

РИСУНОК КАК ТЕКСТ ХУДОЖНИКА И ТЕКСТ КАК РИСУНОК В ТВОРЧЕСТВЕ В. Н. КУЛИКОВА

ОЛЕГ КОВАЛЬ

Искусство, как и человек, характеризуется способностью формировать идеи...

К. КЛАРК

Актуальность. Постановка проблемы. Цели и задачи исследования. 27–30 октября 2015 г. Харьковская Муниципальная галерея и галерея VOVATANYA осуществили масштабный проект «IN MEMORIAM», посвященный памяти выдающегося харьковского графика и живописца, одного из основателей легендарной группы «Литера А» Виталия Николаевича Куликова (1935–2015). В октябре 2015 ему бы исполнилось 80 лет. Проект являлся целостной, монографической ретроспективой творчества Куликова, в ходе которой полностью раскрыто творческое наследие известного украинского художника. Стратегическая цель проекта — не одна лишь демонстрация творческого наследия художника, но прежде всего — расширение и укрупнение границ дискурса о его творчестве и — шире — экспериментальных поисков в украинской графике и живописи последней трети XX — начала XXI ст. Привлекая искусствоведов и культурологов, организаторы проекта стремились проанализировать творчество Виталия Куликова и как самобытного художника с уникальным стилем и мировоззрением, и как фигуранта мощного, но до сих пор малоисследованного течения Харьковского нонконформизма

1960–1980-х. Эта идея была реализована в рамках Теоретической платформы проекта, в работе которой приняли участие ведущие искусствоведы и арт-критики Украины в целом и Харькова в частности. В рамках общей дискуссии прозвучали задачи экспозиционной и издательской репрезентации творчества В. Н. Куликова. Они раскрыты в осуществленных издательских планах — презентации художественных альбомов (живописи, рисунка и графики), продолжающих вышедшее ранее издание, а именно альбом-монографию «Віталій Куліков», выпущенный издательством «Родовід» при содействии указанных галерей в 2009-м [1]. В рамках теоретической платформы проекта состоялась также демонстрация биографического фильма о Виталии Куликове, снятого известным медиа-журналистом Еленой Григорьевой.

Такой усиленный интерес к творчеству одного из видных украинских художников-парадоксалистов конца XX ст. **актуализирует** и **проблематизирует** сам вопрос радикального обновления методологии искусствознания и культурологи, особенно применительно к современному экспериментальному, трансавангардному искусству.

Задачи, поставленные в этой статье, — как и ее **цель** — не только связаны с расширением поля интерпретационных стратегий, касающихся творчества В. Н. Куликова. В первую очередь они не только рассматривают творчество харьковского художника как «текст» в семиотическом понимании, но и погружают этот текст в более широкую зону интересиотического, интермедиального перевода.

Анализ последних публикаций. В рассматриваемом нами аспекте исследование творчества В. Н. Куликова не предпринималось, хотя он и его работы часто становились предметом искусствоведческих и культурологических штудий. Едва ли не первое основательное монографическое исследование в конце 1990-х — начале 2000-х было предпринято доктором искусствоведения А. В. Шилов [2]. Основной конвой текстов, сложивший своего рода искусствоведческую куликовину, вошел в упомянутый альбом-монографию, вышедший еще при жизни художника [1]. По сути, украинское искусствознание только открывает его творчество, и процесс этот далек от завершения.

Основные результаты исследования. Виталий Николаевич Куликов оставил после себя большое, своеобразное и объемное (язык не поворачивается сказать «огромное», но по качеству материала, по высоте художественной культуры и по мастерству «держать форму» оно как раз таким и является) наследие, состоящее как бы сразу из нескольких заряженных энергетикой своеобразия и индивидуальности миров, художественных и ментальных.

Каждый из них, — а это театральные и выставочные плакаты, станковая и книжная графика, рисунок, живопись, дизайн, педагогическая система обучения процессам рисования и формообразования в живописи, — обтекаются обильными и плодоносными реками выверенных, строгих и лаконичных воззрений на историю европейского и отечественного искусства. Сквозь цельность этих суждений явственно проступают как общие закономерности пластическо-

го мышления и художественного творчества, так и частные законы художественной практики, в том числе и фактический материал творчества самого В. Н. Куликова. Кажется, он столь же неисчерпаем количественно и качественно, как и посмертно оставленный нам этюд, набросок художника и обширный конвой его заметок о жизни и искусстве, с немецкой аккуратностью и тщательностью собранный В. Яськовым, друзьями и близкими художника [6].

Даже самое поверхностное знакомство с этим фактическим материалом открывает то индивидуальное своеобразие творчества, последовательно оформляемое и оформленное в четкую систему принципов оптически-пространственного и пространственно-временного видения художника, которое с полным правом можно назвать «мудрым видением», а самого В. Н. Куликова — «мудрым художником», каковое определение и оценка часто слышались в свое время по отношению к наставнику учителя художника — К. Петрову-Водкину (учителем, как известно, был г. А. Бондаренко, не говоря уже о В. М. Кошачевиче; правда, среди учителей В. Н. Куликова искусствоведы наших дней числят стилиевые традиции кубизма, сезаннизма, «бубноволетовцев», «сурового стиля», ну и, конечно, опосредованно, через них, — традиции П. П. Чистякова, В. А. Серова, М. А. Врубеля, П. Филонова и других мастеров Модерна и Авангарда).

Так что жизненная и творческая преемственность здесь абсолютно очевидны и предельно обнажены.

Весь этот прикровенный и проникновенный опыт воззрений на искусство и собственное творчество в своей целостности и совокупности нуждается в тщательном исследовании. Весь багаж общих понятий и концепций, явленный в пока еще малочисленных изысканиях, посвященных искусству В. Н. Куликова (а это фундаментальная, почти монографическая статья А. В. Шилов [2], обзорные и ассоциативные эссе В. С. Немцовой, острые и терминологически точные статьи Л. А. Савицкой, пронизательные

философские и поэтические «забеги» на территорию куликовской художественной практики В. Яськова, А. Сухова, Л. Стародубцевой [7]) [1; 3; 4] — мы объединяем в понятие *«текст художника»*, сквозь которое постараемся рассмотреть «аналитическую риторiku» авторского рисунка и эскиза художника и его подлинные «тексты по случаю», представленные в многочисленных записках и размышлениях. Причем этот семиотический (искусствоведческий, культурологический) анализ произведем как анализ опыта автоперевода художником визуальных знаков в вербальные и обратно.

Но стоит оговорить, что применительно к В. Н. Куликову введенный впервые В. В. Кандинским в 1913 г. в теорию искусства термин *«текст художника»* мы понимаем семиотически все же более расширительно — как совокупность всех художественных произведений художника, включая и его опыт словесных авторефлексий.

Кроме прочего, заметим, что рисунок (не только В. Н. Куликова, но в особом прицеле именно его) мы понимаем как своеобразный и наиболее лингвистический вид художественного творчества и пластической практики — что, в общем, в научном смысле вполне согласуется и с «опытом» самого харьковского творца, и с общим течением художественного процесса: так, многие, и в особенности А. В. Шило, обращают внимание искусствоведов на характерные для манеры В. Н. Куликова «словесные приговаривания во время демонстрации процесса рисования — это, собственно, и есть осуществление пластического мышления, нераздельное единство его вербального и визуального начал» [8]. Известно, что подобный опыт «приговаривания» был характерен и для Пикассо, и для Малевича, и для Филонова. Надо только все время держать в уме, что в процессе словесной авторефлексии Виталий Николаевич осуществление пластического мышления исполнял в непосредственной ориентации на рисунок, а письмо (как акт текстотворения и речевотворения) воспринимал скорее как воплощение

телесного дейксиса в искусстве и синтез вербального и визуального, упомянутый и добротню проанализированный на материале классических художественных систем А. В. Шило. Действительно, процессы вербально-визуального синтеза в творчестве и в жизни харьковского художника носят взаимопереводимый и взаимоосуществимый характер.

Тем не менее, необходимо сказать, что, несмотря на наличие накопленного материала, связанного с творчеством В. Н. Куликова, его специфика сегодня не позволяет полагаться только лишь на традиционный метаязык искусствознания. Как требование времени стоит рассматривать потребность применения к изучению материала творчества харьковского художника некоего нетрадиционного опыта исследования и критического анализа, нового исследовательского языка. Наш собственный опыт постижения искусства рисунка и «текста художника» (в данном случае — куликовского) носит лингвоэстетический (точнее — лингвоискусствоведческий, семиотический) характер, а он вынуждает нас к использованию не одних лишь строгих суждений искусствоведения, а и привлечения того, что А. К. Якимович удачно назвал «экстравербальной индукцией», т. е. говорением «посредством ауры слов, а не самими словами» — что, в общем, соответствует тому типу семиозиса, к которому принадлежит тип художественной коммуникации В. Н. Куликова с миром. Надо только лишь знать и помнить, что куликовский визуальный текст допускает собственную искусствоведческую и семиотическую интерпретацию лишь по тем правилам, которым он сам следует. Но правила куликовского формообразования подчиняются определенной «экстравербальной индуктивной» и вербальной абдуктивной типологии. Они следуют определенному типу означивания.

Что это за тип? На языке семиотики это тип *инвертированного* и *интравертированного* семиозиса, как, в целом, и пластического мышления художника (приведенные термины принад-

лежат Р. О. Якобсону и прочно вошли в вербальную и невербальную семиотику со второй половины 20 х гг. XX в. и активно используются и по сей день), при котором по отношению к визуальным знакам применяется *интровертивное отношение* (взаимообращенность знаков самих на себя), а по отношению к вербальным знакам — *инвертированное отношение* (автоперевод). При этом художественная практика художника оказывается неразрывно связанной с эстетической и гносеологической, феноменологической, экзистенциальной сутью, природой самих знаков вербально-визуальных кодов, вступающих в коммуникацию. Недаром, кстати говоря, в записных книжках В. Н. Куликова часто встречаются отсылки к именам Ж. П. Сартра, Х. Ортеги и Гассета, Н. Бердяева. Такой семиозис, как и сама художественная практика, выглядит достаточно прагматичным (что, в сущности, не плохо для основателя харьковской школы театрального и выставочного плаката). Но, если вспомнить лидера философского прагматизма Ч. С. Пирса, все становится на свои места, когда вы вступаете в область современного искусства и философской рефлексии по его поводу: «Вы предлагаете мне изображение — я отвечаю словом. Вы произносите слово — я отвечаю изображением» [9]. Явленная нам мыслительная мобильность абсолютно прагматична и связана с когнитивным характером восприятия мира вещей и мира идей. Скажем больше: после кубизма, сюрреализма, конструктивизма и концептуализма порождение и существование любого произведения искусства, называемого «современным», не может не быть прагматичным. Хотя, опять-таки, началось все с В. В. Кандинского и М. Дюшана, не говоря уже о К. Малевиче...

Приведенный способ экстравербальной индукции в опыте автоперевода одних знаковых систем на другие, имеющего место в словесном и художественном творчестве В. Н. Куликова, не совсем совпадает с принципом такого перевода, встречаемым у отца термина *«текст художника»*, В. В. Кандинского. В отличие от него, вспо-

минавшего в свое время, что обращение к логосной, вербальной стихии первоначально выступало как простая «смена инструмента» — «отложить палитру в сторону и на ее место поместить пишущую машинку» [10], — Виталий Николаевич и опыт рисунка, и опыт сотворения вербальных «текстов художника» воспринимал, как нам кажется, как «фундаментальное по своей значимости *иконическое* (sic!) событие» (выражение В. В. Кирющенко), как встречу размышляющего с самим собой (это прежде всего) и своим зримым и незримым собеседником (это уже потом и факультативно). Присутствие такой установки, фактом наличия означенного «фундаментального события» объясняется то, что коммеморативные, аналогические, знакотворческие функции художественного произведения или арт-объекта, каким является эскиз, набросок, зарисовка, прорись, выполненные художником, — В. Н. Куликовым, — формируют новую эстетику и семиотику видения, в границах которой избранные художником четкость, строгость, лаконизм формы, ее схематизм и геометричность наилучшим образом выражают абстрагированную от натуралистического восприятия идею пластической формы, сам концепт, содержание изображения, достигшего высшей меры своего пластического совершенства — единства иконических, индексальных и символических, визуальных и вербальных, порой акустических знаков.

Основываясь на вышеприведенных рассуждениях, можно утверждать, что эстетика и семиотика видения В. Н. Куликова — это своеобразное воплощение внутреннего Логоса картины и рисуночного наброска. Но это скорее «видение разумом сердца», нежели его «глазами», — видение концептное, ориентированное между тем на длительную пластическую медитацию, в том числе и осуществляемую при помощи вербальных знаков, аккумулированных в транслирующую пластические смыслы стихию орнаментальной вязи почерка художника. Он, этот почерк, выступает одновременно как пластический и вербальный знак: «линии, линии —

и только», — как писал французский поэт.

И в этом, обсуждаемом нами, смысле все творчество В. Н. Куликова есть воплощение хорошо известного принципа «*Pro lectione picture est*» (et vice versa) — живопись и рисунок есть эквивалент чтения и являются его аналогами, как и письменный текст художника — эквивалент пластических откровений мастера. «Вот где надо учиться читать», — восклицал А. Мишо, говоря о картине как о сложной форме коммуникации. Слитность чтения визуального текста и его одновременная зрительная вы-сматриваемость — это то, что способно читая — видеть, и видеть — читая. Любопытно, что в визуальных текстах В. Н. Куликова доминирует, по сути дела, один доминирующий и современный нашему времени лингвистический прием — гибридизация — базирующийся на операциях сцепления, слияния ментального, визуального и вербального. Неслучайно М. Хайдеггер мыслит работу естественного языка как «рисунок», «прорис», денотирующий и сигнифицирующий предмет контур, «очертание». Но и рисунок, в свою очередь, оказывается тем «языком», который автор стремится не изобрести, а обнаружить, открыть в самой системемыслеобразов — подобно тому, как иконописец открывает, а не создает изображение, словно уже заранее данное на поверхности иконы. Кстати сказать, иконному типу синтеза вербального и визуального в пластическом мышлении XX–XXI вв. соответствует не одно лишь пластическое искусство В. Н. Куликова, а через него — упомянутых К. Петрова-Водкина, В. Кандинского, а также и Ф. Бэкона, одного из демиургов новой визуальности. Безо всяких последствий теоретические рассуждения В. Н. Куликова сближает с Ф. Бэконом не только «иконная» стратегия визуальной наррации, где чутье художника к тектоническим сдвигам, столкновениям плоскостей в графической и живописной материи провоцирует его руку и глаз на экскоммуникативную стратегию зрительного восприятия (зритель, как и в иконе — не вне, но изнутри изобразительного пространства), но

и особенная стратегия изоляции фигуры. Только изоляты (способы изоляции) Ф. Бэкона есть достаточно простой способ лишить изображаемую фигуру ауры фигуральности и повествовательности, тогда как В. Куликов, не боясь рассказа о фигуре, строит изображение фигуры как конструктивно целостное изолированное строение, как плод композиционного суммирования частей единого пластического организма, а также композиционного и линейно-пластического суммирования точек наблюдения фигуры. Но и в том, и в другом случае стремление к изоляции фигуры в пространстве холста или графического листа есть стремление к ее: а) называнию, б) к уподоблению фигуры Слову, Имени. Структура деформации фигуры как отзвука конкретного предмета есть номиналистическая по своей природе структура. В этом смысле Ф. Бэкон и В. Куликов куда более верные сезаннисты, чем последователи Сезанна в XX веке. Впрочем, об этой номиналистской стратегии хорошо высказался недавно М. Ямпольский («Желание, живопись и язык», 2015) и в свое время Ж. Делез в своей бесподобной книге о творчестве Ф. Бэкона «Логика ощущения» (1981, русский перевод А. В. Шестакова, 2011).

Таким образом, рисунок и текст в творчестве В. Н. Куликова вырисовываются в их семиотической близости, образуют параллельно текущие ряды. С одной стороны, художественные образы, порождающие как бы извлеченные из самой картины бытия визуальные формулы различных состояний природы, человеческого тела, предмета, с другой — образы мышления, пластического и вербального, с неизбежностью закона складывающиеся в *рисунок* самого умозрительного пространства, в котором факт искусства и факт жизни и мысли о ней совпадают.

Как следует из сказанного выше, в центре нашего внимания будут рисунок и «текст художника». Предполагается, что, будучи вполне самостоятельными формами жизнедеятельности и творчества В. Н. Куликова, они не только вступают в некоторое единство, но и образу-

ют некоторую целостность, которой и является пластическое (шире — визуальное) мышление самого мастера.

Между тем, энергия движения к целому не предполагает последовательной, линейной экспликации названного единства; поэтому первым на нашем месте будет стоять «система взглядов» В. Н. Куликова, явленная в его записных книжках — его «текстах художника».

От этой системы в последующем и будем отталкиваться при характеристике рисунка харьковского пластического и графического художника.

Но в начале о самом понятии «текст художника» и о традиции его анализа. А затем перейдем к «текстам» художника В. Н. Куликова.

I.

Говоря о «тексте художника», вспоминают не только о том, что сам термин введен в теорию и практику художественной деятельности В. В. Кандинским, озаглавившим так свою книгу «Ступени» («Rückblicke» в немецком варианте, по изданию 1913 г.), вышедшую в России в 1918 г., но и то, что это понятие непосредственно связано с особенностями того, как художник вербализует свой эстетический опыт или оязыковляет принципы своей художественной системы и практики.

Процесс лингвистически ориентированного пластического творчества начался не вчера — его истоки восходят к барочному искусству Европы XVII в., он простирается вдоль всей эпохи Картезианства и Просвещения и становится наиболее активным в первой трети, середине и конце XIX ст. Пик его приходится на эпоху Модернизма и Авангарда, когда манифестарная практика художников сопровождала их живописные откровения. Еще более этот процесс активизировался в конце 60 х — начале 70 х гг. XX в. с приходом на авансцену неомодернистских действий концептуализма, оп-арта, поп-арта, а в наше время — эпоху интермедиальности — бук-арта, мейл-арта, медиа-арта, интернет-арта, видео-арта и прочих новейших тех-

нологий визуального высказывания. Понятно, что нас в данном случае интересуют более классические случаи «текста художника» (они ментально и в плане текстопорождения более всего близки художнику В. Н. Куликову), представленные прежде всего в сочинениях В. Кандинского, в прозе К. Петрова-Водкина и П. Филонова, статьях С. Эйзенштейна, заметках об искусстве А. Матисса, высказываниях и диалогах П. Пикассо, не говоря уже о хрестоматийно известных дневнике Э. Делакруа и письмах В. Ван-Гога. Небезызвестны и весьма любопытны также стихотворные, манифестарные и эпистолярно-доктринальные опыты в этой сфере К. Малевича, М. Шагала, Е. Гуро, О. Родена, М. Дени, печатные и устные публичные выступления Уистлера, Дега, эпистолярное наследие Сезанна. Можно вспомнить и трактат о живописи Леонардо, и поэзию Микеланджело, но применительно к В. Н. Куликову этот поэтический автоэкфрасис реализуется скорее в плоскости поэтических опытов XX в.: в творчестве П. Пикассо, А. Мишо, И. Бонфуа, Ж. Тардьё, где традиция визуальной рефлексии и экранирования на холст своих оптико-пространственных ощущений и размышлений непосредственно отзывается кругом рикошетов метафорических и метонимических сцеплений поэтической (в случае В. Н. Куликова — профессионально-дневниковой) речи. Необходимо для большей прозрачности привести слова Ж. Тардьё из его эссе о Кандинском, чтоб прояснить сам *punctum* этой традиции: «Чтобы не уронить наше достоинство, я предпочитаю думать, что в этих образах инстинктивно проявляет себя неотъемлемое от человеческого духа стремление *искать и находить в самих себе самодостаточные знаки* (выделено нами — О. К.), позволяющие сопоставлять нашу действительность с тем, что несказуемо и лежит вдалеке от торных дорог скудной «реальности». Над приведенным утверждением стоит задуматься и воспринять его как общее руководство к сотворению «текста художника».

Едва ли заметки, записки и речевые наблюдения В. Н. Куликова следует сводить к определенным (сейчас бы сказали — пафосным, «громким») образцам; но нам важно указать, что некоторая авангардная и внутриспластическая традиция, связанная с такого рода деятельностью, вполне сложилась. В ее рамках живописец выступает в роли словесника, теоретизирующего на смысловом поле искусства и одновременно фиксирующего вербально свои непосредственные наблюдения, связанные с жизненным и творческим процессом.

Не в последнюю очередь опыт «письма» В. Куликова может быть отнесен и к традиции «записок и выписок» (например, М. А. Гаспарова), когда их автор в сжатой, иногда препарированной сам литературный источник манере фиксирует для себя наиболее существенные суждения, которые он разделяет (или оспаривает их). В любом случае мы имеем дело с вербализацией именно визуально-пластического опыта в словесном тексте, причем не всегда опыта собственного: иногда (и весьма часто) это — смещение фокуса внимания на наиболее значимый ментальный или творческий опыт близких автору художников или тех, кто представляет для него ценностный и опять-таки пластический интерес.

Лингвоэстетика и искусствознание (но не история искусства, скорее — история истории искусства) лишь недавно (примерно с 1960-х) обратились к этому значительному в семиотическом смысле культурно-художественному явлению и совершенно справедливо рассматривают его не только как общий и частный случаи интер-, интра- и транссемиотического перевода знаков одной коммуникативной системы в знаки другой, но и как опыт самоанализа художника; отражение в его текстах процесса познания самого себя, поскольку такие «тексты», «записки и выписки» — это прежде всего познавательный процесс, как и процесс интерпретационный, поскольку в его основе лежит основополагающий со времен Ч. С. Пирса семиоти-

ческий принцип «Все есть знак» (что не совсем сродственно обратному «Знак есть Все»). Его разделяют Д. Араасс, Н. Брайсен, М. Баксендолл, Т. Митчелл, М. Шапиро, В. Фещенко, О. Коваль, но не разделял, по-видимому В. Н. Куликов, хотя, скорее всего, придерживался максимы «Все есть форма».

Этот принцип выказывает себя как принцип логического, лингвистического, этического и эстетического самоконтроля художника и не обращен, в отличие от «трактатов», «стихов», «писем» и «солилоквиев», к подразумеваемому, явному или ожидаемому собеседнику. Как уже сообщалось, его главное свойство — не публикация вербального обоснования своего жизненного и творческого опыта, а «тихая беседа с самим собой».

В этом смысле тексты В. Н. Куликова вполне отвечают шутовому, хотя и сердито-жесткому, ироничному заявлению А. Матисса: «... кто хочет посвятить себя живописи, пусть начнет с того, что вырежет себе язык» [11]. Здесь, разумеется, под «языком» А. Матиссом понимался язык публичного высказывания об искусстве и творческом процессе, а не то «приговаривание», которое в случае В. Н. Куликова упоминает А. В. Шило.

Дневник и блокнотные записи в данном случае являются наиболее удобным, «формульным», содержательным способом экспликации своих художественных интенций. Здесь в буквальном смысле «слово смело пошло за живописью» и жизнью, не отрываясь от индивидуальности и ментально-чувственного опыта автора. Именно в названных речевых жанрах художник почти лабораторным путем достигает того, что Р. Ингарден называл «живым остатком» произведения искусства — «лексику» и «грамматику», «словарь» значимых единиц, «азбуку» авторской художественной системы. Жизненный опыт, культурная память художника, его творческая практика, взаимобращенные к смысловому пространству Видимого и к пространству Языка, в «тексте худож-

ника» (Виталия Куликова) вступають в єдинство, взаємонакладаючись на страничку блокнотного листа, і отражають не тільки сложившіся в ментальному світі художника перцептивні та лінгвістическіє схеми сприйняття світу, але і втілюють символіческіє інтенції часу, до якого історическіє віднесено автор записей. В контексті сказанного «глагол» текстувальних реакцій художника на світ стає візуальним «глаголом, растящим самого себе», т. є. пластическим, образотворчим мовним засобом, організуючим само мислення і практику творческогo дієвства художника.

События частного переживания своего или чужого эстетического опыта превращаются в записях В. Н. Куликова, всегда склонного превращать пластическую метафору в зримо-ощутимый знак, в особое пространство *мыслимого искусства* и *по-мыслимости* его внутреннего языка, в котором субъект речи всегда знает «это» (*it*) и всегда говорит «это», а не прячется за описательностью «того, что» (*that*) называется или описывается графическим или живописным способом. Иными словами, такой художник, как В. Н. Куликов, всегда умеет сказать «это», а не сказать «об этом», опираясь на принципы знания по наблюдению, а не на принципы знания по описанию. И тогда познавательная установка пишущего вновь приводит его к иконическому опыту видимого, не отказывая ему в ресурсах аналитической риторики и схематической конкретизации, коррекции переживаемого эстетического и житейского опыта. Более того, установка, выраженная формулой «*The modus of It*», если она выдерживается со всей сознательностью и целенаправленностью, становится основанием культурного и пластического самоопределения художника, а иногда и темой его непосредственного творчества. Таким образом, вербальная аналитика В. Н. Куликова в его записках и выписках предстает как схематическое и символическое, концептуальное отражение видимого им мира и времени.

Рассмотрим теперь некоторые конкретные примеры текстов В. Н. Куликова.

II.

Стилистически и жанрово состав произведений, относимых нами к «тексту художника» В. Н. Куликова (кроме понимаемого как текст самого рисунка, воспринимаемого нами как опыт идеографики, если не пластической иероглифики) и узко специфичен, однороден, и разновекторен, полиморфен, — это собрание максимумов, замечаний по случаю, рецензий и рекомендаций художникам для предоставления им права вступить в Союз Художников (Гладкий, Пянида и др.), отзывы на текущую выставочную деятельность — как свою, так и групповую; проспекты и разработки планов занятий рисунком на профилирующих кафедрах, где разворачивалась педагогическая деятельность Виталия Николаевича, «выписки» из понравившихся литературных и философских, искусствоведческих текстов (особенно интересны его наблюдения над «наукой видеть» К. Петрова-Водкина, статьями А. Рапппорта и др.), записи интервью и бесед с журналистами и критиками, интересующимися его творчеством (прежде всего — как плакатиста, графика, а потом и как живописца), тексты методических разработок (напр., «Эстетическая и информационная сущность плаката», датированная 1969 г., не утратившая своей свежести и точности суждений и в наши дни), проекты учебных программ и просто вербальные зарисовки текущего душевного состояния, за которыми проступают контуры тонкой ментальной организации художника (напр., такие, как записи недавних лет вроде: «*Я ненасытно читаю, зачем? В 77 лет?*», или совсем уж выглядящие как образец словарной статьи внутреннего концептуария — «*Любовь. Милосердие. Творчество. Жертва*» (архив наследников, б. г. и даты), текстовые экспликации выставочной идеи, подписи и комментарии к работам, публикуемым на афишах персональных и групповых выставок, в которых экспонировались работы художника, фрагменты текстов выступлений на откры-

тиях выставок и тексты, предназначенные для каталогов и буклетов осуществляемых и планируемых выставок, перечень названий выполненных или готовящихся работ (последнее особенно важно, поскольку проблема названия произведения искусства, его авторства и контекста производства, словом, паратекстуальность произведения искусства — составляет особую тему в лингвосомиотическом исследовании искусства и творчества художника, В. Н. Куликова в частности); фрагменты записей дневникового характера и просто «технические записи», вроде формулы аммиака и телефона друзей, записанные поверх или рядом уже исполненных строк. Но в любом случае — это тексты моноречевого жанра, остро интравертированные, субъективные и далекие от прямого самоописания собственных работ, т. е. автоэкфрасиса. Что более примечательно, так это то, что эти тексты редко мимикрируют под привычный со времен Авангарда манифест, трактат или псевдоавтобиографию, как у С. Дали — хотя несколько вариантов собственно автобиографии в этих записях тоже содержится. Важно другое: все они строятся как визуальная форма, своеобразный рисунок словом (о нем всегда говорил в письмах к Тео Ван-Гог), тоже рисунок черным и белым, аналогичный рисунку как таковому, который четко подчиняется строгой композиционной форме расположения строк и всего текста в пространстве блокнотного, тетрадного или графического листа. Всегда оформляемый полями, строго выдерживающий формат плоскостной основы, на который наносится текст-рисунок, носящий дату в углу листа/страницы как своеобразный аналог сигнатуры художника, а иногда и прямо подписанный автором, текст записи строится как оголенная и конструктивно оформленная формула мысли, как своеобразный итог длительного процесса предварительного размышления об искусстве, прошедшего коррекцию собственным творчеством художника. Еще один вид текстов В. Н. Куликова — это пояснения к собственным рисункам и картинам, трактующим так или ина-

че графическую или живописную форму изобразительного предмета (например, обнаженного женского тела, или выбор основного мотива пластических репрезентаций). Вот один из них:

«Десакрализация образа женщины, увлекающая меня на протяжении последних десятилетий, направлена вовсе не на дегуманизацию его, как полагают некоторые искусствоведы, скорее наоборот, на поиски новой поэтики в представлениях “вечной темы”. <...> Для меня эти модели-девушки не столько “смутный объект желаний”, сколько благодарный материал для формообразования, особенно перспективный в концепции посткубизма и конструктивизма. Я выбираю женщин: они с точки зрения пластики намного интересней, богаче, что касается желания — оно не помеха, а в условиях сублимации скорее подстегивающий фактор» (блокнотные записи В. Куликова от 27.10.10 и 02.11.10; архив наследников).

Еще более структурированы текстовые произведения Виталия Куликова, в которых автокоммуникация субъекта текстопорождения направлена на выявление общих формообразующих и пластических закономерностей в изобразительном искусстве. Такие тексты, в изобилии представленные в собрании записей В. Н. Куликова, как правило, несут в себе высокую степень организованности своего содержательного и графического решения. Они не манифестируют, даже в самых общих чертах, формы спонтанного или автоматического письма, практически всегда выступая как законченный и оформленный образчик «речи для себя», как текстуальный свод профессиональных суждений, важнейшим компонентом которого являются такие его жанровые характеристики, как ограниченность текстового объема (как правило, в лист, что можно уподобить пластически графическому эскизу, этюду, наброску), строгая ритмизация и непрерывность фразовой структуры, формульность суждения, граничащая с логической или математической аксиоматикой, а также высокая организованность на всех уровнях построения текста — лексическом,

грамматическом, синтаксическом, дискурсивном; наконец, эти тексты отличает абсолютная орфографическая и пунктуационная точность. Вот уж действительно случай, когда «язык в полной мере проявляет себя, лишь когда “разум вступает в борьбу с жизнью”» (интерпретация Виталия Кирющенко «Прологомен к теории языка» Луи Ельмслева в его приведенной в примечаниях к настоящей статье книге). Будучи субъективным высказыванием, тексты В. Н. Куликова намеренно устранили явную персонализацию речи, строя свою запись на почти аксиоматическом понятийном аппарате художника. Это речь философа искусства, предназначенная для «внутреннего пользования», но доступная всем тем, кто ищет истины и мудрого мыследействия в познании природы искусства и художественного творчества. Если в записках и присутствует диалог, то внутренний: автор бежит всякой экспрессивности, эмоционально окрашенных форм речи и публицистичности, свойственных мемуарному или дневниковому жанру, выполненному с оглядкой на последующего читателя. В целом заметки В. Н. Куликова — это те же пластические схемы рисунка, но выраженные вербально. Они ориентированы на линию, черту, плоскость и пространство листа — точно так же, как и линейно-пространственные формы его геометрически заостренного и схематизированного рисунка. Эстетически их можно уподобить дальневосточному свитку, построенному в соответствии с принципом «Единой черты» Ши-тао; только у Виталия Куликова текст записок, выполненный орнаментально-каллиграфической вязью буквенных сочетаний — почти демотическое письмо, практически всегда — ритмика словных последовательностей, близких сезанновской ритмике живописной фактуры: форма растет сама собой, изнутри, не нащупывая, а твердо зная свои границы. Благодаря этому «текст художника» Виталия Куликова выглядит вылепленным из единой пластической массы, с прозрачно оформляемыми гранями и границами формообразующих плоскостей, вследствие чего мысль художни-

ка удерживается в жестких формах вербальной и графической индукции. Выясняется в результате наблюдения над текстами, что присутствующий в них параллелизм графических и вербальных форм есть следствие намеренной ориентации художника на семиотическую битекстуальность письма. Вспомним, что такое единство как раз-таки и присуще дальневосточным даосам-философам, для которых труд художника характеризуется именно словом «писать» (се), а не «живо-писать» (хуа). Тогда оказывается ясным, почему «единая черта», линия, рисунок письма становятся «не только первым лепетом живописного языка, но и его последним словом» [12]. Эффект цельности и строгости формы, найденный и проверенный на визуальном материале, достигает ответной выразительности в материале вербальном, в пространстве «текста художника».

Вот еще несколько примеров:

*«Мне кажется, а, м. б., я прав, что получив лет 30 назад свободу самовыражения, многие годы монополизированную соцреализмом, мы заигрались. Кто во что: кто в беспредметничестве, давно почившее на культурологических свалках, кто в эфемерию концептуализма, кто уверовав в магию слова *contemptorary*, явления не менее эфемерного, кто в... и т. д. Мы незаметно становимся вещью в себе, отгородились от существенного в современном мире, как никогда, возможно, насыщенном конфликтами, драмами и катастрофами, от человека, остающегося бесконечно одиноким в этом безвыходном хаосе» (запись 27. 02. 2013 для обратной стороны каталога «Классики» — «Литера А» 25 лет; архив наследников).*

«В век вседозволенности фотографии демонстрация мастерства перестала быть доблестью художника. Тогда что же остается? Достойная мысль, выраженная неясно, неряшливо, убого, не будет покоряющей. Слабая форма дискредитирует сущность высказывания, разрывает коммуникацию (21. 07. 2014; архив наследников).

«Искусством является не изображение, не сюжет, не типаж, а ткань — словесная, живописная, особый порядок слов, наслоений, мазков, черточек (м. б. ритм), точек, запятых, прикосновений пальцев, оставленного незаписанным холста, м. б. темп — т. е. в живописи это несомненно динамический стереотип художника» (19. 05. 2013; архив наследников).

В вышеприведенных записях В. Н. Куликова, очень близких эссе В. В. Кандинского, тонко и остро проявляется семиотический характер пластического мышления художника, его, можно сказать, «куликовский семиотический стиль» — с характерной акцентуацией на самозначности формы, на ее самоорганизованности, самореферентности и автопоэтичности; от общей стратегии формообразования художник движется к семиотическим обобщениям первоэлементов самого языка пластического искусства, а через него — языка культуры и мира, в котором он живет. Вычлняя инварианты, константы пластического языка, В. Н. Куликов не склонен в этом процессе следовать «парадоксу Н. Гудмена», суть которого остроумно гласит: «При подходящих принципах соотнесения пейзаж Констебля способен дать огромное количество информации о розовых слонах», — Виталий Куликов как раз-то хорошо понимает, что такую несемантическую соотнесенность глаза и ума художник допустить не может, ибо он знает, что «чистого глаза нет» и что «мы знаем, что мы видим, не более истинно, чем мы видим то, что мы знаем» [13], тем самым проявляя в своем формульном письме амбивалентную стратегию оспособления видения словом.

Концептуализация инвариантных, сущностных элементов языка живописи и графики, как и привходящих в эти языки элементов культуры, выполненная В. Н. Куликовым, переключается с размышлениями о семантике и семиотике этих элементов в трудах того же В. Кандинского, П. Флоренского, К. Петрова-Водкина, П. Сезанна, А. Раппарта, А. Шило и других. При этом переключка приведенных фрагмен-

тов с известными текстами названных философов искусства, художников и искусствоведов не только строится на намеренной терминологизации дискурса «текста художника», но и на общности художественно-семиотического подхода к реализации творческих замыслов, подержанного со стороны преподавательской деятельности всех названных участников диалога, в том числе и Виталия Николаевича Куликова. В своих суждениях, как и в опыте творчества и преподавания рисунка, герой нашего эссе учит строить форму и жить формой, через которую открывается своеобразный тип мышления о мире. Так, как Сезанн «мыслил яблоками», — В. Н. Куликов нашел свой символ духовного содержания: геометризованную и доведенную до знакового совершенства и артистического блеска форму репрезентации женской наготы как классифицирующего и индивидуизирующего пластическое высказывание художника знака — «творящего и творимого» [14].

Раскрыть специфику этого знака возможно, только лишь обратившись к рисунку В. Н. Куликова. Рисунку, взятому нами как «текст художника».

III.

Рассматривая рисунок В. Н. Куликова как текст художника (здесь мы это понятие раскавычим, придав ему общетерминологический характер), мы вовсе не хотим сказать, что структурно и морфологически он подобен тексту на естественном языке — хотя его ориентация на визуальный нарратив, на рассказ о восприятии предмета изобразительной речи делает этот рисунок особо примечательным лингвистическим фактом.

Этот рисунок представляет картину сложных идей о субстанции, подвергнутой изобразительным метаморфозам, но не показывают саму эту субстанцию в, так сказать, чистом оптическом, натурном характере видения. Это рисунок-концепт, тонкая пленка не моментальных деталей представления изобразительного предмета, а его ментальных обобщений. Пе-

рефразируя князя Н. Трубецкого, можно сказать, что рисунок В. Н. Куликова — это умозрение не в красках, а в графите, угольной технике графического письма, в пастели и в сепии (хотя, разумеется, это умозрение далее было обобщено и формализовано и в живописной парадигме пластического мышления).

Иными словами, мы хотим сказать, что формализованный язык рисунка В. Н. Куликова, с его близкими Г. А. Бондаренко, а через него — К. Петрову-Водкину повествовательностью (но не литературностью или сюжетностью), наличием субъекта визуального рассказа-нарратора, отчетливой темпоральностью (а в пластике это верный способ почувствовать спрятанную, имплицитную вербальность), риторичностью организации изобразительного пространства и отчетливой лингвальностью изобразительного языка — не просто может быть признан как тип изображения, составляющий близкую аналогию естественному языку, а во многом и представлен как визуальная репрезентация словесного высказывания о человеке и мире, но переведенная в пространство визуальных и изобразительных кодов. Добавим к этому типичные для школы К. Петрова-Водкина, П. Сезанна, кубистов, конструктивистов включение зрителя в изобразительное пространство и внутреннего рассказчика как неотъемлемых структурных компонентов пластически целого рисунка, активное нарушение симметрии, фронтальности и традиционных для линейного, тонального и штрихового рисунка вертикально-горизонтальных пространственных связей, активное использование резкого фрагментирования композиции, ее сфероидность и динамичную поворотность, динамику наклонных и поворотных положений фигур — и при этом типичную для театрализации и сценической трактовки формы упругую, хотя и монолитную в своей цельности, статику формы; ориентацию рисунка, вопреки метафоричности изобразительного языка, на метонимический монтаж первоэлементов языка графики, — и пазл из вербально-визуальных

экстрактных частных сложится сам собой.

А усилит картину «монтажности» композиции рисунка прямая связь изображения не только со словом, но и с кинематографом и фотографией — что, в общем, вполне типично для авангардистских визуальных опытов XX и XXI вв. Именно в этом ключе и рассматривается нами полисемантика и многосложность процесса формообразования изобразительного языка рисунка в творчестве В. Н. Куликова. При этом к многосложности рисунка названного художника мы намерены подходить не криптографически, не дешифруя заключенные в рисунке смыслы и вычитывая содержащиеся в нем некие аллюзии на культурные концепты — а подходить, так сказать, исходя из самого пластического мышления автора, весьма близкого мышлению лингвистическому и музыкальному, сохраняющему с ними непосредственное семиотическое родство и генетическую связь.

Пишущие о рисунке В. Н. Куликова (в том числе и автор этих строк) часто поминуют пресловутые геометризацию и схематизм его формы, забывая, что истоки и первого, и второго — театральный и выставочный плакат В. Н. Куликова, откуда происходят и такие качества его рисунка, как намеренная театрализация, сценичность рассказываемого мотива, чрезвычайно усиленная социальность, литературная, кинематографическая и музыкальная пред- и затекстовость рисунка («Лилит», «Суккуб», «Ева с Библией» и т. д.). Такой рисунок, как правило, имеет отчетливо выраженную модальность изображения, понимаемую или как гротескность, юмор, иронию, анекдотичность, или как демифологизацию привычных изобразительных образов; интонацию, плавно перетекающую в тонкий лиризм и симпатическое повествование. При всем при этом никто не упрекал художника в «иллюстративности» графических образов, понимаемых так, как это было характерно для рисунка XIX в. или уплощенных форм рисунка немецких или англий-

ских романтиков. Слава богу, ее у В. Куликова не было и не могло быть.

Особенное оплотнение плана выражения достигалось за счет опрокидывания оси семантики объектов изобразительного языка на ось синтактики формы и прагматики ее восприятия. В большей мере это достигалось тем, что В. Н. Куликов, выстраивая рисунок как визуальный нарратив, играл интертекстуальными значениями изображения и своеобразной перекличкой точек зрения нарратора-рассказчика и нарратора-актера повествования, присутствующих в структуре рисунка. Из субъектного повествования, описывающего внешний жизненный факт, В. Н. Куликов превращал визуальное событие, на которое обращен рисунок, в знак, моделирующий ментальные стратегии восприятия графической формы внутренним зрителем как отражение именно умозрительного подхода к визуальному событию, что нашло отражение также и в живописи художника (например, «Триада» (2010), «Лидер» (2009), «Гибель Варяга» (2014) и особенно «Девушка и генерал» (2010) и «Пиво» (2011)).

Доминантой рисунка становилась не внешняя его семантика, а синтагматика, конструкция и композиция формы. Но такая формализация метода изображения перемещала «план содержания» на метанарративный и метаязыковой уровень, опять-таки — на уровень знака и его визуально-вербальной интерпретанты. Акцентируя внимание зрителя на определенном событии, трактованном визуально, графически-плоскостно, Виталий Куликов не забывал и о пространственной неоднородности изображения в рисунке (а затем и в живописи), совмещая несколько эпизодов в пределах одного изобразительного поля (что весьма характерно для плаката, лубка, комикса); выстраивая в параллель к естественному языку, подобно Сезанну, языковой закон грамматического согласования, опрокидывал не в повторяемость цветовых и тональных пятен, а в темпо-ритмику графических плоскостей, структурирую-

щих форму, намеренно сгущая «краски» вокруг натюрмортного в общем подходе к предметно-пространственному и плоскостному решению композиции. И даже интимизация предмета изображения не снимала с него эту натюрмортность. Она захватывает рисунок в цунами не изобразительности, а выразительности идеи изображения, высказывательной силы его идеи, концепта.

Точно и строго масштабируя объект, художник располагает его, в сущности, в неглубоком пространстве, избегая уподобления композиции рисунка композиции живописной картины, но в прицеле имеет ориентир именно на нее. Мизансценность композиции снимается, по сути, иероглифичностью как формой графической записи посетившей автора пластической идеи. И лишь потом уже себя находит социальная характеристика определенного жизненного факта как графического мотива. В рисунке ему было важно исполнить не то, что видит глаз, а то, что в последующем *будет увидено* зрителем. Такое прогностическое свойство рисунка Виталия Куликова придает ему действенно-убеждающую силу семиотического означивания, языком которого становится весь спектр культурного семиозиса.

Абстрагируя и схематизируя перцептивный образ, автор рисунка пропускал его в своем пластическом сознании через сито номинативных и предикативных свойств естественного языка, скорее концептуализируя форму, чем изображая некий предмет, деформируя его объем и демифологизируя его содержание. В этой связи на ум приходят слова о П. Флоренского о «художестве как об оплотневшем сновидении» («Иконостас»), только у В. Н. Куликова оплотнение онирических свойств рисунка происходит за счет оплотнения его конструктивно-композиционных, синтагматических качеств. Весь индивидуализм рисунка Виталия Куликова базируется на культе пластической формы, но, что еще более важно, на желании обнажить перед зрителем сам механизм ее построения.

Извечный для плоскостного рисунка автоматизм линии В. Н. Куликов преодолевает за счет «прозрачности» значения, которое этой линии придано — строить форму, в том числе и за счет увеличения, прямо-таки гипертрофирования линии как автонимного знака.

«Изобразительный конструктивизм» (термин С. М. Даниэля) рисунка Виталия Куликова трактует форму не узором линий, оформляющих внешнее и внутреннее пространство рисунка, а строгой геометрикой столкновения и пересечения ребер образующих плоскостей, причем в случае такого открытого пересечения терпкость, шероховатость, гротескность формы намеренно выдается за ее аналитическую интерпретацию и своеобразный архитектурный (архитектонический) план-схему, чертеж, лишенный любого иного содержания, кроме пластического. За счет этого и происходит подавление пластикой линии пластики цвета в рисунке Куликова.

Однако вот что любопытно — при таком конструктивизме рисунка он не перестает быть средоточием и полем взаимодействия ценностных, социально-культурных значений, доказательством чего является обширный круг интерпретаций, содержащихся в творчестве художника образов.

Не отвлекаясь от номинативной, означающей функции искусства, хорошо понимая его условный характер, В. Н. Куликов намеренно не расширял сферу вовлекаемых в процесс творчества изобразительных предикатов, строго и последовательно сохраняя репертуар мотивов и пластических средств их выражения. Вариативной оставалась лишь техника исполнения рисунка и его ритмические качества.

Здесь, в данном месте статьи, нам хочется привести обширную цитату из давнего исследования истории европейского рисунка, предпринятого крупным ее знатоком, Е. Левитиным, который, на наш взгляд, остроумно, тонко и глубоко представил характерную для XX в. стратегию формообразования в рисунке [15].

Именно она была творчески усвоена и углублена В. Н. Куликовым в его артистической практике, что сопровождалась не только усилением определяющей для рисунка XX и XXI вв. черты — интеллектуализации формы, но и отражала нарастающую и по сей час тенденцию к полисемичности изобразительной речи рисунка.

В отличие от современных искусствоведов, смотрящих на рисунок Виталия Куликова как бы в полубессознательном или полубомбочном состоянии и видящих только анатомический срез, чертеж, экорше, концентрацию внимания только на геометризме и конструктивной основе образа, Е. Левитин в своем обобщении дает «формулу» того подхода к построению формы, которая была основополагающим методом формообразования в творчестве харьковского графического парадоксалиста.

Вот эта исчерпывающая в своей определенности формулировка метода: «...метафизический оттенок современного рисунка требует от него и новых методов — не натурального рисования, но постижения структурных закономерностей, что вызывает к жизни и новые средства — не описания событий или предмета, но обобщения его (почти) до уровня знака <...>, это торжество почти схематически-отчужденной линии на абстрактном (а не просто на условно-нейтральном, как было прежде) фоне. Эта отвлеченная ровная линия <...> не орнаментальный арабеск, не динамический росчерк, она ближе всего по своей природе к иероглифу, который одновременно и изобразителен, и абстрактен. Такой рисунок обретает свойства формулировочности и концептуальности и, воплощая истинную чистоту линейного стиля, заключает в себе свойства особой одухотворенности. Он гораздо в меньшей степени изображает зримую реальность, чем создает графическую аналогию этой реальности, как бы очищенную от эмпирической случайности. В таком рисунке материальная характеристика — излишняя, она словно бы возвращает рисунок к конкретности данного факта ре-

альности. И одновременно рисунок не ищет приемов внешней экспрессивности: энергия заключена в самой линии, в строжайшей экономии ее движения. Такая, в сущности, дематериализованная линия стремится не обрисовать то или иное явление, но выразить его внутренний образ, как бы чистую его идею: первоначальная реальность воссоздается из рисунка зрителем, но обогащенная этим его душевным усилием и индивидуальными ассоциациями. Поэтому-то в современном рисунке так сильно метафорическое начало. Характерно, что в таком строгом линейном рисунке почти всегда присутствует та или иная степень деформации, которая лишает его чертежной бездушности. Ибо, во-первых, деформация — это метод выразить свое отношение к миру, то очень личное чувство, которое натура рождает в художнике; и, во-вторых, — деформация возникает от ощущения подвижности самой материи, сознания ее не как чего-то ставшего, но постоянно становящегося, как «мучения материи», <...> стремление в пределе к графическому знаку, утверждающему общее, постоянные, конструктивно определяющие признаки, приводит его к серийности, при которой автор, варьируя одну тему, один мотив, сообщает отвлеченному знаку многосмысленность, прочно удерживающему его в границах изобразительного искусства» [16].

В приведенных формулировочных оценках стратегий и семиотической ориентации рисунка XX в. (по Е. Левитину, одной из нескольких) явно слышится опыт Матисса, Сезанна и Пикассо, но совершенно очевидно, что перед нами не просто характеристика общей картины бытования рисунка в XX ст., но его обобщенный концепт, убедительная истина логического вывода, позволяющего воспринимать приведенный принцип как своеобразный закон формальной и семантической означенности пластических высказываний, а по отношению к рисунку В. Н. Куликова — круг семиотически существенных для него (и для нас) ориентиров.

Сформулированные для рисунка XX в. Е. Левитиным универсалии изобразительного языка рисунка в отношении графического творчества В. Куликова обращаются в индивидуальное авторское высказывание, обращенное к новейшим оптическим и визуальным практикам, озабоченным формой и планом ее выражения.

Но есть и еще один аспект пластического конструктивизма рисунка В. Н. Куликова — намеренная обращенность к женской обнаженной натуре и теоретизирование по ее поводу в «текстах художника». Ассоциирование формы к женской нагой натуре в рисунке В. Н. Куликова находится на противоположном натурализму и психологической конкретике полюсе. «Мучение материи» здесь переживается как интеллектуальное абстрагирование формы. Преобладание женской наготы над мужской (художник не искал, как К. Сомов, «Эрота вне области, подчиненной Афродите», как изящно выразился А. Бенуа), работа с ней не по принципу вуайеристской наблюдательности, и не кодирование ее а-ля Буше отводило рисунок Виталия Куликова от голого эротизма и скурильности, а отелеснивание формой саму материю природы приводило Виталия Куликова к размышлениям о самой природе рисунка, неизменно связанной с типизацией и обобщением обнаженного человеческого, преимущественно женского тела.

В этой связи и по такому поводу в свое время К. Кларк остроумно заметил, что «возвращение к основам рисунка всегда означало для них (старых мастеров и мастеров традиционной изобразительности — О. К.) возвращение к обнаженной натуре» [17].

И в самом деле — чувство соразмерности, строгости пропорций, четкость композиционных формул рисунка всегда сопровождается в творчестве В. Н. Куликова незримым поиском идеальной обнаженной природы, которая затем претерпевает метаморфозы и деформации, придающие готовым эскизам и даже простым наброскам силу индивидуальной и эмоциональной пластической экспрессии — впрочем, лишенной показной нарочитости.

Есть, вероятно, особое очарование в подчеркнутом упрощении формы и в грубом чередовании плоскостей в рисунке XX в. и наших дней, пришедших на смену плавным, ветвящимся линиям и тонкой светотеневой моделировке старых мастеров. Этим-то и цепляет нас рисунок обнаженной натуры Матисса, Пикассо, Куликова.

Между тем избранная В. Куликовым форма обобщения обнаженной женской натуры в рисунке не стала проблемой ее конструктивистского и содержательного упрощения. Она стала проблемой чистого графического воплощения, превратившись в парад серий и портретных зарисовок, хорошо известных по циклам «Календулы», 27&27, выставкам 2009–2015 гг. Смотри на такие образцы, как «На корточках I» (уголь, 2007) и «На корточках II» (уголь, 2008), «Модель» (уголь, 2008, собр. П. Макова), «Золотой дождь» (уголь, пастель, 2011), «Рыбка II» (уголь, 2011, частное собрание), «Тело № I» (уголь, 2009), «Лилит 1» (2009, уголь, бумага), понимаешь, что В. Н. Куликов смотрит на женские образы как на фигуры пластического языка, объекты пластической формализации, материал, из которого сооружается схема соединения чувственного и геометрического. Но, глядя на бесчисленные образы этих полумонструозных девиц и женщин, чудесным образом обнаруживаешь, что сквозь карнавал формалистических откровений проступает невероятно правдивое отображение внутреннего мира модели, тонкая наблюдательность ее человеческого нутра, реальности жизни, в которую она погружена, — отсюда и тонкая графическая картография выполненных в рисунке образов. Просчитанный автором формализм, откровенная геометрика формы не заступают этической и эстетической правды реальности, не становятся голой абстракцией и упражнением в графическом герметизме.

В рисунке В. Н. Куликова нет и тени «триумфа ненависти», который К. Кларк усматривал в «Авиньонских девицах» П. Пикассо (1907), а с их геометризированными и схематичными

формами часто ассоциируются графические женские образы В. Куликова. Здесь скорее триумф типизации, поиск наглядных средств снижения и демифологизации пластического идеала, а не развенчание образа женской красоты. И, если уж искать подобия или ряды изменчивости в европейской живописи и графике, свойственные рисунку В. Куликова, то, скорее всего, их можно найти в опыте пластического мышления Э. Мане с его «Олимпией»; в обнаженных, — правда, мужских — фигурах Ф. Бэкона, и в деформированных натуральных формах Х. Сутина (речь здесь не о стилистике, а о принципе обобщения и типизации, визуальной формализации, наконец).

К. Кларк нашел бы такой аналог в творчестве К. Бранкузи и Г. Мура, но визуальный опыт искусства XXI в. подсказывает нам, что искать их необходимо в творчестве, ориентированном уже даже не на традиционную живопись, а на ее сплав с интермедиальными средствами визуальной образности, — их в достатке в творчестве современных украинских художников, например, А. Соломухи и А. Савадова, не говоря уже о фотограммах Б. Михайлова. Ясно одно: «треугольник, “нанизанный” на женское лицо и тем самым его замещающий» [18], не исчерпывает формульность графической типизации женского образа в рисунке В. Н. Куликова. Свойство типизации и документации действительности, закрепленные за графическими композициями В. Куликова, основаны на беспощадной пристальности взгляда на форму, реализованы через механизм формообразования и пластической композиции и этим исчерпывают любые «поэтические» и над-поэтические толкования их содержания. Невольно вспоминаешь «портрет Иды Рубинштейн» В. Серова, когда задумываешься о пластической сдвигологии (стилистических и формальных сдвигах) образной стилистики рисунка В. Куликова.

Еще более ориентированы на поиск завершенной формы графические портреты В. Н. Куликова. Здесь отображается то, что попало «в кадр», а главным образом то, что должно

быть узнано как пластический прецедент — как форма, имеющая аналогии в истории искусства и воплощенная теми, к изобразительным метафорам которых относит свой эстетический опыт и сам автор графических портретных форм — например, к опыту портрета и автопортрета К. Петрова-Водкина 10 х гг. XX ст. (скажем, хрестоматийно известный, датированный 1918-м г.). Здесь, точно в соответствии с принципами самого художника, работает не «живая натура», а «прием», «образец», выступающий своего рода интертекстом к основному тексту портрета. Вот поэтому столь же гипертрофированными оказываются гротескность и натюрмортность персонажей графических и живописных портретов харьковского авангардиста. Сходство его портретов с конструктивистскими стратегиями в области рисуночного «ню» и сюжетной композиции, портретологии состоит в уплотнении «массы рисунка» и утяжелении его «плана выражения», при котором означаемое формы не должно вываливаться на передний план композиции, но и не уходить в ее тень.

Выводы. Коррекция знаемого и видимого в портретизме Куликова осуществляется по линии формальной пластичности рисунка, синэстетизма и синтетичности ее построения и восприятия. Главным же становится внятное отражение пластического образа в целом как определенного знака культуры, каким являясь, является и будет для нас являться рисунок В. Н. Куликова, содержащий самую большую тайну творчества: «тайну величественного рождения Форм из оттакающей полутьмы Хаоса» [19].

Ориентация на самоанализ, сохраненная в практике рисунка и живописи В. Н. Куликова, проступает сквозь излюбленные мотивы автора: в его «ню», тематической, пейзажной и портретной живописи, рисунке, — но она же и открывает, возможно, самую важную черту творчества В. Н. Куликова — ориентацию на эксперимент, интеллектуализм творчества, усиленный с точки зрения знакопорождающих визуальный нарратив стратегий. Наконец, если

не сказать прямо, ориентация на гибкий синтаксис пластической формы представляет графику и живопись В. Н. Куликова как относительно незамкнутую систему, требующую преодоления, — но систему, запускающую процесс культурного знакотворчества. Это знакотворчество не избавлено от риторики гротеска и эмоциональности, проистекающих от плакатного графического станковизма художника. Но цель у Куликовской радикализации формы много глубже и серьезней — найти доведенное до формульности и лаконизма точное художественное высказывание, в пределе имеющее основания стать иероглифом художественной мысли, сквозь которую прочитывается современность. Она прочитывается как сколок своеобразного иероглифического мышления автора выставленных работ. Обобщение излюбленных мотивов В. Н. Куликова до уровня знака привносит в его творчество полисемантизм и полиморфность структуры художественного текста, для чего система изобразительности обогащается при помощи геометризма и архитектурно-линейной схематичности, придавая изобразительной системе Виталия Николаевича вид своеобразной идеопластической системы.

Все элементы его изобразительного языка, опираясь на оригинально выбранный тип идеопластики, придают творчеству В. Н. Куликова формат новой документации эпохи, запечатленной в полисемантических образах. Суровый лаконизм, экономия средств изобразительности, надматериальность графического и живописного знака позволяют В. Н. Куликову создавать образно-пластические ряды концептов культуры, в чем-то близкие своим естественно-языковым аналогам. Только в Куликовской стратегии создания визуального нарратива отражаются не зрительные, миметические паттерны реальности, а сама ее суть, явленная в визуально-пластических знаках. При этом «умозрительность» стратегии не лишает этот нарратив лиричности, своеобразности и человеческой теплоты. Вероятно, именно

поэтому в его произведениях такой значительной предстает метафорическая наполненность формы. Тяготение к знакотворческому метафоризму, в котором динамический характер живой визуальной материи отливается в статичную форму произведения, порождает серийность творческих поисков, посредством которой автор приходит к полиморфности и полисемантической изобразительного кода как такого. Не отталкиваясь от традиционной изобразительности, прочно удерживая ее в границах языка графики и живописи, В. Н. Куликов придает современному искусству то «дыхание формы», которое для новопришедших поко-

лений современных художников должно стать новым визуальным ориентиром, указывающем на еще неизведанную, но такую содержательную и оригинальную территорию искусства, нуждающуюся не только в прочтении ее знаков новым зрителем, но и в постоянном кругообращении идей в системе современного художественного творчества.

Перспективы дальнейших исследований автор видит в установлении системных визуально-пластических закономерностей создания полисемичности семиотических «текстов» В. Н. Куликова как факта поставангардного искусства [5].

1. Віталій Куліков [Текст]: Альбом / упоряд. : М. Шток. — К. : Родовід, 2009. — 296 с.
2. Шило А. В. Заметки о творчестве В. Н. Куликова [Текст] / А. Шило // Віталій Куліков. Альбом. — К. : Родовід, 2009. — С. 268–285.
3. Суховой А. Н. Про Куликова [Текст] / А. Н. Суховой // Віталій Куліков. Альбом. — К. : Родовід, 2009. — С. 289.
4. Савицкая Л. А. Графика Виталия Куликова «в эпоху великой нелюбви» [Текст] / Л. А. Савицкая // Віталій Куліков. Альбом. — К. : Родовід, 2009. — С. 286–287.
5. Сидор-Гибелинда О. Двухликий Янус [Текст] / Олег Сидор-Гибелинда // Construction. From Constructivism to Contemporary. XX–XXI : каталог выставки. — Х., 2012. — С. 6–7.
6. Благодарю вдову художника И. Александрову и В. Яськова за предоставленные материалы, общение, поддержку и дружескую критику моих «куликовских» искусствоведческих изысканий. Благодарю также А. В. Шило, открывшего мне глаза на пластическую природу искусства Куликова.
7. Все они в полном объеме представлены в альбоме-монографии «Віталій Куліков», выпущенном киевским издательством «Родовід» в 2009 г. Подробнее см.: Віталій Куліков: Альбом / упоряд.: Микола Шток. — К. : Родовід, 2009. — 296 с.
8. Шило А. В. Заметки о творчестве В. Н. Куликова // Віталій Куліков: Альбом / упоряд.: М. Шток. — К. : Родовід, 2009. — С. 283.
9. Цит. по: Кирющенко В. В. Язык и знак в прагматизме / В. Кирющенко. — СПб., 2008. — С. 191.
10. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства : в 2 т. / Василий Кандинский. — М., 2001. — С. 314.
11. Цит. по: Фещенко В. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. — М., 2014. — С. 213–214.
12. Цит. по: Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-тао / Е. В. Завадская. — М., 1978. — С. 97.
13. Цит. по: Кюнг Г. Онтология и логический анализ языка / Гвидо Кюнг. — М., 1999. — С. 190–191.
14. О его художественно-семиотической и миропорождающей природе см. в недавней книге автора: Фещенко В. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. — М., 2014.
15. Левитин Е. С. К истории европейского рисунка / Е. С. Левитин // Искусство рисунка. — М., 1990. — С. 6–45.
16. Там же, с. 42–43. В пандан к левитинскому исследованию природы искусства рисунка XX века нельзя не привести еще два значительных источника: книгу и статью российских искусствоведов Б. А. Соловьева и Б. Зернова: Соловьев Б. А. Искусство рисунка (Л., 1989); Зернов Б. Рисунок и его формообразующая роль в творчестве Пикассо и Клее // Западноевропейская графика

XV–XX веков (А., 1985), а также соответствующие страницы книги Ю. Дамиша «Теория облака», посвященные творчеству Сезанна, Клее и дальневосточных мастеров живописи и графики: Дамиш Ю. Теория облака: набросок истории живописи (М., 2003). Полезно также привести мысль В. Подороги о философствовании (в контексте живописи Ван Гога и Сезанна) М. Хайдеггера, прямо соответствующую, на наш взгляд, пластическим суждениям В. Н. Куликова: «Языковые, телесные или тектонические силы вторят друг другу разрывами-сгибами, умножаясь во все более тонких различиях и единствах», — см.: *Подорога В. А. ЕРЕСТИО: Геология языка и философствование М. Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность.* — М.: Наука, 1991. — С. 106.

17. *Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк.* — СПб., 2004. — С. 405.

18. Фрагмент текста Л. Савицкой о графике В. Куликова из кн.: Віталій Куліков. Альбом / упоряд.: М. Шток. — К., 2009.

19. Строки Жана Тардьё из его великолепного эссе о Жорже де Латуре. Все тексты Тардьё цитируются по изданию: *Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве.* — СПб., 2005. — С. 137; 143.

Коваль О. В. Рисунок як текст художника і текст як рисунок у творчості В. М. Куликова

Анотація. У статті розглядається співвідношення вербального та візуального кодів культури у художній практиці В. М. Кулікова (1935–2015).

Ключові слова: синтез вербального та візуального, візуальне мистецтво XX–XXI ст., інтермедіальність, В. М. Куліков.

Коваль О. В. Рисунок как текст художника и текст как рисунок в творчестве В. М. Куликова

Аннотация. В статье рассматривается соотношение вербального и визуального кодов культуры в художественной практике графика и живописца В. Н. Куликова (1935–2015).

Ключевые слова: синтез вербального и визуального, визуальное искусство XX–XXI ст., интермедальность, В. Н. Куликов.

Koval O. V. Drawing as the text or the text as a figure in the V. Kulikov's artist practice

Summary. The article covers forms for representation of linguistical thinking in the art poetic and V. Kulikov's (1935–2015) creative method and picturesque practice.

Keywords: synthesis of verbal and visual, the visual arts of the XX–XXI century, intermediality, V. Kulikov.