

Борис ГРОИС (K81n)

КАРТИНА КАК ТЕКСТ: "ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО" БУЛАТОВА И КАБАКОВА

Проблема соотношения слова и изображения в картине не относится к числу новых. Она может даже показаться неактуальной на фоне повсеместно провозглашаемого в последнее время "возвращения изображения" и потери интереса к концептуальному искусству 60-70 годов. Между тем проблема эта получила весьма специфическую трактовку в неофициальном советском искусстве 70 годов, отличающуюся от того, что параллельно происходило в то же время на Западе, хотя и можно утверждать, что западный концептуализм сыграл решающую роль в стимулировании интереса советских художников к взаимоотношению изображения и текста. Особенность подхода советских художников к этой проблеме вызвана в первую очередь спецификой русской художественной традиции, а также особой природой официально господствующей в советском искусстве доктрины соцреализма. Поэтому и представляется интересным рассмотреть специфический поворот этой темы в современном русском искусстве, тем более что для нынешней художественной ситуации в России тема это далеко еще не представляется исчерпанной.

Наиболее интересным в этом отношении представляется рассмотрение творчества московских художников Эрика Булатова и Ильи Кабакова. Для обоих этих художников тема слово / изображение является в известном смысле центральной, оба отталкиваются от достаточно сходных предпосылок в трактовке этой темы и в то же время приходят к относительно несходным результатам, так что сопоставительный анализ этих результатов может способствовать пониманию проблем, стоящих перед многими советскими художниками в наше время и общую интеллектуальную атмосферу, в которой формируется их искусство.

В судьбе обоих художников есть много общего. Оба они родились в 1933 г., оба получили художественное образование в Московском художественном институте имени Сурикова, оба состоят членами официального Союза советских художников и оба работают официально не в качестве "чистых художников", а как иллюстраторы детских книг. И для обоих их "собственное" творчество, независимое от официального заказа и находящееся за пределами того, что в Советском Союзе может быть официально показано публике, во многом является актом рефлексии по поводу того, что представляет собой официальное понимание искусства в СССР, т.е. рефлексией по поводу полученного этими художниками образования, их деятельности - весьма успешной - в качестве оформителей официальной советской книжной продукции, стандартов, которым должно отвечать произведение искусства в Советском Союзе, чтобы оно было принято и признано официально в качестве такового, и т.д.

Начиная с конца 50 годов, т.е. в период, начавшийся после смерти Сталина, официальная доктрина соцреализма и соответствующая ей в сталинскую эпоху художественная практика уступили место своего рода возвращению к традиции. Возвращение это произошло не только в среде неофициального, но также и официального искусства. Соцреализм сталинского периода стали обвинять в плакатности, иллюстративности и игнорировании собственно художественных задач. Не только целый ряд художников, полностью порвав с официально управляемым искусством, обратился к традиции западно-европейского и русского авангарда, но и художественная продукция членов Союза советских художников

претерпела со временем значительные изменения: влияние примитива, гиперреализма, символизма, сюрреализма, а также искусства Ренессанса сказывается в ней в наше время - во всяком случае на поверхностный взгляд - в большей степени, нежели собственно соцреалистическая традиция.¹

В результате этого возвращения советского искусства к "собственно художественным задачам", происшедшего в 60-х годах, искусство соцреализма в его традиционной форме оказалось почти полностью вытесненным из общественного сознания - как официального, так и неофициального. В немалой степени это было связано также с удалением картин и книг по искусству сталинского периода из музеев и библиотек, разрушением памятников, фресок, мозаик того времени, происшедшим в эпоху "оттепели" и т.д. В результате сталинский соцреализм оказался в известном смысле более "неофициальным", чем даже самое "авангардное" искусство нашего времени, все же как-то проникающее в Советский Союз. Это обстоятельство заставило ряд художников, к числу которых относятся также Булатов и Кабаков, пересмотреть в начале 70 годов свое отношение к искусству соцреализма. Парадоксальным образом именно вытеснение соцреализма из общественного сознания и замена его тотальным эклектизмом под флагом "чистой художественности" и "возвращения к разрушенной традиции" продемонстрировали определенную правоту соцреализма, утверждавшего, как известно, свою радикальную новизну по отношению ко всему искусству прошлого, к которому он относил также и искусство авангарда.

Действительно вся традиция искусства Нового времени едина в своем стремлении к "непосредственному" визуальному, в борьбе с литературностью. Начало этой борьбы можно отнести уже к эпохе Ренессанса с ее обращением к непосредственному созерцанию Природы и итогом этой борьбы можно считать в известном смысле "Черный квадрат" Малевича и параллельные ему художественные манифестации. Предельным символом чистого созерцания является чисто белое, чистая потенциальность видимого, к которой все вновь и вновь обращается современное искусство, подобно тому как и сама по себе литература, не в меньшей степени одержимая демоном непосредственности, все вновь и вновь обращается к молчанию как к единственно возможному непосредственному слову.

В противоположность этому основному движению всей культуры Нового времени к непосредственности искусство соцреализма - если не на словах, то на деле - стремилось прежде всего к тотальной семантизации всех элементов визуального образа, к тотальной иллюстративности. Сходство соцреалистической картины с традиционной реалистической - сугубо обманчиво. Все элементы этой картины имеют определенное символическое значение и их единство в картине, в свою очередь, есть прежде всего смысловое, символическое единство. Соцреалистическая картина прочитывается как текст, ее элементы имеют значение лишь постольку, поскольку они являются иероглифами идеологического языка, известного и художнику и зрителю. Сходство этих иероглифов с элементами "видимой действительности" в этом отношении чисто случайно, хотя на другом уровне рассмотрения само это сходство имеет идеологический смысл, поскольку иллюстрирует совпадение всей идеологии как таковой с наличной действительностью как таковой. Непосредственное "сходство" элементов соцреалистической картины с элементами "действительности" является во всяком случае иллюзорным, фиктивным, вызванным лишь особенностями идеологического кода. Соцреалистическая картина получает свое оправдание и свое значение не через ее непосредственное созерцание (она, как правило, лишена всякого "художественного качества") и не через непосредственное сличе-

ние ее с какой-либо действительностью, но только через прочитываемый в ней смысл и определение места этого смысла в общей идеологической системе смыслов, т.е. сугубо опосредованно.

Каждый обманчиво визуальный элемент соцреалистической картины есть таким образом иероглиф, буква, и вся она представляет собой слово, лишенное визуального единства. Для того, чтобы вскрыть эту ее природу, достаточно лишь заменить некоторые ее элементы словами, разрушить иллюзию ее принадлежности истории искусства Нового времени - именно по этому пути и пошли Булатов и Кабаков. Не только они заинтересовались в эти годы соцреалистической картиной. В 70-ые годы сложилось целое направление, оперировавшее с символикой сталинского соцреализма, и называвшее себя "соцарт". Но если художники соцарта такие как Комар и Меламид, Косолапов, Соков и др.² использовали технику соцреализма для художественной игры, для иронического Разоблачения ее псевдосакральности, то Булатов и Кабаков увидели в ней позитивные возможности так сказать "неосакральности". Своей тотальной семантизированной соцреалистической картина напоминает прежде икону, т.е. отсылает к искусству, предшествующему началу движения Нового времени к чистой непосредственности. В то же время картина эта на формальном уровне впитала в себя современную художественную технику. Обращение к соцреалистической картине, выявление скрытых в ней возможностей предстали для Булатова и Кабакова тем самым как возможность выхода из того тупика, в который завела современное искусство погоня за непосредственностью и борьба с иллюстративностью. То, что в момент своего появления переживалось как открытие - картина как немое белое пространство - в свою очередь предстает в наше время как бесконечное повторение механизированного жеста, в конечном счете как иллюстрация определенной идеологической схемы, известной каждому заранее, как чисто условный знак художественной непосредственности. Поэтому обращение к условности соцреалистической картины было пережито Булатовым и Кабаковым как обращение к возможности новой иконы, т.е. искусства, в котором каждый элемент равен словесному знаку, и тем самым как освобождение от авангардной рутины.

Освобождение это менее всего является отрицанием. Напротив искусство и Булатова, и Кабакова во многом идет от опыта русского авангарда и, в первую очередь, от опыта Малевича, фазу живого увлечения которым они пережили. Проблема белого, проблема чистого света, занимавшая Малевича, играет и для них в известном смысле центральную роль. Но проблема эта переосмысливается ими прежде всего на основании их работы над соцреалистической картиной, которую они знают в первую очередь из своего опыта книжных иллюстраторов. В малых жанрах советской художественной индустрии соцреалистические структуры сохранились дольше, чем в произведениях "высокого искусства" и в то же время структуры эти вступили в прямое взаимодействие с печатным словом, которого они были в "высоком искусстве" лишены. В иллюстрированной книге белая страница служит общим фоном и для изображения, и для текста, символизируя собой потенциальность того и другого и в то же время сама эта страница получает значение от своего присутствия в книге, от акта перелистывания, лежащего в основе процесса чтения.

Эта двойная природа белого листа тематизируется Кабаковым в его альбомах, которых к настоящему времени насчитывается около пятидесяти.³ Кабаков начал делать свои альбомы в конце 60-начале 70 годов. Каждый такой альбом представляет собой пачку листов, помещенных в коробку. Каждый лист, на который может быть нанесен и текст, и рисунок, и наклеен какой-либо объект, представляет собой самосто-

ительное художественное целое. В то же время листы в коробке располагаются в определенной последовательности и их перелистывание превращает альбом в своего рода книгу, или, если угодно, комикс с определенным сюжетом и изобретенной повествовательной техникой. Для иллюстрации того, каким образом Кабаков понимает соотношение изображения и слова, достаточно обратиться уже к первому его альбому "Вшкафусидящий Примаков".⁴

В альбоме рассказывается история мальчика, поселившегося в шкафу и никогда не выходившего из него. В один прекрасный момент мальчик исчез из шкафа и больше его никто не видел. В альбоме имеется два типа листов. На листах первого типа изображено то, что открывается взгляду мальчика, причем изображения эти сопровождаются подписями, интерпретирующими видимое мальчиком. На листах второго типа, оформленных подчеркнуто так же, как и листы первого типа, приведен фиктивный комментарий членов семьи мальчика и их знакомых по поводу его судьбы. На этих листах изображений нет — только текст.

Альбом начинается серией листов, на которых изображен черный квадрат, напоминающий "Черный квадрат" Малевича. Подписи интерпретируют этот квадрат как то, что видит мальчик, сидящий в шкафу. Иногда дверь шкафа приоткрывается и тогда в черный квадрат попадает фрагмент тривиальной домашней обстановки. Таким образом "Черный квадрат", воспринимавшийся его автором как финал всей мировой истории искусства и в то же время как начало новой эры не только в искусстве, но и в космической истории человечества, полностью тривиализируется. Великое видение, начинающее историю сверхчеловеческого в человеке, превращается в символ природной тесноты (шкаф можно здесь рассматривать также как символ материнской утробы).

На следующей серии рисунков, появляющихся после исчезновения мальчика из шкафа, возникают тривиальные, характерно "советские" изображения города, области и т.д., в которых живет мальчик. Мы понимаем, что их видит душа мальчика, покинувшая шкаф, ставший его телом (что, в свою очередь, отсылает к платоновскому "тело — гробница души"). Тривиальные изображения в духе соцреализма отмечают освобождение души от пребывания в элементарной природной тьме. Однако постепенно изображения разрушаются и исчезают и их сменяют отдельные слова, обозначающие элементарные объекты. Эти слова-объекты напоминают концептуалистское замещение изображения словом и символизируют попадание души мальчика в астральную сферу. И наконец всякое изображение исчезает и остается только белое пространство, снабженное подписью "Меон". За этим листом следует завершающие комментарии знакомых мальчика, а также гипотетических зрителей альбома, высказывающихся о его смысле.

Уже из этого весьма короткого и упрощенного описания альбома становится ясно, что в нем предпринята попытка проинтерпретировать историю современного искусства как историю индивидуальной души, продвигавшей путь от рождения до смерти. Предельным опытом души является чистое небытие, чистая потенциальность, представленная белым листом бумаги, отрицающим как всякое изображение, так и всякое слово (в т.ч. и "концептуалистское" слово) — итог редукционистской программы европейского авангарда. Однако этот белый лист бумаги получает свое значение из повествовательной структуры, в которую он включен — без нее он был бы полностью тривиален и лишен своего символического значения. Повествование же, которое разворачивается между начальным видением мальчика (черным квадратом) и завершающим (чистое белое, так что можно сказать, что весь альбом представляет собой историю движения от изображения черного квадрата у Малевича

к его фону), разворачивается в тривиальном контексте характерно советского построения изображения и текста, причем именно текст комментария, помещенный в стандартную рамку листа и функционирующий на одном уровне с изображением, играет в повествовании организующую роль.

Таким образом чисто белое утрачивает свой характер изначально-го и фундирующего художественную практику прозрения. Его значение оказывается функцией того повествования, элементом которого оно выступает. Частным случаем такого повествования является история европейского искусства Нового времени. Другим его вариантом может служить неоплатоническое учение о странствиях души. И еще одним его вариантом является история мальчика, сидящего в шкафу. Альбомы Кабакова представляют собой попытку возвращения к повествовательности в искусстве: все элементы этих альбомов получают свое значение из лежащего в их основе повествования, ни один из них не отсылает непосредственно к созерцанию какого-либо рода. В то же время возвращение это не могло быть возвращением к традиционной повествовательной картине со свойственной ей однозначностью в представлении событий всемирной истории, повседневности и т.д. Кабаков не верит более в единство истории, поэтому его искусство рассказывает множество историй и множество вариантов одной истории, не настаивая на одном из них. Слово для Кабакова - это слово не в картине, а за картиной, повествовательное слово.

Разумеется этим еще не все сказано. Благодаря тому, что Кабаков помещает повествовательный и интерпретирующий текст в один ряд с изображением, он релятивизирует этот текст, превращает его в свою очередь в род произвольного визуального знака, десемантизирует его. Именно вследствие этого множество текстов - множество историй - никогда не сливаются у Кабакова в единую историю или завершающую интерпретацию. Все они как бы плавают на белой поверхности листа, получающей свое значение внутри альбома. Чисто белое и текст являются главными протagonистами кабаковского искусства: они и взаимно обосновывают друг друга и взаимно отрицают.

Связь сквозной повествовательности и семантичности кабаковского искусства с искусством соцреализма становится особенно ясной в его больших работах. Текст часто наносится на них поверх изображения, выполненного в характерно соцреалистической манере, или служит комментарием к такому изображению, или отсылает к нему. Во всех случаях текст как бы проступает в картине, чтобы продемонстрировать ее скрытую словесную природу, замаскированную иллюзией изобразительного реализма. Проступая на картине текст в то же время делает саму картину ненужной: очень часто у Кабакова текст наносится на нейтральный белый фон. И в любом случае текст компенсирует некоторое отсутствие, выступает для изображения своего рода эпитафией. Так на "Расписании выноса мусора" перечисляются фамилии жителей дома, для которых "мусор жизни" как бы уже вынесен, в работе "Гастроном" дан список отсутствующих в магазине продуктов и т.д.⁵

Здесь проявляется глубокое недоверие Кабакова ко всей полученной Россией с Запада традиции иллюзионистской картины. Иллюзия необходима для поддержания жизни и она неотделима от жизни, но в конечном счете единственной реальностью для Кабакова являются повествовательный текст и единое начало, не поддающееся репрезентации. И в этом сказывается, вероятно, не только советский художественный опыт Кабакова, но и его глубокая внутренняя связь с еврейской духовной традицией, знающей только Библию и непредставимого ни в каком изображении Бога.

Иным является отношение к слову Булатова. В отличие от Кабакова он

полностью сконцентрировал свою работу на крупноформатных картинах, которые он делает в относительно небольшом числе, с большой тщательностью и большим мастерством. В начале своей художнической деятельности Булатов отдал, в частности, дань конструктивизму и минимализму. Его интересовал - и интересуют - в первую очередь устройство, организация картины, и, так сказать, семантика этой организации. В этом смысле Булатову много дало как изучение пространственной организации русской иконы, в которой местоположение фигур неразрывно связано с их значением (т.е. принадлежат ли они к сфере доброго или злого, горнего или дольного и т.д.), так и канона соцреализма, согласно которому в картине имеются, так сказать, привилегированные места, на которые могут быть помещены только, скажем, руководители партии и правительства, места для масс, для классовых врагов и т.д. Картина соцреализма очень чувствительна к малейшим сдвигам в этой своей топографии. В ней нет ни одного формального элемента, который не нес бы определенной смысловой, идеологической нагрузки и эта тотальная ее семантизированность и вызывает интерес к ней Булатова. Причем в первую очередь его интересуют как раз наиболее скрытые семантические слои, связанные с наиболее формальными и казалось бы чисто конструктивными уровнями организации картины. Такие слои обычно ускользают от внимания и начинают осознаваться только тогда, когда правила их построения нарушаются.⁶

При этом Булатова привлекает в соцреалистической картине именно то, что в первую очередь обычно ставится ей в вину - ее родство с плакатом. Соцреалистическая картина и здесь двусмысленна: она выступает одновременно в ряду "высокого искусства", годного для музея, и в то же время ее функция чисто идеологическая, т.е. плакатная. Для советской художественной жизни задача, поставленная перед собой, скажем, художниками американского поп-арта, не является актуальной: в СССР нет того фундаментального разрыва "высокого" и коммерческого искусства, который служил фоном поп-арта 60-ых годов. Картины советского официального искусства, несмотря на их претензию быть "чистым искусством", являются в то же время пропагандистским материалом, рекламой для советского образа жизни и эта их утилитарная функция является в то же время для них решающей легитимацией, дающей им право на существование. Поэтому возникает проблема разделения этих двух уровней - художественного и утилитарного - в соцреалистической картине, наглядное выявление ее двойственной структуры. Этой проблемой и занялся Булатов с начала 70-ых годов.

В этом отношении чрезвычайно характерной является работа Булатова "Улица Красикова".⁷ В центре ее помещен плакат с изображением Ленина, но плакат этот, хотя и кажется на первый взгляд обычным плакатом, всякий на обычной советской улице, отличается от такого обычного плаката тем, что лишен лозунга, лишен слова. Это отсутствие слова на плакате, превращает всю картину в плакат: Ленин ведет за собой советский народ к коммунизму. Однако люди, изображенные на картин, идут не за вождем, а навстречу вождю. Отсюда иллюзия картины, изображающей обычную московскую улицу вновь возвращается. Картина таким образом двойна: то она представляется плоскостью плаката с определенным прочитываемым идеологическим содержанием, то традиционным реалистическим изображением, работающим с иллюзией трехмерного пространства. Зритель как бы становится перед выбором и ему оставляется свобода определить, что же перед ним: изображение, непосредственно отсылающее к живой реальности, или двухмерный мертвый идеологический текст.

Для Булатова традиционная картина ценна именно тем, что Кабакова в ней в конечном счете отталкивает - своей способностью к иллю-

зорному воспроизведению трехмерного пространства. Отказ от пространства, от трехмерности, крайнюю манифестацию которого можно найти у Малевича, Булатов решительно осуждает как капитуляцию перед социумом, перед идеологией.⁶ Оппозиция пространство vs. плоскость соответствует для Булатова оппозиции жизнь vs. смерть. Естественно поэтому ожидать, что для Булатова текст, формирующий собой плоскость, является также синонимом смерти. И действительно такие работы как "Слава КПСС" или "Добро пожаловать!", на которых текст как бы перечеркивает реальность и редуцирует изображение к плоскости, иллюстрируют эту мертвящую роль текста. Такую же роль как текст играют у Булатова также и другие идеологические символы, подлежащие прочтению напр., орденская ленточка в работе "Горизонт".⁵ Напомним, что и для Кабакова текст является синонимом смерти, но если для Кабакова смерть в то же время является единственной истинной реальностью, то для Булатова текст получает в этой своей функции отрицания иллюзорного пространства чисто негативное значение.

Однако для Булатова не в меньшей степени ясно, что традиционная иллюзионистская картина не может более, будучи тотально идеологизированной, выполнить свою роль жизненной оппозиции тексту. Поэтому у Булатова текст выступает не только как разрушающая, но и как обосновывающая и поддерживающая эту иллюзия сила. Так в работах "Иду" и еще более "Живу и вижу"⁹ буквы текста выступают как несущий каркас, на который натянуто трехмерное пространство картины. Слова "Живу и вижу" представляют собой цитату из текста близкого друга Булатова художника поэта Вс. Некрасова. Они имеют для Булатова положительный жизнеутверждающий смысл и поэтому оказываются в состоянии служить опорой "жизненному пространству" картины, которая без них могла бы предстать тривиальным пейзажем, выполненным в знакомой для советского зрителя манере. Для Булатова текст делится таким образом однозначно на текст с положительным, жизнеутверждающим и текст с негативным, чисто идеологическим содержанием. Текст первого типа оказывается способным поддерживать и даже организовывать пространство картины, в то время как текст второго типа это пространство разрушает, делая его двумерным. Отношение между пространством и плоскостью превращается таким образом из художественной проблемы в проблему эстетического выбора, совершаемого в пространстве чистого смысла. Но в то же время противопоставление двух этих типов текста совершается художником чисто визуальными, конструктивными средствами, с использованием глубинной семантики картины.

Творчество обоих рассмотренных в этой статье художников основывается таким образом на убеждении в приоритете текста над изображением, в семантической нагруженности каждого визуального знака и всех его элементов. Текст выступает у них не предметом изображения как у многих художников концептуалистов, а так сказать как трансцендентальное условие всякого изображения, как его необходимая повествовательная основа. Их творчество является попыткой выявления этой основы средствами самого искусства. Таким образом происходит новое возвращение к повествовательной картине и отказ от редуцинизма современного искусства, вызванного его стремлением к непосредственному, к а-семантическому. При этом оба художника исходят из иллюзорного идеологичного характера природы традиционной картины, к которой они стремятся вернуться. Но только, если для Кабакова идеологичность эта непреодолима, что заставляет традиционную картину распасться на бесконечное множество повествовательных серий (альбомов), то Булатов ищет текст, способный, так сказать, спасти картину в ее традиционной форме, дав ей трансцендентное смысловое

оправдание. Фундаментальный характер поставленных обоими художниками проблем, возникших для них самих на пересечении европейско-американского авангарда и советского соцреализма не может не привлечь к ним внимание в первую очередь в наше время - время рефлексии над историей модернизма и распада единого эпоса об освобождении искусства от власти условности и традиции на множество разнообразных и противоречивых повествований, образующих некий "текст" (или, точнее, "текстуальность" в смысле Деррида), вопрос об отношении которого к изображению тем самым встает заново.

П р и м е ч а н и я

1. См. напр. *Aspekte sowjetischer Kunst der Gegenwart*, Katalog einer Ausstellung des Museums Ludwig, Köln 1982; V.MANIN, "Ein Blick auf die moderne sowjetische Malerei", in: *Das Kunstwerk*, April 1985, 21-25.
2. "Sots Art", in: *The New Museum of Contemporary Art*, New York 1986.
3. Один из альбомов Кабакова репродуцирован в: Ilya KABAKOV, *Das Fenster*, Bern: Benteli-Verlag, 1985; см. также: B.GROYS, "Albums of Ilya Kabakov", in: *A-Ya*, Paris, 2, 1980.
4. Частично репродуцирован в: Ilya KABAKOV, *Am Rande*, Katalog einer Ausstellung im Kunstverein Düsseldorf, Düsseldorf 1986, 28.
5. Репродуцированы в: Ilya KABAKOV, *Am Rande*, 7, 9.
6. Erik BULATOV, "Interview with Boris Groys", in: *A-Ya*, Paris, 1, 1979.
7. Там же, 30.
8. Erik BULATOV, "Malevich's Relationship to Space", in: *A-Ya*, 5, 26-31.
9. *A-Ya*, 5, 29-30.