Борис Заборов и Пьер Менар

Борис Бернштейн

Автор анализирует целый пласт творчества живущего во Франции художника Бориса Заборова – картины, которые имитируют студийные фотографии полувековой или даже вековой давности. Живописец сохраняет принцип подобия, но это не подражание действительности, а подражание подражанию. Принцип Заборова оказывается близок к парадоксу, описанному Х.Л. Борхесом в эссе «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”»: живущему в XX веке писателю удается заново написать несколько фрагментов «Дон Кихота», идентичных оригиналу. Автор статьи отмечает как наложения, так и различия метода Заборова и «модели Менара». Квазифотографии Заборова – это прежде всего живопись, которую отличают ясность решений, интуиция, контролируемая бдительным интеллектом, врожденное чувство меры, артистизм.

Ключевые слова: Борис Заборов, Пьер Менар, фотография, Минск, текст, метатекст, оригинал, темпоральная структура, интерпретация, сопереживание.

Размышляя, пусть нечасто, о закономерностях истории искусства, я с надеждой снимаю с полки толстую книгу под названием «The Collected What If?»[1]. В этом собрании очерков видные современные историки рассуждают о том, что было бы, если бы судьбоносные исторические события не произошли или сложились иначе. Что было бы, если бы персы победили в битве при Саламине? Если бы Сократ погиб в битве при Делии? Если бы Мартина Лютера сожгли на костре в 1521 году? Если бы Владимир Ленин не прибыл в апреле 1917 года на Финляндский вокзал? Гипотезы этого рода провоцируют сомнения в законосообразности исторических процессов и размывают веру в предсказуемость будущего хода дел.

Историк искусства мог бы подхватить эстафету. Как бы выглядела история живописи, если бы молодого Караваджо пырнули ножом в миланской драке за карточным столом? Если бы Поль Гоген остался преуспевающим биржевиком, а живописью баловался по воскресеньям? Если бы Хаим Сутин...

Эти «если» интересны не только для обсуждения дальней и недалекой истории. Наши современники тоже покорны игре случая, непредсказуемым совпадениям множества обстоятельств и последствиям неожиданных волевых решений. К этим «если» можно отнести и случай Бориса Заборова.

Он был состоявшимся советским художником. А что, если бы он остался в Минске? What if?

Не остался. Очертя голову, добрался до Парижа, где его никто не ждал. Тем не менее именно там, как оказалось, его ожидало второе рождение или, скажем не менее выспренно, новое открытие себя.

В тщательно продуманном и хорошо изданном альбоме, посвященном его живописи, сам художник об этом рассказал. На раскладной репродукции, следующей за 102-й страницей, помещен его автопортрет – тот, который находится ныне в галерее Уффици. Если репродукцию развернуть, откроется вся картина сильно вытянутого горизонтального формата. Если лист сложить, останется фрагмент – лицо художника. Лицо, выступающее из полутьмы, окутанное заборовским сфумато, прямо соотносится с нужным нам фрагментом мемуарного текста, где говорится о судьбоносном событии его ранней парижской жизни.

Ничего внешнего.

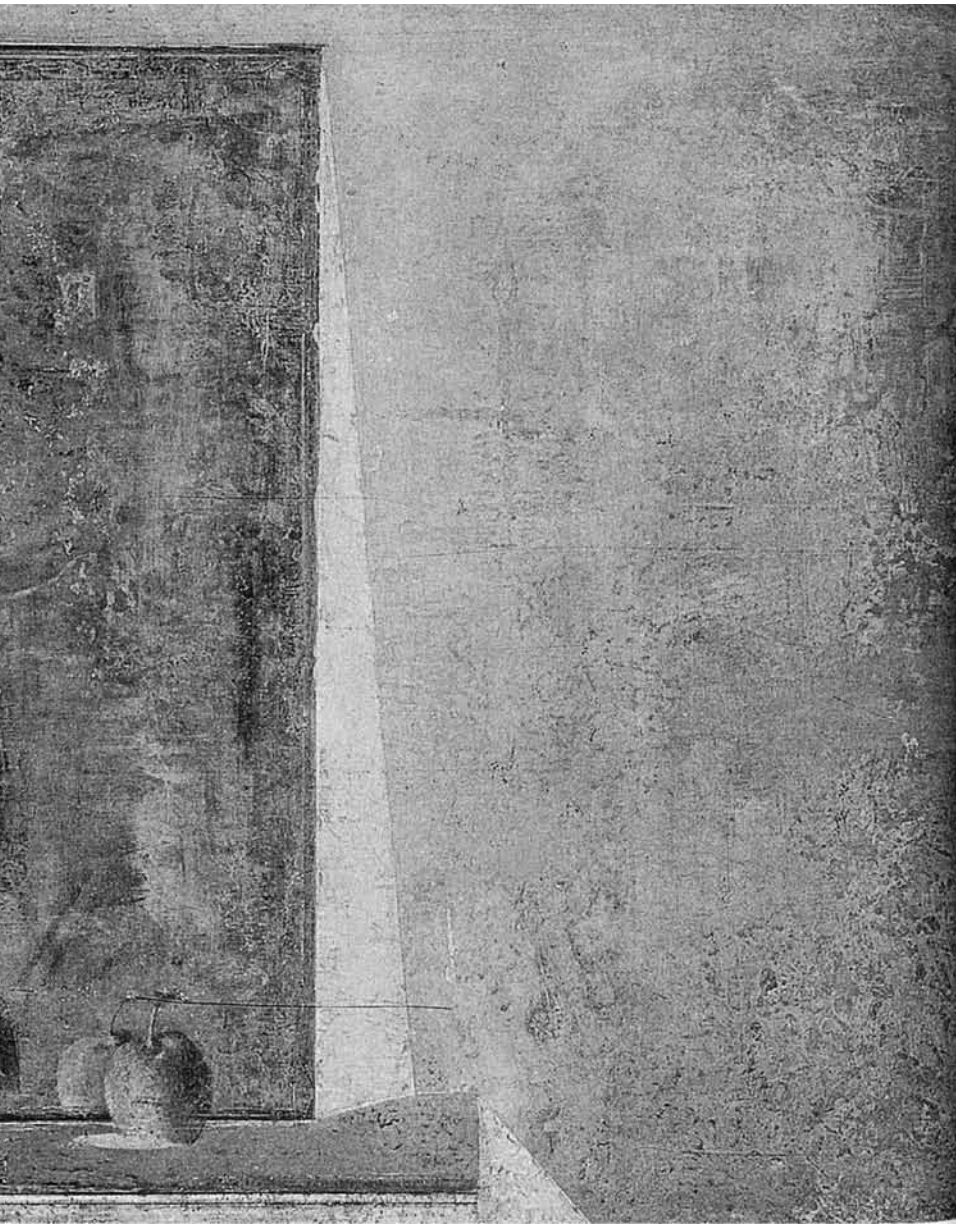
«Что я должен делать? Ритуальный вопрос российской интеллигенции получил для меня очень конкретное, сиюминутное значение. У меня было чувство, что вся моя предшествующая творческая деятельность была не более чем подготовительной ступенью. Но к чему? Я не видел четкого ответа на этот вопрос.

Однажды, ощущая себя в этом состоянии “*невесомости*”*, которое стало к тому времени постоянным, я механически сортировал немногие вещи, привезенные с собой, и наткнулся на папку, полную старых фотографий.*

То, что я открыл, не было картонной папкой, скорее это была тайная дверь, ведущая туда, где ответы на эти знаменитые вопросы должны быть найдены. Я понял это позднее. Что я нашел за этой дверью – там и тогда – были глаза, глядевшие на меня со странным выражением ожидания и укора»[2].

Старые фотографии, пишет Заборов, не только разбудили память, они вернули ему чувство непрерывности собственного Я, чувство принадлежности к некому целому. *«Я был пробужден яркой вспышкой в глубинах моего сознания... Две моих жизни снова соединились в одну»*[3].

Помимо этого нового открытия себя и своего призвания – и в связи с ним – старые фотографии оказались мудрыми советчиками в критический момент, когда художник-эмигрант очутился у отчужденной, но полной соблазнов парижской витрины профессиональных выборов. Они, эти памятные снимки, указали на то, чего на витрине выставлено не было.



Б.А. Заборов. Автопортрет с моделью. Фрагмент. 1998. Клееная бумага, акрил. Галерея Уффици. Флоренция

Картины, которые начал писать Заборов, походили на старые фотографии. Старые фотографии задали и определили время, пространство и времяпространство внутрикартинного мира, неожиданные, но последовательно продуманные и весьма определенные жанровые принципы. Иначе говоря, они задали особый ракурс в*и*дения, особые способы организации и визуализации реальности. Получилось нечто настолько нетривиальное, что любые общепринятые направленческие таксономии должны быть отброшены за непригодностью.

Кто он? Постмодернистский стилизатор? Новый иконодул? Фотореалист с человеческим лицом?

Оставим это. Требуется специальное обсуждение.

***

Появление фотографии – а это был воистину переворот в мире подражания – должно было инициировать апокалиптические пророчества. Наиболее известна легенда про Поля Делароша, который, увидев в 1839 году первые снимки Дагера, воскликнул: «*Живопись умерла с этого дня!*»

Другое предсказание, менее популярное, напомнил нам Вальтер Беньямин в своей «Краткой истории фотографии». Вот оно: «*Несколько лет назад была рождена – во славу нашего столетия – машина, изо дня в день изумляющая нашу мысль и устрашающая наш взгляд. Прежде, чем пройдет век, эта машина заменит для художника кисть, палитру, краски, мастерство, опыт, терпение, беглость, точность воспроизведения, колорит, лессировку, образец и совершенство, станет экстрактом живописи. Неправда, будто дагерротипия убивает искусство. Когда дагерротипия, этот огромный ребенок, подрастет, когда все ее искусство и сила разовьются, тогда гений схватит ее за шкирку и громко воскликнет: сюда! Теперь ты моя! Мы будем работать вместе*»[4]. Так писал в 1855 году бельгийский живописец Антуан Жозеф Вирц (Wirtz).

Можно умиляться святой простоте старых пророчеств, но не стоит, занятие стало уж очень банальным. Куда интереснее обнаруживать в них молекулы прозрения. Конечно, определив, что живопись мертва, Поль Деларош продолжал писать картины. Но что же, он был отчасти прав: живопись, как он ее понимал, живопись, подражающая видимой реальности, оказалась под угрозой. Не за горами было то время, когда ранние авангарды громогласно и победно реализуют свои иконоборческие интенции, тем более опасные, что на этот раз, впервые в истории, они зародятся и расцветут внутри самого искусства живописи, иконического по генезису и по определению. Среди мотивов и изъяснений авангардного иконоклазма существование, достижения и амбиции фотоискусства займут далеко не последнее место.

Может показаться, что Заборова предсказал А.Ж. Вирц, но я так не думаю. Скорей он предсказал какого-нибудь пейзажиста с фотоаппаратом, на худой конец, гиперреалиста, раскрасившего проекцию цветного слайда на холсте, или поп-артиста, мультиплицировавшего Мерилин. Тем не менее, восклицание «Ты моя! Мы будем работать вместе!» имеет к искусству Заборова живейшее отношение. Похоже, что они работают вместе.

Что касается грозных иконоборческих чисток, предпринятых авангардом, то Заборов о них знает. Он обошел это – несколько, впрочем, дырявое – табу на подобия просто и элегантно. Никто не может обвинить его в том, будто он, как в старину, как во времена Аристотеля, или Дидро, или Стасова, «подражает действительности», ибо он действительность не изображает. Он изображает изображения.

Это совсем другое дело.

Логик, возможно, сказал бы, что картины Заборова – это тексты о текстах или метатексты. Такие вещи давно известны. Словесное описание картин или статуй – экфрасис – безусловно принадлежит к миру метатекстов. Но картина, точно описывающая другую картину, имеет иное определение и место в культуре – это либо копия, либо подделка. Язык метатекста должен отличаться от языка объектного текста. Так и есть, язык картин Заборова отличается от языка фотографии, которому художник столь тонко и мастерски подражает. Мы еще поговорим об этом. Но все же подобие сохраняет опасную близость к оригиналу: бес тавтологии, кажется, притаился за углом, готовый выскочить в любую минуту и изгадить все дело, стоит только зазеваться. Секрет Заборова отчасти состоит в том, что он искусно конструирует антибесовские заслоны, выстроенные из творимой им живописной материи. Иногда это «чур меня, чур!» бывает сказано вовремя и громко. Но случается, автор словно бы забывает выставить бесу запреты. И в том и в другом случае мы имеем дело с высокой игрой. Главный секрет: Заборов этого беса не боится. Знает он об этом или не знает, но он подобен – ну, некоторым образом подобен – Пьеру Менару, известному персонажу Х.Л. Борхеса. Помните, как Пьер Менар снова написал «Дон Кихота»? С большим трудом, ценою невероятной затраты сил и времени, рассказывал Борхес, этот писатель создавал тексты, которые оказывались идентичными, слово в слово, тексту Сервантеса. Тем не менее это был другой «Дон Кихот». Борхес утверждал: «*Текст Сервантеса и текст Менара в словесном плане идентичны, однако второй бесконечно более богат по содержанию. (Более двусмыслен, скажут его хулители; но ведь двусмысленность — это богатство)*».

Вот-вот, в этом дело.

Не стану утверждать, что Борис Заборов и есть другой Пьер Менар, Пьер Менар живописи. Ситуация, изображенная Борхесом, есть

идеальная, логически чистая модель абсолютного предела. Достичь его невозможно, но к нему можно приблизиться. Между Заборовым и Менаром есть сродство, которое важно не упустить. Изменение и обогащение содержания при сохранении идентичности текстов, новая многосмысленность старых образов – не тут ли исходный секрет картин Заборова?

***

В моем архиве тоже сохранились фотографии времен отцов и дедов. Я даже помню фотографические заведения давних лет. Фотоателье начиналось с обращенных к прохожим витрин, где портреты томных красавиц (в профиль) и мужественных молодых людей со стреловидными проборами рекламировали искусность тамошних мастеров.

Иногда канонический комплект образцов вынужден был потесниться, уступая место новостям сейсмически возбужденной эпохи...

Летом 1946 года меня, лейтенанта Советской армии, занесло на несколько часов в Познань. Прогуливаясь наугад, я оказался на одной из центральных улиц незнакомого города. Там было много – я насчитал более десятка – фотографических ателье, но зазывные витринные снимки согнала с насиженных мест другая, куда более горячая актуальность.

За несколько дней до моего приезда город был сотрясен актом возмездия. В годы нацистской оккупации гауляйтером провинции был некий Артур Грайзер, обергруппенфюрер СС. Он с особым рвением осуществлял «политику германизации» провинции: изгонял и губил поляков, уничтожал евреев – это уж само собой! – и заселял расчищенные земли немцами – «фольксдойч»; за ним числилось неописуемое множество злодеяний. В конце войны он попал в плен к американцам, был выдан полякам, его судили и приговорили к повешению. Казнь была совершена при огромном стечении народа, в Познань съехались тысячи людей. Все это я видел своими глазами, прогуливаясь по городу через несколько дней после казни: витрины всех фотоателье города были заполнены снимками события, шаг за шагом, кадр за кадром. На этот раз я задерживался около каждого фотоателье дольше обычного. Вот большая группа горожан бредет к цитадели, где будет совершена казнь. Вот тянутся телеги с народом из ближних и дальних деревень. Постепенно вокруг холма собирается огромная толпа, тысячи и тысячи людей. На фотографиях не видно, есть ли в этом скоплении чудом уцелевшие после холокоста евреи. Должны бы быть, если уцелели: гауляйтер Грайзер старательно следил за тем, чтобы евреи, оказавшиеся в его «гау», все без остатка отправились в лагеря смерти. Некоторых расстреливали прямо в городе; говорят, сам Грайзер был непрочь выстрелить какому-нибудь еврею в затылок, хотя это не входило в его прямые обязанности.

Но у поляков были свои веские причины для ненависти и жажды расплаты. Когда транспорт с бывшим гауляйтером прибыл на

Б.А. Заборов. Мальчик с цветком. 2006. Холст, акрил. Собрание Шарлотт Рамплинг

место, народ потребовал, чтобы Грайзера предъявили – тот ли, не подменили ли.

Показали, тот.

Почему я вспоминаю об этом сейчас? Потому что речь о фотографиях? Не только.

В автобиографических заметках Бориса Заборова, есть несколько строк о бегстве семьи Заборовых из Минска в 1941 году – страшном бегстве, спасшем их жизни. Борис Заборов пишет: «*Это время осталось в моей памяти как время страшного беспокойства, ожидания опасностей, непрерывной деятельности. По-видимому, это так глубоко укоренилось в моем сознании, что стало постоянным элементом моего ви́дения реальности*».

Запомним это. «*Постоянный элемент видения реальности*» – вещь серьезная. Читаем дальше: «*В первый год после окончания войны наша семья вернулась в Минск. Город почти полностью исчез. Везде, куда достигал взор, он встречал ирреальные образы. Руины и выгоревшие районы, где одиноко блуждали сохранившиеся объемы. На закате город становился еще более тревожным и загадочным. Можно было подумать, что это какой-то доисторический ландшафт, где на*

фоне закатного неба силуэты разрушенных домов становились очертаниями фантастических существ»[5].

Такое совпадение. В год, наступивший после победы, а точнее – в январские дни 1946 года по разрушенному Минску бродил автор этих строк. Он мог бы встретить там потрясенного на всю жизнь десятилетнего мальчика Борю Заборова. Среди развалин были расчищены тропы – бывшие и будущие улицы. Немецкие пленные копошились в завалах. Местных жителей почти не было видно, а где они ютились – представить себе было невозможно. Над этими безжизненными и хаотическими каменными массами возвышались четкие объемы нескольких зданий, вновь обретших или сохранивших архитектурную форму. Это было здание вокзала, большие параллелепипеды Дома Правительства и Дома Госбезопасности. Да, и еще, на привокзальной площади – след немецкой упорядоченности: невысокий, в один этаж, несокрушимый бетонный куб, на котором большими, поблекшими, но ясно читаемыми готическими буквами было написано «*ABORT*». Для не знающих немецкого перевожу: «ОТХОЖЕЕ МЕСТО». Таковы были знаковые архитектурные акценты восстававшего из руин Минска в середине января сорок шестого года...

Но постойте. Уместны ли эти неожиданные воспоминания в разговоре о живописи европейски известного парижского художника рубежа XX и XXI веков? По мне: так не только уместны. Необходимы.

***

Временн*а*я координата в живописи Заборова не могла быть обойдена критиками и исследователями. «*Заборов нашел способ вернуться к методологии древневосточного искусства, воплощавшего не временное, а вечное*»[6]. Другая цитата: *«The essential thing in the Byzantine space of Zaborov's paintings is this gaze that gazes upon us. <…> But this gaze has nothing to do with time»*[7]. О вечности упоминает и автор вступительной статьи к альбому Филипп Бидэн (Philippe Bidaine).

Думаю, что темпоральная структура восприятия и переживания картин Заборова заслуживает более пристального исследования.

Фотография в качестве промежуточного носителя образа – да и вообще – с особой силой пригвождает его к исчезающе малой, но жестко фиксированной точке во времени. Время портрета диктуется свойствами фотографической пластинки, будущего негатива, оно равно времени экспозиции. В этом отрезке времени ничего не должно происходить, пластинке требуется неизменность вида. Мой взгляд застает персонаж в этом состоянии навязанного бездействия. Пустота бездеятельного присутствия заполняется нашим с ним общением.

Тот факт, что мой взгляд может его застать, говорит о само собой разумеющемся и потому незаметном условии: созерцание образа предусматривает нашу синхронизацию. Я его вижу, следовательно, я ему

одновременен. Наши взоры встречаются. Я оказался на месте тогдашней громоздкой фотокамеры, в фотоателье, там и тогда.

Исследователи картин Заборова уделяют пристальное внимание скупым, как правило, деталям, находя в них приметы времени: одежда, обувь, какой-нибудь характерный предмет. Да, верно, эти вещи помогают датировкам. Но не в них дело по существу. Их может и вовсе не быть. Достаточно того, что картина имитирует студийный снимок и втягивает нас в его жанровую историю. Ибо у студийных снимков, как оказалось, время цветения отмерено. Другая техника, другие способы съемки упразднили галантерейную культуру фотоателье. Где взять студийный снимок, современный написанию картины – какого-нибудь там 1989 года?

Картины Заборова отделены от воскрешаемой визуальной реальности временным интервалом – от них до нас. Картина современна, снимок сделан когда-то. Вступая в диалог с персонажем картины, я оказываюсь в антиномической ситуации: сделавшись синхронным партнеру по диалогу, я, тем не менее, остаюсь человеком другого времени – времени «после». Этот интервал между двумя психическими позициями полон значения. Беседуя с человеком на снимке, я знаю то, о чем ему знать не дано: я знаю, что будет. Я знаю, что будет, и не хуже меня об этом знает Борис Заборов. Это у нас нечто большее и иное, нежели знание, это персональный опыт.

Позвольте напомнить приведенные выше слова самого художника: «*Это время осталось в моей памяти как время страшного беспокойства, ожидания опасностей, непрерывной деятельности. По-видимому это так глубоко укоренилось в моем сознании, что стало постоянным элементом моего видения реальности*».

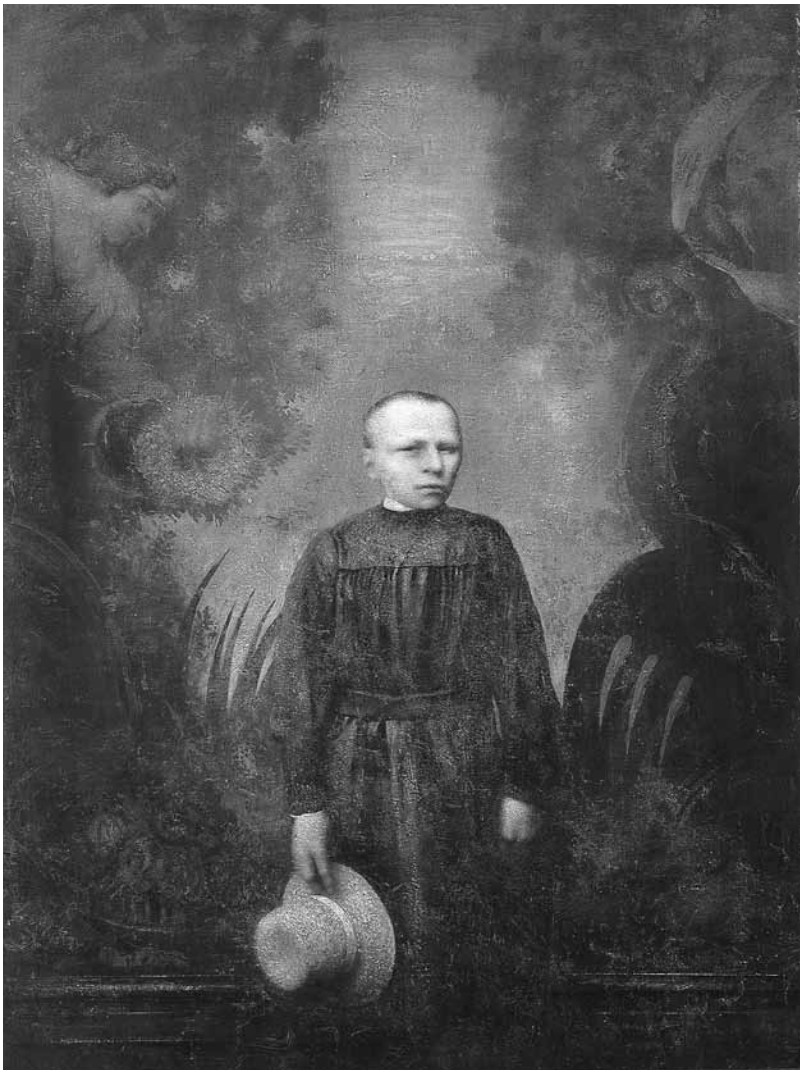
Личное знание того, что наступит для его персонажей, остается неотъемлемым фактором в*и*дения реальности. Так возникает смыслопорождающий зазор, позволяющий художнику, подобно Пьеру Менару, создать близкий фотографическому живописный текст, но бесконечно более богатый по содержанию. Там, в этом интервале между снимком и созданием картины, проявились снимки судеб – и отпечатались в атмосфере и в подтекстах картин. Неконкретизированное, но оттого еще более тревожное предчувствие будущего остается постоянной коннотацией большей – и главной – части портретов. Подобно глухим ударам литавр, как постоянный бас, грозное basso ostinato, это знание окрашивает неподвижные фигуры и самый полумрак интерьеров в беспокойные и трагические тона.

В литературе о картинах Заборова часто можно встретить слово «ностальгия». Ностальгия? Пожалуй, но особого рода. То, что там, за прозрачным экраном картины, – это вам не *belle époque*, столь блистательно запечатленная мастерами конца XIX века. Вернуться в картинное время не хочется. А этих, которые там, в картине, хочется пригреть, успокоить, спасти.

Вот портрет юноши, 1986 года: «*Молодой человек со шляпой в руке» (Jeunne homme avec un chapeau à la main)*. Фрагмент этой картины с фигурой мальчика воспроизведен на суперобложке альбома. *Jeunne homme* застыл, опустив руки «по швам», на фоне декоративного экрана с изображением экзотических растений – вечного студийного экрана, одного на всех. Но мальчик – единственный в этом мире и на все времена, неповторимы ни характер, ни судьба.

Он острижен наголо. На нем странное платье до полу, непонятное современному зрителю, да и соломенная шляпа какая-то нелепая – ни мужская, ни женская. Если бы меня в его возрасте так одели и остригли, я был бы в отчаянии. Он тоже не совсем в порядке. Взгляд напряженный и настороженный, полные губы крепко сжаты. Спокойная, едва ли не расслабленная поза не может скрыть внутреннего напряжения, тревожной настороженности по отношению к внешнему миру. Кажется, ему страшно. Не так страшно, как знаменитому персонажу Мунка, – у Заборова, как у Мунка, не бывает; у него экзистенциальный крик беззвучен, он, если случается, спрятан внутри. Но нервы мальчика натянуты, душа зажата. Мы не знаем, французский это юноша или русский. Скорее французский. Интересно, сколько лет ему будет ко времени битвы на Сомме и кем он будет тогда? Доживет ли он до осени 1939 года, и если доживет, то будет ли годен к строевой без ограничений?

Достойный отец нашего ремесла, Дени Дидро, в «Салонах» позволял себе разнообразные конструктивные вольности. Иногда он вступал в непосредственную беседу с персонажем картины. Почему нет? Когда я всматриваюсь в лицо этого безымянного парня, я испытываю искушение сказать ему несколько ободряющих слов. «Слушай, – сказал бы я ему, – садись, расслабься, давай поговорим. Твоя правда, этот мир нехорош, не до конца продуман и очень опасен. Но, в конечном счете, он не так уж безнадежно плох! Все еще может быть. Я ведь кое-что знаю о том, что будет. Возможно, тебя минует газовая атака бошей у Ипра – там пострадало 15 тысяч человек, но погибло всего-то 5 000. Ты можешь уцелеть и в мясорубке у Вердена; авось ты туда и вовсе не попадешь... В следующую мировую войну, вторую, тебе, возможно, снова придется повоевать. Мне кажется, что ты парень серьезный и способный себя организовать; не исключено, что ты пойдешь в маки, а закончишь войну живым, пусть лишь немного подпорченным. А уж после войны, да еще в Париже – представляешь, как это будет здорово! Сартр объяснит тебе, что ты приговорен к свободе! Пикассо будет свободно играть с “Менинами” Веласкеса, Корбюзье построит капеллу в Роншане, Эдит Пиаф, Азнавур и Ив Монтан будут тебе петь неповторимо французские песни, великие режиссеры и великие актеры создадут для тебя фильмы, то полные утешительного юмора, то проникнутые неподдельной гуманностью...»



Б.А. Заборов. Молодой человек со шляпой в руке. 1986. Холст, акрил. Галерея Клода Бернара. Париж

Это я ему скажу, если он француз. А если он из Белоруссии? Трудно. Ну, я что-нибудь придумаю. Надо, непременно надо помочь парню, надо расправить эту душу, сдавленную страхом, тревожным ожиданием, недоверием к миру, куда его, как говорится, забросило...

Подобные разговоры зрителя с внутрикартинным собеседником были у Дидро скорее риторическим приемом. Для меня это внутренняя потребность, возбужденная портретом-картиной Заборова.

***

Можно ли обойтись без ответа на изношенный до дыр вопрос о сущности искусства – пусть в его актуальном повороте? Иначе говоря: имеем ли мы право здесь и сейчас, растратив уже более десятка лет XXI века, считать искусством картины Бориса Заборова? Паскаль Бонафу (Pascal Bonafoux), автор статьи в альбоме, о котором речь, посвятил обсуждению этой проблемы более половины своего текста. Что делать, живем в эпоху быстрых перемен, и в течение минувшего века каждый авангард, чтобы стать авангардом, должен был предложить новое определение самого понятия искусства. Ревизии продолжаются по сей день.

Можно воспользоваться «институциональной теорией» Джорджа Дикки (George Dickie), которая в этой ситуации неопределенности получила известную популярность[8]. Дикки, обобщая наличные практики, сменил познавательную задачу: вместо того чтобы предлагать всеохватывающую дефиницию искусства, он стал исследовать его (искусства) изменчивый культурный статус. С неизбежными упрощениями его подход можно свести к следующему. В современном мире существует особый социокультурный конгломерат, который Дикки (вслед за Артуром Данто) назвал «миром искусства» – его составляют критики, кураторы, галереи, музеи, частные собиратели, аукционные дома и, наконец, художники и зрители. Некто, исполняющий роль художника, предлагает «миру» созданный им артефакт. Мир искусства, уполномоченный на это обществом, присваивает – или не присваивает – артефакту статус «кандидата на оценку». Осторожный термин философа – «кандидат на оценку» – есть по сути псевдоним «произведения искусства»; артефакт, возведенный в ранг произведения искусства, получает санкцию на соответствующее функционирование в культуре.

Схема Д. Дикки может служить для нас отправной точкой. Если она верна, то у Бориса Заборова со статусом художника, а у его картин со статусом кандидатов на оценку – все в порядке. Кандидаты оценены, он признан, знаменит, его работы хранятся в крупнейших музеях, экспонируются по всему миру, видные критики интерпретируют его картины.

Но вот что замечательно. Картины Заборова, будучи погружены в сложнейший и дезорганизованный современный художественный контекст, блестяще выдержав странные экзамены нынешнего мира искусства, оказались способны с неменьшим блеском выдержать куда более трудное испытание – испытание классическими критериями.

Современный мир искусства приучен питаться шоковыми артефактами – там уместно выставить законсервированную в аквариуме дохлую акулу, поговорить об искусстве с мертвым зайцем или, став на четвереньки в чем мать родила, покусать прохожих за икры. Поэтому испытание миром искусства, как правило, базируется на исключении: классическое не берем, предложите нам, так сказать, посткласcическое, да поострее. Нарушения этого простого правила редки. Но Борис Заборов – нарушение. Вот почему, говоря о его картинах, приходится припомнить траченые временем, но все еще бесценные понятия.

Б.А. Заборов. Две девочки с куклой. 1988. Холст, акрил. Собрание художника. Париж

Я бы поставил на первое место эстетическое качество. Заборов – мастер. Более того – в его картинах правит бал безупречный, высокий и строгий вкус. Никаких дешевых выкрутасов, никаких поблажек – ни зрителю, ни себе, никому, никаких попыток соблазнить зрителя или жадную до новинок критику. Аристократическая брезгливость по отношению к недорогим эффектам.

Ясность решений, сильная интуиция, контролируемая бдительным интеллектом. Врожденное чувство и четкое знание меры. Щедрая, но точно выверенная дозировка артистизма. Ничего лишнего.

Тут уместно уточнить кое-что, сказанное ранее. Всякое сравнение хромает, как известно, хромает и наше сравнение Заборова с Пьером Менаром. Придуманный Борхесом автор Дон Кихота работал в том же материале, что и Сервантес, – в вербальном. Поэтому тексты обеих книг могли оказаться идентичными[9]. Заборов наново сочиняет старую студийную фотографию в другом материале, поэтому его картины подобны оригиналам, но идентичны им они быть не могут. Там, где была гладкая поверхность отпечатка, не обладающая оптической ценностью сама по себе, появилась тщательно разработанная, индивидуализированная – специфически заборовская живописная фактура. Плоскость фотоотпечатка оживает в одиноком, чуждом по отношению к ней

Б.А. Заборов. Девочка с собачкой. 1981

квазипластическом образе. Плоскость заборовской картины живет, дышит, мерцает, вспыхивает цветными искрами, играет градациями излучаемого света, расцветает рельефами неровностей, взывающими к восхитительному совмещению зрительных и тактильных переживаний, – и это в каждом сантиметре картинной поверхности, без пустот. Это фактура классическая и неклассическая вместе, тут работают некие технологические изобретения художника, до которых нам, по сути говоря, дела нет. Важен эстетический результат. Заборов достиг удивительной виртуозности: сохраняя родство с фотографией, чему-то выучившись у нее, он, тем не менее, живет в мире чистой живописи. В конце концов, эти говорящие, взывающие к пониманию лица, одежды, вещи есть не что иное, как идущее на наших глазах брожение живописной материи, достигающее наивысшего напряжения в сгущениях, подобных реальным формам.

Другое сочетание современного и традиционного обнаруживается в плоскости, обсуждение которой имеет, по меньшей мере, столетнюю историю: Заборов позволяет себе не только сохранять традиционную природу артефакта – он пишет картины красками! – но и быть верным иконическому способу высказывания. Архаизм визуального подобия у него компенсируется видимым отсутствием сюжетности: тут не снимают с креста мертвого Христа, Марс не спешит к Венере, Альфред Брюйа не приветствует господина Курбе – повествовательность, сестра литературности, тщательно вычищена, вытравлена до полной стерильности. Персонаж предоставлен самому себе, ему дела нет до другого персонажа, если таковой присутствует, равно как и до вещей, оказавшихся в том же пространстве. Это бессюжетное сосуществование удвоено в названиях картин: имена соседствующих в картине лиц, существ и вещей нанизываются с помощью союза «с», который легко заменить на «и», например: «девочка и собака».

Картины построены по строгим правилам визуальной гигиены, все, что там различимо, сопоставлено друг другу пластически и только пластически. Это говорящая пластика: лица, глаза, поворот, невольная гримаса, положение рук. Можно было бы сделать отдельный альбом фрагментов: только обувь персонажей – вместе с постановкой обутых в эти ботинки ног...

Мы можем для сравнения взглянуть на картины другого иконического отщепенца модернизма, славного Балтуса (Balthus), самим Заборовым высоко ценимого. Рядом с молчаливым Заборовым, однако, Балтус оказывается необычайно разговорчивым!

Все так. Тем не менее, нарративное начало незримо, но деятельно присутствует. Я бы назвал такую структуру латентной наррацией: повествование уведено вглубь образа, оно растворено в самой визуальной субстанции настолько, что всякая попытка отсепарировать его, переложив на слова, будет ошибкой. Жанр квазиателье оказался кладом удивительных возможностей. Заборовская наррация – это пронзительный рассказ без рассказа. Это воплощенные биографии без историй, ситуации без обстоятельств. Это характеры без поступков. Это внесловесные речи...

Это Борис Заборов.

Дальше – ваше дело: додумывание и достраивание в меру вашего опыта и вашего воображения, а интерпретация, понимание и сопереживание – в меру вашей человечности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 The Collected What If? Eminent Historians Imagine What Might Have Been. Ed. by Robert Cowley. New York: Penguin Putnam, 2005.

2 Philippe Bidsine, Pascal Bonafoux. Boris Zaborov. Milano: Skira, 2007. P. 102.

3 Там же.

4 Вальтер Беньямин. Краткая история фотографии. См.: http://rudocs.exdat.com/docs/index-124939.html

5 Philippe Bidsine, Pascal Bonafoux. Boris Zaborov. Milano: Skira, 2007. P. 93.

6 Моисей Каган. Заколдованный мир Бориса Заборова. Галерея Патриса Тригано. Париж, 1992–1993.

7 Pascal Bonafoux. Presence, Gaze, Eternity // Boris Zaborov. Milan: Skira, 2007. P. 47.

8 См.: G. Dickie. Art and Aesthetic. An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974; G. Dickie. The Art Circle: A Theory of Art. New York: Haven, 1984.

9 Стоит заметить, что мысль наново написать классическую книгу являлась не только вымышленному писателю Борхеса. Нечто подобное можно найти в известном сборнике рецензий Станислава Лема на несуществующие книги. Герой одной из таких рецензий, итальянский писатель Джан Карло Спалланцани (Gian Carlo Spallanzani) признается, что намеревался написать еще раз «Преступление и наказание», но только как повествование от лица Сони Мармеладовой. (См.: Stanisław Lem. Doskonała pròżnia. Wielkość urojona. Krakòw: Wydawnictwo Literackie, 1974. S. 88). В отличие от лабораторно чистого эксперимента Пьера Менара Спалланцани собирался изменить позицию повествователя, т. е. угол зрения, способ видения, стилистику и, по-видимому, сам событийный ряд. Заборов демонстрирует третий путь – он пишет наново в другой технике, это даже нечто большее, нежели перевод на другой язык, это смена способа восприятия. В обоих случаях отношение «модели Пьера Менара» к реальному произведению подобно отношению геометрического чертежа к живым природным формам.