

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-74-84

Я.Э. Цырлина

старший преподаватель

кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий

Пермского Государственного Национального Исследовательского Университета

[janie.miles@gmail.com](mailto:janie.miles@gmail.com)

С.К. Кудрин

аспирант Санкт-Петербургского Государственного Университета

[ward\\_93@mail.ru](mailto:ward_93@mail.ru)

## «МАНИФЕСТ ОТЕЛЯ “ЧЕЛСИ”» ИВА КЛЯЙНА: ПЕРЕВОД И ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В настоящей статье представлен оригинальный перевод текста Ива Кляйна «Манифест Отеля “Челси”» (1961) с французского языка. В переводе данного манифеста отражено влияние на французского художника разных культурных феноменов таких, как различные авангардные художественные течения в искусстве Западной Европы, к примеру дадаизм, так и западные эзотерические учения, такие как розенкрейцерство и алхимия, восточные религии, например, дзен-буддизм, а также одно из направлений в западной философии – феноменология. Произведена попытка интерпретации творчества художника сквозь призму данного манифеста в контексте его мировоззрения. Показано взаимоотношение И. Кляйна с другими авангардными художниками его времени, их воздействие друг на друга. Отмечено пересечение взглядов французского художника с Гастоном Башляром – одним из известнейших французских философов и искусствоведов XX века.

**Ключевые слова:** Ив Кляйн, художники Франции, «Манифест Отеля “Челси”», концептуальное искусство, новый реализм, минимализм, неодадаизм, розенкрейцерство, дзен-буддизм, феноменология

This article presents the original translation of Yves Klein's "Manifesto of the Chelsea Hotel" (1961) from French. The translation of this Manifesto reflects the influence on the French artist of different cultural phenomena such as various avant-garde artistic trends in the art of Western Europe, for example, Dadaism, and Western esoteric teachings such as Rosicrucianism and alchemy, Eastern religions, for example, Zen Buddhism, as well as one of the trends in Western philosophy-phenomenology. An attempt is made to interpret the artist's work through the prism of this Manifesto in the context of his worldview. It shows the relationship of Klein with other avant-garde artists of his time, their impact on each other. The intersection of views of the French artist with Gaston Bachelard – one of the most famous French philosophers and art historians of the twentieth century.

**Keywords:** Yves Klein, Artists of France, "Manifesto of 'Chelsea Hotel'", conceptual art, new realism, minimalism, neo-dadaism, Rosicrucianism, Zen-Buddhism, phenomenology

Ив Кляйн является одним из самых известных западных художников-авангардистов XX века. На Западе, в частности, на его родине – во Франции, имеется полный архив работ Кляйна. В Российской же Федерации не было издано ни одного крупного отдельного исследования про искусство Кляйна. Также до сих пор не состоялся выпуск ни одной из его самостоятельных работ, притом что по его биографии и по его творчеству публикуются статьи как научного, так и публицистического характера. В свою очередь, эта статья призвана заполнить вакуум, имеющийся касательно французского художника-новатора, в пространстве текстов самого Кляйна на русском языке.

В данной статье представлен перевод «Манифеста “Отеля Челси”» французского деятеля искусства. Стоит отметить, что, будучи произведен с французского языка, он впервые официально

сделан в отечественной науке [Klein, 1961]. Со всеми текстами и произведениями искусства Ива Кляйна можно ознакомиться на официальном англоязычном сайте (см. [Klein, Yves Paintings; Klein, Yves Texts]), посвященном ему.

### **Ив Кляйн «Манифест “Отеля Челси”» (1961 год)**

Ввиду того, что я рисовал монохромные на протяжении пятнадцати лет,

Ввиду того, что я создавал состояния нематериальной живописи,

Ввиду того, что я работал с силами пустоты,

Ввиду того, что я обрабатывал огонь и воду, и что из них я получал картины,

Ввиду того, что я пользовался живыми кистями для рисования, иначе говоря, обнаженными телами живых моделей, покрытыми красками; эти живые кисти постоянно перемещались согласно моим приказам, например: «немного вправо; а сейчас влево; снова немного вправо, и так далее». В свою очередь, я решил проблему разрыва, удерживая себя на определенном необходимом расстоянии от окрашиваемой поверхности,

Ввиду того, что я изобрел архитектуру и урбанизм воздуха – конечно, эта новая концепция выходит за привычное понимание терминов «архитектура» и «урбанизм», моя цель, изначально, была возобновить миф о потерянном рае. Этот проект был осуществлен на обитаемой поверхности Земли при помощи кондиционирования воздуха в больших географических зонах посредством полного контроля тепловых и атмосферных условий, что связывает их с нашим состоянием морфологических и психических существ.

Ввиду того, что я предложил новую концепцию музыки с моей «монотонной симфонией»,

Ввиду того, что среди других бесчисленных приключений я собрал осадок театра пустоты.

Я никогда не думал (прошло пятнадцать лет, со времени моих первых попыток), что мне придется однажды внезапно ощутить необходимость оправдываться – необходимость удовлетворить ваше желание узнать обо всем том, что произошло, и почему оно случилось, и о том, что еще более опасно для меня, выяснить каково влияние моего искусства сегодня на молодые поколения художников по всему миру, и о том, почему оно таково, каково есть. Мне стыдно слышать, что некоторые из них думают, что я представляю опасность для искусства будущего – что я одно из этих вредных и губительных порождений нашей эпохи, которые необходимо сокрушить и уничтожить, прежде чем прогресс зла сможет распространиться. Я огорчен тем, что вынужден их учить, что это не было моими намерениями; и с удовольствием заявить тем, кто не верит в судьбу множества новых возможностей, которые мой подход предлагает: «Внимание!» Никакой кристаллизации подобного рода ещё не произошло; я не могу объявить то, что будет после. Все, что я могу сказать, это то, что сегодня я больше не чувствую себя таким напуганным, как раньше, находясь перед лицом воспоминаний о будущем. Художник чувствует всегда себя немного смущенным, когда его просят объяснить свою работу. Его произведения должны говорить сами за себя, особенно, когда речь идет о ценных работах. В этой связи, что я должен сделать? Нужно ли, чтобы я остановился?

Нет! Ибо то, что я называю неопределимой живописной восприимчивостью, совершенно запрещает именно это личностное решение.

Итак...

Итак, я думаю о тех словах, что вдохновили вдруг меня написать однажды: «Не будет ли художник будущего тем, кто посредством молчания, но навечно выразит необъятную картину, в которой будет отсутствовать всякое понятие размерности?»

Посетители выставок – всегда одни и те же, так же, как и все остальные люди – носят с собой эту необъятную картину в своей памяти (памяти, которая вообще не проистекает из прошлого, но которая есть сама по себе знание возможности бесконечно увеличивать неизмеримое в пределах человеческой чувствительности неопределимого). Всегда необходимо создавать и воссоздавать непрерывную физическую текучесть, и таким образом, получать эту благодать, которая позволяет подлинно творить пустоту.

Я.Э. Цырлина, С.К. Кудрин *«Манифест отеля “Челси”» Ива Кляйна:  
перевод и попытка интерпретации*

Так же, как я создал «Монотонную симфонию» в 1947 году, состоящую из двух частей – огромного непрерывного звука, сопровождаемого такой же необъятной и продолжительной тишиной, снабженную неограниченным измерением – я попытаюсь сегодня представить перед вами написанную картину того, что является краткой историей моего искусства, которая естественным образом последует в конце моего доклада, за чистым эмоциональным молчанием.

Мой доклад закончится сотворением оглушающей тишины «апостериори», существование которой в нашем общем пространстве, в конце концов, является ни чем иным, как пространством единого живого существа, неуязвимого от разрушительных свойств физического шума. Это во многом зависит от успеха моей картины, написанной в своей первоначальной звуковой и технической стадии. Только тогда, оглушающая тишина «апостериори», как посреди шума, так и в ячейке физической тишины, породит новую и уникальную зону живописной чувствительности нематериального.

Достигнув сегодня этой точки пространства и знания, я предлагаю надеть шапочки для плавания, после – отступить несколько шагов назад по трамплину моей эволюции. Как олимпийский чемпион по прыжкам в воду, в наиболее классической спортивной технике, я должен подготовиться совершить погружение в будущее сегодня, идя вперед, прежде всего, с особой осторожностью, никогда не теряя из виду этот предел, осознанно достигнутый на сегодняшний день – имматериализацию искусства.

Какова цель этого ретроспективного путешествия во времени? Я просто хотел бы предотвратить мое или ваше падение под мощью этого феномена грез, описывающего чувства и пейзажи, которые будут вызваны нашей внезапной посадкой в прошлом. Это прошлое, которое является именно психологическим прошлым, анти-пространством, которое я оставил позади себя во время приключений, прожитых в течении последних пятнадцати лет.

В настоящее время я особенно воодушевлен «плохим вкусом». У меня есть глубокое убеждение, что в самой сущности безвкусицы существует сила, способная создавать вещи, намного превосходящие то, что традиционно называют «произведением искусства». Я хочу играть с человеческой сентиментальностью, с ее «болезненностью», холодно и яростно. Лишь совсем недавно я стал своего рода могильщиком искусства (достаточно курьезно, но в этот самый момент я пользуюсь терминами моих врагов). Некоторые из моих последних работ – гробы и гробницы. И в то же время я мог рисовать огнем, используя для этого особенно мощные и осушающие газовые языки пламени, высота некоторых из которых была почти три-четыре метра. Я заставил их облизать поверхность картины, чтобы она зафиксировала спонтанный след огня.

По сути, мое дело двояко: во-первых, запечатлеть отпечаток человеческой сентиментальности в современной цивилизации; а затем, записать след того, что именно породило эту цивилизацию, то есть огня. И все это потому, что пустота всегда была моим основным интересом; и я хотел бы верить, что как в сердцевине пустоты, так и в сердце человека есть огни, которые горят.

Все противоречивые факты являются подлинными принципами объяснения вселенной. Огонь на самом деле является одним из тех подлинных принципов, которые по сути противоречат друг другу, являясь одновременно блаженством и пыткой в сердце и в истоке нашей цивилизации. Но что провоцирует во мне этот поиск сентиментальности посредством изготовления супер-гробниц и супер-гробов? Что заставляет меня искать отпечаток огня? Почему я должен искать сам след? Потому что вся работа творения, без учета ее космического положения, является представлением чистой феноменологии – все, что есть явление, проявляет себя. Это проявление всегда отличается от формы и является сущностью непосредственного, следом непосредственного.

Например, несколько месяцев назад я почувствовал необходимость зарегистрировать признаки атмосферного поведения, получив на полотне мгновенные следы весенних ливней, южных ветров и молний. (Нужно ли говорить, что эта последняя попытка закончилась катастрофой?) Например, поездка из Парижа в Ниццу была бы пустой тратой времени, если бы я не использовал ее для записи

ветра. Я положил холст, только что нарисованный, на крышу моего белого Ситроена. И в то время, как я ехал по автостраде со скоростью сто километров в час, жара, холод, свет, ветер и дождь подвергли мое полотно преждевременному старению. Тридцать или сорок лет или более были сведены до одного дня. Единственное, что огорчило меня в этом проекте, было то, что за всю поездку я не смог расстаться со своей картиной.

Атмосферным следам, которые я зарегистрировал несколько месяцев назад, предшествовали отпечатки растений. В конце концов, моя цель состоит в том, чтобы извлекать и получать следы непосредственного воздействия на природные объекты, независимо от природы его – будь то воздействия человеческие, животные, растительные или атмосферные. Ныне я хотел бы с вашего разрешения – и я прошу вас уделить самое пристальное внимание – раскрыть вам лицо моего искусства, которое, пожалуй, наиглавнейшее и, безусловно, самое скрытное. Я не знаю, поверите ли вы мне или нет, но это каннибализм. В конце концов, не лучше ли быть съеденным, чем быть подвергнутым бомбардировке до смерти?

Мне очень трудно развить эту идею, которая мучила меня годами. Поэтому я даю ее вам как есть, чтобы вы могли сделать свои собственные выводы о том, что я считаю будущим искусства. Если мы сделаем шаг назад по линиям моей эволюции, мы придем к тому моменту, когда я придумал рисовать с помощью живых кистей. Это было два года назад. Цель этого процесса состояла в том, чтобы поддерживать определенную и постоянную дистанцию между картиной и мной во время ее создания.

Хотя критики писали, что этим методом рисования я ничего не делал, просто воспроизводил технику того, что называют «живописью действия». Но сейчас я хотел бы подчеркнуть, что это предприятие отличается от «живописи действия», потому что я полностью отделен от любой физической работы во время творчества.

Чтобы привести лишь один пример тех антропометрических ошибок, которые были допущены по отношению ко мне искаженными идеями, широко распространенными международной прессой, я расскажу о группе японских художников, которые со всей страстью использовали мой метод странным образом. Эти художники просто превратились в живые кисти. Погружаясь в цвет и катаясь на своих холстах, они стали представителями «ультра-действенной живописи»! Лично я никогда не буду пытаться обмазать тело и, таким образом, стать живой кистью; напротив, я бы лучше оделся в мой смокинг и надел бы белые перчатки. Мне даже не пришло бы в голову испачкать руки краской. Это под моим взором и по моим приказам, отдельно и удаленно, произведение искусства должно быть сделано. Итак, как только произведение начинает свое осуществление, я стою там, присутствую на церемонии, безупречно, спокойно, расслабленно, полностью осознавая происходящее, готовый принять нарождающееся искусство в чувственно воспринимаемом мире.

Что привело меня к антропометрии? Ответ находился в работах, которые я делал между 1956 и 1957 годами, когда принимал участие в этой великой аванюре, заключавшееся в создании нематериальной живописной чувствительности.

Я только что избавил свою студию от всех моих предыдущих работ. Как результат: пустая мастерская. Все, что я мог сделать физически, это остаться в своей пустой мастерской, и моя творческая деятельность нематериальных живописных состояний чудесно развернулась. Однако мало-помалу я стал подозрительным по отношению к себе, но никогда не по отношению к нематериальному. С этого момента я нанял моделей по аналогии со всеми художниками. Но в отличие от других, я хотел лишь работать в компании моделей, а не чтобы они позировали для меня. Я провел слишком много времени в одиночестве в этой пустой студии: я не хотел оставаться один на один с этой восхитительно синей пустотой, которая только что появилась на свет.

Хотя это может показаться странным, помните, что я прекрасно осознавал, что не испытывал головокружения, которое ощущали все мои предшественники, когда они сталкивались лицом

Я.Э. Цырлина, С.К. Кудрин *«Манифест отеля “Челси”» Ива Кляйна:  
перевод и попытка интерпретации*

к лицу с абсолютной пустотой, естественно являющейся истинным живописным пространством. Но осознав такую вещь, как долго я буду ещё в безопасности?

Несколько лет назад художник прямо двигался в своей области, он работал во внешнем мире, в кампании и твердо стоял ногами на земле – это было естественно.

Картина больше не казалась мне должной быть функционально связанной со взглядом, когда во время моего синего монохромного периода 1957 года я осознал то, что я назвал живописной восприимчивостью. Эта живописная восприимчивость существует вне нас, и всё же она все еще принадлежит нашей сфере. Мы не имеем никакого права овладеть жизнью самой по себе. Только благодаря тому, что мы овладеваем чувствительностью, мы можем приобрести жизнь. Чувствительность позволяет нам вести жизнь на уровне ее основных материальных проявлений, в обменах и бартере, которые представляют собой вселенную пространства, необъятную тотальность природы.

Воображение – это средство чувствительности! Переносимые (успешно) воображением, мы прикасаемся к жизни, той самой жизни, которая сама по себе является абсолютным искусством. Абсолют, то, что смертные называют с восхитительным головокружением суммой искусства, материализуется мгновенно. Он появляется в материальном мире, в то время как я остаюсь в геометрически фиксированном месте, в результате необычайных объемных перемещений, со статичной и головокружительной скоростью.

Объяснение условий, которые привели меня к живописной восприимчивости, заключается во внутренней силе монохромов моего синего периода 1957 года. Этот период синих монохромов был плодом моего поиска неопределимого в живописи, который мастер Делакруа был способен заметить уже в своё время.

С 1946 по 1956 год мои монохромные эксперименты, проведенные с использованием цветов, отличных от синего, никогда не позволяли мне забыть о фундаментальной истине нашего времени, а именно, что форма больше не является простой линейной величиной, а величиной впечатления. Когда я был еще подростком, в 1946 году, я собирался написать свое имя на обратной стороне неба во время фантастического «реалистично-воображаемого» путешествия. В тот самый день, когда я лежал на пляже в Ницце, я начал испытывать ненависть к птицам, летающим здесь и там, на моем прекрасном голубом безоблачном небе, потому что они пытались проделать дыры в самых красивых и великих из моих работ.

Нужно уничтожить птиц до последней особи.

Тогда мы, люди, будем иметь право развиваться в условиях полноценной свободы без каких-либо физических или духовных барьеров.

Ни ракеты, ни ракетносители, ни спутники не сделают человека «завоевателем» космоса. Эти средства являются лишь частью фантазмагии современных ученых, которые все еще воодушевлены романтическим и сентиментальным духом девятнадцатого века. Человеку удастся овладеть пространством только через ужасающие силы, хотя и пропитанные покоем и чувственностью. Он не сможет по-настоящему завоевать пространство – что, безусловно, является его самым дорогим желанием после того, как он осознал запечатление пространства своей собственной восприимчивостью. Человеческая чувствительность всемогуща в нематериальной реальности. Эта чувствительность даже может прочесть воспоминания природы, будь то прошлое, настоящее или будущее! Это наша настоящая экстра-мерная способность!

И если потребуется, вот несколько доказательств того, что я выдвигаю:

Данте, в «Божественной комедии», с абсолютной точностью описал то, что ни один путешественник в его время не мог реально открыть – созвездие, невидимое начиная с северного полушария, известное под названием Южный Крест; Джонатан Свифт, в своем «Путешествии в Лапуту», предоставил удаленность и периоды вращения двух спутников Марса, тогда совершенно неизвестных. Когда американский астроном Асаф Холл их открыл в 1877 году, он обнаружил, что

меры были теми же самыми, что и у Свифта. Охваченный паникой, он их назвал Фобос и Деймос, «Страх» и «Ужас»! С этими двумя словами – «Страх» и «Ужас» – я нахожусь перед вами, в этом, 1946 году, готовый погрузиться в пустоту.

Да здравствует нематериальное!

А сейчас,

Я благодарю вас за ваше внимание.

Отель «Челси», Нью Йорк, 1961.

Ив Кляйн – французский художник-неоавангардист середины XX века. Известен своими экспериментами в области визуального искусства. Он является одним из тех, кто внес серьезный вклад в развитие концептуализма как направления искусства и перформанса как вида искусства.

В 1961 году он выпустил «Манифест “Отеля Челси”», в котором описал опыт по созданию произведений искусства и свой взгляд на искусство в целом. Так, Кляйн пишет в нём: «По сути, мое дело двояко: во-первых, запечатлеть отпечаток человеческой сентиментальности в современной цивилизации (см. например, «Антропометрии»); а затем, записать след того, что именно породило эту цивилизацию, то есть огня (см., например, «Одноминутная огненная картина»). И все это потому, что пустота всегда была моим основным интересом» [Klein, 1961]. Кляйн в своих работах всячески работал с силами пустоты, так как, согласно французскому художнику, истинным живописным пространством является абсолютная пустота (см., например, «Живописная чувствительность в поверхностях и блоках – живописные намерения»), притом пустота эта имеет синий цвет [Альтшулер, 2018, с. 194].

Пустота есть источник всего, она одновременно трансцендентна и имманентна (здесь заметно влияние на французского художника концепции шуньяты в махаянском буддизме, в школе дзен). Но в этой пустоте есть то, что причастно ей – имеющее духовную природу – это огонь (тут уже можно проследить серьезное воздействие основополагающего трактата розенкрейцеров на француза – Макс Гендель «Космогония розенкрейцеров» [McEvelley, 1982]; сам Кляйн, с другими французскими художниками-дзюдоистами Клодом Паскалем и Арманом Фернандесом (Арманом), входил в современное им общество Розенкрейцеров) [Альтшулер, 2018, с. 193]. Весь феноменальный мир в духовном плане есть проявление пустоты через духовный огонь, а в материальном – различные проявления этого духовного огня в разнообразных материальных формах. Поэтому для Кляйна так важна работа с природным, естественным, ведь оно, в конечном счете, есть ничто иное, как проявление пустоты – Одного – посредством духовного огня (см., например, «Монотонная симфония», серия картин «Монохромы»).

Кроме того, здесь проявляется его тяга к нивелированию роли автора в произведении искусства, ведь «живописная нематериальная чувствительность» запрещает личностные решения [Klein, 1961], то есть можно сказать, что личность в этом состоянии отсутствует. Хотя в то же время известны случаи продажи «живописной нематериальной чувствительности», что является личностным актом, актом передачи во владение некоей собственности одной личности другой, а также отправки в качестве завещания иным людям (тут, на первый взгляд, Кляйн впадает в явное противоречие с собственным мировоззрением, однако все его творчество пропитано желанием бешеного признания, которого он домогался; многие современники, окружавшие его, свидетельствуют о мании величия у француза) [де Дюв, 2016]. Правильной мерой оценки «живописной нематериальной чувствительности» для Кляйна стало золото, а именно золотая фольга. Художник даже устроил несколько церемоний продаж. Он передавал покупателю квитанцию в обмен на листок золотой фольги. Однако, поскольку «нематериальная чувствительность» может быть лишь духовным качеством, Кляйн настоял на том, чтобы все следы сделки были уничтожены: он бросил листок в реку и потребовал, чтобы покупатель сжег квитанцию [Голдберг, 2017, с. 182].

Я.Э. Цырлина, С.К. Кудрин «Манифест отеля “Челси”» Ива Кляйна:  
перевод и попытка интерпретации

В данном случае художник выступает как проводник «живописной нематериальной чувствительности», посредством коего искусство является в мир в идеальном виде, но для того, чтобы ему (произведению искусства) обрести плоть, нужны различные средства – чисто природные феномены (дождь, гроза, свет и так далее), «живые кисти» (рисование при помощи человеческих моделей) и тому подобное. Хотя, может быть, даже достаточно медитации и визуализации художника для создания нематериальной живописи, как, например, это было на выставке Кляйна «Le Vide» в Париже в 1958 году [Альтшулер, 2018, с. 193].

При этом воображение как средство для создания нематериального играет основополагающую роль: «Воображение – это средство чувствительности! Переносимые (успешно) воображением, мы прикасаемся к жизни, той самой жизни, которая сама по себе является абсолютным искусством. Абсолют, то, что смертные называют с восхитительным головокружением суммой искусства, материализуется мгновенно. Он появляется в материальном мире, в то время как я остаюсь в геометрически фиксированном месте, в результате необычайных объемных перемещений, с постоянной и головокружительной скоростью» [Klein, 1961]. Таким образом, художник у Кляйна не только пассивен, но и вполне активен, но только в духовном мире. Он есть маг, который полностью управляет собственным субъективным миром, пытаясь воздействовать на объективный мир с помощью неких символов и образов, выраженных в концептах.

Тьерри де Дюв, бельгийско-канадский теоретик современного искусства, описывает образ Ива Кляйна следующим образом: Кляйн «<...> и тот, и другой сразу, мистик, потому что мистификатор, и мистификатор, потому что мистик. Если он мистик, то потому, что его величайший талант заключался в способности мистифицировать себя, внушить себе веру в свое мистическое призвание. А если он мистификатор, то потому, что с полной искренностью уверял в своем мистическом призвании других, совершенно спокойно позволяя им в своей искренности усомниться» [де Дюв, 2016, с. 64]. Б. Бухло констатирует, что часто Кляйн попадал в механизм «wishful thinking» – выдавал желаемое за действительное. Например, он солгал, что изобрел монохромиию и международный синий цвет Кляйна («International Klein Blue»), мистифицировал размер, дату и место создания, иногда даже местонахождение своих монохромных картин [Бухло, 2016], и все это ради утверждения себя в качестве великого творца в истории западного искусства.

Продолжая описание взглядов французского художника, нужно добавить, что Ив Кляйн – ярый антисциентист. Антисциентизм Кляйна связан с его уверенностью в человеческих способностях духа. Он полагает, что чувствительность, которой обладает человек, имеет безграничные возможности (эзотерическая вера французского художника во всемогущество сознания). Кроме того, Кляйн, как и всякий прошедший школу дзен-буддизма, поддерживает таковость вещей – «все хорошо таким, какое оно есть», поэтому он выступает за созерцательный подход к жизни, в которой природа понимается как, прежде всего, духовная сущность, а не как материальная. Тем самым, он отвергает деятельностный подход, который направлен на изменение природы путем ее преобразования с помощью различных средств, находящихся вне человека. Так, он целиком восстает против повсеместной технизации общества. Он полагает, что «ни ракеты, ни ракетносители, ни спутники не сделают человека «завоевателем» космоса. Эти средства являются лишь частью фантазмагии современных учёных, которые все еще воодушевлены романтическим и сентиментальным духом девятнадцатого века» [Klein, 1961]. Он констатирует, что человеку не удастся покорить пространство с помощью науки и техники. «Человеку удастся овладеть пространством только через ужасающие силы, хотя и пропитанные покоем и чувственностью <...> Человеческая чувствительность всемогуща в нематериальной реальности. Эта чувствительность даже может прочесть воспоминания природы, будь то прошлое, настоящее или будущее! Это наша настоящая экстра-мерная способность!» [Klein, 1961] – утверждает Ив Кляйн (необходимо отметить серьезное увлечение француза эзотерикой и различными мистическими практиками; при этом на жизнь он зарабатывал, давая уроки дзюдо).

Цель Кляйна – «дематериализация искусства», что подразумевает «создание уникальных зон нематериальной живописной чувствительности» – неких «нематериальных живописных состояний», в которые вовлекаются все, кто присутствует при рождении произведения искусства вместе с Кляйном как медиумом его (Кляйн в тот самый момент выступает как акушер), дабы ощутить за всем этим пространство апостериорной «тишины», являющееся ничем иным, как пространством единого живого существа, неуязвимо от разрушительных свойств физического шума, возникающего из Одного и дающего возможность создания новых и уникальных зон «нематериальной живописной чувствительности». При этом, как уже было сказано раньше, Кляйн даже продавал за деньги такие зоны и передавал права собственности на них, а также завещал их, не видя в этом ничего плохого – с одной стороны, показывая, что при капитализме действительно все продается и все покупается, а с другой – что художнику нужно признание, даже если он является авангардистом, ведь для И. Кляйна: «Все противоречивые факты являются подлинными принципами объяснения вселенной» [Klein, 1961].

Тем самым, можно сказать, что Ив Кляйн был адептом оптимистической веры в преображающую силу человеческой чувствительности, а его искусство дематериализует элементарные силы природы: воздух, огонь, землю и воду, связывая их с космическим стремлением к трансцендентности. Его мировоззрение было вдохновлено различными философиями, среди которых Дзен, Розенкрейцерство и феноменология. Соединение цвета и пространства (двух эстетических и аффективных реальностей «в себе») приводит его к принятию пустоты как основополагающей реальности всех явлений.

Чтобы восстановить изначальную пустоту, нужно преодолеть искусство прошлого, искусство линии и формы, которое для Кляйна является злом, обрекшим искусство на изгнание из нематериальной сферы чистой чувствительности цвета. В некотором смысле чувствительность является особой памятью, которая позволяет человеку преодолевать свою формальную ограниченность материальным воплощением: «Человеческая чувствительность всемогуща в нематериальной реальности. Эта чувствительность даже может прочесть воспоминания природы, будь то прошлое, настоящее или будущее! Это наша настоящая экстра-мерная способность!» [Klein, 1961].

Для Кляйна как художника эта нематериальная чувствительность цвета выражается в пустоте, освобожденной от тюремных решеток рисунка: «Цвет подмигивает человеку, который пленен формами рисунка. Рай потерян, запутанность линий превратилась в тюремные решетки... Это борьба за вечное и, прежде всего, бессмертное творение – преобразить предметы, формы, звуки и образы, создать их из этой универсальной души цвета, которая является завоеванием самой жизни – была захвачена линией, магической, смертельной силой зла и тьмы [Overcoming the Problems of Art..., 2007, p. 119-120].

Ради освобождения изначальной пустоты Кляйн был готов буквально сжечь искусство огнем: «Я заставил их облизать поверхность картины, чтобы она зафиксировала спонтанный след огня... а затем записать след того, что именно породило эту цивилизацию, то есть огня. И все это потому, что пустота всегда была моим основным интересом» [Klein, 1961].

Как пишет об этом Пьер Рестани: «Заменяя золото черным в хроматической трилогии картин цвета огня, Ив намерен принять всю диалектическую сублимацию, весь бинарный миф об огне, который светится золотым в раю и горит черным в аду... не случайно Ив назвал FC30 Feu de l'Enfer (адский огонь), одну из самых диких барочных картин цвета огня» [Restany, 2005, p. 53].

В этой логике пустоты Кляйн противопоставляет себя Казимиру Малевичу (известно его карикатурное изображение Малевича, перерисовывающего один из монохромов) и всей традиции абстракционизма: растворение живописи в пустоте не является еще одной формой абстракции. Искусство нематериальной чувствительности для Кляйна всегда будет пребывать в бесконечном, которое может быть пережито, скорее, не благодаря какому-то представлению цвета (например, как у Василия Кандинского), а в головокружительном чувстве, которое мы испытываем при взгляде на



Я.Э. Цырлина, С.К. Кудрин *«Манифест отеля “Челси”» Ива Кляйна:  
перевод и попытка интерпретации*

синеву картины. Бесконечное можно увидеть лишь на какое-то мгновение в феноменологическом опыте монохромов или пустоты, в том, что Кляйн называет «зрелищем восторга». «Малевич написал натюрморт по мотивам одной из моих монохромных картин. В сущности, перед Малевичем была бесконечность, а я в ней» [Overcoming the Problems of Art..., 2007, p. 167-168]. «Только тогда оглушающая тишина “апостериори” как посреди шума, так и в ячейке физической тишины породит новую и уникальную зону живописной чувствительности нематериального» [Klein, 1961].

В 1958 году Кляйн решился представить непредставимое бесконечное в пустом пространстве галереи Ирис Клэр в Париже, предложив «Дематериализованный синий» и «Живописную чувствительность в первом материальном состоянии»: он покрасил все стены в белый цвет и, тем самым, превратил галерею в Le Vide (пустоту) – пространство, лишённое каких-либо произведений искусства (он ничего не написал), но наполненное активным присутствием художника. Кляйн утверждал, что его активное присутствие в пространстве галереи создаст ту «лучезарную» живописную атмосферу, которая обычно царит в мастерской художника, наделенного силой реального пространства, которое пустоет только внешне (оно наполнено чувствительной плотностью, которая существует сама по себе). Позже Кляйн описал подобное действие так: «Я только что избавил свою студию от всех моих предыдущих работ. Как результат: пустая мастерская. Все, что я мог сделать физически, это остаться в своей пустой мастерской» [Klein, 1961].

Однако надо отметить, что синий монохром так же понимается Кляйном как визуальный аналог самой пустоты, когда художник обращается к феноменологии Гастона Башляра. В «Грезах о воздухе» (книге, которую часто цитировал Кляйн) французский философ посвящает одну главу голубому небу. Башляр пишет: «Сначала нет ничего, затем появляется глубокое ничто и, наконец, – голубая глубина» [Башляр, 1999, с. 222]. Кляйн соглашается с утверждением Башляра, что поэты (художники) не должны открывать нам то, чем является цвет. «Поэт должен не передавать для нас цвет, а внушать нам грезу об этом цвете», – утверждает французский философ [Башляр, 1999, с. 216].

Это утверждение возвращает нас к пониманию Кляйном чувствительности как особой памяти, позволяющей человеку выходить за границы материального воплощения. В представлении материальности голубого неба, по мнению Кляйна, заключено предательство, и Кляйн и Башляр утверждают, что материальная конкретика заставляет нас забывать о возможном переходе, трансгрессии, которая приводит нас к подлинному переживанию жизни. «В процессе материализации мы заходим чересчур далеко. Порою само небо глядит на нас очень уж пристально. И мы вкладываем в него слишком много субстанции и постоянства потому, что не погружаем нашу душу в жизнь» [Башляр, 1999, с. 216]. Только благодаря онейрическому эффекту помрачения (который Башляр называет «воздушной грёзой») поэт или художник могут прийти к передаче истинного цвета неба. Только дематериализуя небесную синеву, мы можем увидеть эту «грёзу» в действии, которая может быть поэтическим или художественным жестом.

Но все же, если Башляр понимает любое вмешательство в нематериальную чистоту цвета как нарушение изначальной чистоты мира: «... здесь кажется, будто полет птицы своим энергичным росчерком ранит вселенную, стремящуюся сохранить единство простого цвета... Максима этих грез такова: “Пусть ничто не усложняет голубое небо!”» [Башляр, 1999, с. 219-220]. То Кляйн понимает мир как выражение бесконечной художественной чувствительности: «В тот самый день, когда я лежал на пляже в Ницце, я начал испытывать ненависть к птицам, летающим здесь и там, на моем прекрасном голубом безоблачном небе, потому что они пытались проделать дыры в самых красивых и великих из моих работ» [Klein, 1961].

Путь дематериализации неба (постулированный Башляром в терминах поэтического воображения) имеет корреляцию с алхимической традицией, к которой так же был близок Кляйн. Здесь интересно упомянуть анализ К. Г. Юнгом «Les pèlerinages» (пилигримы) – трех стихотворений, написанных Гийомом де Дегильвилем.

Де Дегильвиль описывает видениерая на манер Данте: «Поднимая свои глаза к золотым небесам пилигрим познает чудесный круг, трех футов в поперечнике... Этот круг имеет цвет сапфира..

Этот большой круг пересекает золотой круг небес» [Юнг, 2008, с. 316]. Как объясняет Юнг, синий круг представляет собой время, которое вступает в контакт с вечностью (золотым кругом конечной небесной сферы). Переход от маленькой сапфировой сферы к более высокой, золотой сфере представляет собой дематериализацию неба (вход в «бестелесную двумерность»), а сам алхимический процесс будет переходом от сапфира к золоту, от «здесь и сейчас» к нематериальной вечности, особым духовным путем. Кляйн предупреждает: «Абсолют, то, что смертные называют с восхитительным головокружением суммой искусства, материализуется мгновенно» [Klein, 1961].

Эти грезы Гийома де Дегильвиля постулируют такую символическую категоризацию неба, которая схожа с «Космоконцепцией Розенкрейцеров», книгой, которую также часто цитирует Кляйн. В «Космоконцепции», небеса – это система слоев разной материальной толщи. Посвященный должен пройти через эти слои и через ритуал подняться до ослепительного света, пустоты нематериальности [Гендель, 2004, с. 39-40]. Но, согласно розенкрейцерам, не существует такого понятия, как пустое пространство, а в христианской символике белый цвет представляет Бога в виде ослепляющего света. Яркость света делает Бога невидимым. Павел ослеплен божественным светом, он не может видеть из-за яркости этого света. Башляр пишет: «Я погружался в Бога, как атом, став... светозарным, как свет» [Башляр, 1999, с. 231].

Кляйн соединяет это понимание цвета с христианскими концепциями бессмертия. Синяя чувствительность монохромов Кляйна – это «чистый энтузиазм», который может привести к бессмертию: «Чувствительность – это “чистый энтузиазм”, бессмертие, радость, которая одновременно и глубоко весела, и серьезна [Overcoming the Problems of Art..., 2007, p. 160.]. В конечном итоге, происходит алхимическое превращение искусства, которое и означает его бессмертие. Кляйн часто замечает, что его синие монохромные поглощены огнем чистой чувственности, космической бесконечности, бесконечного превращения: «Что заставляет меня искать отпечаток огня? Почему я должен искать сам след? Потому что вся работа творения, без учета ее космического положения, является представлением чистой феноменологии» [Klein, 1961].

Таким образом, можно предположить, что конечной целью Кляйна было достижение «вечной жизни и бессмертия» посредством алхимического превращения синего цвета, огня и пустоты: «... и я хотел бы верить, что как в сердцевине пустоты, так и в сердце человека есть огни, которые горят» [Klein, 1961]; его искусство – это редкое сочетание концептуального материализма и религиозно-мистической утопии, самым радикальным образом ставящее вопрос о своих пределах и своем беспредельном, даже если ответ на этот вопрос будет означать его конец.

## ИСТОЧНИКИ

1. Гендель М. Космоконцепция розенкрейцеров / пер. с англ. С.И. Арутюнова, В.В. Егорова. – Москва: Литомед, 2004.
2. Klein Y. Le Manifeste de l'Hôtel Chelsea (1961). URL: [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves\\_klein/ENS-Yves\\_Klein.htm#texte](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#texte) (дата обращения: 09.09.2019)
3. Klein Y. Paintings. URL: <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/> (дата обращения: 10.09.2019)
4. Klein Y. Texts. URL: <http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/> (дата обращения: 10.09.2019)
5. Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein / trans. ed. Klaus Ottmann. – Spring Publications, Putnam, 2007.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альтшулер Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. – Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2018.
2. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1999.
3. Бухло Б.Х.Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов. – Москва: V-A-C press, 2016.
4. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017.

Я.Э. Цырлина, С.К. Кудрин «Манифест отеля “Челси”» Ива Кляйна:  
перевод и попытка интерпретации

5. Дюв Т. де Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
6. Юнг К.Г. Психология и алхимия / Пер. с нем. С.Л. Удовик. – Москва: Мидгард, АСТ.
7. McEvelley T. Yves Klein: Conquistador of the Void; Yves Klein and Rosicrucianism // Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective. – Houston: Institute for the Arts, Rice University, 1982.
8. Restany P. Yves Klein: Fire at the Heart of the Void / trans. Andrea Loselle. – Putnam, Connecticut, Spring Publications, 2005.

#### SOURCES

1. Gendel' M. *Kosmokonseptsiya rozenkreitserov*. [The Rosicrucian Cosmo-Conception.], per. s angl. S.I. Arutyunova, V.V. Egorova. Moscow, Litomed, 2004.
2. Klein Y. Le Manifeste de l'Hôtel Chelsea (1961).. URL: [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves\\_klein/ENS-Yves\\_Klein.htm#texte](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#texte) (дата обращения: 03.01.2019 г.)
3. Klein Y. *Paintings*. URL: <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/> (дата обращения: 04.01.2019 г.)
4. Klein Y. *Texts*. URL: <http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/> (дата обращения: 04.01.2019 г.)
5. *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, trans. ed. Klaus Ottmann. Spring Publications, Putnam, 2007.

#### REFERENCES

1. Al'tshuler B. *Avangard na vystavkakh. Novoe iskusstvo v XX veke* [Altshuler B. The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”, 2018.
2. Bashlyar G. *Grezy o vozdukh. Opyt o voobrazhenii dvizheniya* [Bachelard G. L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement.]. Per. s frants. B.M. Skuratova. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury, 1999. – 344 s.
3. Bukhlo B.Kh.D. *Neoavangard i kul'turnaya industriya. Stat'i o evropeiskom i amerikanskom iskusstve 1955-1975 godov* [Buchloh B. H.-D. Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975.]. Moscow, V-A-C press, 2016.
4. Goldberg R. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei* [Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present]. Moscow, Ad Marginem Press, 2017.
5. Dyuv T. de *Nevol'niki Marksa: Bois, Uorkhol, Klyain, Dyushan* [Duve de T. Sewn in the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp]. Moscow, Ad Marginem Press, 2016.
6. Yung K.G. *Psikhologiya i alkhimiya* [Jung K.G. Psychology and Alchemy]. Per. s nem. S. L. Udovik. Moscow, Midgard, AST.
7. McEvelley T. *Yves Klein: Conquistador of the Void; Yves Klein and Rosicrucianism*. In *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*. Houston, Institute for the Arts, Rice University, 1982.
8. Restany P. *Yves Klein: Fire at the Heart of the Void*, trans. Andrea Loselle. Putnam, Connecticut, Spring Publications, 2005.