

Олег КОВАЛЬ

*преподаватель Харьковского
художественного училища,
искусствовед*

ВИЗУАЛЬНАЯ ПАРАФРАЗА КАК «IMAGETEXT» В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ АЛЕКСАНДРА ЖОЛУДА

Актуальность. Постановка проблемы. Цели и задачи исследования. В актуальной художественной практике Украины визуальная парафраза давно и прочно заняла свое место как действенный механизм обновления пластического языка и один из самых эффективных способов объективации культурных смыслов изобразительными средствами.

Воспринимаемая как органичная часть постмодерной и трансавангардной художественной стратегии, она не стала одной из игровых форм постмодерной визуальной практики, а претворилась в динамический инструмент, при помощи которого художник строит изображение на изначально затрудненной для распознавания зрителем семантике и прагматике. Опыт перифрастической деятельности таких современных художников, как А. Аполлонов, М. Гуйда, А. Дубовик, М. Вайсберг, С. Каменной, С. Лыков, А. Малых, А. Ройтбурд, С. Савченко и др., говорит о том, что она носит не спорадический характер, а является органической частью творческого процесса, становясь не просто отражением желания высказаться на извечные для искусства темы, а открытой возможностью транспонировать собственный опыт пластического видения в плоскость сакрализованных историей искусства образов, попутно обнажая знаковые основания самой визуальной практики XX–XXI вв. Сегодня визуальная парафраза мыслится не просто как опыт пластического переосмысления творения предшественников, а как лаборатория визуальных форм, в границах которой современный автор проверяет и перенастраивает свой оптический инструментарий постижения мира.

Многими искусствоведами такая перифрастическая стратегия воспринимается как игра в невербальную историю искусства, диалог с мастерами прошлого, как «увлекательное копирование первоисточника» («свободное копирование», по М. А. Бусеву, «вариация», см. [4, с. 32]), «перекодирование-трансформация композиций» предшественников и даже как «легкомысленная и наглая игра с шедевром, вплоть до его глумливого снижения» [17, с. 451; 3], однако существует опыт, в кото-

ром *перифрастическая деятельность художника* составляет ядро его творческой деятельности и не носит спорадического характера. Таким опытом мы вправе считать творчество известного харьковского живописца и графика А. Жолудя, с конца 1980-х — начала 1990-х занявшего место одного из самых нетипичных и ориентированных на визуальный эксперимент мастеров харьковской школы (напомню, что в эту плеяду обычно зачисляли таких разных творцов, как В. Гонтаров и В. Куликов, П. Маков и С. Братков, А. Есюнин и А. Пичахчи, В. Петров и Р. Минин).

Отталкиваясь от хорошо известных прецедентов искусства XX столетия, прежде всего Пикассо, А. Жолудь рассматривает визуальную парафразу как визуально-пластический код смыслообразования в искусстве, склонен трактовать ее не просто как явную или скрытую цитату внутренней истории искусства, как следствие культурного коллажирования и множественности цитирования. В перифрастической деятельности он видит прегнантное новыми визуально-вербальными кодами искусство, которое встряхнет устоявшуюся постмодерную и трансавангардную пластическую инерцию и сообщит современной визуальной практике импульсы нового. Весь багаж визуальных парафраз, содержащихся в его творчестве, дает основание отметить, что природа визуального центона, контаминации, парафразы много сложнее природы традиционной изобразительной «цитаты». Опыт нашего предшествующего исследования позволил показать, что визуальная парафраза, фундируемая метафорической или, что реже, метонимической ассоциативной стратегией смыслообразования в изобразительном искусстве, — сложный в семиотическом отношении, особый класс визуальных текстов, в котором лингвистическое начало непосредственно встроено в механизм порождения художественного высказывания [12, с. 100–134]. По сути, она есть частный случай участия естественного языка в построении изобразительного текста и должна восприниматься как непосредственное отражение лингвистического мышления в структуре изобразительной практики художника. Конечной целью художника в опыте визуального *blending* станет семантическая связанность визуального целого и его ориентация на индексальные и символические, текстоцентрические свойства. Именно в этом ключе стоит понимать митчелловское новообразование «*imagetext*» [21, с. 89]. Видимые знаки визуальной парафразы становятся свидетельством невидимого участия языка как способа концептуализации и схематизации мира, в том числе и мира самого искусства. Визуальная парафраза — это зримый способ ментального конструирования, а потому ее образность носит конвенциональный и окказиональный характер и не может быть сведена к пресловутому цитированию. Подобно тому, как в языке «выбирая

конкретное выражение или конструкцию, говорящий конструирует воображаемую ситуацию определенным способом» [14, с. 11], художник выбирает из мира пластических альтернатив один конкретный образ-схему для структурирования концептуального содержания визуального высказывания, построенного на его основе. Неузואальное визуальное творчество мыслит пластический язык как деятельность, в чем-то родственную эмерджентному языковому механизму: пройдя путь от свободной копии, вольной вариации, стилизаций и визуальных интерпретаций, художник достигает предельного аналитического обобщения (интерпретации) первоисточника, которая со временем становится самостоятельным произведением, далеко отстоящим от своего первоисточника. Вычисление новых визуальных воплощений трудно осуществить исходя из шаблона-претекста. Скорее всего движение авторской интенции здесь также лингво- и антропоцентрично: от образования по конкретному образцу, от междоформного наложения, контаминации, стилистического слияния к высвобождению форм из пучка семантических и морфологических ассоциаций, навеянных предшественником, и к созданию нового.

Важно отметить и еще один аспект перифрастической деятельности — ее историзм (она чаще всего навеяна реальными обстоятельствами, напр., дефицит сюжета, заскорузлость пластических форм, ситуация в современной художнику ситуации в искусстве, усталость от собственных приемов и визуального языка) и прагматическую ориентированность. Не сваливаясь в эпигонство и подражание, не превращаясь в делящуюся череду дублирующих себя образов, она как практика становится своего рода самоописывающим самого себя механизмом, i. e. метаязыком творчества художника и средством его интермедиализации, связанности лингвальной и визуально перцептивной когнитивных систем в синтетическом целом. Но это и перцептивный дейксис и семиозис в действии.

В аспекте проблемы означивания и визуально-вербального синтеза в искусстве этот тип визуального художественного текста мы рассматриваем как тип текста с *неявной* (двойственной, множественной) *семантикой*, в котором динамические свойства процесса означивания определяются посредством установления мотивированной связи между пластическими означающими и концептуальными означаемыми семиотического гибрида-парафразы.

Особенным образом эта мотивированность возрастает, когда художник выстраивает свое творческое высказывание как многолетнюю, неизменную и делящуюся перифрастическую деятельность. Она дает возможность художнику осуществить намеренную установку на «загруженное зрение» и «суммирование» зрительных претекстов и пост-текстов, како-

выми являются работы самого художника, но, что еще более важно, — перифрастическая деятельность автора пластических суждений становится значима как инструмент самоидентификации и самоанализа художника. М. Бусев (применительно к творчеству П. Пикассо) пишет по этому поводу так: «Пластические диалоги с мастерами прошлого уместно поставить в связь с тем фактом, что в XX в. искусство начинает все больше интересоваться самим собой и своей историей» [4, с. 36]. Это так. Но еще более значителен опыт таких диалогов, когда художник — автор визуальных парафраз — придает им статус теста на качество собственного творчества. В оптике парафразы, таким образом, деятельность по ее созданию (сотворению) одновременно преломляет концептуальную сложность пластической формы претекста-источника парафразы, заостряет мастерство руки художника и укрупняет степень семантической новизны его визуальных образов. **Цель настоящей статьи** — рассмотреть на материале творчества одного из знаковых харьковских художников конца XX — начала XXI вв. сам феномен «*перифрастической деятельности художника*» (термин наш — О. К.), с одной стороны, и, с другой, исследовать, как в акте пластического симультанализма обогащается смысл и пластические ценности интерпретируемой работы мастеров прошлого, то есть как мастер обостряет процесс самоанализа и стилевой самоидентификации, делая их в акте парафразирования наглядными и текстоцентричными одновременно. Исходя из целей статьи, мы формулируем основную ее задачу следующим образом: *рассмотреть* и *выявить* механизмы того, как в творчестве одного художника посредством семантического и синтаксического преобразования идентификационных визуальных форм объективирован синтетический вербально-визуальный потенциал художественного целого — новосозданной на основе претекста-источника живописной, графической или визуально-артистической работы, а также выявить базовый принцип изобразительной системы современного украинского художника (А. Жолудя) и выйти на формулировку его творческого метода, *определить* его коммуникативную, когнитивную и пластическую установку, *выявить* художественно-стилевые черты творческой манеры А. Жолудя, отметив ее как характерный тип визуальной репрезентации перифрастической деятельности в искусстве XX–XXI ст.

Анализ последних исследований и публикаций. Серьезное искусствоведческое осмысление визуальной парафразы началось по сути с внимательного и глубокого изучения творчества П. Пикассо, введшего в пластическое искусство не просто прием цитирования и аналитической интерпретации произведений предшественников, но метод реактуализации, ретроспекции творений мастеров прошлого. Лучшее всего

его суть передают слова интерпретатора Пикассо российского искусствоведа М. Бусева — «как бы могли писать сегодня Рафаэль, Кранах, Веласкес, Манэ?» [4, с. 36]. Ему же принадлежит и системное описание этого метода в контексте творчества Пикассо. Объемное и глубокое исследование перифрастической стратегии Пикассо принадлежит А. А. Бабинину, давшему фронтальный срез перифрастической деятельности Пикассо в контексте становления новейших форм видения в визуальном искусстве XX столетия [2, с. 93–107]. Проникновенные страницы диалогу художника с мастерами прошлого посвятили Н. А. Дмитриева [9, с. 107–115] и С. Даниэль [8, с. 229–231]. В семиотическом и культурологическом ключе в контексте проблемы визуально-вербального синтеза мы рассмотрели этот вопрос в недавней работе [12]. Проблематизация «перифрастической деятельности художника» предпринимается в отечественном искусствоведении, как кажется, впервые. Искусство А. Жолудя неоднократно предстало в виде предмета искусствоведческой рефлексии, о нем не раз писали Л. Савицкая [18], В. Немцова [16], В. Бурмака [3], однако в контексте предпринятого нами исследования творчество А. Жолудя не рассматривалось.

Изложение основного материала. Александр Михайлович Жолудь¹ — один из самых неожиданных харьковских живописцев и графиков, чье становление как художника пришлось на конец 1970-х — начало 1980-х, а расцвет — на начало 1990-х и нулевых. Заявив о себе как о мастере живописных и графических парафраз классического искусства («древ-

¹ 1951 г. р., уроженец г. Муром Владимирской области (Россия); 1968–1973 — учился в Харьковском художественно-промышленном институте; с 1987 г. — член СХ СССР (УССР), после 1991 г. — НСХУ, активный экспонент многих персональных и групповых международных, всеукраинских, областных и городских выставок. С 90-х активно сотрудничает с Музеем современного русского искусства в Джерси-Сити (США), галереями Польши, Германии, Франции. Работы находятся в известнейших и весьма престижных зарубежных собраниях: Эдуарда Нахамкина (Сан-Франциско, США), д-ра Нортон Доджа (Нью-Джерси, США), Хайди Брюнера (Германия), а также В. Еременко (Харьков, Украина) и многих других. Отмечен вниманием серьезной современной арт-критики (А. Глейзер, Л. Савицкая, В. Немцова и др.). Термин «*image*text», pl. «*image*texts» — неологизм Т. Митчелла, то же, что и лингво-визуальный гибрид; изображение, в структуру которого встроен элемент имплицитной вербальности. В изложении французской славистки Ж. Клаулье, это скорее «формула», подобная каллиграмме, которую можно читать двояким способом: «прерывно как текст и непрерывно как образ» [11, с. 122; 15, с. 89].

нейшие вещи новы для современных душ» — по слову Боккаччо¹), в особенности искусства XVII в. — с его установкой на остроумный замысел (*conchetto*), идею художественного универсализма и тягой к «нарушению границ», — А. Жолудь сумел трансформировать свой художественно-проектный опыт преимущественно в одну, впрочем, вполне традиционно-область изобразительного искусства: живопись и графику, подчинив ее задаче создания новой формы художественного синтеза.

У него свой особый путь, свои эстетические пристрастия и художественные вкусы, своя школа. Это художник острого интеллектуализма, тонкого чутья пластики и последовательного отбора ее формообразующих, знаковых единиц, создающих необычайно фантазийные, насыщенные яркой содержательностью цвета (доходящей порой до символизма) и гибкой выразительностью образы, характеризующиеся своеобразной стилистикой видения. За нею — не столько знание, сколько «вчувствование в...» и «понимание» пластического языка, не столько «начитанность», хотя и ее хватает, а насмотренность текстов художественной культуры, доходящая до телесной, осязательной конкретности.

Поэтому А. Жолудь — создатель образов преимущественно фигуративных, но в них содержится такой потенциал изобразительного высказывания, что они с успехом могут стать прологом новой беспредметности, захоти он перейти в абстракцию. При этом стиль живописного и графического видения А. Жолудя санкционирует и оснащает специфическими изобразительными средствами новый стандарт визуализации культурных и внутривидовых смыслов, целиком взращенный на особенно предощущаемой мягкости стилевого и жанрового решения картины и/или графического листа, на обтекаемости живописных и графических объемов, тонкой градации открытых цветовых плоскостей и их колористических нюансов, на балансе гибкости и округлости фигуративного силуэта и его жесткой линейно-плоскостной метаморфозы².

Художнику удалось сделать почти невозможное: примирить фовизм и кубизм, барочный синтетизм и классицистическую ясность замысла, достичь убедительности рассказа своих живописных и графических

¹ *cose antichissime, nove a' moderni animi...* (um.)

² Как живописцу и, в особенности, графику А. М. Жолудю свойственна широкая палитра технических средств. В графике это гибкое использование различных станковых — от традиционных (пастель, графитный карандаш, тушь, гелевая ручка, смешанная техника, уголь и др.) до авторских графических техник. В жанровом отношении он тоже разнообразен: портрет, жанр, ню, натюрморт, включая и так называемое «фэнтези».

istoria и перейти грань, разделяющую искусство изображения действительности (*rappresentazione della realta*) и искусство создания образов (*presentazione d'immagini*), погрузившись в глубины внутренней истории искусства, ставшей с легкой руки А. Жолудя отчетливо визуализированной и невербальной.

И хотя «принципиальным продуктом истории искусства оказывается современность как таковая» [5, с. 291]¹, в работе А. Жолудя привлекает «вневременная историчность» художественного целого, «внутренний контекст» визуальной истории искусства, сам механизм пластического мышления, действие которого он намерен показать (и показывает) со всей прозрачностью и отчетливостью, не скрывая ни культурно-изобразительных аллюзий, ни «картинных» цитат, ни визуальных метафор.

Между тем в работах начала 1990-х, нулевых и наших дней мы не найдем следов ни «сурового стиля», ни традиционного для «семидесятников» сезаннизма и немецкого экспрессионизма, ни отвлеченной рационалистической архитектоники кубизма. Все его работы вырастают из непреодолимой тяги к искусству, обращенному к собственной онтологии, самоанализу и задачам реактуализации (современного прочтения) живописной и графической классики, «актуальной ретроспекции» (С.М. Даниэль) старых мастеров и гениев авангарда. А значит, аура живописного и графического творчества А. Жолудя обтекается именами тех, кто в свое время осознавал синтетически-действенный характер искусства, его способность порождать новые пластические идеи и создавал формы, обладающие той суммой качеств, которую весьма неопределенно и устойчиво именуют «театральностью», «сценичностью» картинного построения, намеренной повествовательностью сюжетного строя, развернутостью пластической метафоры — именами мастеров сеичентистской традиции, европейского барокко, фовизма, постгогеновского клаузонизма, но в особенности Матисса и Пикассо, частично Шагала и Руо [16;18]².

Однако «диалоги» с ними харьковского художника мало похожи на ситуацию, «когда картины пишутся про другие картины», — искус-

¹ По слову Дональда Прециози, см.: *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford History of Art). 1998. Особенно стоит учесть также недавнюю работу с еще более характерным названием: *Art Is Not What You Think It Is*. 2012. Цит. по: [4, с. 288, 291].

² Л.Л. Савицкая вспоминает и Олега Целкова, но мне эта связь кажется не более чем опосредованной, см., впрочем: [18, с. 1, 2–5].

ство А. Жолудя, хотя и обязано другим картинам в большей мере, чем созерцанию Природы и бережливым отношением к натуре, все же озабочено теми же живописно-декоративными пластическими задачами, которыми преисполнены творения традиционных мастеров изобразительного искусства. Кажется, его интересует сама хитрая метафорическая вязь изобразительного синтаксиса, чем ученая убедительность его лексики, но неизменными остаются ясно осознаваемые пластические задачи, связанные с построением визуального целого. Отсюда намеренные столкновения дополнительных цветов, работа практически безграничными цветовыми плоскостями, биоморфность силуэтов, кубистические разломы и трансформации профилей и подчеркнутая стенописность манеры обращения с живописной и графической плоскостью.

Эти задачи А. Жолудь решает с неизменными для него интеллектуализмом, тонким равновесием между характерным для художника видением формы и реальностью материала, оригинальной живописной и графической техникой воплощения своего опыта глаза и творческой руки, прямо никогда не переходящего в опыт языка, но на уровне творческих конвенций приближающегося к опыту словесно-языковому. Он, этот опыт, просвечивает сквозь синтетичность формы, практику организации композиционных элементов в связанную структуру пластического целого, сквозь криволинейность, биоморфность стилеобразующих начал и, наконец, сквозь саму визуальную парафразу, живописный и графический центон (от лат. *cento* — «лоскутное одеяло») [6, с. 338]¹, имеющий в своем основании явно лингвистическую природу. Построенные на принципе аналогии форм картины и графические листы художника стремятся выглядеть обычно как чисто импровизационные, но на самом деле внутренняя пластическая гармония картины или рисунка А. Жолудя исходит из «формульности» самого его языка живописи и графики, понимания художником значимости базовых элементов грамматики пластического высказывания, обобщением цвета и линии, сводимых им к синтетическому единству, близкому музыкальному аккорду или идеограмме. Все это приводит готовое произведение к такому его общему строю, при котором конкретно-пластическое, сюжетное, жанровое отходит на второй план, заставляя зрителя любоваться

¹ Термин стиховой теории, перенесенный в изобразительное искусство. Имеется в виду произведение, составленное из цитат, фрагментов, композиционных приемов известных зрителю произведений живописи и графики. Его художественный эффект в том, что каждый изобразительный «лоскут» «воспринимается одновременно в двух контекстах — первоначальном и новом» [5, с. 238].

созданными художником образами, завязанными не столько на изобразительности как таковой, сколько на убедительной визуальной природе всего произведения в целом.

Привлекательность целого строится не только на эмоциональной и ассоциативной символике произведений А. Жолудя. Она коренится в глубинном метафоризме его работ, выходящем далеко за границы символических форм традиционной живописи и графики, туда, где царствует пластическое *concetto* и семиотическая определенность формы, ему отвечающей.

При внешнем взгляде на работы А. Жолудя глаз сперва отбирает формы, которые можно назвать «вторичными»: вариации, пастиши, стилизации, реплики, цитаты. Но А. Жолудь намеренно избирает такой способ самовыражения, при котором живописная и графическая парафраза, переходящая со временем в аналитическую интерпретацию произведения изобразительного искусства, становится наиболее продвинутой ступенью изобразительной деятельности художника. И, кроме прочего, становится основанием для формирования полисемантического и целиком оригинального языка зрительных образов, активным субъектом которого является А. Жолудь.

Замешанный на структурах авангарда, этот язык целиком лежит в плоскости постмодернистской художественной практики, хотя свойственный ей «максимум декоративного, спонтанного, интеллектуально-игрового, эвристического, рефлексивного, деструктивного» [15, с. 150] начал не оборачивается в случае А. Жолудя минимумом смыслообразующего и конструктивного, а наоборот — стремится к расширению и углублению живописной и графической информации, постижению которой художником отводится «короткое», по В. Г. Вейсбергу [11]¹, время.

Актуальное прочтение А. Жолудем европейской изобразительной классики нагнетает в живописный и графический текст нелинейный характер, стремясь уравнивать в правах длительность и дробность живописного и графического целого. Основанное на доминирующем начале большого цветового пятна, практически не имеющего границ в структу-

¹ В разговорах с А. М. Жолудем имя московского художника-теоретика В. Вейсберга неоднократно упоминалось. Не будучи прямым последователем его теоретических взглядов и художественной практики, А. Жолудь все же с интересом включает вейсберговский опыт работы с живописным и графическим материалом в свой круг пластической рефлексии и самоанализа. Во всяком случае, в мастерской художника альбом В. Вейсберга лежит на видном месте, как, впрочем, и альбом Леонардо да Винчи. См. [11, с. 348–351].

ре работы, на острой силуэтности фигуративного ряда, определенности рассказываемого мотива и ясной временной природе живописных и графических построений А. Жолудя, это целое работает как троп, механизм которого — семиотическая перестановка пластического означающего и означаемого: «поскольку дана вещь, для нее подыскивается знак, — если дан знак, он утверждает себя, если находит воплощаемое» (Ж. Матье)¹. Отсюда гипертрофия профессиональных навыков, которых для исполнения работы требуется много больше, чем от художника-подражателя Природе (а им А. Жолудь не является), и тяга к перифрастической художественной деятельности. Сложная сама по себе, она провоцирует множественность и разнородность живописных и графических работ художника, большой анализизм формы и вечное скольжение на шкале «*узнаваемое — неузнаваемое*», в «сторону неузнавания» или слабого узнавания претекста, но все же определенного опознания заимствованного (точнее, взятого в аналитическую разработку) стилия, своеобразной мишени творческого эксперимента, и стилия самого художника.

Крайними границами такого балансирования, его своеобразными формами-эталоном для А. Жолудя можно считать живопись с биоморфной (криволинейной) стратегией пластической деформации фигуративных форм, с одной стороны, и живопись, с другой, более жесткой, линейно-графической (кристалломорфной), порой кубистической стратегией воплощения образов художественного сознания. Сам акт живописного и графического «перевода» А. Жолудем картин «старых мастеров» и мастеров Новейшего времени, включая и авангардистский контекст, на язык собственного творчества может быть помыслен как акт текстуализации произведения визуального искусства. Он основывается на особенном ощущении пространства картины и/или графического листа, для которого станковизм и тесен, и предопределен. Можно даже сказать, что этот текстоцентризм, переведенный в формат холста или графического листа, вкупе с повествовательностью и сюжетностью, выдвигает в творчестве А. Жолудя проблематику пространства как наиболее существенную, если не главную — именно в ней ритм соотношения символизирующего и символизируемого набирает свою четкость, строгую периодичность и убедительность.

Справедливо замечено [18, с. 4], что «образы А. Жолудя перерастают рамки станкового произведения», но это вовсе не потому, что в основании профессиональной подготовки А. Жолудя лежит дизайнерский исток авторского творчества, — к этому принуждает сам характер

¹ Для В. Б. Мириманова это весьма характерное цитирование. См.: [15, с. 127].

желудевского синтетизма, свойственная лишь ему природа пространственного видения. К этому принуждают ориентация его изобразительного языка на предельный лаконизм выразительных средств, четкость сопоставления цветовых плоскостей, ясность сочетания живописных масс, определенность округлой линии, плавность или намеренная угловатость силуэта, синкопированная ритмика, динамическая композиция и прозрачность пластического рассказа.

Живописная и графическая ритмика А. Жолудя в случае скрытого или явного монументализма форм даже в станковизме не теряет, а приобретает в своем метафоризме и эмоциональности, тем более, что такая ритмика основывается на конкретно-индивидуальном и авторском визуальном схематизме, в границах которого «узнаваемый претекст» или самостоятельное творение мастера предстает как своего рода концепт или отдельный синтетический образ, функционирующий как живописный и графический иероглиф. Следствием образования такой «иероглифики» становится смещение изобразительного синтаксиса в сторону обобщающих стратегий, сгущение визуально-пластической речи и конструктивная четкость живописного и графического языка художника. Эстетика этого языка (что особенно видно на материале графики А. М. Жолудя) основывается более на мысли, нежели на непосредственном наблюдении и переживании природы, не на ощущении пространственных отношений, а на стремлении выстроить для каждой композиции пластически самодостаточный и постоянно обновляемый визуальный код.

Вместе с тем, указанная эстетика не замещает живое чувство и свойственную А. Жолудю мировоззренческую полноту работы. Напротив, его язык намеренно стремится быть тем инструментом, который отразит со всей полнотой все богатство «человеческого» в мире. Об этом хорошо у Пикассо: «Художник — это приемник впечатлений отовсюду: от неба, от земли, от кусочка бумаги, от прошедшего мимо человека. Поэтому и не надо делать различия между вещами, среди них нет благородных и неблагородных. Надо брать свое добро, где его находишь, но только не в своих работах» [7, с. 43].

Творчество А. Жолудя дает немало примеров, подтверждающих сказанное.

Возьмем автопортрет 1983 г. (х/м, 88 × 65), нарочито приведенный в каталоге 2002 г. как подтверждающий бесспорную связь А. Жолудя с классическим авангардом (как и автопортрет 1984 г., приведенный в каталоге 2016 г. Здесь Жолудь ориентирует самообраз на автопортретную «маску» Рембрандта). Истоки его «узнаваемы с первого взгляда» (Л. Савицкая) — это автопортрет Веласкеса, включенный в «Менины»

(Мадрид, Прадо) и как бы сознательно изолированный от всего изобразительного контекста, к тому же зеркально повернутый. Возможно, это в меньшей мере «автопортрет» А. Жолудя, поскольку всем строем своей изобразительной речи он рассказывает «историю портрета» («портрет о портрете»), чем является авторской саморепрезентацией.

Извлеченный из «изображения классического изображения»¹, он становится изображением классического портрета художника, с его нарочитостью позы, узнаваемой атрибутикой и обобщенностью обстановки (мастерская художника). Композиция (авто)портрета столь же монологична, как и любого другого, схожего с ним, особенно (и это напрашивается само собой) автопортрета К. Малевича «Художник. Автопортрет» (1933, ГРМ). Так же, как и в контексте авангардного самобраза художника, автопортрет А. Жолудя предстает своего рода «Эго-текстом», нивелирующим психологическую конкретность и убедительность авторской репрезентации и очевидным образом повествующим о «художнике» как таковом. Семантико-стилистическая гетерогенность портретов Малевича и Веласкеса у Жолудя снимается и переводится в плоскость театрализованной гомогенности и стилистической обобщенности, если не размытости. Сохраняя портретную правду, А. Жолудь избавляет самообраз от типологического обобщения (художник конкретной эпохи), внося в него кинематографическую вырезанность кадра, пестроту цвета и явный эмблематический смысл. В отличие от «Художника» К. Малевича, в автопортрете А. Жолудя и близко нет строгой трехмерной глубины «кадра» (хотя фон в нем «живет» своей конструктивной жизнью), акцентированной двухмерности построения фигуры и строгой тектоники, между тем он построен намеренно так, чтобы не «хранить» в своих живописных структурах, а прямо выразить память о супрематическом эксперименте авангарда, в которую автор примешивает открытую цветовую экспрессию фовизма и мягкость, ироничность шагаловского декоративизма. Если и следует вычитывать иносказательный пласт смысла в этом автопортрете, как это делают искусствоведы по отношению к «Автопортрету» Малевича, то только в том смысле, что здесь автор сознательно шаржирует свой образ, педалируя не художественно-провиденциальную тему, а тему «шута», «актера», художника как *Artifex ludens* («художника играющего»), насыщая свой образ иконографическим лукавством и скрытой вербальностью, присваивающей, как и в авангарде, слово о художнике и переводящей его вербализированный образ во внутренние слои изобразительного текста.

¹ По мысли М. Фуко, см.: [8, с. 22].

Полный игрой визуальных кодов, портрет рассчитан на двойное прочтение — как самоподобный тип повествования о художнике (что соответствует авангардной поэтике) и как символ взгляда как такового, что косвенным образом отсылает к семантике глаза как основополагающей природе художественной деятельности в целом. Двойная цитация как бы цементирует эмблематический смысл, сохраняя непосредственность этюда и «лицевость» рассказа о творческом «Я». Индивидуальное теряется в универсальном, но затем всплывает как знак профессиональной деятельности и как знак представленности видимого и видения в их сценической и живописной условности. Тем самым автор как бы уводит себя из-под жанрового удара — он не пишет автопортрет, а набрасывает сценарий роли, который суждено играть в спектакле жизни изображенному на холсте субъекту. Взгляд живописца и изнанка холста, с одной стороны, и супрематические следы авангардизма, с другой, переводят картину в концептуальный контекст поэтизации самой Живописи, сближая исторические концы друг с другом и переводя эту живописную парافразу в плоскость современного (на момент исполнения) искусства. Совершилась, так сказать, реанимация живописной традиции и реактуализация визуальных кодов. В итоге — совершенно своеобразный и самостоятельный изобразительный текст. Его «риторичность» повышается, если вспомнить (а эрудит А. Жолудь не мог этого не знать), что «все герои картины Веласкеса суть зрители» [8, с. 22, 26–27], а значит, и вложенный в работу смысл выбивается из строгой жанровой определенности, по сути сводя ее на нет.

Точно также обстоит дело с натюрмортом и жанровыми композициями А. Жолудя. Уже самой композицией, не терпящей пустоты, уплотненностью живописного поля и отчетливой вибрацией цветовых плоскостей А. Жолудь размывает привычные границы жанра. Его «Великий пир» (1998–1999, 70 × 80), несмотря на небольшой формат, по сути — батальная сцена, массовая кинохроника столкновения жизненных и смертных сил, смотреть на которую столь же мучительно для глаза, как и на свод капеллы св. Сикста Микеланджело. Дадаистский контекст, а также явные уклоны в сторону Х. Миро и П. Пикассо придают композиции не натюрмортный характер, а условность эпического, мифологического повествования. «Завтрак» (1992 г.) снимает всякую двусмысленность с «Бара в Фоли-Бержер» Э. Мане (1881), акцентируя внимание на ирреальности реального события и фантазмагоричности языка живописи и графики А. Жолудя, стремящегося его запечатлеть. Активный цвет, резкие контрасты, чувственная осязаемость предмета, драматизм и театрализованность сюжетной разверстки — все меркнет перед

иллюминисцирующим названием бутылки с алкоголем («Porto»), взамен которого хочется читать «Rotko», готовящейся упасть рюмки, словно нарочно примостившейся возле минотавромощной бутылки (вновь отсылка к Пикассо?), чтобы продемонстрировать контраст массы и объема, статику фигур и динамику предметов, но главное — срезанностью изобразительного поля холста, привносящей в картину момент случайности и сиюминутности, особенную темпоральность, за которой уютно располагается изобразительный рассказ о событии. Наоборот, там, где композиция сознательно строится как натюрморт («Баварское пиво» 1993 г., «Рыба и гранаты» 1993 г. и др.), автор стремится уйти от традиционной натюрмортной тематики «Пира», «Трапезы», «нехватки или достатка еды», фокусируя свой художнический интерес не на прагматике изобразительного сообщения (гротеск здесь, конечно, социально и лично мотивирован), а на синтаксисе его формы (геометрика, стиль, иконографические схемы, трансформации фигур, перспективные разрывы и усложненное соотношение фигуры и фона). И хотя содержательно смысл натюрмортов вполне ясен, за ними интересно наблюдать именно как за семиотической ловушкой живописи: попадая в пространство натюрморта, взгляд, пробегая сквозь устойчивый набор предметов (нож, бутылки, фрукты, бокалы, стакан, рюмки, всенепременная рыбина или рыбины), погружается в перспективные сокращения пространства и ту подвижную текучесть формы, которой всегда полны работы художника.

Изобразительными средствами Жолудь размывает «изображение вещи в форме рисунка», гипертрофируя парадоксальность и типологическую двойственность натюрморта как жанра живописи. Почти всегда это маленькая «Герника», а не тихое предстояние вещей, как у Шардена, не алтарная намоленность вещи, как у Сурбарана, и даже не убедительная крепость обобщения, как у яблок Сезанна, — это демонстрация механизма метонимического замещения внутреннего предмета изображения его литературной и изобразительной эмблемой, переводящей изображаемое из жанра натюрморта в жанр портрета и кабацкой сцены. Иконографическая схема натюрморта размыта, а его повествовательная природа типа *vanitas* актуализирует геометрический минимализм картины и сближает его с минимализмом семантики, внося в изображаемое ту долю определенности, которой нам так не хватает в жанровых сценах А. Жолудя. Добавим, к слову, что и выбор натюрмортного мотива у А. Жолудя не случаен. Мотив рыбы выбран им как знак авангарда (вспомним «рыбные образы» М. Ларионова, К. Петрова-Водкина, следки З. Серебряковой) и как знак христологической иконографии, где мотив рыбы традиционно артикулирует евангельский код, не говоря

уже об отсылках к «виртуальному музею» Босха и Брейгеля (с их рыбами, большими и малыми, символизирующими и топику страдающей плоти, и модальность тризны, и архаический смысл еды как сакральной жертвы) и к гротескно-смешливой «рыбной лавке» Н. Заболоцкого. И это не говоря уже о классических рыбных натюрмортах Ф. Снейдерса. Есть рыбы и у излюбленного харьковским художником Веласкеса («Христос в доме у Марии и Марфы», 1620). Правда, для А. Жолудя рыбный контекст интровертивно вовлекает зрителя в перипетии сексуально-эротизированного характера («И сжаты челюсти вдвойне... / Хочу тебя! Отдайся мне!»), тем самым натюрморт художника содержит интертекстуальную отсылку не только к живописному, но и литературному претексту, где этот мотив намеренно карнавализуем и гротескно заострен. Столь же карнавализованными являются и жанровые композиции А. Жолудя. Во многих из них вольно вычитывать предшествующую изобразительную традицию — от «Завтраков на траве» Мане, Пикассо до «Женщины на пляже» (1920), «Причесывающейся женщины» (1940), «Распятия» (1932) Пикассо, его же «Плачущей женщины» (портретов Доры Маар, 1937), бесконечных игроков в карты европейских караваджистов, от самого Караваджо до Ж. де Латура и Сезанна (итальянская и французская линия изобразительного интереса у Жолудя преобладает, в отличие от типично «русской» ориентации в этом случае на немецкий экспрессионизм), нет только больших и малых купальщиц и алжирских женщин, хотя в работе с цветом, с картинной плоскостью виден и учтенный художником опыт романтизма и восточного искусства. Они, на наш взгляд, примечательны вот чем. Прежде всего постоянно варьируемым и повторяемым рисунком силуэта, сохраняющим свою выделенность в изобразительном кадре и мягкий характер округлого профиля, вздутостью формы, стремительностью разворотов и масштабом первопланного решения композиции.

Эти формы буквально бросаются в глаза, а трансформации столь наглядны, что испытываешь головокружение от бесконечных переплетений конечностей, тел, фигур, взглядов; вывернутых наизнанку фитоморфных конструкций, некогда бывших героями сюжетной композиции, а теперь ставших полем битвы цвета, линии и плоскости. Кажется, барочная (или необарочная) стихия сюжетной живописи А. Жолудя назло всем и вся бежит предметной конкретности рисунка, стремясь навсегда на сетчатке глаза отложиться как арабеск, как цветовая вспышка, чувственно ощущаемое движение кисти или мастихина по холсту, но умное видение зрителя склоняется все же к констатации того, что перед нами не счастливо завершившийся поиск определенного сюжета,

а опыт «слепого касания» художника, когда он действует «силой интуиции, не зная, что именно будет “значить” новый мазок»¹.

Мазок здесь синонимичен слову. Язык действительно (и в этом Ж. Делез, а с ним и М. Ямпольский правы) вычленяет фигуры живописи из поля зрения, но то, что у А. Жолудя удается назвать, пребывает в куда более фантомной зоне, нежели традиционные гротескные образы классического искусства. Этим оно отличается от перифрастического искусства А. Жолудя. Его квинтэссенция — воплощенная в линейном схематизме абстракция формы в рисунке, гибрид, сплавление, «сложение» форм. Они репрезентируют живые смыслы бытия, его знаки, арабески, обретшие плоть и кровь, но не переставшие отсылать к знакам искусства. Тем самым А. Жолудь повышает символический, знаковый характер своей деятельности.

Особенную прелесть она приобретает в случае, когда А. Жолудь занимается штудиями на темы Веласкеса. Подобно Ф. Бэкону, он выбирает один мотив *varia velasquena*. Но зато какой — «Менины»! В живописи и графике «Веласкес» А. Жолудя приобретает определенность графической схемы Виллара де Оннекура, с тем же геометризмом синтаксиса и узнаваемостью иконографии. Он и здесь проявляет удивительную изворотливость и изобретательность, не говоря уже об избирательности композиции: вновь кадр, отвлечение от фигуративности и конкретности фона, формульность композиции. В парафразах на тему «Менин» нет «плотоядной пышности» форм, а, наоборот, явлена аналитичность рисунка, мозаика плоскостей не дробит цельный образ, но предъявляет как знак основные приметы стиля. Энергичный язык живописи и рисунка А. Жолудя, словно замолкает перед гением Веласкеса, переходя на графическую азбуку Брайля, добиваясь выразительности лишь за счет скупого набора линий и продуманного столкновения плоскостей. Его «Веласкес» поставлен в ситуацию «фронтального смотрения» и вновь эмблематического взгляда-видения, присущего искусству как таковому, воспринимаемая как метафора самого искусства Живописи и Рисунка.

¹ «Рисовальщик ведет свою линию в слепоте. И эта слепота, прямо вытекающая из момента предельной близости художника к холсту или бумаге в момент их касания» — См.: [20, с. 57]. На наш взгляд, вся фигуративная живопись А. Жолудя и есть апофеоз такого «слепого рисования», когда предельная близость к холсту или бумаге сплавляется с предельной же ритмикой цвета и фактурностью красочного слоя, в своей синтетической стилистике сводящей любой жест, взгляд, поворот фигур, любой сюжет к семиотической игре алфавитом языка живописи.

«Менины» А. Жолудя статичны и схематичны, они не многочасовой спектакль, а одноактная пьеса. Имея реплики в рисунке, в живописи они затвердевают исключительно на сюжетно-тематическом уровне «художник / модель», тогда как в геометризованных рисуночных вариациях внимание художника сосредоточено на формально-пластических достоинствах, композиционных двойственностях работы Веласкеса. В живописи — это чаще всего фрагмент сцены (метонимическая парафраза), в графике — недискретная целостность (композиция берется целиком, но с акцентом на пространственно-фигуративных отношениях). При внешней нарочитой повторяемости мизансцены веласкиевских «Менин» акцент художник ставит на сопоставлении композиционных планов и рядов фигур, стремясь не к их метаморфозам, а к максимальному схематическому упрощению всей композиции.

А. Жолудь — весьма отменный и запоминающийся рисовальщик. В рисунке А. Жолудь в полной мере реализовывает свои исполнительские потенции. Там, где в его живописи не находит своего места рельеф, в рисунке он полностью подчиняет себе все изобразительное пространство. Это не мягкая округлая, единым движением лепящая силуэт гибкая и тонкая линия *a la Matisse*. Это не пульсация графического арабеска, а жесткая графическая схема, последовательный рассказ черным и белым. Интересно, что излюбленным мотивом рисунка у А. Жолудя выступает мотив «Мастерской художника» (и вновь наклон в сторону Пикассо, скажем мы), позволяющий заострить экспериментальный характер творчества художника. Здесь открывается то, что в живописи А. Жолудя оказывается совсем не допустимым: графический лист с суровостью инквизиции накладывает свое вето на размытость пространственных границ, безграничность сюжетных композиций, присутствующих в живописи художника. Это мир не размытых, а определенных форм.

Графический лист А. Жолудь воспринимает как конкретную плоскость, к которой привязывается рельефное изображение, гармонизированное краевой растушевкой силуэта, но сохраняющее свою рельефность восприятия образа. В меньшей степени, конечно, это натурный рисунок. Но Жолудь не выставляет напоказ линейный контур, а любит его объемопорождающей способностью. Он оперирует сериями полубъемов, построенных по рельефному принципу. Местами они сохраняют мягкую стиливую конструкцию, но в пределе стремятся к жесткости композиционной и линейно-плоскостной стилистике. Несмотря на то, что фигуры в рисунках художника встроены в сюжетный контекст, они сохраняют изолированность по отношению друг к другу и не стремятся к последовательно выражаемой композиционно-пространственной связи. Это своего

рода координация форм, нежели их гармоничное согласование (таковы «Семья», 1990–1993 гг.; «Мастерская» 1990–1993 гг.; цикл «Мадонна Каноника Ван дер Пале» Ван Эйка 1991 г. из 4-х листов; «Веласкуэна» и «Танец» 1990-х). Иначе обстоит дело с «Фигурами» (особенно в «Адаме и Еве» 2001 г.). Сохранив натурность постановки и последующую аналитическую доводку фигур, основанную на абстрагировании качеств визуализируемого образа, рисунок мастера тяготеет к монтажности и активации плоскости тоном, вследствие чего фон приобретает активность, сообщающую фигурам рисовальщика качество рельефа и силуэтную читаемость пластической метафоры. Он не отказывается от ветвящегося фитоморфизма, как и от «режиссуры» всей композиции листа, но погружает ее в такие пространственно-перспективные членения, которые не оставляют композиции какого-нибудь горизонтального развития. Именно поэтому рисунок А. Жолудя преимущественно концентрирован на фигуре и так легко укладывается в фигуративные серии. Насыщая тоном околосилуэтный фон, вздувая форму как бы изнутри, конденсируя объем, А. Жолудь в рисунке достигает особой скульптурности, «сгущенной осязательности» (Б. Р. Виппер) рисунка, и в этом — превосходство А. Жолудя перед другими, более академическими рисовальщиками и перед собой как живописцем. Упрощенный и сведенный к лаконизму в форме, он обогащен со стороны семантики образа, наряду с гротескностью приобретшей волею автора трагизм и эсхатологичность воплощения темы. Глядя на репродукции рисунков, можно подумать, что перед нами настенное панно, а ведь их формат (преимущественно 84 × 59) вполне классичен. Универсализация образного строя и монументализм образного решения — следствие такой пластической стратегии. После рисунка по-другому смотришь на живопись А. Жолудя. В сухом остатке после знакомства с ними гранулируется понимание того, что и живопись, и рисунок для А. Жолудя являются, говоря словами С. Эйзенштейна, выражением «одного и того же двумя разрядами средств, как бы двумя языками» [13, с. 245], — идеи Человека, Жизни, Танатоса и Эроса, мифопоэтики их космогонического значения, получившего убедительное воплощение в изобразительной поэтике харьковского художника, процесс изучения которой остается открытым для исследования. Творческая же деятельность художника по-прежнему пребывает в развитии, хотя и отзывается слабым эхом искусствоведческих наблюдений.

Выводы. Перефразируя выдающегося французского искусствоведа Даниэля Арасса, можно сказать, что «блеск», «отличие», «выделимость» поэтики А. Жолудя на фоне иных живописных и графических стратегий творчества не имеют «ничего общего со знанием», а через

особенную живописную и графическую «тенденцию» позволяют войти туда, где «визуальный опыт глаза переходит в среду языка» (выражение белградской исследовательницы С. Бриски-Узелац) и где совсем недостаточно того, что мы обычно понимаем под историей современного и любого другого искусства. Обращаясь к ней, стоит настроиться на диалог с художником и постараться расслышать тот глагол, которым он говорит с человеком, «ясный и понятный только ему самому — в матери, где он “звучит”» [1, с. 381].

Перспективы дальнейших исследований автор видит в уточнении стратегий метафоризации и метонимизации визуальной парафразы в современном искусстве Украины.

1. Арасс Д. Деталь в живописи [Текст] / Даниэль Арасс. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 464 с.
2. Бабин А.А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров [Текст] / А.А. Бабин // Панорама искусств. — М.: Советский художник, 1985. — Вып. № 8. — С. 93–107.
3. Бурмака В. Поиски и находки Александра Жолудя : [Текст] / Виктор Бурмака // Харьковские художники. — Х.: Велес, 2001. — 120 с.
4. Бусев М.А. Предисловие [Текст] / М.А. Бусев // Жидель А. Пикассо. — М.: Молодая гвардия, 2007. — С. 5–38.
5. Ванеян С.С. Гомбрих, или Наука и иллюзия. Очерки текстуальной прагматики [Текст] / С.С. Ванеян. — М.: Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», 2015. — 304 с.
6. Гаспаров М.А. Свадебный центон [Текст] / М.А. Гаспаров // Экспериментальные переводы. — М.: НЛО, 2003. — С. 338.
7. Герман М. Парижская школа [Текст] / М. Герман. — М.: Слово, 2003. — 271 с., илл.
8. Даниэль С.М. Статьи разных лет [Текст] / Сергей Даниэль. — СПб.: ЕУ СПб, 2013. — 256 с.
9. Дмитриева Н.А. Пикассо [Текст] / Н.А. Дмитриева. — М.: Наука, 1971. — 127 с.; илл.
10. Жолудь А. Графика. Каталог персональной выставки [Иллюстрации]. — Х.: Майстерня Ск!пів, 2016. — 69 с.
11. Иванов Вяч.Вс. Вейсберг : самоанализ живописца [Текст] / Вяч. Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М.: Языки славянских культур, 2007. — Т. IV. — С. 348–351.
12. Коваль О. Семиотика реактуалізації мистецтва «старих майстрів» у сучасному українському візуальному мистецтві ХХ–ХХІ століть [Текст] / О.В. Коваль // Аркадія. — 2015. — № 4 (45). — С. 100–134.

13. Клутье Ж. Живописная модель в «Досках судьбы» Велимира Хлебникова [Текст] / Женевьев Клутье // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова. Текст и контексты. Статьи и материалы. — М. : Три квадрата, 2008. — С. 117–130.
14. Лангаккер Р.У. Когнитивная грамматика [Текст] / Р.У. Лангаккер. — М. : ИНИОН РАН, 1992. — 56 с.
15. Мириманов В.Б. Императив стиля [Текст] / В.Б. Мириманов. — М. : РГГУ, 2004. — 195 с.
16. Немцова В.С. Миф и реальность в творчестве Александра Жолудя [Текст] / В.С. Немцова // Вісник ХДАДМ. — 2007. — № 6.
17. Петрова О. Трете Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей [Текст] / Ольга Петрова : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2015. — 480 с. : іл.
18. Савицкая Л.А. Александр Жолудь и классики авангарда [Текст] / Лариса Савицкая // Александр Жолудь. Живопись. Графика. Каталог персональной выставки. — Х. : АВЕК, 2002. — 67 с.
19. Эйзенштейн С. Композиция и изобразительность [Текст] / С. Эйзенштейн // Киноведческие записки. — 1997–1998. — № 36/37. — С. 245–248.
20. Ямпольский М. О близком [Текст] / М.Б. Ямпольский / О близком. — М. : НЛО, 2001. — 240 с.
21. Mitchell W.J. T. Picture Theory [Text] / W.J. T. Mitchell. — Chicago ; London : University of Chicago Press, 1994. — 445 p.

**Олег Володимирович Коваль. Візуальна парафраза як «*imagetext*»
у живописі та графіці Олександра Жолудя.**

Анотація. У статті розглядається співвідношення вербального та візуального кодів культури у художній перифрастичній практиці О. Жолудя

Ключові слова: синтез вербального та візуального, візуальне мистецтво ХХ–ХХІ ст., інтермедіальність, парафраза, перифрастична діяльність художника, О. Жолудь.

**Олег Владимирович Коваль. Визуальная парафраза как «*imagetext*»
в живописи и графике Александра Жолудя.**

Аннотация. В статье рассматривается соотношение вербального и визуального кодов культуры в художественной перифрастической практике графика и живописца А. М. Жолудя.

Ключевые слова: синтез вербального и визуального, визуальное искусство ХХ–ХХІ ст., интермедиальность, парафраза, перифрастическая деятельность художника, А. Жолудь

Oleg V. Koval. Visual paraphrase as the «*imagetext*» in the A. Gholud's artist practice.

Summary. In the article the value of verbal and visual codes of culture in art practice periphrastic A. Gholud.

Keywords: synthesis of verbal and visual, the visual arts of the ХХ–ХХІ century, intermediality, paraphrase, artist periphrastic activity, A. Gholud.