

Т.В. Малова

*Московский государственный академический институт
имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
Москва, Россия*

ОБРАЗЫ ИСКУССТВА ФРАНСУА БУАРОНА

Аннотация:

Статья посвящена творчеству Франсуа Буарона — современного французского художника, участника группы «Figuration libre» (1982—1987). В конце 1980-х годов главным сюжетом его произведений становится образ искусства и его бытование в пространстве культуры. Воплощая собой фигуру «художника-репортера», фиксирующего новые отношения и связи, он прибегает к цифровому инструментарию — фотокамере и графическим редакторам, одновременно изучая языковые и контекстуальные возможности живописи после фотографии.

Ключевые слова: Франсуа Буарон, «Figuration libre», музей, биеннале, прозрачность, фотография, рекурсивная композиция.

T. Malova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts,
Moscow, Russia*

IMAGES OF ART BY FRANÇOIS BOISROND

Abstract:

The article is devoted to the art of François Boisrond, a contemporary French artist and a member of «Figuration Libre» group (1982—1987). In late 1980s, an image of art and its existence in a culture space becomes the main subject of his works. Representing a type of an “artist-reporter” who fixes new kinds of relationships and communications, he resorts to a digital tools kit — a camera and graphics editors and at the same time studies linguistic and contextual possibilities of painting applied to photography.

Key words: François Boisrond, «Figuration libre», museum, Biennial, transparency, photography, recursive composition

Колыбель бунтарского искусства, легендарное общежитие Бато-Лавуар давно стало частью великой мифологии авангарда, и, сменив свой облик и своих постояльцев, сохранило притягательность божественного фаланстера, овеванного славой героической эпохи. Одну из квартир этого заново отстроенного дома занимает Франсуа Буарон, — это факт далеко не случайный, размашистый мазок его искусно выпященного художнического амплуа. Крутой подъем Монмартра он преодолевает на велосипеде, — еще одна биографическая деталь, многолетняя спортивная привычка, впрочем, вполне артистическая, удостоверяющая наследственные права. Трудно не вспомнить абсурдную фигуру патафизика Альфреда Жарри, катающегося на велосипеде по комнате и палящего из револьвера в прохожих. Или «Голову быка» Пикассо, собранную из велосипедных седла и руля.

Восприимчивый образов прошлого, многие годы Буарон создает сложно выстроенный текст об искусстве, своего рода метаповествование, находя бесконечное удовольствие в погружении в материю живописи. И все же: «Я нахожусь с живописью в противоречивых отношениях. По той простой причине, что когда ты занимаешься живописью, ты не веришь в то, что ты делаешь. У меня всегда создается впечатление, что я ошибаюсь...» [5, с. 40]. Вероятно, эта мнительность и побудила его поселиться в Бато-Лавуар и изо дня в день крутить педали, вспоминая миф о Сизифе.

Его музейные прогулки начинаются еще в пору ученичества, когда на большом куске холщовой ткани он размашисто набрасывает интерьер «кабинета редкостей» — парижского Музея человека с его антропологическими экспонатами («Musée de L'Homme I», 1980). Рекурсивная композиция рассказывает о художнике, делающем наброски с образцов коллекции — архаических масок и ритуальных предметов, скомпонованных в стеклянных витринах. Весьма легковесное и комическое описание предстает дайджестом, суммирующим увлеченность XX века примитивами, интерес к собраниям полинезийской и африканской пластики, ставших источником новой визуальности.

Следующее обращение к экспозиционному пространству как изобразительному мотиву будет осуществлено в формальных рамках его шаржево-иллюстративной поэтики конца 1980-х годов. В 1989-м он пишет большое полотно, посвященное парижской еже-

годной ярмарке современного искусства FIAC. Веселая и крайне зрелищная панорама актуальных и коммерчески востребованных практик — косоугольная проекция, запечатлевшая внутреннее пространство Гран Пале, расчлененное на множество секций-лабиринтов. Работа предстает энциклопедией новейших течений в картинках, комиксным ассортиментом узнаваемых иконок-имиджей, сгруппированных по направлениям. Отдельный стенд принадлежит «Новым реалистам» — его украшают холсты «духовного отца» объединения Ива Кляйна — характерные «антропометрия» и «монохром». В том же отсеке экспонированы «Большой палец» Сезара, одна из саморазрушающихся машин Тэнгли, остов контрабаса — свидетельство «приступов гнева» Армана и картина-западня Споэрри. На первый план Буарон выносит «топ-лоты» — «Школьную доску» Твомбли и «полосатый» холст Бюрена. Среди прочих легко узнаются «Банка супа» Уорхола, «Горшок» Жан-Пьера Рейно, металлические «ребра» Бернара Вене, «Флаг» Джаспера Джонса. Бросаются в глаза работа Кошута «Один и три стула» и круг из камней Ричарда Лонга, угадываются полотна группы «Основа / Поверхность». «Снимок» глобальной выставки, репрезентация пространства искусства — типичный сюжет классической живописи. Образы картинной галереи эрцгерцога Леопольда Вильгельма кисти Давида Тенирса Младшего, «Вывеска лавки Жерсена» Антуана Ватто, музейные хроники Юбера Робера и «Выставочный зал в Лувре» Сэмюэла Ф.Б. Морзе — нагромождение шедевров, представляющее монументальной декорацией и увлекательным путешествием знатока по разным эпохам и стилям. То же удовольствие обнаружения и считывания, преподнесенное в игровом формате, сближает работу Буарона с произведениями предшественников, заостряя тему репрезентации мира искусства и его языков.

Ящик Пандоры распахнулся: с этого момента творчество Буарона подчеркнуто ориентировано на осмысление бытия произведения, его контекстуализации, опыта взаимодействия со зрителем. Ранние «шкатулочные» сюжеты, разворачивающие закольцованный рассказ о собственном творчестве, сменяются повседневым опытом наблюдения, нахождением неожиданных «картинных» мотивов и изображений-фрагментов, вплавленных в тело урбанистического ландшафта. В это время у художника

появляется посредник — в его руках возникает фотоаппарат: «Для создания своей серии о Париже я использовал небольшую пленочную камеру и полароид. Я ловил моменты, фотографии, не думая о кадрировании, я пользовался ими, как напоминаниями, банком данных моментов, которые я использовал при составлении окончательной картины» [5, с. 39]. Тогда он мало уделяет внимания «оптике зрения» и пластике восприятия. Аппарат выступает как механический регистратор, помогая улавливать и фиксировать статичные факты реальности, буднично мелькающие в потоке визуальных раздражителей. В дальнейшем отношения с медиумами — фото и видео, — становятся технически более сложными, ввиду расширения их инструментальных возможностей, а живописные сюжеты как конечный этап трансформаций будут адресоваться к проблематике репрезентации первичного образа в его проживании серии языковых метаморфоз, переносе с одного носителя на другой, напряжении, возникающем между различными состояниями.

«Сегодня же стратегическая ценность не-места, без-местности, свойственной скорости, окончательно вытеснила ценность места. Благодаря мгновенной повсеместности телетопологии, возможности моментального соположения всех преломляющих поверхностей и зрительного соединения всех локальностей растерянность взгляда уходит в прошлое» [2, с. 61]. Это исчезающее, улетающее ощущение пространства, вытесненное «логистикой восприятия», Буарон пытается вернуть документацией застывшего момента, подчеркивая его неподвижность, «остекление». В работах начала 2000-х годов специфическая «гладкопись», строгость геометрии и мистическая стерильность близка магии пейзажей Эдварда Хоппера, их выпавшему из времени отчужденному и буафорскому бытию («Билетная касса “Swiss boat”», «“Мулен Руж” в Женеве», «Киоск», — 2002). Но эти декорационные смыслы, скорее, преходящие эмоциональные состояния, нежели программное следование путем театрализации.

Важнее для художника — выявить условия существования «картины» в пространстве, определить ее взаимодействия с внешним полем, сосредоточить внимание на границе ее плоскостного, поверхностного бытия. Он фокусируется на укрупненных и главенствующих в кадре информационных щитах, композиционно

обрамленных динамичным городским пространством. В 1989 году он пишет «Схему метро», помещая в центре полотна большой план парижской подземки в металлической оправе, украшающий выход из станции Rambuteau. Новых городских «персонажей», доселе не привлекавших живописцев, художник обнаруживает с появлением панно Деко (panno Desaux) — рекламных конструкций на остановках общественного транспорта. Сквозь иллюстративную прямоту творчество Буарона обращается к «матрешечным» построениям, пытаясь проявить многомерность визуального ряда городской среды. Прозрачный плексиглас, «запечатывающий» постеры, создает еще одно пространственное измерение, фиксируя нечеткое отражение наблюдателя — расплывчатый и тусклый силуэт: «Эти панно представляли собой окно в город с рисунком внутри и с городом за рамками. Я искал правильное отражение» [5, с. 38]. Фатический образ, притягивающий внимание и акцентированный краями, — самодостаточный объект, претендующий на замещение традиционной живописной картины. В подстановке имиджей Буарон обозначает проблематику экспонирования произведений искусств и семантической емкости их «сателлитов»: «Ускоренное ВИдение делает раму двусмысленной, уже не абсолютной границей... Рама становится скобками... Идея края как надежного ограждения сюжета пошатнулась» [3, с. 26–27].

Фотографические постеры существуют в атмосфере, нечувствительной к претензиям на уникальность ситуации. Если «в картинах заложены требования к окружающему пространству», они вступают в сложный диалог со стеной, «открытой для проекции их представления о территории» [там же, с. 36–37], то ориентирование коммерческих имиджей в городском окружении обусловлено, преимущественно, стратегиями таргетирования¹. Инверсия контекста, которую демонстрирует Буарон, создает силовое поле диалога «картинной» плоскости и ее окрестностей. Эти смысловые притяжения и отталкивания публичного дизайнерского проекта и полотна, представленного в музее или галерее, возвращают к исходной точке живописной репрезентации. В этой серии Буарон часто фиксирует взгляд на одном и том же сюжете, который ста-

¹ Таргетирование (от англ. target — цель) — установление целевых ориентиров, нацеливание (например, рекламы). (*Прим. ред.*)

новится для него проводником к историческому источнику: «Сам факт работы над плакатами Деко позволили мне изучить анатомические вопросы: модели для рекламы нижнего белья принимают позы, похожие на те, что принимают натурщицы в мастерских, — академические обнаженные модели в городской среде. Я выбирал, прохаживался, искал, играл с противопоставлением внутреннего и внешнего». Эта очевидная симуляция, летучее внешнее сходство становится поводом к реконструкции несуществующего оригинала. Используя эффекты фото- и киносъемки, обыгрывая несовершенство пленочного изображения и его проявления, он аранжирует его фактурой письма, вибрациями пятен, создающих «ауру» и оживляющих безмолвный медиальный образ. В этом «трюке» — пересечении живописного дискурса и современной индустрии технологичных имиджей, уловленной не чувствительным взглядом, а оптическим аппаратом, Буарон разглядит проекцию дальнейшего творчества-исследования.

К панно Деко он перестал обращаться в тот момент, когда щиты стали переносными: «Я люблю статичные картины: не люблю рассказывать историю, а вот картинка меня занимает» [5, с. 38]. Однако наружная реклама долгое время остается главным объектом его фотопоисков. Один из вдохновивших образчиков — гигантский провокационный постер компании Volkswagen: снимок «живой картины», воссоздающий сцену «Тайной вечери» кисти Леонардо со слоганом «Друзья, возрадуемся, ибо рождается новый Golf». В этом двойном ребрендинге Буарон схватывает мотив «табло виван» — одну из сквозных тем его трагической живописи, кладезь игр в оппозиции.

В режиссуре этих многозначных ситуаций на помощь Буарону приходят современные технологии: «Я был одним из первых, кто пользовался цифровой камерой для живописи... Цифровая техника принесла мне наибольшую свободу по сравнению с пленочной. Это позволило рисовать с экрана и не делать кучу фотографий. Свой первый цифровой фотоаппарат я подключал к телевизору... Цифровая фотография подобна телевизионному изображению, и мне это нравится, это возвращает меня в мои первые визуальные включения. Даже когда телевидение было черно-белым, я его видел цветным. Первая картинка, переданная по телевизору в цвете, привела меня в восторг. Мне это казалось очень красивым. С цифровой

фотографией цвет ведет себя совсем иначе. Я использую его вибрационный эффект, декомпозицию, цвета можно настраивать» [там же, с. 39—40]. Со временем живопись Буарона приобретает все более сложный технический, аппаратный «бэкграунд», напоминающий кинематографический постпродакшн, но выступающий не итоговой сборкой, резюмирующей процесс выходом фильма на экраны, а всего лишь подготовительной стадией в работе над живописной композицией.

Следующим рубежом в исследовании образа живописи становится новое обращение к категории прозрачности, наложении-просвечивании одного мотива сквозь другой. Серию «слоистых» произведений Буарон начинает в 1990 году, а в 1992-м демонстрирует ее первые итоги на выставке в галерее Бобур. Переработанная и наивно представленная поэтика прозрачных скользящих плоскостей, синтаксис кубизма первоначально предстает странным совмещением автопортретных сценок, по обыкновению повествующих о работе в мастерской, и укрупненных плоских фигур игрушек — метафор-отражений внутреннего состояния автора. На полотне «Плохие волны» (1991) план с изображением художника в смятении, схватившегося за голову перед пустым холстом, «запечатан» наплывающей рожей-гримасой — злорадно скалящейся марионетки с вытарашенными глазами. Но уже в следующей работе («Барон Мюнхгаузен», 1992), персонаж, расщепленный на несколько силуэтов, деловито перемещающихся по ателье, находит в себе силы выйти из творческого застоя, подобно Мюнхгаузену, вытягивающему себя из болота, что и сообщается в наложенной картинке — узнаваемом абрисе всадника, схватившего себя за волосы. Зрительное разделение сопричастующих мотивов, оптические обманки и иллюзионистские ходы — решение подобных визуальных головоломок требовало совершенствования живописных навыков. Буарон все чаще обращается к музейным собраниям, находя в них новый сюжетный материал и осваивая приемы и технику художников прошлого: «Я писал “в старой манере”, вдохновляясь классической живописью... Я начинал с тени первого рисунка, поверх этих зон я рисовал тени второго рисунка, используя более темную краску, и в последнюю очередь я наносил свет» [там же, с. 39]. Его интересуют мнимости и аттракционы — «trompe-l'œil» и анаморфозы, двусмысленность имитации и перспективные уловки. В раз-

говорах об исторической стилизации и музейной ориентированности своего искусства он упоминает и книгу-расследование Дэвида Хокни «Тайное знание: восстановление утраченных техник старых мастеров» (2001).

Версия Хокни об использовании художниками со времен Ренессанса технических приборов — разнообразных оптических приспособлений, линз и зеркальных сфер, камеры-обскуры и камеры-люциды — стала для Буарона весомым аргументом в пользу внедрения в процесс работы более совершенных современных аппаратов. На протяжении многих лет художник хранит верность графическому редактору, трансформирующему архив снимков в материал для последующих метаморфоз: «Я раскладываю фотографии в своем компьютере по темам, ситуациям и затем обрабатываю их в программе Photoshop. Я работаю над цветами, исхожу из серого цвета, что позволяет мне делать наброски. Белый цвет на холсте служит для очертаний, я составляю композицию эскиза с помощью мела... Рисунок должен быть точным до того, как я перенесу его на холст. Что касается цвета, то Photoshop дает мне невероятную информацию. Это великолепный инструмент для работы» [там же].

Развивая сюжет «прозрачности», Буарон приступает к экспериментам с шедеврами живописи. Известные произведения становятся одним из слоев его палимпсестного повествования. «Артемиды на фестивале садов в Шомон» (1995) монтирует работу школы Фонтенбло «Диана на охоте» с авторским живописным этюдом, наслаивая-сопоставляя женские фигуры — обнаженной богини с луком и своей подруги в коротком платье с фотоаппаратом, размещая их в пейзаже замкового парка на берегу Луары. Но чаще «прибавочным» слоем, словно проявляющимся на тонкой пленке контурным изображением, выступает пространство музея, галереи или художественного ателье с развешенными по стенам картинами. Эту «кулису» Буарон набрасывает на «Сельский концерт» Джорджоне, «Карла I на охоте» Антониса Ван Дейка, «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. «Двойная экспозиция» фокусирует произведение и его окружение, образ и контекст, указывая на условия существования живописных работ в «среде». Рама входит внутрь композиции, незримо разделяя визуальные слои, становится частью жизни образа в

пространстве искусства. Музей оставляет на картине свой отпечаток-логотип, распластываясь по ее поверхности цифровым водяным знаком, — неустрашимым агентом в ее восприятии, заданным режимом ее функционирования и ее коллективным измерением. Картина-окно и изолированное пространство ее экспонирования спаиваются, воплощая своим слиянием фигуру художественного опыта, звуча отголоском «Воображаемого музея» Андре Мальро.

Игры с наслоением не всегда влекут за собой размышления о моделях производства эстетических смыслов и музейном дискурсе. В арсенале полотен-аттракционов есть и более легкие, развлекательные сюжеты, выстроенные по принципу игровых аналогий. В 1997 году Буарон пишет парные работы, своеобразный семейный диптих, изображая двух «святых» — покровителей лентяев. Основой каждой композиции становится листок эпиналь, прообраз современного комикса. Изобретенные и издаваемые в начале XIX века Жан-Шарлем Пеллереном, эпинальские картинки с познавательным содержанием обрели популярность и стали массовой тиражной графикой. На занятный и поучительный сюжет старой иллюстрации художник накладывает жанровую сценку, изображая себя и свою подругу, бездельничающих дома на диване, сплетая стаффажные детали гравюры с подробным описанием интерьера собственного жилища.

Тасование имиджей и смешение практик обостряются в работе «Жиль на FIAC», по сути, завершающей «прогулки по Лувру». Знаменитая работа кисти Ватто обнаруживает на заднем плане уже не анфилады пинакотеки, а зрелище ярмарки — «отредактированную» цитату собственной ранней работы художника. Новые сюжеты открываются Буарону на исходе 1990-х годов. Палимпсестная структура композиции себя исчерпывает, уступая дорогу новым пластическим стратегиям. Он увлечен образами бытования произведений современного искусства в естественной среде обитания — на выставках и биеннале. Не без помощи технических средств Буарон пишет фрагменты экспозиций, работы «в интерьере», документируя амбиции их авторов, кураторский замысел и дизайнерские решения пространства, атмосферу павильонов, зрительское участие, создавая картинку-репортаж интерактивного события: «Впервые это прошло на Биеннале в

Лионе, потом я был на трех Биеннале в Венеции подряд в 1999, 2001 и 2003 годах. Идея заключалась в пересмотре сюжетов. Я был убежден, что могут получиться красивые картины, если рисовать выставку. Я работал с маленькой камерой Sony, я ходил с ней по всей выставке и снимал экспозицию без заранее определенной стратегии, не думая о том, что попадает в кадр... Я рисую современное искусство, как особый жанр. Художник в Салоне или арт-галерее. Когда я снимаю выставку, я снимаю современное искусство, его представление, его положение в пространстве, на сцене» [там же, с. 42]. Репрезентацию актуальных практик и их эстетический, визуальный потенциал он исследует в обширной серии полотен, запечатлевших «Мировой Аэропорт» Томаса Хиршхорна (1999), «OBicho» Эрнеста Нето (2001) в пространстве венецианского Арсенала, инсталляцию Энн Хамильтон (1999), видео Родерика Буханана (1999). Хроникер грандиозного зрелища, фиксирующий режиссуру зрительных и смысловых ансамблей в живописном свидетельстве, Буарон адресуется к своему историческому прототипу: «Мне нравится быть “художником-репортером”, как Юбер Робер... Его творчество носит документальный характер, который свойственен и мне» [там же].

Герой его произведений — физическое пространство с заданными параметрами, на которое накладывается экспозиционная модель, представляющая размышления куратора о реалиях современного искусства, его структурах, связях и опосредующем контексте. Глобальная панорама концентрирует в себе проблематику мультикультурности, обмена и границ, представляя собой образ артмира — дискуссионный и саморефлексивный, заключающий в спектре имен и произведений, характере отбора и организации методологию своего исследования. Предмет профессиональных поисков, многосложный сценарий-концепт, лежащий в основе драматургии «выставок-блокбастеров» — еще один пласт, который неустраимо присутствует в хрониках Буарона. Переноса на холст ситуацию схождения разноречивых высказываний, он фиксирует новые качества искусства как «состояния встречи», «места производства особого рода социальности» [1, с. 17, 20].

Характерно, что его внимание привлекают события, связанные с именем Харальда Зеемана, начиная с его проекта «Другой» на Лионской биеннале 1997 года, — эклектичного смешения ма-

териала, представляющего разные времена, стили и движения, — сонм «индивидуальных мифологий», объединенных авторским жестом. Куратор 48-й (1999) и 49-й (2001) Венецианской биеннале, Зеэман последовательно расширял и глобализировал арт-пространство: в проекте «d'APERT tutto» были задействованы молодые художники из Китая и Восточной Европы, а масштабное «Плато человечества» стало торжеством гуманитарного и географического плюрализма. Его преемник Франческо Бонами на 50-й Биеннале «Мечты и конфликты. Диктатура зрителя» (2003) продемонстрировал распыление монолитного повествования, сделав художественный форум территорией множественных высказываний: каждую из одиннадцати секций он отдал на откуп одному из приглашенных кураторов. Это рассеяние, отсутствие иерархии материала и избранных ракурсов его восприятия и определило стремление Буарона к их художественному комментированию: разноголосые фрагменты обширного пространства биеннале представляли развернутой моделью кабинетов и картинных галерей с полотен старых мастеров с их шпалерной развеской.

Посещения венецианского смотра с их последующей живописной документацией будут актуальны и в последующие годы, хотя спектр интересующих его проектов значительно сократится. Так, 51-я Биеннале (2005), возглавляемая испанками Розой Мартинес и Марией де Коррал, привлечет его преимущественно внешним видом национальных павильонов, 52-я — японским проектом «Есть ли будущее для нашего прошлого. Темное лицо света» Масао Окабе, а 53-я — плавучей инсталляцией Тамары Грчич «Gaggiandre» в Арсенале.

В 2006 году, участвуя в показе «Peintures / Malerei», организованном Лораном Ле Боном для демонстрации в Германии современных французских живописцев, Франсуа Буарон оказывается в берлинском музее Мартин Гропиус Бау. Не будучи сильно вдохновленным структурой и дизайном экспозиции (развеска осуществлялась в алфавитном порядке), художник фиксирует ее организационные процессы — от технической реализации к масштабному вернисажу. На сей раз его интересует изнаночная сторона бытования искусства, его вполне рутинное техническое закулирье — неотъемлемая часть художественного производства. Череду «выставочных» сюжетов пополняют портрет куратора в

кабинете, сцены транспортировки, монтажа и, наконец, церемония открытия, проходящая в просторном внутреннем дворе под стеклянными сводами.

Те же процедуры, предшествующие встрече зрителя с произведением, становятся сюжетом его живописного проекта, реализованного в Музее современного искусства Люксембурга MUDAM. По приглашению его директора Мари-Клод Бо Буарон прибывает в музей за несколько месяцев до официального открытия, становясь свидетелем и хроникером событий, связанных с внутренней жизнью новой институции. Видеонаблюдение за подготовительными работами претворяется в серию полотен, посвященных «сборке» премьерной выставки «Эльдорадо». Новейший архитектурный комплекс, возведенный Й.М. Пейем на руинах исторического форта Тюнген, — воплощение амбициозных планов Великого Герцога Жана по созданию платформы для представления актуального искусства. «Репутационный» проект, направленный на подтверждение культурного статуса Люксембурга как одной из стран, заложивших основу Евросоюза, долго шел к своей реализации. В отсутствии базового собрания формирование коллекции, ее идеология и формат были предопределены обстоятельствами финансирования и имиджевыми ожиданиями, связанными с «артбрендингом» Люксембурга. Музей должен был стать инструментом в повышении престижа государства и его визуальным отражением, продемонстрировать его творческие начала, отзывчивость к экспериментам и «современность» мышления в условиях лимитированного бюджета.

Эти смыслы и конвенции, заложенные в кураторской модели, Буарон пытается истолковать в цикле полотен, фиксирующих завершающую фазу ее осуществления. Рассматривая основные произведения и дизайн экспозиции, наблюдая процессы монтажа, он сталкивает факт произведения и социальную конъюнктуру, демонстрируя подноготную музейного дела. В его ранних полотнах игровое пространство «изготовления» искусства замыкалось стенами собственной мастерской. Спустя несколько десятилетий представления об устройстве артмира воплощаются в более емком, подвижном нарративе, повествующем о контексте и механизмах, определяющих облик современной художественной среды. Его интересуют характерные

процедуры и стратегии искусства, «теоретическим горизонтом которого служит не столько утверждение автономного в приватном символическом пространстве, сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом» [там же, с. 15].

«Агентурная» позиция возвращает Буарона к расследованию образа витрины, теперь ассоциирующейся с музейной репрезентацией актуальных практик и заострением вопроса о специфике произведений, встроенных в музейный дискурс. Художник запечатлевает установку заглавных работ Джулиана Шнабеля и Билла Вудроу, инсталляций Нари Уорда «География: Бутылочный мессенджер» (2006) и Кая Гюо-Кьянга «Сеть» (2002). Произведения застывают на полпути к зрителю, в полушаге от своего окончательного оформления, еще лишённые ауры неприкосновенных экспонатов, окруженные кураторами, дизайнерами, разнорабочими и уборщиками: рождение декораций до того, как поднимется занавес. Режиссура эстетических смыслов одновременно укладке черепицы на крыше и обустройству парковой зоны вокруг здания MUDAM. Кулуарные хроники из области непубличного существования искусства завершаются репортажем об официальном мероприятии — торжественной презентации нового музея в присутствии высокопоставленных лиц и европейских политических деятелей («Diptyque inauguration du Mudam», 2006).

Буарон создает странные замершие спектакли, утверждаясь в образе пейзажиста современного искусства. И все же сюжеты редко претендуют на объективность, выступая лишь формальным агентом его художнических амбиций, предметом комментирования и исследования, ведущегося на территории живописной визуальности: «Мои фильмы очень скучно смотреть (я бы даже сказал занудно!). Я снимаю сначала снизу, потом сверху. Потом на компьютере я проматываю фильм на большой скорости и останавливаюсь на некоторых кадрах. Я выбираю пять-шесть понравившихся кадров... Из трехминутного фильма я делаю идеальную картину... Вот здесь, пожалуй, я испытываю настоящее наслаждение. Глаз художника — вот это удовольствие» [5, с. 42].

Фильмы так или иначе становятся неотъемлемой частью артистического процесса. Киноповествование дает новые поводы к заострению проблематики картинного образа — аутентичного и клонированного, вызывающего череду заимствований и интер-

претаций, ставшего фабулой новых текстов, порождающих лавинные экфрасисы². И вновь факты личной биографии сплетаются с фактами творчества: в 1995 году, принимая участие в съемках короткометражки Себастьяна Наона «Голливуд», он знакомится со своей будущей супругой Мирием Руссель. Ее первый актерский опыт — кинокартина Жана Люка Годара «Страсть» (1983), ставший сюжетом нового расследования Буарона.

«Страсть» — фильм о съемках фильма по мотивам живописных шедевров — послонная ассоциативная структура, рассказ внутри рассказа. Годар не был изобретателем рекурсивной композиции, использующей в качестве визуального материала образы великих произведений. Блистательным примером обращения к полотнам старых мастеров, оживших в кадре, стала новелла Пазолини «Рикотта» («Овечий сыр») — часть киноленты «РоГоПаГ» (1963), включившей четыре короткометражки, созданные Р. Росселлини, Ж.Л. Годаром, П.П. Пазолини и У. Грегоретти. Действие «La ricotta» разворачивается на съемках пеплума о Страстях Христа, где режиссер выстраивает мизансцены, воспроизводя полотна на тему Снятия с креста — кисти Понтормо (1525—1528) и Россо Фьорентино (1521). Спустя почти два десятилетия, соавтор Пазолини по киноальманаху, Годар совершает более масштабный экскурс в историю искусств, реконструируя работы Рембрандта «Ночной дозор»; Гойи «Зонтик» (1777), «Маха обнаженная» (1797—1800), «Портрет семьи Карла IV» (1800—1801), «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (1814); Эль Греко «Непорочное зачатие» (1613); Ватто «Паломничество на остров Киферу» (варианты 1717 и 1718 гг.); Делакруа «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840), «Борьба Иакова с ангелом» (1861) и Энгра «Маленькая одалиска» (1828).

Буарона притягивает эпизод, в котором солирует его супруга, — ожившее полотно Энгра, где Руссель играет обнаженную одалиску на краю бассейна, развернутую спиной к зрителю. Купальщицы, плещущиеся в воде в духоте гарема, под мощными лампами осветительных приборов и прицелом видеоискателей,

² Экфрасис (др.-греч. ἔκφρασις от ἐκφράζω — высказываю, выражаю) — описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте (Википедия).

среди технического персонала, операторов и помощников — «обратная сторона декора, произведение, которое рождается на глазах» [4, с. 24]. Вызов живописцу в условиях экстремальных испытаний процитированного оригинала. Копилка превращений пополняется техническим переносом: Буарон использует кадры не пленочного фильма, а оцифрованного, переведенного на электронный носитель, сменившего выразительность изначального материала на дигитальную имитацию. Все эти мнимости и ложные подобия, симулякры и их улетучившийся, истлевший прообраз, пластика движения в пространстве культуры, игры «табло виван», риторика столкновения реальности картины и ее бутафорского, ходульного «оживления», — отчаянная деконструкция имиджей в погоне за виртуальной аутентичностью. Художественным свидетельством этой борьбы с ветряными мельницами становятся масштабные полотна, рисующие грациозную обнаженную спину купальщицы, — далеким эхом энгровского холста.

Раннее творчество Буарона — изобретение морфем, собственного пластического алфавита, рассеяние и компоновка его единиц. Теперь он адресуется к проблематике языков искусства и медиа, выступая переводчиком, пытаясь восстановить грамматику живописи, изучая ее «социолингвистику». Развертывающаяся цепь метаморфоз, которые претерпевает мотив, коллизии многократно отраженного сюжета транслируют новое прочтение живописной традиции в ситуации тотальной медиальности.

Список литературы

1. *Burrio N.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М., 2016.
2. *Вирильо П.* Машина зрения. СПб., 2004.
3. *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М., 2015.
4. *Bellet H.* Les embarras de Paris // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.
5. La peinture est une longue initiation. Entretien Robert Bonaccorsi — François Boisrond // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.

References

1. *Burrio N.* Relyacionnaya ehstetika. Postprodukcija [Relational Aesthetics. Postproduction]. М., 2016.

2. *Viril'o P. Mashina zreniya* [The Vision Machine]. St. Petersburg, 2004.
3. *O'Dogerti B. Vnutri belogo kuba. Ideologiya galerejnogo prostranstva* [Insidethe White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Moscow, 2015.
4. *Bellet H. Les embarras de Paris // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.*
5. *La peinture est une longue initiation. Entretien Robert Bonaccorsi — François Boisrond // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.*

Данные об авторе:

Малова Татьяна Викторовна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник «Научно-исследовательского института теории и истории искусств Российской академии художеств» (ФГБНУ НИИ РАХ). E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Data about the author:

Tatiana Malova — PhD in Arts Criticism, senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. E-mail: malova.tatiana@yahoo.com