
Маргарита Тупицына

Картина как проект¹

Художники и историки искусства, сумевшие зафиксировать конец XX века в иконических образах или амбициозных публикациях², преуспели благодаря тому, что их творческие и интеллектуальные усилия охватывали широкий спектр социокультурной проблематики. Эрик Булатов – один из таких художников; в его трех холстах – вариантах картины «Русский XX век» – нашли отражение именно те политические и эстетические конфликты, которые оказались жизненно важными для него и его поколения. Художник начал работу над первым из этих холстов в конце 1980-х годов, вскоре после переезда на Запад. На переднем плане виден небольшой российский городок; он просматривается с высоты

¹ Если «картина как модель» – некий собирательный образ модернистской живописи, то «картина как проект» обсуждается историками и теоретиками культуры применительно к постмодернизму. Картина как проект – это *бытие-в-сторону-картины*, отличающееся от ее конкретности и процедур изготовления в той же мере, в какой философствование отличается от конкретного ответа на тот или иной вопрос. «Картина как модель» (название известной монографии И.-А. Буа) заимствована Буа из книги Р. Барта «S/Z».

² Пример – историк искусства Ти Джей Кларк (T.J. Clark), автор «Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism» (New Haven and London: Yale UP, 1999).

птичьего полета и фактически не выдерживает конкуренции с более масштабным, фронтальным изображением церкви. В другой части холста мы видим красную реку; она «берет в кольцо» территорию городка и в конце концов становится частью красной стены, как бы впадая в вертикальный резервуар, на фоне которого выстраиваются римские цифры XX³. Они возвышаются над ландшафтом, напоминая лучи прожекторов, направленных ввысь и скрещивающихся на заднем плане. Сделав акцент на красном цвете, контрастирующем с естественным колоритом пейзажа, Булатов создал аллегория обогрессенного кровью исторического ландшафта страны, в которой он родился, жил и работал. Последняя версия этой картины, созданная за год до завершения XX века⁴, апеллирует к несколько иной «культурной семантике», так как она касается в основном не социальных, а эстетических конфликтов. Здесь за счет перспективной матрицы пейзажа (во многом идентичного первоначальной версии, но уже с «речной» рекой и «небесным» небом) опять выдвигается на передний план вертикаль церкви. Но по мере приближения к поверхности холста церковь (уже готовая привлечь к себе внимание зрителя) оказывается отделенной от него решеткой все тех же римских цифр XX – теперь красных, но столь же надежно укорененных на переднем плане.

Взятые вместе, два эти примера прощания с эпохой разграничивают интерес художника к эстетическому и социальному странствам. Они – результат четырех десятилетий концентрации на картине и игнорирования повторяющихся выпадов против нее. При этом обе версии отражают тот факт, что при всей не-причастности Булатова к советской индустрии культуры с ее четким делением на «за» и «против» – особенно в контексте взаимоотношений между соцреализмом и модернизмом – его неизменно интриговали сценарии их альянсов и конфронтаций. Живописный эксперимент проводился Булатовым без какого-ли-

³ Цифра X имеет форму распятия. На таких крестах распинали первых христиан в Риме.

⁴ Вторая версия отличается от предыдущей тем, что на красном фоне изображены облака, заволакивающие аллегория первого «прочтения».

бо участия в институциональных структурах. Самоустранение из этих структур лишило его не только реакции критики, но и зрительской аудитории. Излишне говорить о значимости подобных «пробелов» – такие «зияния» сами по себе делают его искусство автономной эстетической практикой и соответственно уникальным послевоенным феноменом, демонстрирующим, чего можно достичь за пределами индустрии культуры.

В 1966 году Булатов «вывел на орбиту» два монохромных квадрата (черный и белый), поверхности которых он разделил узкой горизонтальной полосой. Можно предположить, что, редуцируя цветовую гамму этих работ, их автор – с такой же ясностью, как и более ранние адепты монохромности, – продемонстрировал свое разочарование экспрессионистским мироощущением, с помощью которого советский диссидентский модернизм⁵ (в лице многих его представителей) защищался от соцреализма⁶.

В те годы Булатов наверняка мог бы сказать, что пришло время «экспрессивного кальвинизма» и что сопротивление соцреализму нужно начинать не с использования других изобразительных средств или парадигм, а именно с редукции. Однако, в отличие от опытов своего соотечественника Александра Родченко, булатовский живописный редукционизм не возвещал конца живописи. Он также не был звеном программы, связанной с репрезентацией «ничто» и стремлением акцентировать идею фронтальности живописного объекта (как у К. Ноланда и Ж. Олицкого, работавших в тот же период). Напротив, рассекая поверхность своих «монохромов» надвое, Булатов давал понять, что «плос-

⁵ Я ввела этот термин применительно к художникам, которые (начиная с 1950-х годов) уклонялись от соцреалистической повинности, продолжая или развивая формальные традиции модернизма, причем в том виде, в каком он сложился к началу века на Западе и в России. См.: *Avant-Garde and Kitsch*. – In: *Tupitsyn M. Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present*. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989, pp. 23–57.

⁶ Как модель сопротивления соцреализму абстрактный экспрессионизм практиковался А. Родченко в начале 1940-х годов и затем, в 1950-х, был реактивирован первым эшелоном диссидентского модернизма. По поводу Родченко см.: *Tupitsyn M. De-Totalizing the Total: Cases of False Identity*. – In: *Kunst und Propaganda*. Berlin: Deutsche Historische Museum, 2007.



Эрик Булатов пишет картину
«Перестройка». Нью-Йорк, 1989.



Выставка «Соц-арт», Галерея «Семафор».
Нью-Йорк, 1984.



Эрик Булатов. Революция, перестройка, 1988, 200 x 200 см.



Выставка «Соц-арт», Новый музей современного искусства. Нью-Йорк, 1986. Картины Булатова: *справа* – «Опасно» (1972–73) и «Люди на природе» (1976), *слева* – «Стой – иди» (1975), «Улица Красикова» (1977) и «Два пейзажа на фоне красного знамени» (1972–74).



Эрик Булатов. Инсталляция «Верх–низ», 2002, Fundação Centro Cultural de Belém, Лиссабон, Португалия.

кость вовсе не плоская. То есть, оставаясь плоскостью, она, в то же время, оказывается пространством, как бы живет двойной, пульсирующей жизнью»⁷.

Выявление подобной двойственности было необходимым условием для изучения и практического использования тех возможностей, которые имели отношение к сосуществованию и взаимодействию абстрактных и фигуративных элементов («единиц») изобразительного языка. Исследуя это взаимодействие в течение года, Булатов сделал несколько картин. В «Празднике» (1967) он создал своего рода витрину для демонстрации нового угла зрения (и соответственно новой пространственной матрицы)⁸. Здесь антропоморфная схема, использованная в качестве археобраза, разделена пополам, разъята по вертикальной оси. В то время как левая сторона этой фигуры контурная, ее правая часть представляет собой объемное тело; на плечо наложена абстрактная композиция, сбалансированная посредством все тех же археобразов – небольших по размеру и задвинутых в глубину холста. Похожая игра различий между плоскостью и иллюзией (иллюзией того, что за ней) становится в «Празднике» еще более наглядной, когда художник, решая проблему фронтальности, «возлагает» на красную полосу (*пролегомены* к «Горизонту») букет цветов или вписывает женский портрет в черный квадрат. И наконец, светотень (*chiaroscuro*) в правой части картины окончательно лишает зрителя возможности воспринимать этот холст как плоскость.

⁷ Булатов Э. Слово в картине // WAM, 2004, № 11, с. 62. В 1968 году Розалинда Краусс выявила сходную проблему, связанную с пустым холстом, который, по ее мнению, «предлагал зрителю два взаимоисключающих (и в то же время для него типичных) свойства. Первое связано с его физическим присутствием, очевидным для зрителя, способного убедиться в несомненно «плоском характере его поверхности». Второе свойство сопряжено с его открытостью для бесконечного проникновения в глубину, находящуюся за пределами этой поверхности» (*Krauss R. On Frontality. – In: The Great Decade of American Abstraction: Modernist Art, 1960 to 1970. Houston: The Museum of Fine Arts, 1974, p. 89*).

⁸ Похожая модель сосуществования абстрактных и фигуративных форм демонстрировалась О. Васильевым в картинах «В новом районе» (1965) и «Около моря» (1966).

Не следует думать, будто полый персонаж в котелке на «Автопортрете» (1968) – это схематический образ «среднего» советского гражданина. Скорее, это иностранец, т.е. само воплощение отчуждения и анонимности, поскольку именно таким был стереотип иностранца в 1960-е годы. Вполне естественно, что именно эту «вакантную» форму, взятую им из собственной городской серии, Булатов в конце концов решает наделить идентичностью. Сквозь пустоту археобраза, о котором говорилось ранее, проступают черты автора, его двойной портрет – так что «вакансия» оказывается заполненной сразу двумя лицами разной величины. Они наложены друг на друга, создавая эффект движения из глубины, которую символизирует черный цвет, к передней плоскости. В этой картине Булатов продемонстрировал, насколько иллюзорной является любая тотальность, в том числе тотальный образ официальной культуры, обеспокоенной перспективой превращения в конгломерат разрозненных объектов. Фрагментация коснулась и самого художника, но в основном из-за необходимости делить время между бескомпромиссным творчеством и заказной работой иллюстратора детских книг.

В известном смысле булатовская серия городских пейзажей с контурными персонажами на черном фоне перекликается с апокалиптическим видением философа и историка культуры Мишеля Фуко в его книге «Слова и вещи», опубликованной в год написания картины Булатова «Улица» (1966). Согласно Фуко, такой контур «будет стерт как лицо, начертанное на морском песке во время отлива»⁹. Булатов пережил аналогичное ощущение в связи с отсутствием зрительской аудитории, что он с особой остротой сумел передать в городских пейзажах. Художник был обречен разделять реальность этого отсутствия, ее стертого контура с другими неофициальными художниками, которые десятилетиями показывали свое искусство исключительно единомышленникам – тем, кто исповедовал сходные политические, но не обязательно эстетические взгляды. В отличие от других, Булатов оказался в со-

⁹ Foucault M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York: Vintage Books, 1973, p. 387.

стоянии не только признать, но и художественно зафиксировать это «зияние», указав на то главное, что помогло восполнить дефицит зрителя. В «Автопортрете» он (вос)создал зрителя по образу и подобию самого себя. Художник заполнил пустое лицо («пустой центр») персонажа в котелке своим собственным – маскарад, который, с одной стороны, знаменует выход из положения, а с другой – является свидетельством характерной для «стадии зеркала» тенденции воспринимать «другого» как двойника.

Уже в этой серии Булатов смог преодолеть психологический рубеж, что не в состоянии были сделать многие из его коллег. Ему удалось взглянуть в «лицо» советской действительности в контексте городского пейзажа независимо от того, насколько отчужденно он себя в нем ощущал. Чтобы с еще большей определенностью опознать пространственные и иконографические характеристики этого внешнего для него контекста, Булатов начал в буквальном смысле слова выворачивать наизнанку модернистскую *grid*, или «клетку» (в терминологии Александра Родченко), знакомую нам по его собственным работам, а также по произведениям Пита Мондриана, Агнес Мартин и Сола Левита. Для выявления того, что скрывала *grid*, решено было воспользоваться «услугами ее соперника» – слова¹⁰. В картине «Вход» (1971) весь холст перекрыт решеткой, за которой создается иллюзия глубины. Этот эффект достигается благодаря тому, что слово «вход», написанное два раза на каждой стороне холста, уходит в перспективу. Каждая из пар снабжена указательной стрелкой, как если бы принцип повтора не гарантировал проникновение внутрь, минуя контроль «клетки».

В следующем году Булатов возвращается к жанру автопортрета, только теперь он привлекает язык, чтобы выстроить из него пространственную решетку и (заодно) провести параллель между оптической структурой «клетки» и «фенотекстом» (*phenotext*)¹¹. В «Автопортрете» (1973) присутствует подзаголовок «Нет входа»:

¹⁰ Krauss R.E. Grids. – In: *Idem*. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985, p. 9.

¹¹ Фенотекст – алгебра языка, в то время как генотекст – его гармония. См.: The Kristeva Reader / Ed. T. Moi. New York: Columbia UP, 1986, p. 121.

будучи антитезой «Входу», эта работа воспринимается как готовность художника к модификации и пересмотру его модели советского урбанизма. Заслуживает внимания фронтальное наложение фигуры автора (поясной портрет) на вербальную полосу, составленную из повторенной дважды фразы «нет входа». Сочетание этих элементов, во-первых, напоминает зрителю о реальности, существующей за рамкой холста, и, во-вторых, образует некое поле, предохраняющее внутренний мир художника от посягательств извне, поскольку пространство его мастерской – то единственное место, где он чувствует себя в безопасности. Более того, оно наиболее пригодно для самоидентификации, для «ритуального» отождествления с самим собой.

В картине «Нет входа» Булатов прерывает, пусть только на время, свои взаимоотношения с *аксонометрией* городского пейзажа. Но каким реальным, символическим или иллюзорным пространством он мог бы его заменить? Кажется, будто освобождение от идеологического прессинга и нервотрепки коммунальной жизни может произойти только на природе, в сельском пространстве. Именно на нем Булатов решил теперь сосредоточить внимание, и, подобно тому как это происходило с городскими пейзажами, здесь тоже все началось с формальных моментов. В работе «Лыжник» (1971–1974), начатой за год до «Входа» и законченной годом позже, художник использовал ту же красную «клетку» с целью определить внутренние – внешние границы условности, которую принято называть ландшафтом. Задача лыжника, отделенного от зрителя «клеткой», – преодолеть и даже упразднить плоскостной характер холста, устремляясь к деревьям, находящимся вдали, а заодно и «прихватить» с собой взгляд зрителя (но уже без помощи слов и стрелок, использованных в картине «Вход»). Другая задача – проверка иллюзии на прочность. Чтобы измерить «глубину» иллюзионистского пространства картины, Булатов добавил еще одного лыжника на заднем плане – как едва различимую точку.

В «Горизонте» (1971–1972) Булатов воспользовался другой моделью. Если прежде взгляд воображаемых или реальных зрителей был «приплюснут» к решетке, то теперь автор впустил зрителей

внутри, позволив присоединиться к группе мужчин и женщин, движущихся по направлению к морю. Такая свобода иллюзорна, поскольку то, во что упирается взгляд «входящего в репрезентацию», – красная полоса, простирающаяся вдоль линии горизонта. Отделяя море от неба, эта полоса, прошитая двумя золотыми нитями, препятствует движению людей в сторону моря, причем за счет «директивного» уплощения пространства. Его глубина начинает надвигаться на зрителя, неожиданно осознающего иллюзорность перспективы, равно как и катастрофы, связанной с ее исчезновением. Другое дело люди на картине. Эти пешеходы явно не разделяют подозрений, которые тревожат зрителя: они сделали ставку на то, что, следуя Гуссерлю, можно назвать «общим горизонтом их опыта»¹², – тогда как для Булатова триумф коллективного сознания и есть сигнал наивысшей опасности. Красная полоса похожа на ту, что мы видим на картине Малевича «Красная конница» (1928–1932)¹³. Но если у Малевича продвижение конкретных всадников через абстрактную сцену картины предвещает конец супрематической бесконечности, то телеология «Горизонта» не столь очевидна. Впрочем, присутствие плоской геометрической фигуры (красная полоса) в рамках иллюзионистского пространства вполне гармонирует с гуссерлианским понятием горизонта как «всегда-уже-здесь пребывающего будущего, сохраняющего при этом неопределенность своей бесконечной открытости»¹⁴.

Для тех, кто воспринимает булатовский «Горизонт» как «пустой» или, вернее, «отсроченный» политический лозунг, этой отсрочкой возрождается то, что Гуссерль определял в качестве «эссенции [Essenz] красного»¹⁵. Речь идет о возможности «вклады-

¹² *Derrida J.* An Introduction. – In: *Husserl E.* Origin of Geometry / Trans. J. Leavey. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, p. 81.

¹³ Я впервые сравнила две эти картины в статье «Sots Art: Russian Deconstructive Force». См.: *Tupitsyn M.* Sots Art. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1986.

¹⁴ *Derrida J.* Op. cit., p. 117.

¹⁵ *Husserl E.* Logische Untersuchungen. – Quoted in: Adorno T.W. Against Epistemology: A Metacritique / Trans. W. Domingo. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984, p. 99.

вать в это понятие не больше и не меньше того, что мы видим»¹⁶. Вопрос – как это сделать практически, учитывая коллективный опыт восприятия «красного» потребителями идеологической продукции в Советской России. Поначалу картина инструктирует зрителя, *как видеть, а не читать* красный цвет. Однако уже в следующий момент, благодаря скачку от *красного-как-объекта* к *красному-как-тексту*, «идеологический» потенциал пигмента перехватывает инициативу, и в результате мы обнаруживаем в картине Булатова идеологический ландшафт. Радикальность замысла в том, что переключение с одного регистра на другой было учтено и разработано автором с точностью до секунд. Это переключение, ставшее частью экспозиционного дискурса, было особенно значимым в условиях «отклоняющегося сознания», симптоматичного для городского пространства с его системой контроля и перипетиями коммунальной жизни. Для многих побег из районов «демографической плотности» и возможность побывать одному могли реализоваться только за чертой города – на даче, на берегу моря или в других подобных местах. Однако и там ощущение психологического дискомфорта висело в воздухе, и, чтобы передать его на холсте, Булатов воспользовался цветовыми раздражителями. Среди примеров – экспансия красного цвета, превращающего созерцание в корриду, а также утилизация ряда «токсичных» оттенков, нарушающих идиллию морского пейзажа.

Если «Горизонт» был первым опытом деконструкции советской природной идиллии, то следующий шаг в том же направлении был сделан художником в 1973 году, когда Булатов написал картину «Осторожно» – предостережение, действовавшее на нескольких уровнях сразу. В первую очередь оно адресовано самому себе, так как в этой картине происходит эвакуация из модернистского проекта, который прежде маркировался посредством «решетки» и других индикаторов столкновения двух моделей

¹⁶ Ibid. О том, что в 1960-х и 1970-х годах красный цвет не пользовался доверием со стороны западных (а не только советских) модернистов, свидетельствует работа Б. Ньюмена «Who's Afraid of Red, Yellow and Blue» (1965). В ней красное «побеждает» желтое и голубое.

картины – плоскостной и пространственной. Со стороны Булатова это было рискованным предприятием – тем более что его друзья и единомышленники, включая Илью Кабакова, все еще сохраняли лояльность модернистскому мироощущению, втиснутому в региональные рамки метафизического дискурса. Так, например, «белые картины» Кабакова начала 1970-х годов являлись плоскими экранами, отчасти предназначенными для того, чтобы отражать «фаворский свет». По словам художника, этот свет был «полон напряжения и силы» и соответственно мог «пройти вглубь и насквозь»¹⁷. Если в картине «Осторожно» Булатов испытывал режимы пространственности («пространственность позиции и ситуации» у М. Мерло-Понти) путем манипулирования перспективой с помощью букв, то в «белых картинах» Кабакова эти режимы были в основном «теологически ориентированы»¹⁸. Даже когда их автор начал заполнять свои оргалиты коммунальными текстами, он делал все возможное, чтобы они выглядели предельно плоскими и исключали (в соответствии с модернистской моделью картины) любые предположения о присутствии в них пространства.

¹⁷ Цит. по: *Wallach A. Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1996, p. 148.

¹⁸ В дальнейшем было бы интересно проанализировать «белые работы» Кабакова в контексте «метафизического минимализма», ассоциируемого на Западе с монохромами Э. Рейнхарда и Б. Ньюмена. В 1980-х годах Кабаков (ненадолго) вернулся к перспективе и пространственному иллюзионизму, которые он до этого отрицал, забивая гвоздь в поверхность картины. Теперь он придерживался мнения, что сам текст, будучи помещенным в центр картины, восполняет отсутствие того, к чему он отсылает, включая также и пространство. С этой идеей он возвратился к белым панелям, одной из которых стала «Запись на “Джоконду” у Прохоровой Л.С. (комн. 24)» (1980). Здесь двухмерный текст информирует зрителя о трехмерном пространстве – комнате Прохоровой. «Отсроченное» пространство, созданное Кабаковым в этой «белой картине», можно определить как «перспективную вербальность». См. подробнее мою главу «Verbal Exterior» в кн.: *Tupitsyn V. & Tupitsyn M. Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, pp. 39–48.

В картине «Осторожно» верхнюю и нижнюю часть изображения разграничивает пунктирная горизонталь – единственное напоминание о фронтальности холста. В таком (двухмерном виде) Кандинский воспринимал его как «геометрическую точку», которая «принадлежит языку и означает молчание»¹⁹. Молчание нарушается в момент мысленного прочтения того, что написано на картине, т.е. когда взгляд зрителя устремляется за словами предостережения вглубь холста. Обозревая происходящее, трудно удержаться от сравнения «нарративной визуальности» соцреализма с этим красным ковром из слов, определяющим пространственные параметры идеологической манипуляции. Однако задача художника, как мне кажется, состояла в другом. Инсценируя в одной картине обмен предупредительными сигналами между модернизмом и соцреализмом, Булатов (если перефразировать Малевича) установил на этом перекрестке семафор постмодернизма.

В «Осторожно» Булатов нарушил священные для альтернативного искусства пространственные приоритеты. Результат можно определить как бунт против канонов репрезентации – канонов классического модернизма (случай 1) и канонов соцреализма (случай 2). В первом случае это фронтальность и дефицит нарративности, во втором – пространственный иллюзионизм и избыточная нарративность. С одной стороны, повторение дважды слова «осторожно» придает ему перформативный характер; с другой стороны, это «клетка», имеющая отношение к модернистскому канону. Однако именно «клеткой» нарушается обет молчания; игнорируя присущую ей фронтальность, она участвует в создании пространственной иллюзии. Казалось бы, случай 1 добровольно подчиняет себя случаю 2, но тут-то и выявляется основная слабость соцреализма – его нетождественность самому себе. Он тождествен только идеологии, т.е. «ложному сознанию» (в терминологии Маркса и позднее Франкфуртской школы).

Соппротивление обоим канонам породило первый в истории России постмодернистский художественный проект под названи-

¹⁹ Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. М.: «Гилея», 2001, с. 106.

ем «соц-арт»²⁰. Он отличался от западных парадигм постмодернизма прежде всего другим отношением к так называемым «master narratives»²¹, которые были сформулированы в первой половине XX века художниками, критиками и идеологами – как на Западе, так и в СССР. В тех странах, где модернизм обрел институциональный статус, массовую культуру квалифицировали как кич. В Советском Союзе кич был официальной культурой, а модернизм – диссидентской практикой. В конце 1960-х – начале 1970-х годов эти бинарные оппозиции стали повсеместно (и там и здесь) утрачивать актуальность, причем происходило это по-разному, с учетом региональной специфики.

Если картина «Осторожно» безлюдна, то «Опасно» (1972–1973) апеллирует к излюбленной теме ранних французских модернистов – теме пикника. Перед нами семейная пара – двое немолодых, грузных людей, наслаждающихся летним отдыхом на берегу мелководной реки. Выдворенные из фронтальной части, они – по контрасту с персонажами Эдуарда Манэ в его «Завтраке на траве» – отчуждены от зрителя в пространственном отношении и лишены возможности встретиться с ним взглядом. В отличие от «Завтрака на траве» глубина ландшафта в «Опасно» обозначена не объектом «классической идеализации»²², а пасторальной банальностью двух коров, пасущихся на заднем плане. Но если в «Завтраке на траве» сочетание обнаженных и одетых тел с прямым, направленным на зрителя взглядом голой женщины «взбалтывает» картину, как мик-

²⁰ Впервые соц-арт был определен мною как постмодернизм в 1983 году. См.: *Tupitsyn M. Sots Art: Russian Mock-Heroic Style*. New York: Semaphore Gallery, 1984. В интервью, взятом у него в 1999 году известным американским философом С. Бак-Морс, В. Тупицын определяет соц-арт в терминах «реконтекстуализации соцреализма, предпринятой в лабораторных условиях в начале 1970-х годов. Благодаря усилиям соц-артистов коммунальная перцепция авторитарных образов уступила место индивидуальной. Единственное, что они изменили, это себя – свое восприятие официальной иконографии. Таким образом, говоря о соц-арте, мы должны понимать, что речь идет о принципиально иной экономике зрения».

²¹ «Master narratives» – каноны, представленные в повествовательной форме.

²² В «Завтраке на траве» таким объектом является цитата, заимствованная из классической картины, а именно фигура одетой женщины на заднем плане.

стуру²³, то в работе Булатова сходное ощущение достигается с помощью слова «опасно», написанного красным на всех четырех сторонах квадратного холста. Вот то, благодаря чему Булатову (как и Манэ в его скандальной для своего времени картине) удается превратить этот самый традиционный из всех жанров в орудие негативной оценки, необходимое для того, чтобы идти своим путем – против «гегемонии аффирмативных режимов» в официальной и неофициальной областях культуры²⁴. В результате мы получаем модель постклассической картины; ее возможности перечислены Мишелем Фуко в тексте «Это не трубка»: «Разделение между лингвистическими знаками и пластическими элементами: тождество сходства и утверждения. На двух этих принципах держалось напряжение классической живописи, ибо второй возвращал дискурс (утверждение есть лишь там, где говорят) в живопись, откуда тщательно изгонялся лингвистический элемент. Отсюда – тот факт, что классическая живопись говорила, и говорила много, выстраивая себя полностью вне языка; отсюда – тот факт, что она молчаливо покоилась на дискурсивном пространстве; отсюда – тот факт, что она создала для себя, на собственной оборотной стороне, некое общее место, где бы она могла восстановить отношения связи между образами и знаками»²⁵.

Картина «Люди на природе» (1976) переносит уже знакомую нам пару, фигурирующую в картине «Опасно», в искусственную среду – в коробку, которая блокирует находящееся за ней изображение природной идиллии. То, что мы видим, подходит под определение условий, которые Фуко назвал «не-отношением или, во всяком случае, весьма сложным и алеаторическим отношением между картиной и названием»²⁶. Вербальная информация в этой

²³ The Challenge of the Avant-Garde / Ed. P. Wood. London: Yale UP, 1999, p. 15.

²⁴ В связи с «Опасно» возникает еще одна аллюзия, имеющая отношение к французскому искусству XIX века и, в частности, к картине Ж.Л. Давида «Смерть Марата», в которой сигнал опасности (в контексте Революции) передается посредством изображения смерти. В картине Булатова, написанной не в эпоху революции, а в эпоху застоя, этот сигнал передается словом.

²⁵ Фуко М. Это не трубка / Научн. ред. и послесл.: В. Подорога, пер.: И. Кулик. М.: «Художественный журнал», 1999, с. 72–73.

²⁶ Там же, с. 44.

работе не используется, а цветовая палитра, ограниченная коммунално-бюрократическим набором зеленого и коричневого, функционирует на уровне «символических знаков» (в терминологии Пирса), предостерегающих от всех видов опасности. Пространство, с которым мы здесь сталкиваемся, антимодернистское – не в пример тому, что выстраивалось по принципу пространственной обратимости, впервые реализованному Эль Лисицким в «Проунах» и в его дизайне для «Абстрактного кабинета». В «Людах за городом» параметры «верха» и «низа» кажутся раз и навсегда установленными благодаря фигурам отдыхающих, чьи пространственные prerogatives общеприняты (в отличие от фигур, поставленных вверх ногами в дизайне Лисицкого и у Клуциса в «Динамическом городе»). Однако в данной работе Булатов заботится не о «пространственных переживаниях» и не о «позиционной пространственности»²⁷. На этот раз его мишенью оказывается «ситуативная пространственность»²⁸, подкупающая альтернативного художника возможностью инсценировать эстетический опыт в по большей части недоступном для него советском публичном пространстве (если не реальном, то хотя бы воображаемом).

Эту стратегию Булатов начал разрабатывать еще в 1960-е годы, когда наряду с двумя монохромами, о которых я уже говорила, он замышлял инсталляцию «Верх и низ»²⁹, планируя осуществить ее в вестибюле кинотеатра, где поток посетителей более или менее гарантирован. Хотя реализовать столь амбициозный по тем временам проект не удалось, его можно рассматривать как «несостоявшееся начало» инсталляционного жанра, который был принесен художником в жертву живописи³⁰. «Люди на природе» – убедительная визуализация этого шага.

²⁷ Я заимствую эту концепцию у М. Мерло-Понти (*Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception / Trans. C. Smith. London: Routledge, 1995, p. 100*).

²⁸ Ibid.

²⁹ Эта инсталляция была реализована на моей выставке «Malevich and Film» (Fundação Centro Cultural de Belém, Lisbon, 17 May – 18 August, 2002).

³⁰ К ранним примерам инсталляционного искусства в России можно причислить «Рай» В. Комара и А. Меламида (1973), «Комнаты» И. Наховой (1983–85) и «Вережки» И. Кабакова (1986).

Отсутствие доступа к социальному пространству (контакт с публикой) оправдывало лихорадочные поиски путей размежевания этого пространства в пределах ограничений, накладываемых живописным жанром. Всякий раз на помощь приходило слово – именно язык оказывался для Булатова надежным партнером, помогая разрешить кризисную ситуацию. Таким образом, язык (речевой эйдос) несет частичную ответственность за то, что советский изобразительный эйдос не удостоился в работах Булатова прямой репрезентации. На протяжении многих лет его излюбленным инструментом был знак «вход» (*indexical sign*), который в сочетании с антонимом «нет входа» маркировал зоны психологической неопределенности в случае неизбежных соприкосновений со знаковыми реалиями социалистического города. Во всех подобных ситуациях советский «фасад» заявлял о себе на уровне перформативного языка – перформативной лингвистической модели. Этот метод был бы самодостаточным, если бы исторический контекст, к которому отсылали работы Булатова, не нуждался в идентификации со стороны будущих зрителей. Ощущение эфемерности контекста стало стимулом для его археологизации и документирования посредством картин, к которым (впоследствии) можно было бы обращаться как к «исторической памяти», необходимой для адекватного понимания других работ этого художника.

В работе «Добро пожаловать» (1974) Булатов принял решение идентифицировать фрагмент реальности, по отношению к которой перформативное отрицание в картине «Вход – входа нет» (1974–1975) перестает работать. Фраза «добро пожаловать», встречающая воображаемого гостя при входе на ВДНХ, не была адресована Булатову как посетителю выставки. Наоборот, он сам оказал ей гостеприимство, дав понять, что покончил с «игнорированием исторической травмы»³¹. Свое отношение к этой реаль-

³¹ Buchloh B. Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000, p. 260. Буклох прибегает к этому понятийному аппарату для обсуждения европейского неоавангарда, который, по его мнению, блокировал, причем в равной степени, «историческую и дискурсивную память... чтобы выпатить новый тип визуальной автономности» (ibid., p. 262).

ности он раскрыл посредством выбора фрагмента (фонтан «Дружба народов»), который начиная с 1939 года воплощал идеологический пафос советских социальных пространств³². Аналогичные пафосные пространства воспроизводились и в других работах художника – таких, как «Улица Красикова» (1977) и «Советский космос» (1977)³³. По мере выяснения, какая живописная «планировка» сочеталась в них с понятием «вход», Булатов приступил к поискам *выхода* из этих пространств. Эти поиски материализовались в портретах друзей и близких – тех, кого художник ценил как в персональном плане (жена Наташа), так и в контексте эстетической солидарности, связывавшей его с поэтом Всеволодом Некрасовым. Еще одна, дополнительная, возможность «выхода» художника из социального пространства была предложена в картине «Иду» (1975), которая показательна тем, что небо, без пейзажа или других естественно-природных ориентиров, передает характерное для Булатова ощущение автономности и свободы от пространственных нормативов, особенно когда они служат метафорой социальных ограничений.

³² ВДНХ привлекала внимание многих неофициальных художников. В 1967 году Ф. Инфанте воздвиг около одного из павильонов неоконструктивистскую скульптуру «Галактика» (почти сразу убрannую по распоряжению властей). Почти десять лет спустя «фактограф» А. Монастырский в своем эссе «ВДНХ – столица мира: шизоанализ» поведал о том, что «самое большое сооружение на выставке – павильон “Космос”». Первый булатовский портрет Брежнева, носивший название «Советский космос» (1977), перекликался с концепцией Монастырского, утверждавшего, что «в сакральном пространстве ВДНХ “бог” (как коллективное сознательное) пребывает вне “космоса”... так как “космос” опредмечен отдельным павильоном». См.: «ВДНХ – столица мира: шизоанализ» в книге «Московский концептуализм» (WAM, 2005, № 15/16, с. 389). Замечу, что Брежнев в «Советском космосе» обрамлен флагами советских республик и в этом смысле он подобен ВДНХ, обрамленной республиканскими павильонами.

³³ Для В. Тупицына картина «Советский космос» – еще один «пример реконтекстуализации, перемещения иконы соцреализма из сферы аффирмативного зрения в сферу отчужденной оптики. Созданный в мастерской отчужденного художника, портрет Брежнева стал произведением отчужденного искусства. В каком-то смысле произошло отчуждение Брежнева от самого себя» (Тупицын В. Глазное яблоко раздора. М.: «Новое литературное обозрение», 2006, с. 187.)

Одним из таких нормативов было допущение четкого разделения между *онтическим* и *онтологическим*, что не всегда удовлетворяло Булатова. И когда ему приходилось с этим сталкиваться, он испытывал необходимость в концептуализации их совмещения, причем либо в одном произведении, либо в двух разных работах, которые позднее воспринимались как диптих. В картине «Слава КПСС» (1975) художник использовал главный лозунг советской власти (заимствованный ею из религиозной традиции) с целью забаррикадировать доступ к тем небесам, которые он написал в картине «Иду». Для зрителя остается загадкой, успел ли сам автор пройти через барьер и, если нет, то смог ли он испытать «идеологический оргазм»³⁴, или мазохистский *plaisir* (в терминологии Ролана Барта), от этого наиболее ненавистного в кругу его друзей советского эйдоса. В картине «Брежнев в Крыму» (1981–1985) состоялось такое же принесение в жертву позитивно заряженной *аурачности* чему-то априорно негативному, – но уже не фразе, а образу. Здесь Брежнев – главный экспонат и (одновременно) хранитель советской социокультурной стагнации – выписан в тех же тонах нездешней прозрачности, как и прогрессивный (для своего времени) поэт-экспериментатор Всеволод Некрасов. В течение нескольких лет параллельная работа над этими двумя картинами стала для их автора лабораторией по выявлению того, как восприятие иконографии (позитивной или негативной – в зависимости от контекста) может подвергаться воздействию со стороны традиционной символической функции цвета. И как рука мастера способна оживить ауру портретного образа, выветренную из него тиражированием «в эпоху технической воспроизводимости».

В перестроечный период Булатов попытался возобновить инициативу художников, живших в эпоху революций (как во Франции, так и в России) и веривших в «обновляющую роль искусства по отношению к обществу во всех его проявлениях»³⁵. В данном случае эстафета исторического авангарда была подхваче-

³⁴ Термин В. Тупицына (*Тупицын В.* Коммунальный (пост)модернизм. М.: «Ad Marginem», 1998, с. 31).

³⁵ The Challenge of the Avant-Garde, p. 24.

на скептиком, который десятилетиями зондировал картину на предмет аутентичности, но теперь – на заре перестройки – решил посвятить себя созданию иконических образов эпохи, дабы придать ей узнаваемость. На художественной сцене эта роль была сыграна им достойно и почти в одиночестве³⁶.

В «Единогласно» (1987) Булатов поставил под сомнение перформативный язык аффирмации на примере советской системы «открытого» голосования как одного из механизмов политической манипуляции. Самим фактом перенесения на холст манифестации политического единства, заимствованной из газеты, художник фактически вынес ей приговор, о чем свидетельствует «тюремная» решетка букв, возникающая в результате трехкратного повторения слова «единогласно». Но главное в том, что автор перевел утвердительный пафос голосующих в другое русло, посвятив его совершенно иной (стоящей вне контекста репрезентации) политической цели, которой он дал выражение в картине «Революция — Перестройка» (1988). В ней Булатов представил Ленина в образе соцреалистической статуи, т.е. как символ уходящей эпохи. Совсем иначе выглядит Горбачев: он полон энергии, и его статус активной политической фигуры передан «движением в сторону выхода» – выхода из картины в реальный мир. Более того, Булатов разделил историческое пространство между Лениным и Горбачевым путем многократного повторения архитектурной арки – повторения как метафоры поочередного вытеснения (из мемориальной ниши) образов вождей, правивших между Революцией и Перестройкой.

Причастность Булатова к авангардному (или *неоавангардному*) движению ограничивалась рамками индивидуального творческого эксперимента. В отличие от авангардистов 1920-х годов, готовых не только создать визуальный язык эпохи, но и построить новую институциональную сеть, поколение Булатова видело свое институциональное будущее на Западе. Не потому, что там назрела необходимость в неофициальных художниках из России (как

³⁶ Другой пример – С. Мироненко. Риторика его работ конца 1980-х годов противостоит риторике перестройки и направлена на ироническое разоблачение связанных с ней (ложных) ожиданий.

кому-то казалось в период перестроечной эйфории), а по причине того, что годы изоляции от советских художественных структур отучили их принимать всерьез ситуацию в родных пенатах.

Однако даже после того, как Булатов стал жить за границей, он продолжал чувствовать ответственность за создание узнаваемого образа своей стремительно меняющейся страны. В работе «Восход или заход солнца» (1989), написанной в Мюнхене, появилось отсутствовавшее в других перестроечных холстах ощущение двойственности и, более того, нестабильности политической ситуации в России. Сюжет этой эсхатологической картины предвосхищает распад Советского Союза, чей герб увенчивает солнечный диск, застывший над поверхностью океана то ли в начале, то ли в конце своего кругового пути. То, что неопределенность круговорота приводит к перевороту, подтвердилось историей последующих лет.

«Перестройка» (1989), написанная в Нью-Йорке, показала, что художник в полной мере отдает себе отчет, что диахрония отнюдь не является синонимом революции. В этом смысле фрагмент красного неба, нависающего над пространством картины, не есть репрезентация реальности, а опять-таки – предсказание «второй революции», произошедшей летом 1991 года. Убирая с холста Горбачева, Булатов угадывает его политическое будущее, которое вскоре поставит этого последнего советского лидера в позицию проигравшего. Грандиозность картины, сравнимой с иконическими революционными образами Жака Луи Давида, Густава Курбе и Эжена Делакруа, не исчерпывается ее размером: она становится таковой благодаря триумфу главного булатовского канона репрезентации, состоящего в построении *интенционального*³⁷ изобразительного пространства посредством слияния визуальных и вербальных эмблем. Модное (хотя и неуловимое по содержанию) слово «перестройка» доминирует в работе, совершая диагональный взлет из левого угла в правый. Буквы «Т» и «Р»

³⁷ Использование этого термина означает, что Булатов выстраивает пространство картины по образу и подобию сознания, апеллируя в основном к «ситуативным» (т.е. интенциональным) режимам пространственности.

изображены в виде серпа и молота, которые взмывают вверх в двух мощных руках. Позаимствовав этот символ единства у скульптора Веры Мухиной, Булатов реактивировал его перформативный потенциал, необходимый для «раскручивания общественного колеса в направлении прогресса»³⁸.

Написанная в Париже, картина «Liberté» (1991) во многом повторяет пространственную матрицу «Перестройки». Само это (вышедшее в тираж) слово пришлось заменить словом «свобода», написанным голубым и красным, а серп и молот (увенчивавшие баррикаду под названием «Перестройка») – фрагментом картины Делакруа «Свобода на баррикадах» (1831) и, в частности, женским образом в качестве «символа абстрактной идеи... в соответствии с конвенцией использования женских фигур в виде аллегии для репрезентации общих понятий, в данном случае – понятия свободы»³⁹. Закончив свою картину спустя несколько месяцев после августовских событий 1991 года, Булатов уклонился от изображения баррикад и от специфики ландшафта. Он отказался от реминисценций из Делакруа, связанных «с образами насилия, фактичностью и скрупулезностью»⁴⁰ деталей, которые могли стать отголоском конфронтации возле Белого дома в Москве. Исключение составил, пожалуй, только образ мальчика с пистолетами (Гаврош).

Хотя булатовская «Liberté» опирается на французские революционные аллегии, в ней тем не менее наличествуют элементы иной геополитической конкретности. Трехцветный флаг в руках женщины – реверанс не только в адрес французской истории. В Москве в августе 1991 года демонстранты вышли на баррикады тоже под трехцветным знаменем, и позднее оно стало государственным флагом Российской Федерации. Любопытно, что первые трехцветный флаг был узаконен Петром I в период его правления и с тех пор ассоциировался с западничеством проектом (трехцветное «окно в Европу»).

³⁸ The Challenge of the Avant-Garde, p. 23.

³⁹ Ibid., p. 37.

⁴⁰ Clark T.J. The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851. Princeton: Princeton UP, 1982, p. 19.

ПОСТСКРИПТУМ

Потрясения, приходящие изнутри... вызваны самим человеком и имеют определенную основу в нем самом. Она выражается не в наблюдении «улицы» через «оконное стекло», крепкое, твердое, но легко разбиваемое, а в способности самому идти по улице. «Видящие глаза» и «слышащие уши» приводят незначительные потрясения к большим переживаниям. Со всех сторон льются голоса, и мир звучит.

Василий Кандинский («Точка и линия на плоскости»)

Ранее (в этой статье) я говорила о портрете Всеволода Некрасова. В процессе пятилетней работы над ним Булатов закончил картину «Живу, вижу» (1982), название которой – последняя строчка некрасовского стихотворения, посвященного Булатову. В картине запечатлен вид на Кремль из окна мастерской художника в Москве⁴¹. Соответственно слова «живу» и «вижу» функционируют «как створки открытого окна»⁴². Если в сочетании с картиной «Брежнев в Крыму» портрет Некрасова напоминал о «борьбе и единстве противоположностей» и – в лучшем случае – составлял с ней диалектический диптих, то с «Живу, вижу» он образовал прочный союз. Как показало время, этот союз сыграл немаловажную роль в создании двенадцати картин под общим названием «Вот», законченных уже в XXI веке⁴³.

Репрезентацию окна в качестве археобраза модернистской «клетки» можно принять за возобновление интереса к этой «эмблеме модернизма». Однако это не так. Булатов создал антимодернистский образ окна, в котором его визуальная двойственность как объекта, прозрачного по замыслу и замутненного результатом созерцания, скорректирована буквами, отвечающими за семантику этой работы. Так, первая буква слова «живу» упирается в край холста, как если бы она соединяла его с художником, находящимся в студии. Первая буква слова «вижу», будучи точкой (или, вер-

⁴¹ Ностальгический вид на Кремль из Манхэттена (Нью-Йорк) – сюжет одной из картин В. Комара и А. Меламида (1981–82).

⁴² Булатов Э. Указ. соч., с. 63.

⁴³ В серии были использованы строки из стихов В. Некрасова.

нее, пунктом) схода перспективы, наоборот, апеллирует к зрителю. Хотя сочетание слов «живу» и «вижу» приравняет жизненный опыт к визуальному, портретный образ Некрасова иллюстрирует нечто прямо противоположное: глаза поэта закрыты. Понятно, что к стимулированию визуальной спонтанности (как в случае Виллема де Кунинга, который в середине 1960-х годов сделал серию рисунков с закрытыми глазами) это отношения не имеет. Скорее всего, портрет свидетельствует о принципиальной невозможности передать зрительный опыт «другого» визуальными средствами.

Компенсация дает о себе знать на вербальном уровне. Кажется, будто окно открыто не для того, чтобы видеть, а чтобы кричать в него, как в рупор, «живу, вижу!» (с закрытыми глазами – чтобы усилить крик), адресуя советское невизуальное пространство. В этом пространстве нет «знакового экрана, состоящего из многочисленных *дискурсов на тему видения* – тех, что выросли в социальную ткань»⁴⁴. В результате «импульс видения» оказался побежденным «импульсом слышания», и зрение было обречено «видеть слова вместо вещей», что, в свою очередь, повлияло на формирование эстетической парадигмы.

В первый период жизни за границей, в Нью-Йорке и Париже, Булатов с интересом вглядывался в массовую культуру Запада, столь непохожую (по внешним признакам) на советскую, особенно с учетом специфики городских пространств. Он знал, что «туристичность» – именно то, чего нельзя избежать в момент очной ставки с «другим». Более того, эпистемология оптического освоения чужой или отчужденной реальности всегда интриговала художника, о чем свидетельствует его ответ Виктору Тупицыну в беседе 1991 года:

Когда я написал свои первые советские картины, а это было в начале 1970-х годов, они воспринимались почти всеми как прямая и однозначная апологетика советской идеологии. Сейчас об этом забыли, но тогда дело обстояло именно так. Поэтому, когда сей-

⁴⁴ Bryson N. The Gaze in the Expanded Field. – In: Vision and Visuality / Ed. H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988, p. 92.

час мои нью-йоркские картины воспринимаются как апологетика американской жизни, в которой я, действительно, ничего не понимаю, я не огорчаюсь⁴⁵.

В 1998 году Булатов написал еще одну картину с окном. Она так и называлась – «Окно». Однако это было уже не московское окно с видом на Кремль, а окно его парижской студии. Створки открыты вовнутрь, как в картине Каспара Давида Фридриха «Вид из окна художника». Но на этом сходство между ними заканчивается. В своей репрезентации окна Булатов соединяет шторы зажимами, оставляя внизу небольшой зазор между ними для проникновения света. В данном случае этот хрестоматийный образ используется художником как аллегория отчуждения от реальности «другого» или «другой» реальности.

Вторая версия картины «Живу, вижу» появилась в 1999 году и была точно такого же размера, как первая. Различия между ними сводились в основном к стилю написания букв и ландшафта – «более контрастному, более напряженному»⁴⁶, по словам самого Булатова. Обе версии снова сложились в диптих, однако теперь это *возвращение на круги своя* было связано с тем, что художник уже успел утолить жажду столкновений (которую он испытывал за границей) со «знаковыми экранами» в каждой из стран, где он бывал.

Если «Окно» прерывает этот цикл столкновений (цикл социокультурной и оптической адаптации), то вторая версия «Живу, вижу» возобновляет контракт с прошлым, как если бы ее автор «воспринимал теперь то, что не мог воспринимать прежде». Вот постулат, вокруг которого раскручивается «планетарная система» серии «Вот». В ней фрагменты некрасовских стихов плавают или реют в живописном пространстве, как бы воспарив над своей вербальной природой. В одних случаях серия восполняет пробелы в визуальном опыте советской культуры, в других – примиряет оптические феномены с языковой реальностью на основе общей для

⁴⁵ Тупицын В. «Другое» искусства. М.: «Ad Marginem», 1997, с. 69. См. также его статью «Eric Bulatov» (Art Forum, January 2007, pp. 244–276).

⁴⁶ Булатов Э. Указ. соч., с. 63.

них поэтики, в третьих – пытается освободиться от тирании слов, с которой Булатов сталкивался в России и которую Ницше назвал «темницей языка».

Серия кончается черным монохромом с белой «геометрической» точкой в центре холста – т.е. тем, что для Кандинского было «высшей и единственной связью молчания и слова»⁴⁷. Благодаря этой работе живописный дискурс Булатова оказывается в «нулевой точке», где достигается столь важный для экспериментального искусства «нулевой уровень письма». Именно здесь он в 1967 году преодолел соблазн «непосредственной ясности нефигуративного искусства», начав двигаться к самому себе.

© Виктор Тупицын, перевод с английского

⁴⁷ Кандинский В.В. Указ. соч., с. 106.