

Критика Criticism

УДК 7.038.54:7.071.1(477.54-25)

ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН – ПОЧАТОК ВІТЧИЗНЯНОГО КОНЦЕПТУАЛІЗМУ

Галина Склярєнко

Статтю присвячено творчості харківського художника Вагрича Бахчаняна (1938–2009), який не лише продовжив традиції українського і російського авангарду початку ХХ ст. у своїх малюнках, колажах та текстах, але й став предтечею значних явищ радянського мистецтва другої половини ХХ ст. – соц-арту та концептуалізму.

Ключові слова: концептуалізм, книга художника, авангард, гумор у мистецтві.

Статья посвящена творчеству харьковского художника Вагрича Бахчаняна (1938–2009), который не только продолжил традиции украинского и русского авангарда начала ХХ в. в своих рисунках, коллажах и текстах, но и стал предтечей значительных явлений советского искусства второй половины ХХ в. – соц-арта и концептуализма.

Ключевые слова: концептуализм, книга художника, авангард, юмор в искусстве.

The article deals with the work of the original Kharkiv artist Vagrigh Bakhchanyan (1938–2009), who not only continued the traditions of the Ukrainian and Russian Avant-garde of the early 20th century in his drawings, collages and texts, but also became a forerunner of significant phenomena of the Soviet art in the second half of the 20th century, namely, social art and conceptualism.

Keywords: conceptualism, artist's book, Avant-garde, humour in art.

Існує думка, що концептуалізм оминув українське мистецтво, яке загалом розвивалося в традиційних вимірах живопису, графіки та скульптури. І справді, цей один з найвпливовіших світових напрямів другої половини ХХ ст., що кардинально переосмислив головні мистецькі категорії – «художній твір», «діяльність художника», «художнє сприйняття» та інші, не став в Україні визначним явищем. Однак уважно аналізуючи нові вітчизняні творчі практики, що почали з'являтися з кінця 1950-х років, наявність «концептуальної складової» стає очевидною. Щобільше, саме з Україною була пов'язана творчість митців, які окреслили її своєрідну версію.

Чи не першим серед них був харківський художник Вагрич Бахчанян (1938–2009). В Україні його ім'я досі залишається маловідомим. Однак твори В. Бахчаняна вже з 1960-х років міцно увійшли в життя: адже саме йому належать відомі афоризми «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью»,

«Всеми правдами и неправдами жить не по лжи», «Бей баклуши – спасай Россию», «Лишний человек – это звучит гордо», «Вся власть – сонетам!», «Друг товарищу брат»; це він свого часу вигадав для харківського поета-початківця Едуарда Савенка яскравий псевдонім «Лимонов», за яким тепер його знає світ; це йому належали численні анекдоти й каламбури, що переказувалися з уст в уста в радянські часи, а його малюнками та колажами, котрі друкувалися на останній (16-й) сатиричній сторінці всесоюзної «Литературной газеты», захоплювалася вся країна. Нині його роботи зберігаються в колекціях Національного художнього музею України, Державної Третьяковської галереї, Державного Російського музею, Державного Центру Сучасного мистецтва в Москві, Paul Getty Museum of Art у Лос-Анджелесі, Zimmerli Art Museum у Нью-Брансвіку. У 2016 році вперше відбулася велика виставка творів В. Бахчаняна в Харкові, на його батьківщині.

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН...

Творчість цього художника – явище яскраве та показове. Співзвучна своєму часу, часу суспільного зламу «відлиги» та пошуку «інших», позасоцреалістичних, шляхів творчого висловлювання (перші концептуальні твори художника були виконані в Харкові наприкінці 1950-х років), вона не лише розширила межі концептуалізму, розробляючи його своєрідну версію, але й продемонструвала несподівані зв'язки з вітчизняним авангардом, а отже, і з тією цариною «сміхової культури», яка, мабуть, саме з «відлиги» акумулювала в собі потужні інтелектуальні сили країни. Невипадково «у коло В. Бахчаняна» входили видатні художники, літератори, поети, режисери, захоплені його гумором та фантазією, серед яких – І. Кабаков, В. Немухін, Е. Неівестний, А. Брусиловський, С. Довлатов, О. Геніс, П. Вайль, М. Розовський, В. Некрасов, Г. Айгі, Г. Сапгір та ін. «Художник слова», як він себе називав, В. Бахчанян поєднав у своєму мистецтві літературу і образотворчість, демонструючи своє особливе ставлення до самого слова та зображення, знаку та художнього змісту, що розгортається навколо нього.

Однак перш ніж звернутися безпосередньо до творів художника, варто окреслити ті риси, які відрізняли вітчизняний, «радянський», концептуалізм від західного. Основні відмінності були зумовлені насамперед суспільно-культурним контекстом. Якщо на Заході поява концептуалізму стала реакцією на «суспільство споживання», що саме в 1960-х роках досягло помітних обширів, дедалі більше утверджуючи в загальній свідомості цінності масової культури, а в мистецтві – диктат ринку з його орієнтацією на «естетично завершені твори», яким новий напрям протиставляв іншу – інтелектуальну – модель творчості, де «мистецтво – сила ідей, а не матеріалу» (Дж. Кошут), вступав у полеміку з поп-артом, що «легітимізував» масові версії «краси», то ситуація в Радянському Союзі була абсолютно іншою. Країна потерпала від постійної нестачі товарів, від бідності, низького побутового рівня, де «перевиробництво» відбувалося лише у сфері ідеологічних текстів, призводячи до їхньої змістової інфляції. Звідси впли-

вала й принципова трансформація самого поняття тексту, що «вже не несе в собі репрезентації, тобто уявлення про щось дійсно існуюче, а є носієм пустої інформації, оболонкою, непридатною для використання, чи, точніше, оболонкою чогось, що вже непридатне для використання. Профанація тексту досягла тої стадії, на якій втрачений вже будь-який зміст» [15, с. 59]. Отже, протилежними по відношенню до Заходу були насамперед роль та місце «тексту» в радянській культурі як ознака інтелектуальності, приналежності до вищих щаблів творчості в одному випадку та як сфера суспільної маніпуляції й зовнішньо-декоративна оболонка реалій життя – у другому. Кардинально відрізнялися й умови самореалізації, оскільки вітчизняний концептуалізм створювався в царині неофіційної культури, був спричинений розумінням штучності соцреалізму, його відірваності від дійсності, знеціненості радянської ідеології, що з «відлиги» переживала глибоку кризу, відходячи все далі від реалій життя. Неофіційне мистецтво (у всьому розмаїтті своїх проявів) поставало тут як вияв індивідуального духовно-художнього спротиву, як простір самореалізації та особистісного висловлювання. Відмінними були й інтенції «радянських концептуалістів», чий зацікавлення, на протигагу Заходу, визначала «не проблематика чіткої наукової дефініції якогось предмету і не визначення самого мистецтва, як, скажімо, у Джозефа Кошута, а багатоманіття соціальних, ідеологічних, міфологічних та інших прочитань художнього твору» [5, с. 33]. Тому якщо західні концептуалісти загалом були зосереджені на аналізі мистецтва в широкому колі його візуальних, ідейних, змістових, інформативних, мовних можливостей, розробляючи у своїх творах «нову теорію мистецтва», що враховувала особливості сприйняття та нові умови його функціонування в суспільстві, то увага вітчизняних концептуалістів була звернена саме на своєрідність радянського контексту, на особливість його змістів та значень, на ті контрверсії означуваного й означального, що й утворювали парадоксальність його побутового, ідеологічного та культурного простору. Спільною як для

КРИТИКА

західного, так і для вітчизняного концептуалізму залишалася критика мистецтва, що на Заході мала, так би мовити, онтологічний характер, аналізуючи власне засади мистецтва, переходячи від його морфології до функції, від явища – до концепції (теза Дж. Кошута – «Бути художником сьогодні означає задавати питання про природу мистецтва»); тоді як у вітчизняній версії критиці підлягали насамперед виміри радянського мистецтва, з його розбіжностями «форми та змісту», естетизацією пропаганди й міфологічності, несподівано актуалізуючи в ньому «забутий» досвід авангарду початку ХХ ст. Однак і зв'язок з авангардом відбувався складно та опосередковано, оскільки художникам «покоління “відлиги”», як і більшості їхніх наступників, судилося «не знати своїх предтеч», а твори відомих реформаторів мистецтва початку ХХ ст. (вітчизняного та західного) було викреслено з культурного простору. Тож їх потрібно було вишукувати, їхній досвід розкривався поступово, частково, а тому ті чи інші паралелі з авангардом часто виникали спонтанно. Але й тут «випадок В. Бахчаняна» мав свої особливості.

Отже, декілька речень про художника. Народився він у Харкові в 1938 році. Дитинство припало на війну та окупацію. Почавши малювати дуже рано, свої дитячі враження він здебільшого пов'язував саме з малюванням. Так, у численних інтерв'ю В. Бахчаняна любив розповідати про випадок в окупованому Харкові, коли німецький солдат несподівано подарував йому, маленькому голодному хлопчику, кільце ковбаси, яке він одразу ж обміняв на олівці, або про те сильне враження, що справили на нього малюнки в порожньому будинку, де до того жили німецькі військовополонені. Відверті й бруральні, вони густо вкривали стіни, «випромінюючи» потужну експресію візуального образу та енергію зображення. Малюванню В. Бахчаняна навчався в художній студії при Палаці культури заводу «Металіст», де викладали тоді Василь Єрмилов, Борис Косарев, Олексій Щеглов. Зустріч із цими видатними митцями глибоко вплинула на його подальшу творчість, а спілкування з В. Єрмиловим переросло в дружні стосунки. Як

згадував художник, В. Єрмилов розповідав йому про В. Хлебнікова, поетів Божидара та Плетнікова, про Володимира Татліна, показував листи від Давида Бурлюка [2]. У цих розповідях поставав «інший Харків» – один із центрів вітчизняного авангарду, а потім – столиця України. Так в уяві художника повновлювався зв'язок з мистецтвом, перерваний в епоху сталінізму. В. Бахчаняна зазначав: «Я знав людей, які колись знали цих митців, які були друзями цих людей. Тому коли я потискав руку Василя Дмитровича Єрмилова, я відчував, що цю руку колись потискали і Хлебніков, і Маяковський. Якийсь зв'язок був присутній. Це дуже допомагало...» [9].

Чи не під впливом В. Єрмилова, а отже, і вітчизняного мистецтва початку ХХ століття, особливістю творчості В. Бахчаняна стала взаємодія слова і зображення, літератури і візуального образотворення. Варто згадати, що ця проблематика склала одну з помітних тенденцій у вітчизняному авангарді, де «книга художників» з текстами та малюнками, ідеї «поезомалярства» окреслили своєрідну модель мистецтва, у якій текст та зображення або мали відтворювати «чисту матерію мови», як, наприклад, в італійських футуристів, наголошувати на перевагах просторово-образного мислення, або, при розірваності причинно-наслідкових зв'язків, будуватися на принципах згущення та концентрації як у кубофутуристів. Показово, що більшість вітчизняних поетів-авангардистів були художниками, зокрема Д. Бурлюк, О. Кручоних, В. Маяковський та ін. В. Хлебнікову належить така промовиста фраза: «У художників очі пильні, наче у голодних» [6, с. 366]. «Пильність ока» розкривала нові візуальні можливості тексту, фрази, мови. Тема трансформації тексту, актуалізація його суто візуальних можливостей привертала увагу українських митців. Одним з показових явищ 1920-х років стали, зокрема, «концептуальні поеми» О. Семенка, де розташування тексту, його напрямок, разом з «геометричною структурою» аркуша, утворювали складне просторово-текстове ціле. Але чи бачив їх В. Бахчаняна? Принаймні деякі його текстові роботи нагадують їх. Заслужують на увагу й текстові об'єкти

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН...



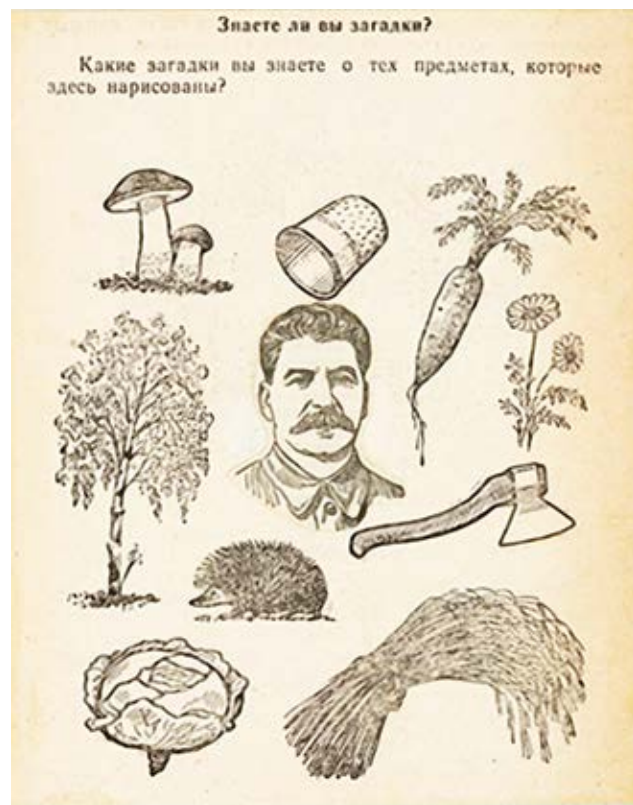
В. Бахчанян з плакатом
«ни земЛЕ НИ Небу». 1976 р.
Світлина А. Віленського



Ілюстрація для книги
видавництва «Русика». 1982 р.

КРИТИКА

Чи знаєте ви загадки? 1972 р.
Колаж



Плакат «Ти їдеш?». 1977–1978 рр.
Папір, гуаш, колаж

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН...

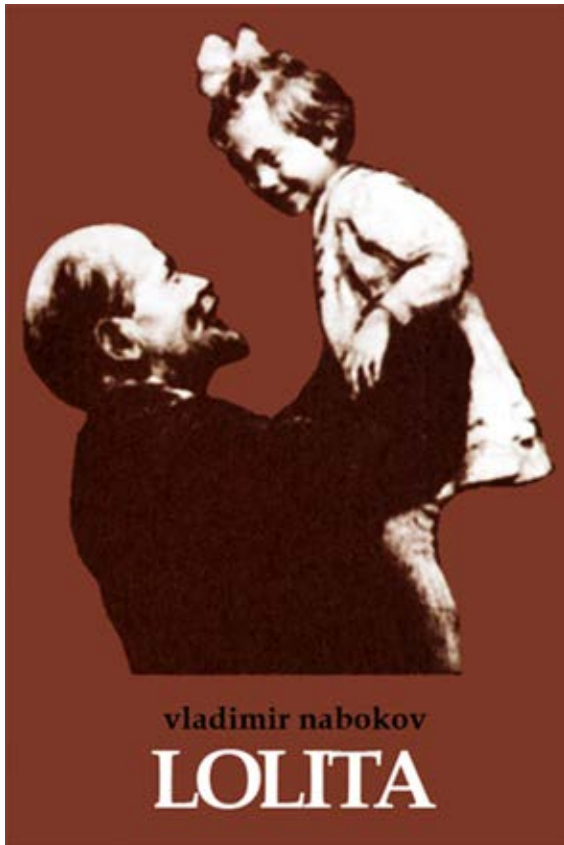


«Мишка косолапый. Конфеты».
Кінець 1980-х – початок 1990-х рр. Колаж



Кіноплакат до фільму С. Ейзенштейна «Броненосець "Потьомкін"»

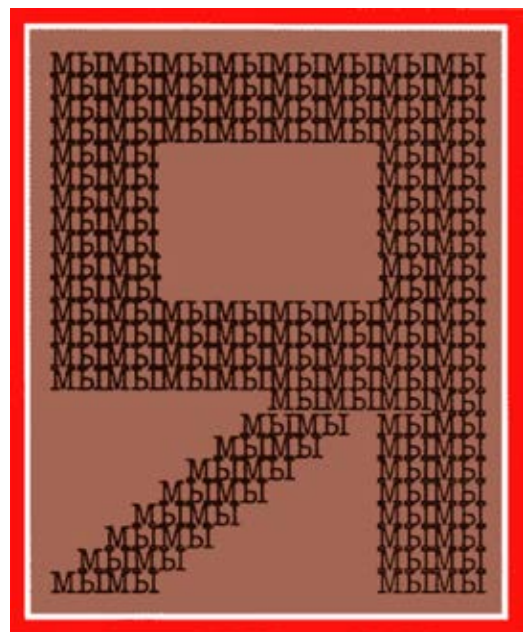
КРИТИКА



Обкладинка до роману В. Набокова «Лоліта». 1975 р.

ПРАВ ДАДА

Ілюстрація в журналі «Семь дней». 1990 р.



«Я-мы Бахчаняна». Колаж

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН...

В. Єрмилова («Горки» (1924), «Маркс–Ленин», «Про Ленина», «Ленин», «Железная дата» (1925)), котрі можна розглядати як прото-концептуальні, що переводили текст у зоровий образ, а поряд з ними – і його колажі різних років, побудовані на зіставленні контроверсійних за стилістикою зображень (намальованих та вирізаних із друкованих видань), які, напевно, бачив В. Бахчанян. Художник багато працював і з текстами та літерами. Варто згадати його твір «Я», де літера складається із численних слів «ми», відомий «псевдо-плакат» з використанням назви газети «Правда», текстові об'єкти з грою з омонімами та ін. Однак, на відміну від митців авангарду, котрі створювали нову поетику, естетику та мову мистецтва, реалізуючи через неї ідеї перебудови світу, його нову «конструкцію», художники кінця 1950-х – початку 1960-х років, яким випало жити в «країні здійсненої утопії», розглядали радянську культуру як особливу знакову систему, побудовану на тотальній маніпуляції й розбіжностях «ідеї та реальності». Замість «конструкцій» авангарду, їх привертала «деконструкція» радянської культури, що, через іронічні зіставлення образів, знаків, кліше та стереотипів, не лише розкривала свій зміст, але й надавала можливість для виходу в інший простір. Більше того, «офіційна радянська культура стала розглядатися художниками <...> не як грізна реальність, з якою потрібно боротися, або брехня, яку потрібно викривати, а як специфічна знакова система в ряді інших», і, можливо, саме цим вітчизняний концептуалізм, як уважає Б. Гройс, «шокував на той час практично всіх» [4, с. 294–295].

Цікаво порівняти тут тему «Пікассо в радянській культурі» у В. Єрмилова та В. Бахчаняна. На початку 1960-х років В. Єрмилов, як відомо, працював над проектом «Пам'ятник Пікассо», що був представлений на його персональних виставках у Харкові в 1963 та 1968 роках. У цьому проекті знаходили продовження ідеї конструктивізму, а разом з тим – те «повернення до 1920-х років», що стало прикметою мистецтва «відлиги» в СРСР. Варто підкреслити, що в 1960-х роках, після виставок у Москві, експонування творів в Ермітажі та Музеї

образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, член комуністичної партії Пабло Пікассо стає одним з найбільш популярних у СРСР художників, уособлюючи «сучасність» і ту свободу в культурі, до якої так прагнули радянські митці. Безперечно, В. Бахчанян міг не лише бачити цей проект В. Єрмилова, але й обговорювати його з автором. Пізніше тема «Picasso – СРСР» окреслила великий цикл творів В. Бахчаняна (1984–2005), де він, певною мірою полемізуючи з В. Єрмиловим, у свій іронічний, замішаний на парадоксах спосіб зіставляв, інтерпретував, порівнював радянську й модерністську символіку, що, як очевидно, могли «порозумітися» лише в просторі гротеску. Поєднання фрагментів з картин П. Пікассо із символами й зображеннями поширеної радянської художньої продукції постає тут не лише у своїй естетико-змістовій опозиційності, але і як зіткнення «двох проектів модерну» – радянського та західного.

Ранні роботи В. Бахчаняна – колажі, малюнки, вільні за сюжетами та композиціями й далекі від прямої описовості, – привертала до себе увагу завдяки авторській фантазії та відчуттям «дивності світу», а потім – абстракції, звернення до яких (у радянському мистецтві) на той час виступало одним з найрадикальніших виявів творчої непокори. Тоді ж було започатковано й перші акції, зокрема на заводі «Поршень», де він працював художником-оформлювачем. На одну з них його надихнула відкрита (за допомогою журналів) творчість Д. Поллока: під наглядом В. Бахчаняна, робітники заводу поливали підлогу порожнього приміщення фарбою з пробитих відер, утворюючи абстрактне панно в дусі дріппінгу. До 1963 року належить його перша авторська книга з обгорткового паперу «100 однофамільцев Солженицина», де було зібрано 100 портретів різних людей з однаковим прізвищем, які доповнювали колажі, тексти, малюнки тощо. До 1964 року – розмальовані обличчя партійних вождів М. Хрущова і Л. Брежньєва та перенесені на старі документи, що на той час було не лише соціально актуальним, але й ризикованим кроком. У 1965 році В. Бахчанян брав участь у виставці неофіційного мистецтва

КРИТИКА

харківських художників, що відбувалася в дворі на Сумській вулиці.

На 1962–1963 роки припадає його «спроба експонувати свої роботи на Заході». Парадокс часу полягав у тому, що в країні, яка продовжувала боротися з «впливами буржуазного світу», уже почали продавати західні видання, зокрема таке, як газета «Les Lettres françaises», де, окрім іншого, друкували адреси паризьких художніх галерей. В. Бахчанян розіслав їм листи і став отримувати каталоги, а невдовзі надійшла й пропозиція з галереї С. Романовича надіслати свої роботи. Зібравши 10–12 абстракцій, він відправив їх із харківського головпоштамту до Парижа. Як не дивно, галерея отримала їх. Йому навіть запропонували взяти участь у молодіжній виставці та ще й представити твори для персональної. В. Бахчанян радо надіслав ще близько 20 своїх робіт. Цього разу все вийшло інакше: за деякий час вони повернулися в понівеченому стані. Але молодий художник не втрачав надії: він вирішив переправити свої роботи до Парижа через знайомого викладача французької мови, який працював тоді в Харкові за обміном. Однак в аеропорту француза затримали, забравши в нього роботи, а В. Бахчаняна судили товариським судом. Перед тим у міській газеті «Красное знамя» надрукували викривальну статтю про молодого художника. Саме ж судове засідання відбулося в клубі заводу «Поршень», де працював В. Бахчанян. Бувши людиною з гарним почуттям гумору, у своїх інтерв'ю він описував суд як п'єсу абсурду, що до неї стали декораціями великі портрети Маркса й Леніна, під якими були розвішані його малюнки та картини, а сам «звинувачений» стояв на сцені в оточенні червоних знамен. Виступаючи – ливарники, прибиральниці заводу – «гнівно таврували» художника за незрозумілі їм речі [9]. Залишатися в Харкові й надалі було неможливо: художник не мав роботи й перебував під постійним наглядом влади як «ідеологічно неблагонадійний».

У середині 1960-х років В. Бахчанян переїжджає до Москви й потрапляє до одного з найцікавіших на той час місць – редакції «Літературної газети», де працював, ство-

рюючи малюнки, колажі та тексти для її сатиричної сторінки «Клуб “12 стульев”», яку О. Геніс назвав «яскравою латкою на культурному ландшафті 1960-х років» [1, с. 1]. Гумор, анекдот ставали в 1960-х роках не лише цариною певної свободи, користуючись шпаринами в цензурі, але й здорового глузду та критики, опонуючи офіційному лицемірству; сатирик ризикував уголос висловлювати те, що інші говорили пошепки. Тоді на 16-ій сторінці «Літературки» друкувалися провідні письменники й поети країни (В. Аксьонов, А. Арканов, Г. Горін, А. Хайн, В. Драгунський, А. Вознесенський та інші), а також карикатуристи (В. Песков, В. Іванов, І. Макаров та інші). В. Бахчанян, чиє ставлення до влади відтворював його афоризм «Дурная слава КПСС», «поставив перед собою задачу художнього оформлення режиму адекватною йому мовою», «шукав той мінімальний зсув, який відділяв дійсність від безумства, банальність – від безглуздя, штамп – від блюзнірства» [1, с. 1]. Однак метою художника було не стільки викликати сміх у глядачів, скільки експериментувати зі словом та зображенням, що навіть при мінімальній зміні контексту чи просторовому зсуві здатні змінювати свій зміст.

Майстер каламбурів, В. Бахчанян гостро відчував лицемірство та облудність «офіційної культури». Його іронічні «пропозиції» породжувалися власне радянським життям. Пізніше він згадував: «Пам'ятаєте, що відбувалося в країні у зв'язку зі 100-річчям Ілліча? Я тоді вніс пропозицію перейменувати місто Володимир на місто Володимир Ілліч, відкрити МАОзолей, побудувати підземний перехід від соціалізму до комунізму. Ще одна ідея в мене була пов'язана з театром – поставити “Першу кінну” силами Театру ліліпутів. Будьонний мав виїздити на поні» [10]. Чи знав тоді В. Бахчанян про проекти нового оперного театру в Харкові кінця 1920-х років, для якого А. Петрицький, зокрема, пропонував постановки, де «на сцені співатимуть чоловік 300 хору, чотири–п'ять оркестрів у різних місцях театру <...> де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, де зможуть проїжджати автомобілі, авто-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН...

буси тощо» [8, с. 35]. Ідея «Першої кінної» В. Бахчаняна виглядає як криве віддзеркалення пропозицій митця 1920-х років в іронічному дзеркалі сатири.

О. Геніс зазначав: «Словесні колажі В. Бахчаняна нагадують його ж візуальні, що володіють дивними, майже магічними здатностями розширювати, змінювати і відмінити оригінал – ті складові частини, з яких він складається. Результатом його словесних експериментів стало оновлення системи літературних жанрів, підданих нищівній концептуальній обробці» [13]. Серед них – цикл некрологів, що був розпочатий на початку 1970-х років.

«НЕКРОЛОГ № 1

21 января 1924 года умер В. И. Ленин, а дело его живет.

НЕКРОЛОГ № 2

Центральный Комитет Коммунистической Партии Советского Союза, Президиум Верховного Совета СССР, Академия Наук СССР с прискорбием сообщают о том, что академик САХАРОВ АНДРЕЙ ДМИТРИЕВИЧ чувствует себя нормально и продолжает заниматься своей деятельностью».

А поряд – короткі вірші: «Советское пространство. “Спутник” летит. / Время бежит. / Суд идет. / Стража стоит. / Буковский сидит. / Ленин лежит (Москва, 1973)». У них представлено й «українську тематику». Це такі відомі твори, як «Харків» (1974), «Сорочинская ярмарка» (2003) та одна з «коротких п'єс» 1960-х років – «УКРАИНСКАЯ ПЬЕСА» (1965):

«Первый украинец: “Дэ Голь?”.

Второй украинец: “А хто його знає!”

(Занавес)».

О. Геніс розглядає його творчу стратегію як футуристичну: «Хлебніков, наприклад, розширив російську мову за рахунок невикористовуваних в ній граматичних форм. Переводячи потенційне в реальне, він не стільки писав вірші, скільки позначав територію, якою наша поезія досі не вміє розпорядитися. Так само й Вагріч заповнює порожні клітинки можливих, але нездійснених жанрів» [1, с. 1]. Вірші, фрази та каламбури В. Бахчаняна, тісно пов'язані з реаліями

радянського життя, не лише були зрозумілі й дотепні, але й «переводили в художню форму» те, що відчувалося, бачилося та розумілося багатьма, а тому часто переходили у фольклор. Народжена в царині «сміхової культури радянського часу», що виступала однією з найпотужніших опозицій офіційній ідеології, творчість В. Бахчаняна, як підкреслював Л. Рубінштейн, «поєднувала непоєднуване», «і завжди виникав третій, надзвичайно гострий і переконливий, зміст» [11].

За цим самим принципом побудовані і його малюнки та колажі. Серед них – «Святкова Москва» (1969), де вечірня вулиця Горького перетворюється на фантастичний мегаполіс, у якому портрет Леніна сусідить з «Мулен Ружем» та рекламами західних брендів. «Броненосець Потьомкін» (кінець 1960-х років), де досить точно намальовано тварину, ніби «приречену» завжди носити назву легендарного панцерника. «Не трогай прибор!» (1969), де майже в сюрреалістичному просторі міської околиці «перетнулися» і монумент «Робітнику та колгоспниці» В. Мухіної, і жіноча рука з прикрасами, і багатоповерхівки на обрії тощо. Більш складною стала «буквалізація» слогану «Ленін – це Сталін сьогодні», де, накладаючи портрети вождів одне на одного, він демонстрував їхнє перетворення.

До 1974 року належить один з його найвідоміших «Портретів Леніна». Для колажу художник використав відому фотографію вождя в профіль, на якій він зображений з кепкою на голові, з червоним бантом на піджаку й газетою «Правда», що стирчить з кишені. «Зсув», що його використав художник, тут дуже простий і мінімальний: просто натягнув кепку низько на очі і все – вождь світового пролетаріату перетворився на звичайного бандита. Про свої «стосунки з вождями» В. Бахчанян розповість через багато років, як завжди, іронічно та несподівано: «Ленін і Сталін – символи радянської влади. Вони – надлюди, і природно, що в них хочеться побачити щось смішне. Людина хоче, аби вождь був таким ще простак, як він сам. Та, окрім того, я не можу бути байдужим до вождів <...>. Ленін та Сталін – частина мого дитинства і мого

КРИТИКА

виховання <...>. Відчуваю себе в контакті з ними. Якщо б не було Сталіна, я б, напевно, висміював Миколая» [10]. Та «висміювання вождів», зрозуміло, свідчило не про «любов до них», а про те «звільнення від страху», що ставало ознакою часу, визначивши у В. Бахчаняна одну з головних інтенцій його творчості. Художник добре розумів трагічну роль Леніна та Сталіна в радянській історії, розумів і відчував на собі, що і в часи ліберальних 1960-х їхні примари продовжували жити в радянській політиці й у суспільній свідомості. Не випадково на перших сторінках своєї відомої книги «Мух уйма» він розмістив такий напис: «5 марта 1953 года умер Иосиф Виссарионович Сталин». З «образами вождів» та радянською символікою він працюватиме впродовж усього життя, то перетворюючи ордени на жіночі прикраси, то змінюючи написи на відомих радянських плакатах, то шляхом своїх легких, часом майже непомітних «просторових зсувів», відкриваючи абсурдний зміст знайомих речей та гасел.

Його твори існують на межі читання й уважного розглядання, цілком за футуристичною традицією, несуть у собі літературний та візуальний зміст. Гумористичний ефект виникає перш за все через те, що в межах одного й того самого твору співставляються цитати з різних, протилежних одне одному художніх стилів, тому кожна із цих цитат несподівано відкриває інший, парадоксальний, зміст, а це викликає сміх у глядачів. Слово й зображення тут виступають елементами ідеологічного коду, «руйнування» якого відбувається за рахунок несподіваності, парадоксу, гумору. У розмові з В. Тупіциним В. Бахчанян окреслив головні засади свого мистецтва як постійне прагнення «ставити під сумнів», «змінювати ставлення до об'єкта», що в іншому контексті набував нового змісту [14, с. 51]. Так унаочнюється зв'язок з дадаїзмом, де зміни контексту, як відомо, становили один з основних принципів «репрезентації об'єкта».

Продовжуючи футуристичну традицію, В. Бахчанян став художником авторської книги, де поєднувалися слово й зображення. Проте в умовах неофіційної культури, тобто без можливості експонування сво-

їх робіт, саме авторська книга відкривала «простір для самовиявлення», а тому, як говорив художник, він віддавав перевагу «концептуальному книговиданню перед виставковим ажіотажем» [14, с. 53]. «Самвидав» радянського часу «перекидав місток» до традицій «книги художників» початку ХХ ст., яка й тоді, в інших історико-суспільних умовах, надавала можливості для вільної творчої гри, самостійного висловлювання, образного колажування. Одна з перших книг В. Бахчаняна – «Мух уйма» (1973) – складається з текстів, малюнків, колажів. Візуальні каламбури, через зовнішню анекдотичність, породжують широкий простір асоціацій, в основі яких – порушення зв'язків, розкладання звичного на складові, а через це – унаочнення його структури. І тут, по-своєму аналізуючи радянські культурно-ідеологічні стереотипи, художник виявився предтечею соц-арту, адже, як і в соц-арті, головним для нього став «принцип порушення, демонтажу, ерозії змістових кордонів» [16, с. 12]. Одним з перших в радянському мистецтві він використав у своїх творах «ідеологічне сміття» – гасла, газетні тексти, наочну агітацію, плакати та інше, продовжуючи авангардистську ідею знищення кордонів між ідеологією й побутом, мистецтвом і повсякденням. Але водночас «Бахчанян – зразковий пост-модерніст, який застосував увесь спектр прийомів, тропів та механізмів (деструкція, колаж як цитата та ін.) задовго до того, як він перетворився на пересічний матеріал нашого нового мистецтва» [7, с. 65]. Так творчість В. Бахчаняна акумулювала ціле гроно спрямувань – від дадаїзму, вітчизняного футуризму до поп-арту та концептуалізму, що складно перехрещувалися в його парадоксальній образності. У його творах знаходила вияв та «вільна суб'єктивність», яка й поставала головною опозицією радянському устрою.

В. Бахчанян працював у «Літературній газеті» з 1967 до 1974 року. У 1972 році його нагородили премією «Золотий теленок». Одночасно він співпрацював із журналами «Знание – сила», «Химия и жизнь», «Веселые картинки», «Юность», які слугували тоді своєрідною професійною школою

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ХАРКІВСЬКИЙ ХУДОЖНИК ВАГРІЧ БАХЧАНЯН...

та місцем «працевлаштування» більшості вільнодумних митців. У 1968–1969 роках його персональні виставки проходили в московському молодіжному кафе «Синяя птица». Існує думка, що наявність такого «ліберального простору», як це кафе, визначалася потребою влади контролювати нові «неофіційні» явища в культурі та мистецтві. Потрапити туди простому глядачеві було складно. Однак, так чи інакше, свого часу в «Синей птице» проходили виставки І. Кабакова, Е. Булатова, П. Беленка, Ю. Соостера, майбутніх авторів «соц-арту» В. Комара та О. Меламіда. У Москві В. Бахчанян був широковідомий у колі митців. У 1973 році він зробив декорації для спектаклю М. Розовського в його театрі-студії. Однак очевидно, що більшість робіт художника існувала в «неофіційному просторі» й поширювалася в колі друзів та знайомих. Проте й у газеті працювати було непросто: втручалися директиви та заборони (часто – зовсім абсурдні), на кшталт «робити колажі тільки з двох фрагментів», ще й харківська Спілка художників (до якої В. Бахчанян ніколи не належав) надсилала в редакцію листи з нагадуванням про його неблагонадійність, а тому свої роботи він мав підписувати псевдонімом «Б. Вагріч» чи «В. Окопов». Побутова невлаштованість, «безквартир'я» та зміни в суспільному кліматі країни, яка від лібералізму «відлиги» все більше занурювалася в безперспективність «застою», поступово підштовхували художника змінити своє життя. У 1974 році В. Бахчанян емігрував до США.

І тут він знову потрапив у чудове товарство: працював у російськомовних емігрантських виданнях «Новый американец», що його редагував Сергій Довлатов, та «Семь дней» Олександра Геніса й Петра Вайля. В останньому, що проіснувало лише рік, він був штатним художником. До кожного його колажу редактори спеціально писали передову статтю. Така практика в медіа є досить рідкісною. Пізніше О. Геніс згадував: «Ми випускали журнал “Семь дней” – єдиний орган, що формувався під ілюстрації, а не навпаки. Кожний тиждень Вагріч приносив кілька дюжин робіт, а ми вже ламали голову, що під ними надруку-

вати. Тепер ці номери збирають колекціонери» [11]. На еміграції твори В. Бахчаняна починають потрапляти до збірок відомих музеїв, виходять друком його книги, зокрема в Парижі, Єкатеринбурзі, Москві, відбуваються виставки. Однак головні теми, образи, прийоми його творів зостаються незмінними. Саме харківський та московський періоди окреслили головні особливості й тематику його робіт.

У створених у США колажах та малюнках художник продовжує свій «діалог з СРСР», зіштовхуючи в просторі одного твору західні та радянські символи, як, наприклад, у «Конфлікті надгробків», де статуя Свободи в Нью-Йорку протиставляється фігурі воїна з меморіалу в Сталінграді, або у псевдо-плакаті «Передовики перепроизводства, выше знамя капитализма!», що пародіює відомі радянські гасла. Завжди дотепні й гострі, його твори, між іншим, далеко не завжди є смішними, як, зокрема, «Приказом № 3»: «Запретить: смотреть в будущее, варить стекло, пребывать в полном составе, рождаются, попадать под категорию, случайно встречаются, набрасываться на еду, бежать быстрее лани...», або створений наприкінці 1970-х років «Сон» – список країн-членів ООН під новими назвами, такими як «Іспанська радянська соціалістична республіка», «Французька радянська соціалістична республіка» та інші. Він виник, коли введення радянських військ до Афганістану засвідчило про нову загрозу для країн світу.

Однак художнику так і не вдалося вписатися в ринково-галерейний світ США: за роки еміграції там у нього не було жодної персональної виставки. Та й заробляти на життя було дуже складно. Творчість художника ніяк не відповідала ринковим вимогам: невеличкі малюнки, колажі, текстові об'єкти не могли конкурувати з декоративно-виразними, яскравими роботами сучасних митців. 12 листопада 2009 року, через тривалу хворобу, художник прийняв рішення піти із життя.

Творчість В. Бахчаняна назавжди залишиться частиною того потужного шару неофіційного мистецтва радянської доби, об'єднуючою силою якого «виступала не

КРИТИКА

пластична спільність, а принцип, тип ставлення до дійсності, до світової культури, що передбачає будь-яке звільнення від ідеологічних догм і соціальних умовностей, включення до єдиної «всесвітньої гри», що знімає численні та стійкі табу» [3, с. 5].

Розпочата в Харкові, його творчість складає яскраву й важливу сторінку вітчизняного мистецтва, де нові концептуальні спрямування й художні стратегії (у свій парадоксальний спосіб) не лише інтерпретують ідеї авангарду початку ХХ ст., але й вибудовують свою оригінальну версію мистецтва – поєднання слова та зображення, авторського малювання та колажу, об'єднаного виразним авторським баченням, критикою суспільства та культури, гумором та свободою висловлювання.

Джерела та література

1. Бахчанян В. Мух уйма (Художества). Не хлебом единым (Меню-коллаж). – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 512 с.
2. Бахчанян В. Я променял колбасу на карандаши // Артхроника. – Москва, 2010. – № 4. – С. 63–67.
3. Возможно, все так и начиналось... // ДИ СССР. – Москва, 1990. – № 12. – С. 4–5.
4. Гройс Б. Утопия и обмен. – Москва : Знак, 1993. – 376 с.
5. Гройс Б. Эстетизация идеологического текста // Советское искусство около 1990 года: Бинационале.

Каталог. – Дюссельдорф ; Иерусалим ; Москва. – 1991. – С. 31–39.

6. Друганов Р. Рисунки Хлебникова // Панорама искусств. – Москва : Советский художник, 1987. – Вып. 10. – С. 358–368.

7. Новиков А. Монтер реальности // Искусство. – Москва, 2008. – № 4. – С. 62–67.

8. Петрицкий А. Чи потрібна кому опера? // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 34–37.

9. Радио «Свобода». Виктор Шендерович. 24 февраля 2008 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.svoboda.org/a/436878.html>.

10. Радио «Свобода». Иван Толстой. К 70-летию Вагрича Бахчаняна. 18 мая 2008 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.svobodanews.ru.

11. Радио «Свобода». Александр Генис. Он делал только то, что хотел. 3 ноября 2009 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.svobodanews.ru/content/article/1877756.html>.

12. Радио «Свобода». Интервью Льва Рубинштейна. 13 декабря 2009 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.svoboda.org/a/28782510.htm>.

13. Радио «Свобода». Александр Генис. 23 марта 2013 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.svoboda.org/z/896>.

14. Тупицин В. Другое искусство: Беседы с художниками, критиками, философами (1980–1995). – Москва : Ad Marginem, 1997. – 348 с.

15. Хирт Г., Вондерс С. Вместе с текстами о текстах рядом с текстами. Пересмотр теории культуры Московским концептуализмом // Советское искусство около 1990 года: Бинационале. Каталог. – Дюссельдорф ; Иерусалим ; Москва. – 1991. – С. 56–67.

16. Якимович А., Холмогорова О. Соц-арт: соц или арт? // ДИ СССР. – Москва, 1990. – № 12. – С. 12–13.

SUMMARY

The creative work of the Kharkiv artist Vagrigh Bakhchanyan (1938–2009) is one of the most interesting phenomena of the Soviet-period unofficial art. Its singularity consists in original combination of words and images, drawings and collages, texts and signs, combined through the lenses of expressive auctorial vision, where criticism of society occurs through humour and free artistic expression. The work of V. Bakhchanyan, one of the earliest domestic conceptualists, interprets, in its own way, the traditions of the Russian and Ukrainian Avant-garde, where the interaction of words and images outlines a powerful trend. Having begun in Kharkiv in the late 1950s, the work of the *artist of words*, as he called himself, continued in Moscow and New York. However, the main thing for him at all times was his Soviet experience. And therefore, ironic analysis of the Soviet ideology and the deception of any propaganda persisted to be a through theme of his art in emigration. Expressly free drawings and paradoxical collages of the artist have constituted a singular version of conceptualism.

Keywords: conceptualism, artist's book, Avant-garde, humour in art.