скульптуре из металла, насчитывающей многовековую историю, а о совершенно особом художественном опыте включения отдельных металлических элементов в картину или объект. Изображает ли при этом материал самое себя и остается ли еще картина именно картиной, или же переходит в более свободную форму арт-объекта — вот лишь ключевые вопросы, которые возникают перед мастерами, обращающимися к этому методу. Именно высвобождение выразительного ресурса отдельных составляющих (в том числе — самих материалов) композиции картины позволяет мастерам XX века и современным авторам изобрести великое множество оригинальных ходов включения металлических элементов в свои произведения. Уже упоминавшиеся зарубежные мастера — Корнелл, Клэкер, Арман, Сезар — работали с металлическими элементами совершенно по-разному. Для Корнелла они — лишь часть общей композиции, а не принципиальный выбор материала: автор «трансцендентных коробок» использовал все, что помогало придать его произведениям сюрреалистическую ауру тайны. Для объектов Клэкера металлические элементы, скорее, часть общего дизайна среды. Аккумуляции Армана, как и объекты Сезара, раскрывают брутальность материала, его мощь и внутреннее сопротивление деформации. В данном контексте важно то, что в совокупности такие художники своим разнообразным опытом постепенно укрепили новую эстетику восприятия металлических элементов в композиции, раскрыв необычные, зачастую неожиданные выразительные возможности фактуры этого материала и создаваемого им семантического поля.

Борух же создает собственный оригинальный формат: его металлы имеют и объектное начало, и основу картины. Отслеживая проделанный такими разными художниками путь, мы обнаруживаем пока открытый вопрос: «Металл в современной картине сохраняет ее как

картину или сразу же превращает в объект?» Именно размышляя об этом, мы отмечаем как новые этапы развития художественной эстетики, так и соответствующую ей эволюцию одной из базовых форм изобразительного искусства — картины. Ведь «немного картины» (вплоть до функций произведения как в семантическом поле, так и в современном дизайне среды) остается практически в любом металлическом ассамбляже или арт-объекте, демонстрируемом на стене. Картина как форма репрезентации видоизменяется в соответствии с требованиями времени, демонстрируя удивительную пластичность и живучесть этого формата.

Отечественные художники занимали и занимают в череде интернациональных мастеров свое особое место. И по логике развития нашего искусства всегда получалось так, что мастера-экспериментаторы обычно заметно расходились в своем творчестве с официальной доктриной, хотя в разное время подобные эксперименты назывались по-разному: сначала это были авангардисты, позднее — нонконформисты... В своем исследовании советского искусства это очень верно подметил известный немецкий ученый-славист Карл Аймермахер: «Логика нашего искусства последнего полувека укоренена в мире того же подразумеваемого. И не только логика искусства соцреалистического („Мы говорим Ленин, подразумеваем — партия. Мы говорим партия, подразумеваем — Ленин“), но и того, что находилось с ним совсем рядом, по соседству, а порой ему даже противостояло. Поразительно, но у этого искусства до сих пор нет узаконенного имени. Его называли и называют по-всякому: экспериментальное, новаторское, свободное, запрещенное, неофициальное, другое, левое, модернистское, нонконформистское, альтернативное, подпольное, катакомбное, независимое, искусство второго авангарда, искусство „второй культуры“, искусство андерграунда, диссидентское искусство, искусство протеста, искусство сопротивления...» [2]. Просто удивительно, сколь великое множество названий придумано такому естественному для художника состоянию, заключающемуся в желании свободно творить и экспериментировать. Но, продолжая мысль Аймермахера, можно действительно констатировать, что на эксперимент с металлом в картине на советско-российской почве решались лишь истинные авангардисты и нонконформисты — именно такие мэтры неофициального искусства, как Борух (Борис Аркадьевич Штейнберг).

Впервые его работы были показаны в нашей стране уже тогда, когда зарубежные любители современного искусства их неплохо знали — в 1991 году на выставке «Другое искусство» в Государственной Третьяковской галерее. А его металлы до сих пор выставляются редко и изучены не до конца: открытие всех тонкостей их изготовления и многослойности смыслов еще только предстоит. Однажды его спросили: «Почему Вы выбрали металл?» А он ответил, что не художник выбирает материал, а материал находит художника...

Список литературы:

- 1 Абстракция в России. XX век: Каталог / Гос. Рус. музей; авт. ст. О. Шихирева и др.; сост. кат. Е. Андреева и др. СПб.: Palace Editions, 2001. Т. 1. 381 с. Т. 2. 431 с.
- 2 Аймермахер К. От единства к разнообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. 374 с. URL: https://www.studmed.ru/view/aymermaher-k-ot-edinstva-k-mnogoobraziyu-razyskaniya-v-oblasti-drugogo-iskusstva-1950-h-1980-h-godov_84d75b89774.html (дата обращения 07.08.23).
- 3 Андреева Е.Ю. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 581 с.
- 4 Другое искусство. Москва 1956–1988: Каталог / [Сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи]. М.: Галарт, 2005. 431 стр.
- 5 Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа [и др.]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
- 6 Лебедева Ю. Экспликация к персональной выставке Боруха «Свобода – Несвобода» в Музее «Другое искусство», РГГУ, Москва, 2008 год // Музеи России. URL: <http://museum.ru/N34128> (дата обращения 07.08.2023).
- 7 Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. / Авт.-сост. А.Д. Сарабянов; тексты Н.А. Гурьяновой и А.Д. Сарабянова. М.: Советский художник, 1992. 352 с.
- 8 Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: Сборник статей по материалам конференции 2012 года / РАХ, НИИ теории и истории изобразительного искусства; ред.-сост. А.К. Флорковская. М.: БуксМАрт, 2014. 480 с.
- 9 Пескишева К.С. Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника // Артикульт. 2023. № 2 (50). С. 6–22. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-2-6-22>.
- 10 Arman: 1955–1974 / Ed. by G. Celant. Silvana Editoriale, 2019. 423 p.
- 11 Buchanan I. *Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide*. Bloomsbury Academic, 2020. 193 p.
- 12 Irvin Sh. *Immaterial: Rules in Contemporary Art*. Oxford University Press, 2022. 288 p.
- 13 Kwon M. *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism*. Princeton University Press, 2021. 272 p.
- 14 Louise Bourgeois: *Emotions Abstracted* / Texts by Jean de la Fontaine and Robert Storr. Hatje Cantz Publishers, 2004. 144 p.
- 15 Maehrle M. *Art in a Box: 30 Creative Projects in Mixed-Media Assemblage*. Schiffer Craft, 2019. 176 p.
- 16 Probst E. *Assemblage: The Art and Science of Brand Transformation*. Kindle Edition, 2023. 232 p.
- 17 Restany P. *Cesar (César Baldaccini Dit)*. Editions André Sauret, 1975. 231 p.

References:

- 1 *Abstraktsiya v Rossii. XX vek: Katalog* [Abstraction in Russia. 20th Century: Catalog], State Russian Museum, articles' authors O. Shikhireva and others, catalog comp. E. Andreeva and others. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2001. Vol. 1. 381 p. Vol. 2. 431 p. (In Russian)
- 2 Aimermakher K. *Ot edinstva k raznoobraziyu. Razyskaniya v oblasti "drugogo" iskusstva 1950-kh-1980-kh godov* [From Unity to Diversity. Research in the Field of "Other" Art in the 1950s-1980s]. Moscow, RGGU Publ., 2004. 374 p. Available at: https://www.studmed.ru/view/aymermaher-k-ot-edinstva-k-mnogoobraziyu-razyskaniya-v-oblasti-drugogo-iskusstva-1950-h-1980-h-godov_84d75b89774.html (accessed 07.08.2023). (In Russian)
- 3 Andreeva E. Yu. *Vse i Nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroi poloviny XX veka* [Everything and Nothing: Symbolic Figures in the Art of the Second Half of the 20th Century]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2011. 581 p. (In Russian)
- 4 *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1988: Katalog* [Other Art. Moscow 1956-1988: Catalog], comp. I. Alpatova, L. Talochkin, N. Tamruchi. Moscow, Galart Publ., 2005. 431 p. (In Russian)
- 5 *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm* [Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism], Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois [and others]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 816 p. (In Russian)
- 6 Lebedeva Yu. *Ehksplikatsiya k personal'noi vystavke Borukha "Svoboda – Nesvoboda" v Muzee "Drugoe iskusstvo"*, RGGU, Moskva, 2008 god [Explication for Borukh's Personal Exhibition "Freedom – Unfreedom" at the Museum "Other Art" RSUH, Moscow, 2008]. *Muzei Rossii* [Museums of Russia]. Available at: <http://museum.ru/N34128> (accessed 07.08.2023). (In Russian)
- 7 *Neizvestnyi russkii avangard v muzeyakh i chastnykh sobraniyakh* [Unknown Russian Avant-garde in Museums and Private Collections], autor-comp. A.D. Sarabyanov, texts N.A. Guryanova and A.D. Sarabyanov. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1992. 352 p. (In Russian)
- 8 *Neofitsial'noe iskusstvo v SSSR, 1950-1980-e gody: Sbornik statei po materialam konferentsii 2012 goda* [Unofficial Art in the USSR, 1950s-1980s: Collection of Articles Based on the Materials of the 2012 Conference], RAA, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, ed.-comp. A.K. Florkovskaya. Moscow, BuksMArt Publ., 2014. 480 p. (In Russian)
- 9 Peskischeva K.S. *Strategirovanie khudozhestvennoi deyatel'nosti kak instrument professional'noi realizatsii khudozhnika* [Artistic Activity Strategizing as a Tool for Professional Realization of an Artist]. *Artikult* [Art & Cult], 2023. no. 2 (50), pp. 6–22. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-2-6-22>. (In Russian)
- 10 *Arman: 1955-1974*, ed. G. Celant. Silvana Editoriale, 2019. 423 p.
- 11 Buchanan I. *Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide*. Bloomsbury Academic, 2020. 193 p.
- 12 Irvin Sh. *Immaterial: Rules in Contemporary Art*. Oxford University Press, 2022. 288 p.
- 13 Kwon M. *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism*. Princeton University Press, 2021. 272 p.
- 14 *Louise Bourgeois: Emotions Abstracted*, texts Jean de la Fontaine and Robert Storr. Hatje Cantz Publishers, 2004. 144 p.
- 15 Maehrle M. *Art in a Box: 30 Creative Projects in Mixed-Media Assemblage*. Schiffer Craft, 2019. 176 p.
- 16 Probst E. *Assemblage: The Art and Science of Brand Transformation*. Kindle Edition, 2023. 232 p.
- 17 Restany P. *Cesar (César Baldaccini Dit)*. Editions André Sauret, 1975. 231 p.