

Т.В. МАЛОВА

ЖИВОПИСНАЯ ПРАКТИКА ФРАНСУА БУАРОНА 1980-Х ГОДОВ

Татьяна Викторовна Малова,

Московский государственный академический институт
им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
кафедра истории и теории искусств, доцент
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

кандидат искусствоведения

E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Реферат. *Статья посвящена рассмотрению раннего периода творчества французского художника Франсуа Буарона. Участник объединения «Свободная фигуративность» («Figuration libre»), в 1980-е гг. он формирует специфическую лексику, близкую языку комиксов, граффити и массмедийной печатной продукции, воплощая характерные тенденции искусства «новой волны». Спонтанность, эмоциональность и пластическое раскрепощение в духе «варварского» синкретизма противопоставляется интеллектуальной элитарности концептуалистских практик. Пересматривая границы искусства, Ф. Буарон пытается установить новые отношения с предметами и ритуалами повседневной жизни. Эта емкая модель культурного производства заряжена нескончаемой игрой в клише — цитатами и ссылками на высокие образцы, принимающие самые банальные формы. Художник исследует визуальные и смысловые возможности «mise en abyme», обыгрывая традиционный мотив «картины в картине» на территории опрошенного, «клипового» автобиографического описания, сжатого до образа тавтологического, заикленного на себе изобразительного ряда.*

Ключевые слова: Франсуа Буарон, «Figuration libre», постмодернизм, неэкспрессионизм, «новая волна», комиксы, автопортрет, постграффити.

Для цитирования: Малова Т.В. Живописная практика Франсуа Буарона 1980-х годов // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 61—67.

Объединение «Figuration libre», ставшее олицетворением возрожденной фигуративности, авторского субъективизма, экспрессии и азарта блистает на французской художественной сцене в 1980-е годы. Искусство Франсуа Буарона, одного из лидеров группы, отразило характерные черты своего времени, чутко реагируя на импульсы повседневности и перекодировало их в яркие образы-эмблемы, заряженные духом свободного творчества, веселой игры и бесшабашного юмора.

Сын знаменитого режиссера Мишеля Буарона и сценаристки Аннетт Вадеман, Франсуа Буарон родился в 1959 г. в пригороде Парижа Булонь-Бийанкур — местечке, в котором уживались аристократические и рабочие кварталы, известном заводом концерна «Рено» и многочисленными киностудиями. В 1977 г. Ф. Буарон поступил в Национальную высшую школу декоративных искусств (ENSAD), где встретил будущего соратника Эрве ди Розу: именно он «заразил» Ф. Буарона эстетикой обыденного и банального, восприимчивостью к образам популярной и массовой культуры. Кумирами молодых художников становятся Питер Блейк и Дэвид Хокни. Концептуальная практика их угнетает, к ее многосложным теориям они остаются совершенно равнодушными. Разрушая стереотипы об элитарности и интеллектуальном пафосе актуального творчества, Ф. Буарон и его друзья приступают к поискам самых действенных и банальных выразительных средств. Их стратегии связаны с реформацией культурных смыслов искусства и установлением непосредственного контакта со зрителем. В поисках адекватного инструментария они обращаются к визуальной среде повседневности, изучая видео- и анимационные технологии, представляющие более мобильными и эластичными «проводниками».

Специфика изобразительного почерка Ф. Буарона претворяется уже в произведениях 1979 года. Несколько работ этого времени — небольшие акриловые этюды на картоне — воссоздают будничные

сцены и интерьеры-зарисовки деревенского дома. В странно скадрированных пространствах, часто опрокинутых и панорамируемых сверху, детали обстановки, напоминающие наивные рисунки, переданы кривоватыми проволочными силуэтами и плоской цветовой заливкой. Он вдохновляется искусством начала XX в.: «Я вспоминаю о посещениях Музея современного искусства с моей матерью. Настоящее открытие: фовизм, Матисс, пылающее искусство модернизма...» [1, р. 37]. В ряду источников и влияний, сформировавших вкус к петлям контуров и плоским цветовым пятнам, — работы художника второй парижской школы Шарля Лапики, пластические ритмоструктуры Фернана Леже, легкость каркасов Александра Колдера, лексика французских плакатистов Раймона Савиньяка и Бернара Виймо, известных своими остроумными и красочными рекламными образами. Ф. Буарона привлекает современный графический дизайн, декоративный и емкий язык постеров, афиш, логотипов. Множественность художественных импульсов постепенно суммируется в новый лексикон, перерабатывающий эклектичную смесь визуального материала в выразительные, зрелищные образы, исполненные в безыскусной, но крайне решительной и напористой манере.

В начале 1980-х гг. была создана серия работ, написанных на больших полотнищах. Диковатые изображения, кустарно сработанные, наглым образом выпячивающие дилетантизм и беспечность, представляют зрителю нелепых персонажей и наивные пейзажные сцены, исполненные в озорном запале. Незамысловатые рисованные герои освобождают фигуративное письмо от кабалы трафаретных имиджей — иконических форм, отпечатавшихся на полотнах Жерара Фроманже и Бернара Рансийяка вереницей отчужденных силуэтов.

На растрепанных кусках упаковочного картона Ф. Буарон «портретирует» дурацкие устройства, отдалено напоминающие игровые автоматы, чья электронная суть лезет наружу толстыми красными молниями. На распухшем корпусе — криво очерченном уступчатом пятне, замазанном яркой краской, он размещает кружки и квадратики «панели управления» и подрисовывает черточки глаз и носа, превращая машину в смешную «буку». Знаки и слагаемые аудиовизуальной среды, порой до неузнаваемости перелицованные в нескладные огородные пугала, предстают ассортиментом гигантских пиктограмм. Спаивая детскую лексику и нехитрую аркадную графику, Ф. Буарон изображает смешных человечков, размещая большеформатные, плоские карикатурные фигуры на грубой, необработанной поверхности. Их бесстрашное косноязычие адресуется к уличному сленгу, урбанистическому фольклору, мусорной эстетике клошаров и эмигрантов. «Самопальные» баннеры воплощают спонтанность

творческого порыва, его разнузданно-анархический посыл, отливающийся в декоративно-экспрессивные эмблемы.

Энергия материальных качеств этих инстинктивных форм, возникших по случаю нахождения очередной партии макулатуры, выказывает себя в сыром, неотшлифованном виде, возрождая авангардный дух мятежа и эстетического шока. В пространство живописного образа бесцеремонно вторгаются полосы скотча, склеивающего отдельные части. Экспонирование «шедевров» — часть той же дикарской мифологии, оставляющей на них следы гвоздей и строительного степлера.

Крупницы-элементы, выхваченные из бурлящего водоворота зрительных впечатлений, наделяются визуальной мощью, трансформируясь в плакатно-зрелищный образ. Их опрошенная пластическая структура, мутируя и искажаясь при переносе, эпатажно форсируется динамикой жеста, органической силой неумного художнического эго. Утрированно монументальные ячейки разделены широкими темными полосами, начертанными словно в спешке, небрежными и расхристанными. «Раздувая» маленькие почеркушки до титанических размеров, Ф. Буарон оставляет куски нетронутой кистью поверхности, бегло набрасывает силуэты и неистово замазывает фоны. Азарт лихорадочного и буйного «художества», питаемого окружением — музыкой, видами за окном, телепередачами и дружеским общением, отливается вспышками-фрагментами, веселыми и маловразумительными сценами, стихийными импровизациями безудержной первобытной живописи. Неряшливая сетка линий, скособооченные блочные обрамления, анархия бесноватых форм предстают «темным двойником» расчетливой геометрической абстракции и бросают вызов организованному и антиэмоциональным концептуалистским структурам.

Художник устремляется на поиски визуальной формулы, способной стать проводником современного чувства жизни. Система изобразительных кодов кристаллизуется около 1983 г. и на протяжении пяти лет будет варьироваться в его многочисленных произведениях самых различных жанров. Комплексы мембран, клеток и значков, панорамирующие медиастихию и фиксирующие simultaneity ее восприятия, становятся откликом на общественный ажиотаж, развертывающийся вокруг образа науки. Эти аллюзии очевидны в размещении пространственных образов и моделировании их совокупностей, реализующих наглядный и зрелищный сценарий. «Сетевая топология», координирующая сочленения «узлов» и «блоков», напрямую адресуется к дисциплине, исследующей явление непрерывности, — потока сигналов, регистрирующих повседневный диалог мира и человека.

Портретируя себя и близких в пиктографической манере, постепенно обретающей характер пла-

стического алфавита в своем определенном и узнаваемом начертании, Ф. Буарон создает систему элементарных частиц, подобных алгебраическим операторам. Поле их коммуникации становится прозрачной средой, в которой рассеиваются и объединяются в множества, вступают в мгновенные взаимодействия графические коды, перешифровывающие реальность.

Новая лингвистическая система с ее единицами языка и способами их интеграции выстраивает виртуальный ландшафт впечатлений, раздражителей, фиксированного опыта и сиюминутных настроений. Художественные фильтры конвертируют предметы окружающего мира, «оцифровывают» их, создавая ярлыки, не пытаясь провести их инвентаризацию, но точно регистрируя их мимолетные вспышки: «Я люблю свое время. Я хочу писать в его ритме и в его духе. Я люблю телевидение, кино, рекламу. Я погружен в это с самого детства. Это — мой мир, и он меня вдохновляет. Моя живопись стремится быть очень простой. Прежде всего, она пытается быть правдивой, — я пишу то, что видел, и то, что чувствую. Она адресована всему миру, потому что показывает вещи, знакомые каждому» [2, р. 5–6]. На смену вулканической телесной динамике, отливающейся в импульсивном жесте, приходит спонтанность автоматической регистрации, создающей изобразительные кластеры из модулей динамической памяти. И все это плотно спаивается с наивной, аляповатой красочностью и выразительностью форм, играми масштабов, реактивными скачками от яркого цвета к линейному письму, от насыщенных запечатанных краской поверхностей к разрезанным полям.

Предвосхищая опыт веб-интерфейса, художник становится проектировщиком интерактивной среды, в которой гипертекст реальности переведен в машинные слова и шаблоны, слагая безыскусную фабулу. Вспоминая о своем творчестве 1980-х г., Ф. Буарон писал: «Тогда я использовал стилизованную манеру с ровным нанесением красок: черные круги, две черты для глаз, нос, рот, все было очень минималистично, немного в рамках» [1, р. 38]. Период «черных кругов» — увлекательные, часто ироничные образы, совмещающие крупные иконки-портреты с множеством мелких деталей, собранных в отдельные блоки посредством направляющих — темных дуг и прямых линий, зигзагов, межующих плоскость на цветовые и содержательные сегменты. Отдельные группы значков моделируют пейзажные виды, шум и рябь городского окружения, домашнюю обстановку — телевизор, кисти и краски, бытовую аппаратуру. Крестики, черточки, спиральки, клеточки, рассредоточенные на отведенных им уровнях-платформах, создают образ мгновенно меняющейся панорамы, в центре которой неизменно оказывается человек с его рутинными делами

и суетой или в момент отдыха и временной остановки. Теснящиеся впечатления и сбегающиеся ритмы слагают ускользающую структуру действительности, в которой цикличность процессов запечатлевается повторами возобновляемых знаков. Автономные изобразительные элементы реплицируются из работы в работу, их совокупности разрастаются, подобно фракталам, клонируя свои звенья и узлы.

Многие произведения начала 1980-х гг. — манифестация сверхкрупного фрагмента, где смешные плоские физиономии, напоминающие смайлики, превращаются в масштабную и яркую этикетку, в монументальный логотип. Они насыщены цветом и исполнены в броской экспрессивной манере, сгущающей выразительные качества в «корневых», лаконичных первоформах. Пространство сворачивается, становясь монитором, на котором застывают декоративные оттиски.

В то время «все картины принимали форму автопортрета, немного схематичного, представляя сюжеты из мастерской, дома...» [1, р. 38]. Этот персонаж — отъявленный трудоголик, непрерывно находящийся в процессе самоописания, вдохновляющийся урбанистическими ритмами и буколическими видами, сопровождаемый музыкой и визуальным рядом телеэфиров. Свой быт Ф. Буарон характеризует через множество банальных и простецких эпизодов. Многочисленные холсты — яркие скетчи, воплощенные на полотнах-баннерах, фиксируют обыденные предметы, превращая их в персонажей современного фольклора. Кассетный магнитофон, телеэкран с мелькающими картинками, забавные предметы домашнего интерьера — аляповатый светильник и будильник-игрушка, велосипед, тубы с акрилом и гуашью, сброшюрованные альбомы для рисования, карандаши, маркеры и мастихины, — настойчиво выпячивают свою стратегическую значимость в творческом процессе.

В призрачном беге нет места для ретроспективной проекции — все увязано в череду однородных мелькающих кусочков пазла, в петляющий лабиринт моментальных фактов, скоростных переходов от одного повествовательного яруса к другому, пульсирующих перестроений эпизодов. Непрерывно обращающийся к жанру автопортрета, художник часто иллюстрирует свои будни каруселью на лету пойманных ощущений-вспышек. «Великая история разрушена, но это не имеет никакого значения, важна лишь его собственная. Хрупкая история, скрепляющая роботов, медиа и все то, что делает современного человека пришельцем на своей земле. В этой живописи вторжение символов времени — телевидения, кино, всяческих бытовых принадлежностей — не носит критического или обличительного характера. Это первый шаг к эфемерной реальности, которую художник никогда не сможет полностью захватить...», — пишет о нем Катрин Страссер в ка-

талог выставки 1984 года [3]. Игровая двусмысленность живописных деталей, выстраивающих тавтологический ряд фигуративных и языковых единиц, акцентированная виртуальная бесплотность и клиповый режим «проявления» — репортажный образ мультиплицированной современности, стирающей различия и нивелирующей контрасты. Графические ярлыки — очевидные и не требующие расшифровки индикаторы среды, воссозданной как массив данных, будут повторяться на многих полотнах, составляя единое поле индексов.

Бесконечное бытописание, провоцирующее новые витки отражения сюжета и самоповторов, приращение однородных частиц, рассеянных по поверхности, и тиражирование мотивов становятся частью художественной мифологии, пластическая азбука которой нацелена на фиксацию жизненных алгоритмов, установление контактов между самыми различными феноменами. Куратор Эрве Пердриоль отмечает в этой живописи наиболее значимые моменты переориентации творческого самосознания — тотальную проективность связей, распространяемую на внешний мир. «Более всего Буарона интересует силы, возникающие между предметами. Его работы — визуальный манифест, ясно демонстрирующий, что более не существует привилегированного отношения к объектам искусства, и мы должны разработать систему критических, чувственных, эмоциональных взаимодействий с предметами и ритуалами повседневной жизни» [2, р. 18].

Отдельные фрагменты-ячейки, плотно закомпонованные на плоскости, сегментированные прямыми и дугами, слагающие мозаику сквозных форм, часто имеют сходство с прозрачным сенсорным дисплеем, предвосхищая рождение мультимедийных технологий. К миру инноваций у Ф. Буарона особое отношение — электрические приборы, механизированные автоматы и примитивные гаджеты заселяют его полотна наряду с атрибутами живописного ремесла. Собственное же творчество он пародийно представляет как ремесло-строительство: стрела башенного крана цепляет картинку, на которой орудующая многочисленными руками фигурка, напоминающая мельницу, в конвейерном запале «штампует» сразу несколько работ («Художник в форме», 1986). Он воплощает *modus vivendi* современного работника художественного производства замкнутого цикла — изо дня в день повестка и регламент неизменны. Репрезентация алгоритма жонглирует представлениями об авторе как изготовителе и ожиданиями, связанными с поддержанием изобразительного имиджа. Популистская тактика позволяет устранить драматическую напряженность индустрии и ремесла, персонального языка и его клиширования, предлагая сочиненную историю-комикс. Перемещаясь в пространство карикатуры, он представляет шар-

жированный макет авторской самоидентификации и ее повседневно-житейского, незамысловатого контекста — своеобразного резервуара, в границах которого сосредоточивается эта «показательная» практика. Сверхвидимость, публичность творческого процесса, гаерская демистификация образа мастера и «разоблачение» мифа об уникальности его продукции преподносится в развлекательной форме реалити-шоу. Прозрачный контейнер-аквариум, позволяющий наблюдать жизнь за стеклом, заодно подчеркивает ее обособленность от каких-либо институций и агентов, отстаивая позицию творческой автономности.

Горизонтальное, поверхностное рассеяние изобразительных морфем постепенно вытесняется многослойным монтажом, акцентирующим наложение и слипание кадров. Жонглирование отвлеченными формами-знаками, скрепляющими разные уровни реальности, непрерывно возобновляет тему «картины в картине» — сквозного мотива творчества Ф. Буарона. Пародийная рекурсивная логика отмечает парад полотен, где в головах персонажей теснятся познавательные картинки, буквально описывающие «внутренний мир» героев, а целая серия живописных полотен «Шляпа и ботинок» (1989) заполняет пространственный промежуток от огромной кепки до такой же кроссовки изображением интерьера или пейзажа — забавной метафорой человеческого сознания. Подобные зрелища — еще и сатирический комментарий к искусству предшественников, реплика по поводу знаменитой экспозиции Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» («Live in Your Head: When Attitudes Become Form») 1969 года. Конфликт поколений очевиден: не разделяя вкуса старших товарищей к изощренным интеллектуальным ребусам, Ф. Буарон предпочитает размышлять о вещах более приземленных и, несомненно, более привлекательных. Оставшись в мастерской наедине с собственными мыслями, он вновь обращается к заманчивому образу Франсуазы в постели («Обнаженная в голове», 1989).

«Шкатулочная» композиция — один из игровых режимов удвоения-обнаружения, раскрывающий всю «подноготную», делающий абсолютно видимым воображаемый план. Часто на полотнах появляются два персонажа-антагониста, неизменно представленные в паре. Экстраверт — голова, увенчанная схематичным рисунком мегаполиса с его высотками, дорогами, квадратиками домов. Внутри интроверта помещен план жилища, усеянного пиктограммами, передающими домашнюю обстановку. В совокупности воплощающие образ городского обывателя, они объединяются с фрагментами природного ландшафта — гор с уединенной избушкой и манящего морского побережья, организуя законченное повествование о заботах и чаяниях современного человека.

Коллизии «mise en abyme»¹ предстают игровым полем с непостоянной конфигурацией, где «первичный» сюжет выделен масштабом и спецификой обрамления, подобно окнам компьютерного экрана. Наплывы и сворачивания этих картинок особенно характерны для композиций, выстроенных подобно матричной или табличной структуре. Фреймовое размещение нескольких эпизодов осложняется густым рассеянием внутри них дополнительных мотивов, составленных из типичных пластических элементов уменьшенного размера. Слоистое повествование проявляет себя в гротескно-банальном качестве. В композиции-матрешке «Футболка» (1989) Ф. Буарон помещает своего героя в условный интерьер мастерской одетым в майку с принтом собственной работы, на которой его же изображение демонстрирует нарисованное лицо-значок. Человек, действующий от лица художника, пропагандирует полное слипание жизни и творчества во всевозможных проекциях. Новые свойства рутинных вещей и окончательная нивелировка границ искусства — один из принципиальных смыслов этого круговорота имиджей. «Сушилка» (1989) — фрагмент интерьера ванной комнаты, где на тонких рамках развешена после стирки одежда с отпечатанными рисунками по эскизам Ф. Буарона.

Ратующий за создание новых отношений-связей в социальном пространстве художник непрерывно обращается к фигуре адаптации, исследуя и претворяя в жизнь ее механизмы. Буквализация картинной плоскости, принципиальная двухмерность оптики бесконечно расширяют экспериментальное поле, где каждая поверхность мыслится креативной платформой. Горизонтальное развертывание художественной деятельности, ее экспансивный потенциал, где ситуация искусства идентифицируется с крайне емкой моделью культурного производства, порождает множество утилитарных и интерактивных форм. Изготовление сувениров и разнообразной печатной продукции — от авторских плакатов до почтовых марок, декорирование одежды и предметов интерьера, участие в публичных мероприятиях становится важной частью художественной стратегии. Карнавалы отражения этого взаимодействия в живописных работах — зримое свидетельство устранения различий, отважной попытки создания пластического «эсперанто».

Один из принципиальных изобразительных приемов-паттернов, к которому прибегает Ф. Буарон, — использование прозрачных плоскостей, адресующееся к своему прообразу — опыту аналитического кубизма Пабло Пикассо. В его интерпре-

тации эта эфемерная поверхность — стеклянная перегородка, порой воплощенная с характерным буквализмом — нарисованным окном, фиксирующим границу внутреннего и внешнего. Решетки переплетов, за которыми скрываются новые картинки, приватный взгляд, обращенный вовне: на разноцветную улицу, яркие площади, кривобокие дома, игрушечные ландшафты — композиционное клише, живо используемое в веселой комбинаторике матрешечных форм.

На невидимой глади окна-витрины проступают распластанные абрисы фигур, наметки-обводки, сквозь которые хорошо видна открывающаяся панорама. Подобных работ в арсенале художника довольно много: детское рисование пальцем на запотевшем стекле перемешивается с образами больших витрин городских кафе с их вывесками и надписями, словно зависшими в пустоте. Персонаж, запечатанный отражением на стекле, — одиночный контур, бесплотный пунктир-зарисовка. Далекие образы выстроены цветом и акцентированы в динамике пятен, последний же лессировочный слой ложится поверх тонкой незримой пленкой, на которой расчерчены лишь крупные и плоские выкройки-силуэты.

Прозрачный палимпсест проявляет себя то в уподоблении кальке с прорисями анимационных фигурок, наложенных на статичный фон, то приемами фотографии вроде мультиэкспозиции. Часто в работах Ф. Буарона возникают аллюзии на «кухню» кинопроизводства, хорошо знакомую ему изнутри. Так, проволочные контуры его персонажей звучат отголоском мультипликационного ротоскопирования, а совмещение-склеивание разных планов — технологии комбинированных съемок, опытами с рипроекциями² и блуждающей маской, позволяющими вписывать актеров в заранее отснятый фон. Вспоминаются и более ранние кинематографические приемы — *matte painting* с бутафорскими задниками — наследием театрального реквизита, и *glass shot*, создающего живописную иллюзию на стекле. Технический арсенал спецэффектов преобразуется в повествование о средовом обмене, интерактивности и просачивании виртуальных образов.

Героический трюизм трактовок вечных тем и сюжетов истории искусства заряжен энергией нескончаемой игры в клише, приобретающих субъективную окраску. Ф. Буарон опрошает и приземляет устойчивые мотивы, переводя их из эстетической проекции в поле повседневного. Продолжая расколдовывать высокие образцы, художник ин-

¹ *Mise en abyme* или принцип матрешки — рекурсивная художественная техника, известная в просторечии как «сон во сне», «рассказ в рассказе», «спектакль в спектакле», «фильм в фильме» или «картина в картине».

² *Рипроекция* — прием комбинированной киносъемки, позволяющий совмещать актеров и другие объекты с произвольным фоном, предварительно отснятым на киноплёнку или неподвижный диапозитив.

спектрирует традиционную проблему взаимодействия рамы и изображения — неизменный источник творческой рефлексии, чье ветвистое генеалогическое древо пестрит самыми разными визуальными и семантическими моделями. Эта родословная «границы», «складки» и ее преодоления, сворачивания и герметизации «вещи в себе» и распаханного, незакрепленного бытия образа во внешнем мире, апологии «открытого произведения» и метафоричности окна опрокидывается на плоскость банального и бытового, обескураживающе элементарного прочтения.

В цикле работ, исполненных в 1989 г., объектом манипуляций предстает самая неотъемлемая часть домашней обстановки и вечернего времяпрепровождения — телевизор. Ф. Буарон заказывает литографии с фронтальным изображением его корпуса и пустым прямоугольным фоном посередине. Экран кинескопа он расцвечивает красочными картинками — кадрами трансляций футбольных матчей, политических дебатов, новостных передач. Иногда письмо имитирует сбой вещания, помехи, рябь, вертикальные полосы и искажения развертки. Порой сигнал просто пропадает, оставляя в рамке монитора пустой синий фон, — оммаж (подражание) Иву Кляйну, как говорит художник. Технические накладки, часто нарочитые, созданные самим автором, — муаровое мелькание на мониторе, частотное рассогласование видеоряда — он использует в очередной подтасовке — приземлении живописных приемов, беззастенчивой игре оптическими аналогиями. Рама, ставшая темой изображения и принявшая обличье пластикового кожуха, утрачивает мифотворческий статус.

Мотив оправы-переплета, выступающий сюжетным подстрочником, подобный детской книжкe-раскраске, вновь возникнет в 1992–1993 гг. в серии «пробегающих» пейзажей — видов из окна автомобиля. Используя литографию-заготовку — рамку ветрового стекла и приборной панели, Ф. Буарон подставляет «слайды», создающие пестрый и изменчивый зрительный ряд, складывающийся в облик современного Парижа и его предместий. Обыгрывая известную работу А. Матисса «Лобовое стекло» (1917), впервые в истории живописи запе-

чатлевшую интерьер салона, он с легкостью трансформирует найденную композицию в реди-мейд³, а избранный сюжет — в очередной повод к рекурсивному сочинительству: в открывающуюся водителю панораму вторгается периферийный план — небольшой живописный этюд, отраженный в зеркале заднего вида.

Работа «Наши 80-е» (1989) — своеобразный эпилог увлекательного десятилетия, азартного, приключенческого и авантюрного. Главный герой — пузатый робот в окружении стеллажей со смешными игрушками. В утробе этого улыбающегося механического великана — кадр из «семейного альбома»: заснувшая в окружении журналов Франсуаза, обнимающий ее художник в майке с ярким принтом и неизменным блокнотом рядом, в изголовье кровати — его же картина с «веселыми человечками». Бесшабашное время инфантильного юношеского творчества завершается хэппи-эндом: безмятежным финалом, в котором на сцене появляются все действующие лица. Многие из них, преобразованные и сменившие имиджи, возникнут на следующем этапе — более «взрослом» и серьезном, оставившем граффитическую легкость и погруженном в историю искусств. Испытания живописью, обретение новых сюжетов и пластики, техническое совершенствование и осмысление современной визуальности — емкий проект будущей практики, сохранившей ощущение игры и удовольствия от творчества — счастливого опыта «Figuration libre».

Список источников

1. François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012. 312 p.
2. Catalogue de l'exposition 5/5 Figuration Libre. France ; USA : ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984. 72 p.
3. French spirit today. Catalogue. Los Angeles : U.S.C. ; La Jolla : M.C.A., 1984. [N. p.].

³ Ready made (реди-мейд, от английского ready «готовый» и made «сделанный») — техника главным образом в изобразительном искусстве, при которой автор представляет в качестве своего произведения некоторый объект или текст, созданный не им самим и (в отличие от плагиата) не с художественными целями.

FRANÇOIS BOISROND'S PRACTICE OF PAINTING IN THE 1980S

TATIANA V. MALOVA

Russian Academy of Arts, 30, Tovarishchesky Lane,
Moscow, 109004, Russia

E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Abstract. *The article is devoted to the early period of creativity of the French artist François Boisrond. Member of the “Figuration libre” movement, he formed in the 1980s a specific language, close to comic strips, graffiti, and mass media printed products, which embodied the characteristic tendencies of the “New Wave” art. There were the spontaneity, emotion, and plastic emancipation in the spirit of “barbaric” syncretism contrasted to the intellectual elitism of the conceptualist practices. Redefining the boundaries and areas of art, Boisrond tried to establish a new relationship with objects and rituals of everyday life. This capacious model of cultural production is charged with an endless game of clichés — quo-*

tations and references to the highest examples that take the most banal form. The artist explores visual and semantic capabilities of the “mise en abyme”, playing with the traditional motif of “picture in picture” on the territory of the simplified, “clip” autobiographical description, compressed to the image of a tautological, self-looped visual depiction.

Key words: François Boisrond, “Figuration libre”, post-modernism, neo-expressionism, “New Wave”, comic strips, self-portrait, post-graffiti.

Citation: Malova T.V. François Boisrond's Practice of Painting in the 1980s, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 61–67.

References

1. *François Boisrond. Monographie.* Actes Sud Publ., 2012, 312 p.
2. *Catalogue de l'exposition 5/5 Figuration Libre.* France/USA, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Publ., 1984, 72 p.
3. *French spirit today. Catalogue.* Los Angeles, U.S.C. Publ., La Jolla, M.C.A. Publ., 1984.

АНОНС

К 155-летию Московского публичного и Румянцевского музеев

Новая книга издательства «Пашков дом» «Князь Василий Дмитриевич Голицын: Время. Музей. Судьба»



В книге известного историка и библиотековеда Л.М. Коваль раскрываются страницы истории Московского публичного и Румянцевского музеев (предшественников Российской государственной библиотеки) в 1910—1920 годы. В это сложное, наполненное коренными для страны переменами десятилетие князю В.Д. Голицыну довелось быть последним директором Московского публичного и Румянцевского музеев, первым и единственным директором Императорского Московского и Румянцевского музея, первым директором Государственного Румянцевского музея, четыре первых года Советской России продолжавшим руководить общедоступным музеем Москвы.

На своем посту В.Д. Голицын много сделал для роста и процветания руководимого им Музея.

Значительная часть страниц книги посвящена потомкам Василия Дмитриевича, продолжателям его дела служения России — куда бы ни забросили их бури XX века: будь то Москва, город Волжский, Франция или далекая

Аляска. Это нашло отражение в воспоминаниях, других письменных и фотодокументах, которые легли в основу данной книги. Почти все документы из личных архивов героев книги и ее автора и публикуются впервые.

Выход издания в свет запланирован на 2017 год.