

Андрей Фоменко

В переводе на живопись

Andrey Fomenko

Translated into Painting

Андрей Фоменко (Российский государственный гуманитарный университет, кафедра кино и современного искусства, главный научный сотрудник; доктор искусствоведения)
racoонracoон@mail.ru.

Andrey Fomenko (Dr. habil.; Senior Researcher, Russian State University for the Humanities)
racoонracoон@mail.ru.

Ключевые слова: Владимир Дубосарский, живопись, современное искусство, народное искусство, трансмедialность, апроприация, оригинал, копия, поп-арт

Key words: Vladimir Dubossarsky, painting, contemporary art, folk art, transmediality, appropriation, original, copy, medium, pop art

УДК: 75.01+75.03+77.01+7.038.6
DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_75

UDC: 75.01+75.03+77.01+7.038.6
DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_75

Живописный цикл Владимира Дубосарского «Нижегородская резьба» (2014—2019) отличается от более ранних работ художника, созданных в соавторстве с Александром Виноградовым. Если дуэт сделал своим методом циничную и эклектичную апроприацию знаков массовой культуры, указывавшую на отказ художников от личного вкуса во имя универсальной безвкусицы, то в основу «Нижегородской резьбы» положен личный выбор, не обусловленный «выбором большинства». Это образцы так называемой глухой, или долбленной, резьбы XIX века. Важную роль в этой идентификации с предметами народной культуры играет «посредник» — репродукции из советского альбома, посвященного этой традиции. Другими словами, «темой» картин Дубосарского служат не только рельефы, но и их фотографическое и полиграфическое воспроизведение — ряд переводов исходного мотива, образующих трансмедialную траекторию, в которую включается живописный перевод.

Vladimir Dubossarsky's painting cycle *Nizhny Novgorod Carving* (2014—2019) differs from the artist's earlier work that was created in collaboration with Aleksandr Vinogradov. If the duo made their method a cynical and eclectic appropriation of symbols of mass culture, indicating the artists' rejection of personal taste in the name of universal bad taste, then the basis of *Nizhny Novgorod Carving* is personal choice that is not driven by the "choice of majority." An important role in this identification with objects of folk culture is played by the "intermediary" — reproductions from a Soviet album dedicated to this tradition. In other words, the "theme" of Dubossarsky's paintings is not only the reliefs, but also their photographic and printed reproductions — a series of translations of the original motifs, which form a transmedial trajectory in which the painted translation is included.

Среди множества контекстов, которыми обусловлено наше восприятие искусства, один из самых очевидных — индивидуальная творческая биография художника. Сложно не сравнивать картины Владимира Дубосарского из цикла «Нижегородская резьба» (2014—2019) с более ранними работами, которые на протяжении двух десятков лет создавались им совместно с Александром Виноградовым, тем более что они принадлежат к числу самых известных произведений новейшего русского искусства. Своим методом Виноградов и Дубосарский избрали тотальную и эклектичную апроприацию знаков массовой культуры, переписывая их в технике масляной живописи. Их картины, часто крупноформатные, отсылали к жизнерадостным произведениям сталинского

искусства (многие из которых также выполнены бригадным методом) и одновременно перенимали черты постсоветского глянца. Можно воспринимать живопись Виноградова и Дубосарского как концептуальный, то есть рефлексивный и критический, проект на тему потребления, но в то же время форма реализации этого проекта успешно, вплоть до неразличимости, имитировала предмет рефлексии и критики¹. Творчество дуэта носило характер коммерческого предприятия, такого ООО «Виноградов и Дубосарский», — предприятия эффективного и невероятно производительного. Сами художники в интервью любили подчеркивать почти конвейерные методы своей работы и преобладающее значение количественного фактора как критерия оценки ее результатов². Это искусство отличалось циничной всеядностью — способностью переварить любой материал из любого культурного регистра («Пластов, Шварценеггер, Микки-Маус и прочее» [Виноградов, Дубосарский 1995]). Неразборчивость была стратегическим элементом их подхода, и крылатая фраза 1990-х «ничего личного» вполне могла бы стать девизом художников.

При всей своей внешней вульгарности и барочной избыточности их работы демонстрировали неявную аскезу: отречение художника от собственного вкуса во имя универсальной безвкусицы. В этом «самоустранении» можно усмотреть еще одну отсылку к соцреализму. Согласно остроумному замечанию Бориса Гройса, особенностью этого искусства было то, что в момент его создания оно никому, включая самих создателей, не нравилось и было рассчитано на грядущую идеальную, утопическую публику с соцреалистическими вкусами³. Виноградов и Дубосарский тоже создавали картины для идеального, в некотором роде утопического — но не грядущего, а актуального — зрителя с идеально вульгарным вкусом. А значит, основным продуктом дуэта были, строго говоря, не эти картины, а воображаемая публика, проектируемая с их помощью⁴.

-
- 1 Эти два прочтения не обязательно исключают друг друга. Анатолий Осмоловский в своем проницательном анализе творчества дуэта пишет: «Если и существует критическая интенция в этом проекте, то она выражена, как это ни странно, скорее беспринципным конформизмом авторов» [Осмоловский 1999].
 - 2 «Мы рисуем много, красиво, хорошо и быстро», — говорит Дубосарский в интервью Александре Новоженовой (Виноградов и Дубосарский: «Мы рисуем много, красиво, хорошо и быстро» // <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/retrospektiva-vinogradova-dubosarskogo> (дата обращения: 31.07.2024)), а в беседе с Дмитрием Гутковым сетует: «Я до сих пор жалею, что мы мало халтурили, надо было больше халтурить» (Картины, про которые нечего сказать, кроме того, что они есть. Беседа Владимира Дубосарского и Дмитрия Гутова // Syg.ma. 2015. 15 декабря (дата обращения: 31.07.2024)).
 - 3 Ср.: «Особая притягательность социалистического реализма в том и состоит, что в свое время он никому не нравился. Это искусство не отвечало никакому реально существовавшему вкусу, никакому реальному общественному спросу. Но в то же время это искусство создавалось с твердым убеждением, что оно понравится человеку, когда этот человек станет лучше и совершеннее — не таким опустившимся и развращенным буржуазной культурой, каким он является в настоящее время. Зритель соцреализма мыслился как часть произведения искусства и одновременно его главный продукт» [Groys 2003: 25].
 - 4 Похожую характеристику творчеству дуэта дает Виктор Мизиано: «...лишенная телеологической заданности, поэтика Дубосарского и Виноградова именно в настоящем, а не в будущем обретала свой утопический горизонт. Сублимируя гламурную массмедийную образность, художники постоянно представляли в своих работах картины внеисторического рая — оранжевой природы и вечно молодых тел» [Мизиано 2014: 11–12].

В одном из интервью в ответ на обычный вопрос «Как вы представляете своего зрителя?» Виноградов и Дубосарский называют конкретные социальные группы, которым адресованы те или иные картины: работников сельского хозяйства, воспитанников детских садов, школьников, заводских рабочих и заключенных [Там же].

В основе «Нижегородской резьбы» тоже лежит апроприация, но она не имеет ничего общего с апроприациями дуэта, полагающимися на «чужой» выбор (пусть даже утопически предугаданный или гиперболически сгущенный). И центр тяжести переносится здесь с «публики» на само произведение, приобретающее чуждую работам дуэта самодостаточность. Тут в пору говорить не об апроприации, а об идентификации. Предмет этой идентификации, учитывая бэкграунд художника, выглядит тоже довольно неожиданно. Это не образы массовой культуры и даже не произведения профессионального, авторского искусства, сияющего лучами успеха и признания, а образцы так называемой глухой, или долбленой, резьбы, с помощью которой жители нижегородских деревень XIX века украшали свои избы, а точнее — посвященный этой традиции фотоальбом, опубликованный в 1969 году [Званцев 1969]⁵. Книга досталась художнику от отца; она сопровождала его на протяжении всей жизни и, по его словам, постоянно напоминала о себе, вызывая желание перевести фотографические иллюстрации в формат живописи, но вместе с тем словно сопротивляясь попыткам сделать это в рамках эстетики, которую практиковал Дубосарский в составе дуэта⁶.

Следует сказать несколько слов о самом феномене глухой резьбы. Это довольно загадочная традиция: по словам ее исследователя Михаила Званцева (автора вступительной статьи к альбому), она «зародилась, расцвела и угасла... на сравнительно ограниченной территории и в сравнительно ограниченный отрезок времени» [Там же: 5]⁷. Первые ее образцы датированы 20-ми годами XIX столетия, последние — началом XX-го, когда глухая резьба повсеместно сменилась плоской пропильной. Все это время ареал глухой резьбы почти не выходил за границы Нижегородской губернии, где она была сосредоточена главным образом в районах, непосредственно примыкающих к рекам. Ее основу составлял нехарактерный для народного искусства растительный (акантовый) орнамент, в который включались изображения львов, русалок («фараонов»), птицы Сирин и других фантастических существ — на них-то в основном и сосредоточено внимание Дубосарского. Предполагается, что эта традиция сформировалась под влиянием судовой резьбы (что объясняет популярность фигуры русалки), ранних образцов которой, однако, не сохранилось, так что это лишь гипотеза. Имеются также свидетельства, что резчики заимствовали

5 К сожалению, имя фотографа (или имена фотографов) в публикации не указано.

6 В интервью Дмитрию Гутову Дубосарский говорит: «А вот эта вот штука, резьба по дереву, это тоже книга моего отца, называется “Нижегородская резьба”. В ней очень много смыслов для меня. Это мне всегда очень нравилось, я не знал, как это прикнуть, долго. И даже когда мы с Сашей работали, эскизы какие-то делали, пытались девочек вставлять туда голых, еще что-то, как-то все это совместить... Фирменного стиля добавить, но не получалось у нас» (Картины, про которые нечего сказать, кроме того, что они есть. Беседа Владимира Дубосарского и Дмитрия Гутова // Syg.ma. 2015. 15 декабря (дата обращения: 31.07.2024)).

7 Все приводимые далее сведения о нижегородской глухой резьбе почерпнуты из этой статьи.

иконографию из старинных рукописных книг — «Истории Александра Македонского» и поморских рукописей. Одним словом, нижегородская глухая резьба — явление с исторической точки зрения относительно позднее (как и ряд других подобных традиций, воспринимаемых нами как «аутентичные» или даже «древние»), но на современного зрителя она производит впечатление подлинной, прямо-таки языческой архаики. В любом случае это явление порождено другой, доиндустриальной эпохой — недаром оно не пережило промышленную революцию — в силу чего любые попытки его возрождения, предпринимаемые отдельными энтузиастами, при всей их похвальности выглядят неизбежно искусственно. От себя добавлю, что нижегородские рельефы принадлежат к числу самых своеобразных и впечатляющих произведений русского народного искусства, какие мне доводилось видеть⁸. Создатели альбома постарались это подчеркнуть, а Дубосарский — передать в своих картинах.

Альбом «Нижегородская резьба» — скромный шедевр советского графического дизайна — заслуживает отдельного внимания. Он оформлен в соответствии с определенной логикой: сначала приводится тот или иной образец (лобовая доска, наличник или, в случае сохранности, весь фасад) целиком, затем — отдельные укрупненные детали, порой совсем небольшие. Таким образом, внимание последовательно смещается с иконографического мотива на технику исполнения и фактуру материала, отчасти обязанную своим происхождением работе резчика, а отчасти — свойствам самой древесины, включая сколы, трещины и другие свидетельства времени. В этой последовательности прочитывается постепенная концентрация: взгляд словно приближается к предмету и осматривает, едва ли не ощупывает его, цепляясь за каждую шероховатость и открывая свойства его неуступчивой материальности. Картины Дубосарского подхватывают эту логику. Каждая воспроизводит в цвете одну из альбомных фотографий (в основном как раз крупные планы), и цвет служит единственным дополнением, привнесенным художником «от себя». Он как бы раскрашивает черно-белые снимки, стараясь сохранить в неприкосновенности качества первоисточника.

Вот что пишет художник в комментарии к этим работам:

Серия «Нижегородская резьба» зрела у меня долгие годы. В юности, когда я только начинал заниматься искусством, у меня была книга с одноименным названием, которая каждый раз при просмотре производила сильнейшее впечатление. Черно-белая съемка на натуре, в экспедициях по отдаленным деревням, удачные ракурсы, фрагменты, помноженные на контрастную, некачественную (а от этого таинственную) советскую печать — для умеющего видеть более чем достаточно, чтобы полюбить навсегда⁹.

Отмечу это ощущение дистанции («отдаленные деревни», «отдаленность» которых словно увеличивается благодаря «некачественной» и оттого «таинственной» печати), отделяющей зрителя от предмета, — той самой дистанции или дали, которая играет ключевую роль в беньяминовском понятии ауры¹⁰.

8 Образцы глухой домовой резьбы представлены в экспозициях Государственного Русского музея, Государственного этнографического музея в Санкт-Петербурге и Музея истории художественных промыслов в Нижнем Новгороде.

9 Из сопроводительного текста, предоставленного художником.

10 Ср.: «Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» [Беньямин 2000: 128].

Очевидно, что это очень личные вещи, далекие, однако, от всякой сентиментальности, которой, кстати, далеко не чужды работы дуэта, особенно из числа поздних. Но не будем забывать, что между первоисточником (то есть рельефами) и картинами Дубосарского располагается опосредующее звено — фотографии из альбома. Это обстоятельство представляется мне существенным. Иными словами, темой картин служат не только рельефы, но и их фотографическое и полиграфическое воспроизведение, а лучше сказать — «перевод» исходного мотива с одного медиума на другой или даже ряд переводов, образующих трансмедиальную траекторию этого мотива.

Впрочем, что тут считать «исходным мотивом», или оригиналом? Нижегородские деревянные рельефы сами по себе являются примерами своего рода «перевода». Как я уже упомянул, они заимствуют иконографию из других источников — в частности, из книжных иллюстраций. Даже базовый декоративный элемент глухой резьбы, акантовый орнамент, имеет совершенно не «народное», не крестьянское происхождение; его основным источником, по предположению Званцева, послужил церковный декор, а также, возможно, лепнина на зданиях городской и помещичьей архитектуры конца XVIII — начала XIX веков. Таким образом, фотограф или фотографы, отснявшие рельефы для книги «Нижегородская резьба» (а значит, «отделившие» их от того медиума, в котором они выполнены, равно как и от первоначального бытового контекста), где их фотографии представлены в соответствии с описанной выше логикой сопоставления и концентрации внимания на деталях, были далеко не первыми «переводчиками». Они лишь включились в процесс, начало которого вряд ли поддается реконструкции. Тем не менее если считать «фотографически-полиграфический» перевод условно вторым, то Дубосарский выполняет третий, живописный.

Его работы довольно четко на это указывают — и не только на уровне композиции, более или менее точно воспроизводящей композицию иллюстраций, но и на уровне живописного исполнения. Это в особенности касается картин, основанных на фотографических крупных планах — головах русалок и птицы Алконост. В этих фотографиях естественная текстура древесины становится особенно заметной — можно сказать, что в общем объеме визуальной информации, которую содержит такое изображение, большая часть приходится именно на нее. Игра светотени на волокнах древесины образует горизонтальные или вертикальные паттерны, которые Дубосарский тщательно воспроизводит и фактически делает основой графической структуры своих работ. Эта структура отсылает к качествам оригинала — материальности долбленной и подвергшейся эрозии древесины. Но в то же время она напоминает двумерную решетку растрованного изображения, то есть технологию преобразования полутоновых изображений, используемую в частности в полиграфии. «Естественное» свойство предмета — то самое, которое служит основным носителем излучаемой этим предметом ауры уникальности и аутентичности, неявно отождествляется с инструментом технического репродуцирования. И живописная интерпретация, или перевод, этого мотива Дубосарским лишь подчеркивает такое отождествление. Цветовая гамма каждой картины очень лаконична: она строится на двух или трех цветах, причем более темная краска, выполняющая собственно изобразительную функцию, как правило, нанесена поверх более светлой, образующей основу, что опять же напоминает технологию типографской или иной механической печати.

Например, в картине, воспроизводящей голову русалки с лобовой доски¹¹, холст ровно окрашен в оранжевый цвет, на который наложена горизонтальная графическая решетка более темного коричневого оттенка (ил. 1; 2015; № 80). В итоге возникает эффект свечения (визуальный эквивалент ауры?): кажется, будто теплый свет пробивается сквозь полупрозрачную ахроматическую преграду, которая буквально плавится или тает в его лучах. Это ощущение — особенно впечатляющее в силу того, что достигнуто оно крайне скупыми, квазимеханическими средствами, — заставляет воспринимать идеально круглое лицо с такими же круглыми глазами и архаической улыбкой как символическое изображение солнечного диска.



Ил. 1. Владимир Дубосарский.
Русалка. 2015. Холст, масло. 195×195 см.
Предоставлено автором



Ил. 2. Владимир Дубосарский.
Без названия. Из серии «Нижегородская
резьба». 2015. Холст, масло. 195×195 см.
Предоставлено автором

Не менее тонкий колористический эффект появляется в композиционно близкой работе с фрагментом ставни (ил. 2; 2015; № 64). Ее основу составляет розовый цвет, на который опять же нанесен рисунок (на сей раз вертикальный), выполненный полупрозрачной зеленоватой краской и местами усиленный черным. Иными словами, в основу колористической схемы положены два взаимодополнительных цвета, каждый из которых представлен более сложным оттенком. Результатом оказывается холодноватое, так сказать «лунное», мерцание, а сама работа воспринимается как дополнительная по отношению к предыдущей. Несколько другое решение Дубосарский находит в третьей работе цикла, с головой птицы Алконост (иллюстрация № 78 в альбоме). Экспрессия этой картины опять же проистекает как из качеств оригинала, так и из особенностей его фотографического и олиграфического воспроизведения: на фотографии лицо Алконост с гипнотизирующим взглядом широко расставленных глаз и горизонтальной щелью рта, как бы смазанного фактурой древесных волокон, в которые он вписан, выступает из густой тени, что усиливает

11 Здесь и далее после даты создания картины приводится номер соответствующей иллюстрации в альбоме «Нижегородская резьба» опубликованного в 2015 году.

скульптурный эффект. И Дубосарский подчеркивает эту скульптурность и эту мрачную экспрессию с помощью гораздо более сдержанного желто-коричневого колорита, напоминающего цвет сосны.



*Ил. 3. Владимир Дубосарский. Окно.
2014–2019. Холст, масло. 195×195 см.
Предоставлено автором*

В работах с изображением оконных наличников (2014–2019; иллюстрация № 98 и 117 в альбоме) техника отличается: они написаны свободнее, без эффекта механического наложения графической решетки на цветовую подложку (ил. 3). Зато в них возникает ощущение некоторой произвольности в отношении цвета к рисунку или их неполного соответствия друг другу: как будто цвет существует отчасти независимо от представленного мотива и не до конца «справляется» с дескриптивной задачей — ощущение, напоминающее полиграфический брак. Стоит напомнить, что в европейской живописной традиции цвет традиционно ассоциируется с субъективным, чувственным и иррациональ-

ным началом, — и Дубосарский в своем цикле довольно буквально следует этой программе, ведь цвет — единственное, что он привносит в сюжет «от себя», в качестве признания в любви к своему предмету. При этом он словно подчеркивает произвольность этого привнесения (одновременно скромно приравнивая его к техническому сбою), которое словно случается здесь и сейчас, в момент встречи художника с его предметом. Другими словами, он тематизирует само событие этой встречи, или, если угодно, синтеза субъективного и объективного.

В одном интервью Дубосарский, комментируя этот цикл, говорит, что создать его удалось после того, как он понял, что «делать нужно... не как поп-арт, а просто как оно есть, но в виде картины»¹². При ближайшем рассмотрении выясняется, что метод, используемый им в «Нижегородской резьбе», как раз довольно близок поп-арту — искусству о медиа и о тотальной медийной опосредованности, — но производимый эффект от поп-арта весьма далек. Точнее, он далек от конвенционального представления о поп-арте как об искусстве, в котором исчезают как объект, так и субъект, поскольку тот и другой теряются в безличных процедурах технического репродуцирования. Но так ли это? Уместно вспомнить, что ряд критиков, стоящих на очень разных, порой диаметрально противоположных интеллектуальных позициях, — Майкл Фрид [Fried 1998], Томас Кроу [Crow 1996], Даглас Кримп [Кримп 2003], Хэл Фостер [Foster 1996: 127–136; Фостер 2015] (формализм, неомарксизм, постмодернизм...) — в разное время описывали картины Уорхола как примеры искренней и едва ли не страстной идентификации художника с его сюжетом (портретом Мэрилин Монро или сценой автокатастрофы), предполагающей такую

¹² Картины, про которые нечего сказать, кроме того, что они есть. Беседа Владимира Дубосарского и Дмитрия Гутова.

же реакцию со стороны зрителя. Если так, то «Нижегородская резьба» продолжает эту традицию «эмпатического поп-арта», перенося ее на материал народного искусства.

Библиография / References

- [Беньямин 2000] — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122—152.
- (Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Ben'yamin V. Ozareniya. Moscow, 2000. P. 122—152. — In Russ.)
- [Виноградов, Дубосарский 1995] — Виноградов А., Дубосарский В. Беседа с Дмитрием Гутовым // Художественный журнал. 1995. № 8 (<https://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1394> (дата обращения: 29.11.2024)).
- (Vinogradov A., Dubossarsky V. Beseda s Dmitriem Gutovym // Khudozhestvennyy zhurnal. 1995. No. 8 (<https://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1394> (accessed: 29.11.2024)).)
- [Званцев 1969] — Званцев М. Нижегородская резьба. М.: Искусство, 1969.
- (Zvanzev M. Nizhegorodskaya rez'ba. Moscow, 1969.)
- [Кримп 2003] — Кримп Д. Уорхол, которого мы заслуживаем / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. № 3. С. 34—63.
- (Crimp D. Getting the Warhol We Deserve // Siniy divan. 2003. No. 3. P. 34—63. — In Russ.)
- [Мизиано 2014] — Мизиано В. Рамки памяти // Александр Виноградов, Владимир Дубосарский. Москва: ускользящая реальность. Каталог выставки в Музее Москвы, 5—28 сентября 2014. М.: Триумф, 2014. С. 11—18.
- (Misiano V. Ramki pamyati // Alexandr Vinogradov, Vladimir Dubossarsky. Moskva: uskol'zayushchaya realnost'. Moscow, 2014. P. 11—18.)
- [Осмоловский 1999] — Осмоловский А. Искусство простое, как мычание // Художественный журнал. 1999. № 26/27 (<https://moscowartmagazine.com/issue/77/article/1679> (дата обращения: 29.11.2024)).
- (Osmolovsky A. Iskusstvo prostoe, kak mychanie // Khudozhestvennyy zhurnal. 1999. No. 26/27 (<https://moscowartmagazine.com/issue/77/article/1679> (accessed: 29.11.2024)).)
- [Фостер 2015] — Фостер Х. 1964b: Тринадцать подозреваемых... // Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 530—535.
- (Foster H. 1964b: Thirteen Most Wanted Men... // Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. Iskusstvo s 1900 goda: Modernism, antimodernism, postmodernism. Moscow, 2015. P. 530—535. — In Russ.)
- [Crow 1996] — Crow T. Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol // Crow T. Modern Art in Common Culture. New Haven: Yale University Press, 1996. P. 49—65.
- [Foster 1996] — Foster H. The Return of the Real. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.
- [Fried 1998] — Fried M. New York Letter: Warhol // Fried M. Art and Objecthood: Essays and Reviews. Chicago; London: University of Chicago Press, 1998. P. 287—288.
- [Groys 2003] — Groys B. Die Massenkultur der Utopie // Traumfabrik Communismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit / Hrsg. von B. Groys, M. Hollein. Frankfurt a.M.: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2003. S. 20—37.