

УДК: 73/76

ББК: 85.14

А43

DOI:10.18688/aa166-8-68

К. Г. Блохина

## Понятие живописного языка в теории и практике Жана Дюбюффе

Французский художник Жан Дюбюффе (1901–1985) является создателем направления, которое в 1945 г. он назвал «ар брют» («невозделанное», «необработанное», грубое искусство). С одной стороны, в самом обобщенном смысле это явление подразумевает под собой искусство сумасшедших, заключенных, медиумов, маргиналов (большую часть коллекции ар брют, собранной художником, составляют произведения пациентов психиатрических больниц), с другой стороны, этим же термином часто называют искусство и самого Дюбюффе, а также других художников, работающих в схожей манере, например Гастона Шизака, Жана Фотрие, участников группы «Кобра».

Обратившись к таким теоретическим работам Дюбюффе, как «Ар брют предпочтительнее культурного искусства», 1949 (*L'Art Brut préféré aux arts culturels*) [9], «Антикультурные позиции», 1951 (*Positions anticulturelles*) [10], его книге «Удушающая культура», 1968 (*Asphyxiante culture*) [12], мы можем более детально изучить те интенции, которые двигали художником в процессе кристаллизации его собственного видения искусства.

Главная проблема, к которой обращается художник, — это кризис западной культуры, заострение ее академического языка. Например, в своем «манифесте» «Антикультурные позиции» он пишет: «Наша культура — это одежда, которая нам не идет, которая, во всяком случае, нам больше не идет. Эта культура как мертвый язык, который не имеет ничего общего с языком улиц. Она все больше и больше становится чуждой нашей настоящей жизни. Она закрыта в мертвой клике, как культура интеллигентской верхушки. Она больше не имеет живых источников» [10, p. 114].

Тема, поднимаемая художником, безусловно, не является новой. Почти все искусство авангарда было направлено на преодоление академических норм (и здесь можно, кстати, отметить, что Дюбюффе начинал с сюрреализма, значительно повлиявшего на его воззрения). Художники и писатели 1930–1950-х гг. вновь возвращаются к этой теме. В частности, об этом рассуждали такие друзья Дюбюффе, как Антонен Арто [1; 2], Жан Полан [4] и другие.

Внимание деятелей культуры сосредотачивается на проблеме художественного языка как жесткой системы, определяющей ход мыслей, качество и категории мышления каждого члена общества<sup>1</sup>. Она действует уже при самом начальном обучении языку,

<sup>1</sup> Например, Жан Полан отмечает: «Между тем писатель быстро замечает, что всегда очень трудно найти такое слово, фразу, которое не тяготело бы к общему месту <...> Долина отсылает к дивной долине» [4, с. 47–48].

организуя индивидуальное выражение и вводя нормы общения и способы жить в обществе. Это относится как к образному, изобразительному языку, так и к языку словесному. То, что раньше было признаком интеллигентности, образованности, теперь обращается в бездушную, мертвую систему, создающую лишь шаблоны мышления. Например, исследователь творчества Жана Дюбюффе Мишель Тевоз отмечает: «Культура — это гегемония универсального идиолекта, которая нас запирает в тюрьму знаков» [13, p. 40].

В своих теоретических работах Дюбюффе особое внимание уделяет проблеме понятия языка искусства, обращение к которому позволяет художнику обосновать свое понимание «истинного» искусства. Затрагивая данную тему, Дюбюффе волей-неволей вступает в широкий философский дискурс о структуре языка, активно разворачивающийся во Франции в 1950–1960-е гг. И если художник не опирается на терминологию структурализма буквально, то по крайней мере оперирует одним из основных понятий теории. Основоположник структурализма Фердинанд де Соссюр (1857–1913) рассматривал язык как самостоятельную семиотическую систему [5]. Ее господство и ставит под сомнение Дюбюффе, предлагая в качестве альтернативы язык искусства. Для определения его значения художник использует слово *langage* (а не *langue*), которое трактуется Соссюром как «речевая деятельность». Она понимается философом шире, чем просто «язык», потому что обозначает собой весь процесс коммуникации. Именно в таких же конвенциях Дюбюффе определяет понятие искусства, рассматривая живописный язык не как умение пользоваться той или иной семиотической системой, а как один из процессов жизнедеятельности, как комплекс психических, физиологических и прочих характеристик человека. «Искусство — это язык: инструмент познания и коммуникации» (“L’art est un langage: instrument de connaissance et instrument de communication”) [10, p. 119]. Сопоставление теоретических работ Дюбюффе с текстами Фердинанда де Соссюра и Умберто Эко позволяет, с одной стороны, более глубинно изучить довольно экспрессивные тексты художника, а с другой, по-иному взглянуть на спорные идеи искусства *ар брют*.

Так, мы можем говорить о снятии проблемы признания «профессиональным» сообществом «непрофессионального» искусства. Ведь из сказанного выше следует, что способностью и правом на художественное высказывание обладает каждый человек и все люди равноправны в этой деятельности. Не случайно следующее возражение Дюбюффе на реплику друга, который отметил, что Дюбюффе пишет картины так, как никто другой. Художник парировал: «По правде, я единственный человек в мире, который пишет как все» [13, p. 39]. Хотя, безусловно, это высказывание не лишено двусмысленности и иронии, оно показывает отношение Дюбюффе к классическим для западной культуры понятиям «избранности» и «уникальности» того или иного художника, возносящим его над другими людьми.

Умберто Эко также отмечает эту особенность: «...Почему мы не считаем владение речью какой-то особенной способностью, в то время как умение рисовать кажется нам несомненным признаком одаренности <...> Умеющий рисовать — это мастер идиолекта, потому что даже тогда, когда он использует всем нам внятный код, он вносит в него столько оригинальности, факультативных вариантов, собственного почерка, сколько никогда не внесет в свою речь говорящий» [7, с. 172].

Идиолект художника ар брют настолько индивидуален, настолько непонятен окружающим, что практически лишен своей коммуникативной роли, так как он не считается зрителем. Это своего рода коммуникация, замкнутая на себе самой, ее процесс оказывается важнее передаваемой информации. Обществу сложно принять ар брют за искусство, так как его язык не является открытым и доступным. А как верно указывает Умберто Эко, художник «сообщить что-то может только в том случае, если опирается на уже существующую систему языковой коммуникации» [7, с. 219].

В работе «Антикультурные позиции» Дюбюффе отмечает, что с течением веков в европейской культуре письменный язык получил преимущество над живописным. Однако художника это не устраивает: «Письменный язык мне кажется худшим инструментом. Как инструмент коммуникации он воспроизводит мысли как трупы: это шлак от огня <...> Живопись более конкретна, чем написанные слова, это более богатый инструмент для передачи мыслей и их формирования» [10, р. 115].

Сравнив две последние цитаты, мы можем натолкнуться на противоречие в воззрениях Жана Дюбюффе. Согласно его теории живопись передает мысли лучше, чем письменный язык, но на практике оказывается, что человек (зритель), которому было адресовано сообщение, может его не считать. Однако необходимо помнить, что тексты Дюбюффе зачастую имеют весьма общий характер, они направлены на отрицание принципов западной культуры в целом. Искусство ар брют в таком случае оказывается лишь примером, указывающим на несостоятельность сложившейся системы. Следовательно, мы можем отметить, что, как это часто встречалось в текстах художников-модернистов первой половины XX в., практика не всегда может соответствовать максималистской теории художника.

Касательно «материала», из которого строится живописный язык, Дюбюффе отмечает: «Живопись <...> оперирует знаками, которые не являются абстрактными и бестелесными, как слова. Знаки искусства гораздо ближе к самим объектам. Живопись использует материалы, которые сами по себе есть живые материи. Поэтому она позволяет продвинуться гораздо дальше в приближении к вещам и их воспроизведению, чем слова» [10, р. 119]. Для Дюбюффе очень важна материальная составляющая живописного языка, и именно благодаря своим физическим и органическим свойствам фактура полотна может визуально и даже тактильно приблизиться к объекту, который она изображает. Мишель Тевоз отмечает, что сам материал до сих пор не был как-то символически осмыслен западной культурой, что он всегда рассматривался как некая множественность и хаос, который необходимо упорядочить [13, р. 40]. Его пытались скрыть, рассматривали лишь как средство для создания формы. Дюбюффе же стремится к тому, чтобы сам материал являлся смыслообразующей составляющей произведения.

Умберто Эко, рассуждая о феномене нефигуративной «материальной» живописи, отмечает существование некоего «уровня микрофизического», то есть кода, выявляемого художником в материале, с которым он работает. Философ пишет: «Будучи выявленным, этот код может служить моделью при структурировании физико-технического или даже семантического уровней, конечно, не в том смысле, что он навязывает произведению какие-то образы и, следовательно, означаемые, но в смысле подсказки конфигураций, очертаний, форм, если и не отождествляемых с каким-то определен-

ным предметом, то все равно узнаваемых» [7, с. 217-218]. Таким образом, мы действительно можем говорить о непосредственной связи между теоретическим лингвистическим прочтением понятия живописного языка и собственно практикой.

Материал, определяющий направление прочтения картины зрителем, мы можем встретить почти во всех живописных сериях Жана Дюбюффе начиная с середины 1940-х и до конца 1950-х гг., особенно в серии типичных персонажей улиц, которая называется «Мироболус, Макадам и К°». Например, картина «Венера тротуара», 1946 (Илл. 160), своей фактурой и трактовкой являет суть профессии изображаемого персонажа. Ее фигура будто вылеплена из того же материала, то есть земли, что и дорога, на которой она проводит свою жизнь. Ее тело — это скорее грязь, чем обольстительная плоть, а сама Венера скорее высеченный идол, чем человек.

Значимость материала как такового отражена также в серии портретов Дюбюффе. В этом контексте можно трактовать и его отношение к понятию «красоты», которого, как и понятия «уродства», по мнению художника, не существует. Ведь любая материя (и в том числе человек) ценна и уникальна по своей природе, она существует вне каких-либо эстетик как объективная данность. В своем тексте «Антикультурные позиции» он обвиняет древних греков, которые создали эти понятия и тем самым заложили подобный тип восприятия окружающего мира [10]. В этой серии Дюбюффе мы наблюдаем преобразование и «перевертывания» устоявшегося представления о портрете как классическом жанре. Открытие выставки этих работ в 1948 г. сопровождалось шуточным анонсом, который начинался так: «Люди гораздо красивее, чем они думают. Да здравствует их настоящая внешность» [8, р. 35]. На первый взгляд неподготовленной публике, привыкшей к классической форме презентации человека в портрете, казалось, что Дюбюффе, насмехаясь, изуродовал лица людей. Ощущение реально случившегося насилия вносит динамика и крайняя экспрессия этих полотен. Дюбюффе старается работать больше с материалом, которым он практически «вылепливает» эти картины, чем с самим сюжетом. Выполненные в технике «от пат»<sup>2</sup> («высокой пасты»), с процарапанными чертами, лица превращаются в оживающие маски. Объемность, рельефность делают их пугающе реалистичными.

Напряженный и зачастую жесткий рисунок не следует буквально формам, но передает доминантные черты лица. Более того, они представляют для художника в некотором смысле органическое, природное начало: «Я не думаю, что лицо одного месье может быть пейзажем менее интересным, чем другой пейзаж. Месье, физическое тело месье — это такой же маленький мир, как другая страна с ее городками и предместьями <...> В портрете надо использовать больше обобщений, чем частных» [8, р. 34].

Сам Дюбюффе любил говорить о своих портретах, искажая принятую для этого жанра этимологию: он называл их «антипсихологическими» и «антииндивидуальными». Хотя на самом деле его подход был крайне личностен, а результат действительно отражал и заострял эмоциональный и физический облик портретируемого (нервозность «Фотрие с “паучьим” лбом», 1947; взвинченность «Дотеля абрикосового оттенка», 1947; обманчивую наивность «Франсиса Понжа (черный на белом фоне)», 1947; напряженность «Мишо цвета старой слоновой кости и чая», 1947).

<sup>2</sup> *haute pâte* — густая живописная масса с примесью песка, бетона, гудрона, щебня или т. п.

По отношению к этим портретам будут верными слова поэта и художника-ташиста Анри Мишо, писавшего, что «за неподвижным лицом-маской клокочет, дергается, пляшет в неудержимых корчах другое, ни на миг не застывающее лицо» [3, с. 57]. Собственно, его и открывает Дюбюффе. Художнику удастся точно соединить страсть и манеру примитива с современными ощущениями человека. Телесная форма стерта в пыль оружием Второй мировой войны, она обесценена, ее почти нет. Как пишут исследователи творчества Дюбюффе Д. В. Коста и Ф. Эргот, «на исходе Второй мировой человек стал материей, и эта материя есть не больше, чем плевок» [8, р. 40]. Форму необходимо заново воссоздавать из земли, песка, глины, заново вдыхать в нее жизнь, заново учить ее жить и проявлять эмоции. При этом в серии Дюбюффе продолжает свое движение по избавлению живописи от «изящности» и эстетической благопристойности классического языка искусства.

Проведенный анализ позволяет иначе раскрыть значение теоретических работ Жана Дюбюффе и концепции искусства ар брют. Идея последнего заключается не в существовании искусства как средства для выражения внутреннего мира художника (соответственно, уникального с точки зрения исключительности биографии каждого из пациентов психиатрических больниц) или средства для арт-терапии и тем более не рассматривается в качестве некой диковины. Благодаря сравнению идей Дюбюффе со структуралистской теорией мы можем говорить, что искусство и живописный язык в частности — это врожденный, характерный для каждого человека, свободный способ мышления, познания и отражения мира. Также следует отметить, что мысль о существовании языка искусства как самостоятельного инструмента коммуникации находит свое подтверждение в структуралистской теории и имеет свое отражение на практике.

## Литература

1. *Арто А.* Ван Гог, самоубитый обществом // *Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер., примеч. и предисл. Б. В. Дубина.* — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. — С. 42-48.
2. *Арто А.* Театр и его двойник. Театр Серафима. — М.: Мартис, 1993. — 192 с.
3. *Мишо А.* Думая о феномене живописи // *Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер., примеч. и предисл. Б. В. Дубина.* — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. — С. 57-63.
4. *Полан Ж.* Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности. — СПб.: Наука, 2002. — 336 с.
5. *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. — М.: УРСС, 2004. — 271 с.
6. *Тевоз М.* Ар брют. — Женева - Париж: Skira, Bokking International, 1995. — 228 с.
7. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 544 с.
8. *Costa D. V., Hergott F.* Jean Dubuffet. — Paris: Hazan, 2006. — 160 p.
9. *Dubuffet J.* L'Art Brut préféré aux arts culturels // *Artbrut.ch: collection de l'art brut Lausanne.* URL: <http://www.artbrut.ch/download/webfiles/5603f0a2f75b599b2e003c233fd823c7.pdf/dubuffet-jean-art-brut-prefere-arts-culturels.pdf> (accessed 8 Septembre 2015).
10. *Dubuffet J.* Positions anticulturelles // *Costa D. V., Hergott F.* Jean Dubuffet. — Paris: Hazan, 2006. — P. 114-119.
11. *Dubuffet J.* Place à l'incivisme // *Costa D. V., Hergott F.* Jean Dubuffet. — Paris: Hazan, 2006. — P. 103-106.
12. *Dubuffet J.* Asphyxiante culture. — Paris: Les Édition de Minuit, 2011. — 124 p.
13. *Thévoz M.* Jean Dubuffet. — Genève: Skira, 1986. — 282 p.

**Название статьи.** Понятие живописного языка в теории и практике Жана Дюбуффе.

**Сведения об авторе.** Блохина Ксения Геннадьевна — аспирант. Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. ksenia.blokhina@mail.ru

**Аннотация.** В статье проводится анализ теории и практики Жана Дюбуффе в ракурсе лингвистики. Исследование базируется на специфике понятия изобразительного языка, выдвинутого художником в таких статьях, как «Ар брут предпочтительнее культурного искусства», 1949 (*L'Art Brut préféré aux arts culturels*), «Антикультурные позиции», 1951 (*Positions anticulturelles*) и других. Сравнение суждений Дюбуффе со структуралистскими представлениями о строении языка позволяет указать на особое понимание художником значения искусства в жизни человека. По его мнению, для каждой личности творческая деятельность является столь же органичной, как и речь. Художник манифестирует язык искусства как врожденный, характерный для каждого человека, свободный способ мышления, познания и отражения мира. Такое соотношение позволяет Дюбуффе обосновать свое понимание «истинного» искусства и как следствие утвердить значение ар брут. Сопоставление его теоретических работ с текстами Фердинанда де Соссюра и Умберто Эко дает возможность разрешить такие спорные проблемы ар брут, как непрофессионализм художников и интерпретация их произведений.

С практической точки зрения, проблема живописного языка и материала, из которого он строится, рассматривается на примерах серии картин, посвященных типичным персонажам улиц, «Мироболус, Макадам и К°» и серии портретов.

**Ключевые слова:** Жан Дюбуффе; ар брут; семиотика и язык искусства, кризис западного искусства.

**Title.** The Concept of Pictorial Language in Jean Dubuffet's Theory and Practice.

**Author.** Blokhina, Ksenia Gennad'evna — Ph. D. student. State Institute of Art Studies, Kozitsky Pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. ksenia.blokhina@mail.ru

**Abstract.** This article analyzes the theory and practice of Jean Dubuffet from the perspective of the linguistic theory. The study is based on the concept of the artistic language described in such articles as “Art Brut is preferable to cultural arts”, 1949 (“L'Art Brut préféré aux arts culturels”), “Anticultural position”, 1951 (“Positions anticulturelles”) and others. Comparing Dubuffet's judgments with the ideas of structuralism, it is possible to indicate special importance of art in human life. According to the artist, for each individual creative activity is just as organic as language. The artist manifests the language of art as an innate characteristic of each person, free way of thinking, learning, and reflecting the world. This ratio allows Dubuffet to substantiate his understanding of “true” art, and as a consequence, to approve the significance of Art Brut. The comparison of his theoretical work with certain texts by Ferdinand de Saussure and Umberto Eco allows otherwise treat such controversial issues of Brut as unprofessional artists and the interpretation of their works.

From a practical point of view, the problem of pictorial language and the material from which it is constructed is considered on a series of examples of paintings devoted to the typical characters of the streets, “Mirobolyus, Macadam & Co” and portraits series.

**Keywords:** Jean Dubuffet; Art Brut; semiotics and language of art; crisis of the European art.

## References

Bogemskaia K. G. *Poniat' primitiv. Samodeiatel'noe, naivnoe i autsaiderskoe iskusstvo v XX veke (To Understand Primitive. Amateur, Naive and Outsider Art in the XX Century)*. Saint-Petersburg, Aleteia Publ., 2001. 185 p. (in Russian).

Carriero C. *Il consumo della pop art*. Milano, Jaca book Publ., 2003. 128 p. (in Italian).

Costa D. V.; Hergott F. *Jean Dubuffet*. Paris, Hazan Publ., 2006. 160 p. (in French).

Dubuffet J. *Asphyxiant culture*. Paris, Les Édition de Minuit Publ., 2011. 124 p. (in French).

Dubuffet J. Place à l'incivisme. *Jean Dubuffet*. Paris, Hazan Publ., 2006, pp. 103–106 (in French).

Dubuffet J. Positions anticulturelles. *Jean Dubuffet*. Paris, Hazan Publ., 2006, pp. 114–119 (in French).

Eco U. *Opera aperta*. Milano, Bompiani Publ., 1967. 284 p. (in Italian).

Eco U. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano, Bompiani Publ., 1968. 432 p. (in Italian).

Feuillas M. (ed.) *Gaston Chaissac, Jean Dubuffet*. Paris, Fage Publ., 2013. 183 p. (in French).

Foucault M. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard Publ., 1972. 591 p. (in French).

Kriuchkova V. A. *Mimesis v epokhu abstraksii: Obrazy real'nosti v iskusstvo vtoroi parizhskoi shkoly (Mimesis during an Abstraction: Images of Reality in Art of the Second Parisian School)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2010. 472 p. (in Russian).

Marchesseau D. (ed.) *Jean Fautrier*. Martigny, Fondation Pierre Gianadda Publ., 2004. 247 p. (in French).

Migunov A. S. (ed.) *Filosofia naivnosti (Naivety Philosophy)*. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2001. 384 p. (in Russian).

Millet C. *L'art contemporain en France*. Paris, Flammarion Publ., 1998. 337 p. (in French).

Paulhan J. *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris, Gallimard Publ., 1990. 352 p. (in French).

Saussure F. *Cours de linguistique générale*. Lonrai, Payot Publ., 1997. 523 p. (in French).

Thévoz M. *Jean Dubuffet*. Genève, Skira Publ., 1986. 282 p. (in French).



Илл. 157. Architect V. V. Lukomski and sculptor V. P. Zagorodnjuk. The Palace of the Patriarchate of the Serbian Orthodox Church. 1933–1935. Milan Prosen documentation



Илл. 158. R. N. Verhovskoy. The Memorial Ossuary of the Russian Soldiers. Belgrade. 1935. Milan Prosen documentation



Илл. 159. A. V. Papkov. Entrance hall of the apartment building in Kneginje Ljubice street 8 in Belgrade. 1940. Milan Prosen documentation



Илл. 160. Жан Дюбюффе. Венера тротуара. 1946. Музей Кантини, Марсель