

Ключевые слова: эстетика постмодернизма, современное искусство, пластическое начало, интеллектуальная игра, стрит-арт, реди-мейд, ленд-арт, Ян Фабр, Барри Икс Болл, Джефф Кунс.

Малова Татьяна Викторовна

Кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0791-3019
alexandtanya@mail.ru

Key words: aesthetics of postmodernism, contemporary art, plasticity, intellectual game, street art, ready-made, land art, Jan Fabre, Barry X Ball, Jeff Koons.

Malova Tatyana V.

PhD of Arts, Associate Professor of the Moscow State Art Institute named after V.I. Surikov, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0791-3019
alexandtanya@mail.ru

МАЛОВА Т.В.

Природа пластического чувства: ОПЫТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И ЭСТЕТИКИ

Автор интерпретирует пластическое начало как основополагающую категорию изобразительных искусств. Размышления о природе пластического устремляют к истокам, к классическому опыту, связующему в гармоничное единство чувственное и интеллектуальное, к эстетическому эталону, разрешающему диссонансы и дискретность современной культуры. Творческое бытие осознает пластическое как собственный «геном». Современная практика интуитивно пытается его разоблачить, исчислив каждое его основание, выявив внутреннюю структуру. Метаморфозы пластического, его деформации и саморефлексия искусства на тему данного феномена рассматриваются на широком материале зарубежного искусства XX–XXI вв.

The Nature of Plasticity Feeling: The Experience of Art History and Aesthetics

The author interprets the plasticity as a fundamental category of fine arts. Reflections on the nature of the plasticity send us to the roots, to the classic experience, connecting sensual and intellectual in a harmonious unity, for aesthetic standard that allows dissonance and discontinuity of modern culture. Creative existence realizes the plasticity as its own "genome". Modern practice instinctively tries to expose it, evaluate every its base, identifying internal structure. Metamorphoses of plasticity, its deformation and self-reflection of art on the theme of this phenomenon are considered on the wide material of foreign art of the XX–XXI centuries.

Пожалуй, ни одна рефлексия – научная или артистическая, – пытающаяся осмыслить творческую практику, опознать ее через коды культуры и вписать в историю искусства, не обходится без актуализации категории пластического. Непоколебимый фундамент изобразительной поэтики, она вторгается в рассуждения об авторах, чьи идеи и пристрастия опрокидывают все традиционные ценности. Так, Дюшан нарекается создателем нового «пластического алфавита» (Тьерри де Дюв), а его знаменитая «Зеленая коробка» – произведением «искусства пластического», противопоставленного литературе, но и отчужденного от живописи. Искусство оп-арта, решительно отвергающее сырец живописной материи, ее чувственную магму, видя в ней, согласно Вазарели, «аналог паразитарных шумов в радиоэфире» [Цит. по: 4, с. 271], одновременно преломляет и использует понятие на новом уровне – структурном и алгоритмическом. И вот уже Виктор Вазарели демонстрирует собственный «пластический алфавит» – набор клишированных цветоформ, призванных объединяться в блоки, создавая калейдоскопические комбинации «Планетарного фольклора». Емкость и вездесущность понятия, заявляющего о своем присутствии в самых неожиданных местах, убеждает в его органической спаянности с самим образом творчества.

Пластическое чувство – зона схождения всех художественных интуиций, внутри которой вызревают пути его познания. Каждый новый всплеск изобразительного пополняет ассортимент ее поименованных особенностей и атрибутов, разрастающийся в огромный текст о пластике, распухающий от правок и редакций. Его знаки непрерывно множатся и сгущаются по мере смены проекций рассуждения, дискурсивных подходов и средств артикуляции. «Пластические» –

интуиция, мышление, деформация, драма, влияние, импульс, жест, система, эволюция... Все эти определения и образы возникают отнюдь не на периферии художественной мысли. Они присущи самому языку творчества, их закрепление и существование естественно вытекает из насущной потребности искусства, взыскующего о самом себе. Нередко, представая в качестве орнаментального изыска, виньетки на изукрашенной поверхности изящной словесности, они дискредитируются произвольным и спекулятивным использованием, расплывающим их исследовательское основание. Однако, рассмотренные в неразрывной связи с движением творческой мысли, они становятся ключом к пониманию ее специфики и проблематики.

Творческое бытие в полной мере осознает пластическое как собственный «геном». Современная практика, неся в себе этот наследственный материал, интуитивно пытается его разоблачить, исчислить каждое его основание, обозначив его составляющие, выявив сцепления и связи. Стремление к дешифровке, к определению своей уникальности разворачивается в многочисленных инспекциях качеств и факторов, отождествляемых с пластическим чувством. Часто это происходит довольно эскизно, наброском, движением руки или мысли, импульсивным жестом или вскользь брошенным замечанием. Порой эти изыскания приобретают последовательный и систематический характер, представая чередой метаморфоз, устремленных от индивидуальной концепции к целому направлению, сквозной идеей, скрепляющей эпоху.

Одним из этих исследовательских путей становится выделение «фермента» пластического – обострение одного из качеств, его последовательное усиление, выпячивание в попытках обнаружить предел – того суггестивного элемента, который несет в себе выразительные возможности искусства. Второй подразумевает намеренное отречение от этих свойств, становясь своеобразной «проверкой на прочность», заостряя вопросы «выживания» искусства в экстремальных условиях обнищания выразительных средств. Наглядно манифестируя «антипластические» убеждения, эти стратегии схватывают пластику как тотальную умозрительность и, одновременно, транслируя ее чисто внешне – но в формах инверсии. «Пластическая нагруженность» оседает на территории внутреннего смыслопорождения – в области семантических полей, трансфор-

мируясь в «пластику мышления» как отзывчивость, подвижность, готовность к скачкам и переходам с одного повествовательного уровня на другой. Пластичность-гибкость, эластичность мыслит себя в текучести и перерождениях, во фрагментарности, ризоматичности и складчатости. Как неотъемлемая часть художественного текста она укоренена и в формально-композиционном, и в семантическом пространстве бытования произведения. Полнота ее наглядного претворения обусловлена спецификой культурного кода времени, то изливающего пластическое чувство вовне – в качестве изобразительной манифестации, то относящая его бытование на концептуальные уровни.

Очевидно, что понятие пластического развивается в истории, меняя свои контуры и емкость, наращивая смысловые уровни как в отношении рецепции отдельного произведения, так и внутри института искусства и его сценариев взаимодействия с социальным окружением. Если проблематика медиум-специфичности, принципиальная для модернизма, была подвергнута критике и сменилась постмедиаальными стратегиями, то специфичность категории пластического для искусства остается незыблемой.

Тем не менее размышления о природе пластического всякий раз устремляют к истокам, к классическому опыту, связующему в гармоничное единство чувственное и интеллектуальное, к эстетическому эталону, разрешающему диссонансы и разноречивую дискретность, умножаемые современностью. Ретроспективный взгляд обнаруживает в прошлом «идеальную модель» в ее синкретической полноте, где пластическое чувство – порождающая и порождаемая субстанция, характеризующая «органическое» произведение, первофеномен живой реальности искусства.

XX век, запустивший процессы фрагментации, аналитической и иррациональной, свой разговор о пластическом выстраивает сквозь его отдельные импульсы, проявления и эпизоды. Исторический опыт обнаруживает эти качества в ощущениях взволнованности, подвижности, экспрессии, иначе – в образе движения. Модернизм, выделив динамику как один из его родовых признаков, начинает масштабный эксперимент по ее регистрации и описанию. И первыми на путь ее штудирования становятся футуристы, провозглашающие символом новой эстетики рычащий автомобиль, как будто бегущий по картечи.

Их прокламации – оды скорости и движению, обретающие формы развернутых манифестов: «Пластический динамизм» (Умберто Боччони, 1913) или «Пластические аналогии динамизма – Футуристический манифест 1913» (Джино Северини). Если скульптурные композиции Боччони, взвинчивающие динамизм до состояния визуальной метафоры, все еще остаются в русле традиционной морфологии, то опыты Северини по автономизации движения заходят много дальше. В «Танцовщице с подвижными частями» (1915) возникает не изображенный, но реальный элемент движения – в дергающихся ручках-ножках марионетки на веревочках. Следующие рубежи преодолевает Александр Колдер, заставляя персонажей своего «Цирка» выполнять акробатические этюды, кувыркатся, карабкаться по лестницам и комично бороться друг с другом. От инженерного аттракциона он переходит к моторизованным объектам, «оживляемым» простейшими механизмами (1932), а затем и к мобилям, трепещущим на ветру своими разноцветными лепестками – пластический рисунок, пластические вибрации...

Получившее абсолютный суверенитет, движение становится проектом творчества кинетистов, разворачивающих полномасштабное повествование о техническом изобретательстве. И тут же завораживающая магия колышущихся металлизированных стержней, вращения цветовых сфер, циклические ритмы проплывающих конструкций адресуются к психической динамике, а исходя из специфики эпохи, в которой вызревал оп-арт и кинетическое искусство, пропагандирующей «расширенное сознание», – к ее галлюциногенным метаморфозам.

Экспрессионизм и абстракционизм выделяют «ген» *тактильности, осязательности, следа руки*, возводя в культ сакральную силу пластического жеста, венчаемого трассирующими следами краски, выплескиваемой из ведра. Эта поэтика устремлена к рубежам пластической мощи, взрывной силы пластического темперамента. Сходные амбиции исповедуют художники паратеатральных форм – искусства перформанса, акционизма, боди-арта, акцентирующего мотивы телесного и двигательного начала. Антиподом наглядного динамизма и проявленного во вне жеста становятся минимализм и концептуальное искусство. Изгоняя из творчества процесс собственно фабрикаций и редуцируя любые миметические намеки,

они пытаются изъять чувственную составляющую, сделав образ стерильным и «освобожденным» от оков внешнего пластического сюжета и пластической драмы. Их поиски направлены на выявление нематериальных условий пластического, его обнаружения в смысловых регистрах произведения. Показательной является серия работ «Инертный газ» Роберта Барри, производящего манипуляции с незримой и бесплотной, но реально существующей субстанцией.

Часто пластический жест прочитывается как воля к покорению, ритуальное завоевание и обозначение места своего присутствия, его индексация и переименование. Расхожей практикой становится заявление имущественных прав на широту и долготу, на протяженность или кубатуру, попытки взять верх над стихиями. Ив Кляйн создает серию работ, посвященную земному рельефу, окрашивая глобус в свой патентованный «Международный синий», реализуя акт духовно-ментального объединения мира. Акции Йозефа Бойса нацелены на объединение Европы и Азии как социокультурного организма, где перемещения художника в пространстве галереи, подобные шаманскому трансу, запускают неведомые механизмы стягивания оппозиций. Пересечение рубежей символически маркирует посох – неотъемлемый атрибут странника сквозь времена и миры, трикстера и чародея, преодолевающего хаос, обладающего магической силой вершить судьбы. Ленд-арту необходимо утверждать себя, предъявляя доказательства экспансии и освоения. На склонах потухших вулканов возводятся постройки, равномерно вытаптываются тропинки в полях, роются траншеи и ямы, в галереях высаживаются метры газонной травы, стаскиваются булыжники и гравий, а пленка запечатлевает борьбу со снежными и песчаными бурями. Масштаб амбиций сопоставим с первыми днями Творения – на краю света возникают грандиозные кратеры и каньоны, а художник Христо, реализуя свое потребительское право, упаковывает морской берег.

Исследования-импровизации или же изящно срежессированные опыты – каждый артистический акт неизменно адресуется к своей первооснове. Накопление способов высказывания и препарирования произведения, прирост методологических приемов возвращают к разговору о «пластическом» в самых различных плоскостях. К концу XX века, отмеченному развернутым опытом интерпретации

и комментирования искусства, бесчисленными попытками разгадать энигматическую сущность и логику его бытия, эта проблематика становится еще острее. «Пластическое» мыслится отправной точкой в изучении сути творчества и способности произведения к саморазвитию и самодвижению.

И все же, справляясь с инвентаризацией элементарных частиц, маркирующих принадлежность к невыразимому целому, создав архив и картотеку имен и знаков, искусство не строит иллюзий. Заостряя штрихи к портрету, пристально анализируя разрозненные детали, оно испытывает непрерывные сомнения: не скрывается ли за ними «образец пустоты, окруженной множеством оболочек, мнимость, составленная из реакций на внешние раздражения, псевдореальность, доведенная до абсурда» [1, с. 600] – всего лишь псевдоним и симулякр? Сложатся ли разрозненные эпизоды – обломки и черепки – в живое пластическое тело, сможет ли оно, подобно растерзанному Осирису, восстать из тлена, или же останется зловещим опытом над мертвенной плотью, созданной Франкенштейном?

Подобные размышления приводят к констатации пустого центра как воплощения кризиса любой художественной идеологии. Особую же роль в осмыслении этой фигуры критическая мысль отводит опыту барокко, закрепленного в истории искусства как эталон пластического чувства. Уже в 1960-е годы утверждается его рецепция как «искусства мира, утратившего свой центр». Так, Ги Дебор фиксирует его возвращение в современном обществе спектакля: «Искусство барокко, как давно потерянное единство для художественного созидания, вновь как бы воспроизводится в современном потреблении всего художественного прошлого. Историческое познание и признание всего искусства прошлого, ретроспективно представляемого в виде мирового искусства, сваливает все в одну кучу, и этот глобальный беспорядок, в свою очередь, создает над собой барочную надстройку – строение, в котором должны смешиваться продукты самого барочного искусства и всех его последователей» [3, с. 100]. Образ барокко становится программным в размышлениях Жюль Делёза, а Омар Калабрезе закрепляет «необарокко» в качестве определяющего понятия для современной культуры. Опираясь на формулировки Калабрезе, Марк Липовецкий рассматривает русскую постмодернистскую литературу в сосуществовании двух эстетических течений:

концептуализма и необарокко. Последняя характеризуется через «ритм разрывов и искажений», «избыточность: эксперименты по растяжимости границ до последних пределов» [5, с. 276], «хаотичность, прерывистость, нерегулярность», составляя «непрерывность катастрофы с бессвязностью фрагментов, обломков, руин» [5, с. 284]. Тема «пластического» здесь не заявлена напрямую, но однозначно зафиксирована в ее проявлениях – как формально-композиционного (складки, скручивания, узлы), так и сюжетного строя (телесно-физиологического ряда и т.д.).

Эта сущностная значимость понятия для искусства непрерывно утверждается в самой творческой практике, предлагающей различные стратегии в его осмыслении и адаптации. Особое место здесь занимают размышления на темы скульптуры в отношении к историческим образцам. Начало XXI века обнаруживает здесь характерную тенденцию: эскалацию начинаний в переживании «классики» как некоего предзаданного или исторически обусловленного коллективного опыта. Наиболее впечатляющие манифестации в области, включающей в себя трехмерные объекты и инсталляции, полнятся аллюзиями на античные, средневековые, ренессансные шедевры. Искусство охвачено ностальгией по утраченному – героическому и гармоничному, по первородному пластическому чувству как естественной общественной форме эстетического переживания, органичной и целокупной. Обращение вспять – к фатальной торжественности идеала – прочитывается сквозь сюжет «мемориальной пластики», подчеркнуто игровой и театральный, сценарно развертывающийся как экзальтированная ретро-постановка о легендарном прошлом. Патетическая идеализация и интерпретация традиционных видов искусства в системе нового зрелища становится общей интенцией творчества довольно обширного ряда художников. Технологические возможности, доступные современному автору, реанимируют разговор о маэстрии. Зачастую они разрешаются сквозь понятие «величественного», эталоном которого служат музейные экспонаты.

Декорационные смыслы этого переноса – прочтение «готовых» скульптурных объектов-знаков сквозь их театральную функцию – возникают уже в искусстве Третьего рейха. Гипнотическая мощь работ Арно Брекера для Поля Цепеллина и Новой канцелярии, воплощающих концепцию «чистой формы», цементировала нацист-

скую идеологию с ее символами веры, неся в себе мистику воли и арийского триумфа. Пластика его монументальных атлетов была преобразена мифологическим содержанием, утвердив «абстракцию виртуальной человеческой фигуры, сверхобезличенной в плане ее образной ипостаси, но сверхартистичной в трактовке ее ипостаси физической» [6, с. 257]. Ю.П. Маркин описывает эти статуи и рельефы как «пиктограммы арийской духовной сущности», точно улавливая их фантомное, голографическое начало, визуализирующее тоталитарные идеи: «В своем силуэтном начертании, они – суть иконоборческие знаки-символы, сходные с рунами и даже с конфигурацией свастики; в объемном же воплощении – те самые нацистские „боги“...» [6, с. 262]

Обнаженное тело – идеальный ландшафт, отчужденный от опыта античного как выражения естественного со-бытия материи и духа. Иконическое подменяется индексальным: статуя мыслится слепком, проекцией изваяния в пространстве коллективной мистерии. Агрессивная и навязчивая функциональность «чистой формы» станет приговором классике как возможности «органического» произведения, воплощающего универсальный опыт. Однако та же самая вовлеченность «классического» в пространство спектакля продлит его зыбкое, потустороннее существование в современном искусстве.

Имя Джеффа Кунса, арт-иконы 1980-х годов, связано с поэтикой омассовления, китча, банальности и эпатажа. Усилив интенции Энди Уорхола, Кунс открыто пропагандирует образ искусства как товар, заостряя потребительские смыслы и смещая разговор о художественном производстве в область рыночных отношений. Сувенирное, декоративное, низкосортное и провинциальное, представляющее в виде пластиковых игрушек и глянцевых картинок, утверждает актуальность процедур перемещения предметов из коммерческого оборота в выставочное пространство. Медийная популярность коммивояжера от искусства и «звездный» статус его произведений демонстрируют «потребность культуры компенсировать утраченную ауру искусства и художника „фальшивыми чарами“ товара и знаменитости» [9, с. 644].

Уже в серии «Статуи» (1986) возникает первое обращение к историческому скульптурному портрету: Кунс создает бюст Людовика XIV, Короля-солнце. Характерен выбор материала: «Нержавеющая сталь – материал пролетариата, то, из чего сделаны миски и сковородки. Это очень тяжелый материал, и это – фальшивая роскошь» [12, с. 20]. Серия

уравнивает образы исторические и повседневные, выстраивая гомогенный ряд имиджей массовой культуры. В создании работы Кунс вдохновляется отнюдь не оригиналом: поводом для творческой рефлексии служит штампованный бюст Луи из стеклопластика, обнаруженный художником у Центра Canal Plastics в Нью-Йорке. Тема подражания классическим образцам и их банализации находит развитие в серии *Made in Heaven* в 1991 году, в работах, редуцирующих высокий жанр к фабричной фаянсовой поделке и гаерски возносящей безвкусную лепку до уровня мраморного музейного бюста. В обоих случаях стратегия Кунса ориентирована на *снижение, опрощение традиционных форм, на их обывательскую варваризацию* в обороте модных изделий. Категория «пластического» уступает место объектным качествам, связанным с маркетинговыми стратегиями и рекламной привлекательностью.

Спустя два десятилетия Кунс демонстрирует иной подход к прочтению истории искусства и его эстетического содержания. В 2009–2012 возникает живописная серия работ «Античность», где изображение смонтировано по коллажному принципу, а основными композиционными элементами становятся фрагменты классической скульптуры. В 2013 он создает серию *Gazing Ball*, где совмещает белоснежные гипсовые копии античных статуй и синие стеклянные шары – характерное украшение американского пригорода. Хотя в один ряд с шедеврами становятся такие незатейливые предметы, как почтовый ящик, очевидно движение Кунса от выпяченного фетишизма ходовых товаров к подключению к музейному дискурсу. В качестве переработанных реди-мейдов здесь вновь выступают дешевые суррогаты – парковые штамповки, безвкусные реплики, украшающие задние дворы. Процедура сращивания двух образчиков рутинного китча приводит к возникновению нового рыночного качества – перевода предметов из регистра дешевого и доступного товара в объект потребления респектабельный, даже элитарный.

Но, помимо демонстрации экономической эффективности слияния, эта стратегия пытается заново фреймировать паттерн – образ классики и фантомные представления, связанные с его переживанием. Спящая Ариадна, Геркулес Фарнезский, Бельведерский торс – памятники, связанные исключительно с музейным опытом, обратившиеся в объекты культурного туризма и утратившие эстетическую внятность в своей исторической мумификации, стали меланхолическим

знаком собственного ретроспективного существования. Статисты в экспозиционных сценариях – они определяют маршруты церемониального движения в авторитарном пространстве, подчинившем и переработавшем их художественную уникальность.

Рассеянная и рунированная классика может представлять живым источником вдохновения, импульсом, рождающим сложное пластическое чувство, лишь в тщетных попытках реконструкции утраченного восприятия. Так, в пространстве от умозрительного идеала, фиксированного этикеткой, к объекту-эрзацу, не маскирующему, но маркирующему пустоту своего эстетического содержания, в зазоре между артефактом и товаром Кунс пытается осмыслить новую мемориальную пластику, утверждающую себя на территории современного представления о легендарном и героическом. В ребрендинге «высокой пластической культуры», пропущенной сквозь адаптивные механизмы потребления, он усматривает единственную возможность разговора об утраченном языке.

Творческие лики Яна Фабра, преобразующего реальность своими эпатажными и фантазмагорическими представлениями и провокационными инсталляциями, – бесконечная вереница масок, пластических метаморфоз и зыбких фантомов. Удвоение и расщепленность, зеркальные измерения и дихотомические пары – основа драматургии Фабра, избравшего своим полем битвы сумеречную зону, пограничье света и тьмы. Его творческая энергия явлена в двух ипостасях – режиссуры и изобразительных практик. В этой полнометражной картине скульптурные образы – одна из важнейших составляющих игровой и манипуляционной стратегии захвата традиционных видов искусства.

Версия Фабра оказалась намеренно сценографичной, предельно театрализованной и подчеркнута бутафорской. Сюжетный путь его скульптуры – хождение по кругу в попытке примерить знание научное и священное, свести воедино эмпирический, духовный и эстетический опыт, властно перетасовывая опредмеченные символы и архетипы. Культурный архив выступает «моделью для сборки» мозаичных образов, коллажная сущность которых призвана воплотить пространство схождения полярных величин, вечных оппозиций и оппонентов.

В цепи ползущих, подобно ядовитому плющу, метафор и метаморфоз тела преобразуются, человек и животное становятся единым

организмом, элементы рекомбинируются, сращивая мертвое и живое, натуральное и артифицированное. Личные терзания и социальные комплексы запускают процессы мутаций, адаптируя тело к новым условиям и отношениям. В галерее скульптурных работ Фабра важное место занимает автопортрет. В 2010 году художник создает серию бюстов, представляя в пугающих обликах: головы увенчаны гигантскими образованиями, восходящими к анималистической стихии, – рогами, ушами и клыками. Человек-зверь, оборотень, явивший свое животное нутро, – диковинность этих монстров являет размышления о творении и творчестве, изобретательном гении и предзаданной физиологии, примирении со своей натурой и желании над ней возобладать.

Название серии Chapters I–XVIII заостряет литературную подоплеку – движение от главы к главе, каждая из которых становится аллегорией добродетелей и пороков. Причудливые персонификации не конкретизированы в названиях, становясь перекрестьем смысловых и иконографических аллюзий. Сверхъестественная, божественная сила, утверждение знания и власти, солярный культ, знак изобилия и фаллическая символика – истолкования мифологические и религиозные сталкиваются в мрачных перерождениях телесного. Египетский пантеон, олимпийский Зевс-громовержец, Моисей, «овца Иакова» и inferнальные чудовища, выпрошенная демоническая суть и светозарное величие – поток уподоблений и панорамный охват тревожат своим скольжением по слюдяной поверхности культурной памяти и виртуозностью семантической комбинаторики. В сочинении нарративно емких фигур Фабр ловко перебирает литературные четки, адресуясь к языческим космогониям, христианскому учению и страшным сказкам. Этот контекст с удовольствием анализируется и трактуется, пестря многообразием «ходов» и «линий», представляя увлекательной интеллектуальной игрой, напоминающей бесконечный карамболь непрекращающимся рикшетом ссылок.

В расследовании поэтики Фабра наибольший интерес представляет собственно пластическое начало, формальная структура его произведений, имеющая вполне определенные источники. Часть «Глав» адресуются не к жанру традиционного бюста, а его маргинальным, периферийным версиям, смещаясь в сторону гримасы и карикатуры: персонажи заходятся в крике, разинув рот, кривля-

ются, высунув язык, или хохочут в лицо зрителю. Исходную точку в подобной саморепрезентации Фабр находит в творчестве Франца Ксавера Мессершмидта, австрийского скульптора XVIII века, создавшего удивительную серию «характерных голов» с искаженной мимикой и гротескной экспрессивной выразительностью. Полубезумного героя своих опытов Мессершмидт обнаруживает в зеркале, запечатлевая уродливо-комические этюды, разыгранные наедине с собственным душевным беспокойством. Конвульсивно искаженные лики-портреты Фабра, прячущие глаза за солнцезащитными очками, предлагают еще один источник заимствований – «Портрет Гийома Аполлинера» кисти Джорджо де Кирико. Гипсовый слепок, бутафорская маска златокудрого Аполлона, покровителя искусств, с нанизанными черными очками – сомнение в подлинности, тоска по исчерпанной красоте, ставшей театральным реквизитом.

Зеркало и театральная маска становятся основными темами-ориентирами, привлекая на свою сторону опыт декорации, камуфляжа и костюмированного шоу. Блуждание на грани – от праха к духу, от формы к содержанию, попытка восстановления синкретичного архаического мышления приводят к ожидаемому финалу – разбуженные останки мифа рассредоточиваются на поверхности этих форм, не просачиваясь внутрь. Трехмерные «сосуды» Фабра пусты. Их сакральное содержимое оказывается блефом, в посмертных масках не отпечатывается дух, ищущий дорогу домой, к воссоединению с брэнной плотью, а внутри мощевиков не обнаруживается и тлена. Не запертое внутри, сияющее излиться, сбежать, но онтологически полное, вакантное, пригодное к сдаче внаем, обитель без постояльцев.

Бюсты – часть декорационного макета, маски фантастической киноэпопеи, китчевые слепки, изолированные и отчужденные, арматура сценического действия. В них нет динамики слипания и отделения от ее обладателя, они – разыгранные и исчерпанные ситуации. В этой бестелесности скорлупы видятся иконоборческие стратегии, а нивелировка пластической самости скульптуры превращает вылепленные или отлитые формы в знаки ее утраты. Портретный ряд, наполняющийся публичной скульптурой, встроенной в садово-парковые ландшафты, – апогей бутафорского прочтения пластики. A Man Who Gives a Light (1999) – человек, укрывшийся от ветра и дождя под плащом,

судорожно чиркающий зажигалкой, новый Прометей. Игра в банальности, «попсовый» перевод высокого сюжета отливается в ростовую полированную форму-слепок, неуместную в своем аляповатом блеске среди мягкого пейзажного фона. Заурядность фабулы и нарочитая безвкусица репрезентации адресуется к замершим на улице мимам, измазанной серебрянкой, к расхожему дешевому зрелищу уличных актеров, наивному трюкачеству грима.

Одно из наиболее известных произведений Фабра – «Поиски Утопии» (2002) – бронзовый «конный монумент», где автор восседает на гигантской черепахе. Бравурность и бесшабашность «взлома» и балаганной экзальтации традиционного жанра открывает новые формы площадного спектакля, неприкрытого фарса и сомнамбулического блуждания среди фетишей культуры. Генезис этого величественного в своей парадной выпренности и тотальной муляжности образа указывает сам художник, адресуясь к первой памятной встрече со статуарной декорацией – творением Жозе Дюпона «Погонщик верблюда» у входа в Антверпенский зоопарк. Опыт скульптуры после аттракциона в ситуации дискредитации классических образцов превращает ее в собственное аутодафе, в погребальную мессу, поставленную современным балетмейстером. Черепаха – неизменный участник авторского мифа. Олицетворение незыблемой основы бытия, герой апории Зенона, она воплощает абсурдное движение в зазеркалье, прибежище двойников и фантомов: «Зеркало в конечном счете есть утопия, поскольку это место без места» [10, с. 126].

Пластика Фабра – фантом мифического тела, тавтология пустоты, принявшей массово-зрелищные формы. Навязчивое присутствие смерти и вечности, разговоры об эволюции, нейробиологии и трансцендентном опыте подчеркнута эклектичны и пародийны. В этих ретро-симулякрах препарируются не классические образцы, а их подобию-аттракционы. Наиболее впечатляющая работа – «Пьета» (2011), часть масштабной инсталляции, выполненная из каррарского мрамора и трансформирующая произведение Микеланджело в духе декадентской мелодрамы. Вместо лика Мадонны – череп, вместо Христа на коленях Марии покоится сам художник в костюме денди, сжимающий в руке мозг. Столь же элегичными в таинственной атмосфере полумрака выглядят его «Надгробия», созданные по мотивам средневековых транзи. Мраморные эффигии – исправленные

реди-мейды, где лики замещены черепами и украшены бабочками. Исторические реминисценции не несут в себе стратегии деконструкции – художник лишь следует давно проторенной дорогой муляжного омассовления. Тесные родственные узы связывают его пластику не с классическим искусством, а с ассортиментом «ярмарки суррогатов» – кладбища Стальено в Генуе, ставшего туристической достопримечательностью. Парад имитаций и подделок, – культ мертвых здесь превращен в Диснейленд. Мраморная стерильность скелетов и черепов Фабра имеет под собой прочное основание похоронной индустрии в ее бытовом и рутинном качестве – ритуальных услугах, штамповке памятников и каталоге скорбящих фигур и композиций вроде знаменитого «Поцелуй смерти» 1930-х годов с кладбища Побленоу в Барселоне. Инсталляции Фабра, жонглирующие могильными знаками, мертвы в пространстве скульптуры, они виртуальны и бесплотны, подобно голограмме, – пустая шляпа фокусника. Все, что удерживает их от провала в Абсолют небытия, – книжный багаж и липкая паутина истории.

Американский художник Барри Икс Болл известен своими экспрессивными скульптурными портретами, выполненными из нетрадиционных материалов – оникса, кальцита, черного мрамора, заключающих в себе множество световых эффектов. Пропагандист новейших технологий, он использует 3D-принтеры, исключая ручную труд и тактильное участие из процесса художественного производства. В 2008 году он начал работать над серией «Шедевров», избирая в качестве модели известные музейные экспонаты, осуществляя их 3D-сканирование и воссоздавая их в ином материале. «Зависть» – улучшенная копия с одноименной работы Джусти Ле Корте, в которую внесено ряд изменений. «Чистота» в разных вариантах повторяет «Даму под покрывалом» Антонио Коррадини, «Спящий Гермафродит» восходит к луврскому «Гермафродиту Боргезе». Выводя свое творчество за жанровые рамки заимствованной образности, он заявляет: «Существует давняя традиция изготовления работ по следам уже существующих произведений. Хотя и используя беспрецедентное сложное техническое оборудование, я, в некотором смысле, работаю в этой замечательной традиции. Я не думаю, однако, что мой проект связан с опытом „присвоения“ и стратегиями современных художников, произведения которых

связаны с апроприацией. Питаемый любовью, я стараюсь проложить дорогу сквозь века, во времена до модернистской революции, ища способ сделать что-то столь же революционно»⁽¹⁾. Его влечет первозданный опыт пластического, который он пытается восстановить: «Хочу наполнить мои работы крайней интенсивностью. Я пытаюсь воплотить невыносимую мощь, заключенную в искусстве далекого прошлого (ту энергию, которую я так редко замечаю в современном искусстве). Мои работы всегда отдают дань уважения историческому прошлому, в особенности, европейскому, в частности – итальянскому»⁽²⁾. Ходульность манифестаций очевидна: инфантильное желание «улучшить» или отредактировать – жест стилиста-имиджмейкера, ретуширующего недостатки своей модели. Но, в силу истощения опыта «классики», невозможности его воссоздания и его капсулирования в виртуальном «облачном» хранилище, операции над экспонатами напоминают демонстрации в анатомическом театре.

Бутафорские смыслы скульптурных реди-мейдов обозначают пластику через ее отсутствие, пытаюсь заново мистифицировать и сакрализировать понятие, одновременно указывая на его искусственность. Коллективное измерение пластики мыслится как его театрализованное небытие. Ее общественная идеология, адресующаяся к исторической памяти, – блеф и иллюзия. Всякие претензии на «всамделишность» универсального мифотворчества будут интерпретироваться как эстетически консервативные, реакционные и даже фашизирующие. Потому мессианский проект «социальной пластики» Бойса, пытающегося путем коллективной терапии преобразовать бытие, обречен всегда оставаться в поле притяжения тоталитарного дискурса.

Имперсональный горизонт пластического с падением Третьего рейха будет отвергнут вместе с его репрессированным скульптурным наследием. Скомпрометированному образу «неоклассики» будет отчаянно противостоять «дегенеративное» искусство, выпячивающее «несовершенство» и телесную ущербность. Уже в 1938 году Джакомо Манцу облетит свой гуманистический посыл в скульптуру «Давид» – «вырожденческую» версию ренессансных образцов, возносящую на

пьедестал скорченную и худосочную угловатую фигуру неказистого (если не уродливого) подростка, демонстрируя сопротивление политическому режиму развенчанием его эстетического кредо.

Послевоенная рецепция классики как милитаристской машины на службе «удушающей культуры» будет провоцировать непрерывные акты сопротивления, направленные на ниспровержение и маргинализацию «канона», сопровождаемые призывами к «реабилитации грязи» и выведением на авансцену всего низкого, плебейского, скатологического. Знаменем его ниспровержения станет «Воля к власти» (1946) Жана Дюбюффе, вывернувшего наизнанку патетику представления Героя, буквально вылепивая на холсте гротескное обнаженное создание в его паталогической и жалкой телесности. Травматический исторический опыт обнажается в разверстых ранах и выпяченных увечьях, стигматах напоказ, связанный с сюжетами перемальвания, раздробления, гниения и свалки.

«Пластика» из общественного проекта превратится в нарочито субъективное, личное переживание, а точкой приложения «пластического усилия» станет человек во плоти в его несовершенстве и порочности, в отчаянии духа в борьбе с тленом, в «нутрянном», физиологическом «срезе». Индивидуальное утверждение через травму, попытка очищения в публичном покаянии сквозь нарратив о палаче и жертве, глумливое и непристойное юродство или маниакальное изучение своего-чужого тела в увечащих экспериментах, оставляющих рубцы и отметины, – процедуры, характерные для акционистских практик, боди-арта и составляющие одну из важных областей гендерной истории искусства. Феминизм в попытках дискредитации маскулинного дискурса вынужден обращаться к сравнительному анализу и самопрезентации, обнаружению физиологических различий, критическому переживанию внутреннего естества, где метафора сакрального лона продлевается на образ жилища-убежища, а внешняя коммуникация предполагает мотивы насилия, трансгрессии и связывается с мужской властью.

Приобщение к опыту пластического в утверждении человеческого несовершенства подкрепляется стратегиями сопротивления конвейеру, механическому и безошибочному производству постиндустриального общества. Коллективной идеологии противостоит индивидуальный жест – оппозиция серийному выпуску изделий.

(1) Barry X Ball. *Envy and Purity*. Statement for Museum of Arts and Design NYC // URL: <http://www.barryxball.com/files/stat/13.pdf> (дата обращения 16. 07. 2018).

(2) Ibid.

«Ремесло» и кустарность как героические стратегии 1980-х годов были проанализированы идеологом трансавангарда Акилле Бонито Оливой. Он констатировал возвращение традиционной специфики авторского самоопознания: «Художник вновь стал ремесленником, создателем языкового изделия, отличного от других типов репрезентации» [8, с. 138]. Художники стремятся вернуть искусству измерение «рукодельности» как кода творческого языка и образа артистического мышления: «происходит возврат моральной ценности времени исполнения произведения как носителя профессиональной идентичности» [7]. Ориентируясь на «возрождение рукотворного качества живописи, на фигуративность, декоративность, орнаментальный повтор» [8, с. 114], они преображают мир, заново «изготавливают» его, не пытаясь встроиться в его культурную систему координат. Все вокруг становится податливым и пластичным материалом, сырьем и поводом для творчества.

Отвергая транзитный статус вещи в ее коротком «жизненном» цикле от производства к потреблению-разрушению и обманчивое зрение, задействованное в фабрикации «спектакля», ремесленное начало вновь апеллирует к осязаемости, тактильной огрубленности и шероховатой конкретности непритертых стыков и швов плотницкого теса. «Рукотворность» оборачивается образом корпения над поделками, смастеренными по неведомому лекалу. Холст заменяют найденные картонные коробки, где-то оторванный кусок оргалита, ветхие столешницы и двери. Инсталляции и ассамбляжи напоминают жилище безумного старьевщика или логово клошара, обустройства своего скорбный быт на останках цивилизации. Бесконечность почти рефлекторной динамики, все более наращивающей темп, явленность процесса сотворения, разворачивающегося в каждом фрагменте, органический, многомерный рост, иницируемый бессознательным началом, лавина образов-знаков – почти ритуальное действие.

В творчестве Робера Комбаса эта ремесленная подоплека кричаще физиологична. Его холсты внушительных размеров, уподобленные гобеленам, разворачивают эпическую картину жизненного цикла. Вразрез с обезличенной картотекой новейших благ, здесь властвует стихия «природных» нужд в их «сыром», первозданном качестве. Торжество мирского, плотского, стихийного ошеломляет своей наглядностью. Чудовищная панорама мытарств и видений, исступлен-

ное визионерство бытийного повествования, фантасмагорические картины трансформаций слиты с трактирной бранью, сальными шутками и непотребными действиями. Распутство устрашающе-карикатурного обличья объемлет срамную Вселенную, где властвуют монстры и чудовища. Диковинные обитатели этого расшатанного, неприкаянного мира, сошедшие со страниц бестиариев, заняты совокуплением и пожиранием друг друга. Они мутируют и плодят таких же гибридов – ехидну, тифона, левиафана, копошащихся в какофонии тел: «Все это, наконец, переварено и превращено в одну и ту же гомогенную фекальную материю» [2, с. 11]. Наследие «Физиолога», роящееся в смердящей до самых звезд земле, марширует из холста на холст парадом безобразного, иллюстрациями к «Истории уродства» Умберто Эко. Зрелище антропологического хаоса, внеположное постиндустриальной логике, абберациями «потребления» вновь обнаруживается в ее пределах, где «мир вещей... подобен распостранившейся истерии» [2, с. 106], состоянию «перманентного голода, ненасытного вождления» [8, с. 19], безразличного к необходимости.

Облик персонажей развивает утробные аналогии, а сам мир уподоблен брюшине, оживляя космогонии и древние мифы. Ассоциации, рожденные пластикой действующих лиц, смещены в область греховности плоти, ее телесной мерзости. Силуэты, соединенные меж собой шнурами-пуповинами, напоминают то кольчатых червей, то пищеварительный тракт и изгибы кишечника. Демонстративной метафорой «физиологичности» предстают живописные мотивы разматывающегося клубка, из петель которого рождается буквенная вязь и стягиваются прочные жгуты абрисов гротескных персонажей. В хитроумной, липкой паутине линий вязнут и барахтаются лубочные фигуры, пойманные в силки коловращения овеществленной абстракции. Гордыня Арахны и веретено Мойр, ересь ткачей и Анжерский Апокалипсис, божественное прядение и колдовские узлы – те «нити и марионетки», о которых рассуждает Элиаде [11], переполняют символикой интерпретационное поле «рукотворного» искусства. В визуальном суммировании посланий пульсирует граффитическая жажда покорения пустоты, отливающаяся в барочную лавину цветопластики. Палимпсестная спрессованность текстов визуализирована в ковровой затканности пространства, разворачивающегося ползушей метафорой, очевидным содержанием которой становится изобилие. Отсутствие

брешей и лакун в покрывающем все поле «изобразительном веществе», хаотическое разбрасывание материи по поверхности холста, ее оплотненность в каждом фрагменте соотносится с формулой Оливы: «Произведение становится местом репрезентативной избыточности, делает ставку не на сохранение, а на растрату» [8, с. 50].

Экзальтация плотского переводит разговор о рукотворном в плоскость «рукоблудия». Этот сюжет – манифест телесной пластики как жеста вовне. «Натурализм» выказывает себя в поведенческом мотиве – в непристойных деталях, скабрёзно акцентированных подробностях, воинственной эротизации и непрерывном глумливом обращении к порнографической фабуле в подчеркивании ее эстетической маргинальности. Раблезианская смеховая культура принимает агрессивные обличья, навязчиво умножая коллизии животной-экстатических состояний, в которых сексуальность переживается как отвратительное и тошнотворное.

Один из характерных проектов, где пластика суммирует ипостаси «рукотворного», – выставка Бьярне Мелгаарда *The Casual Pleasure of Disappointment* (2015), источником которой послужил автобиографический фильм Катрин Брейя «Злоупотребление слабостью» (2013). Эмоциональный конфликт киноленты он спаивает с собственными рассуждениями о телесной красоте – индивидуальной и корпоративно закреплённой, об индустрии моды и бесконечной фрустрации, порождаемой этой репрессивной машиной. «Мода» фигурирует в манифестации своих орудий: объекты и ассамбляжи выполнены с использованием искусственных волос, губной помады, туши, представая в виде гигантских чучел или изображений, преобразующих *make-up* в грубую и вульгарную материю, месиво «штукатурки». Тряпичные куклы, ворохи одежды в кислотных тонах, лохматые кикиморы и макияжная фуза в сочетании с «развратными» графическими или живописными каракулями с мастурбирующими и совокупляющимися невосемидесятыми монстрами предстают китчевым спектаклем, главная роль в котором отведена дешевому и пошлому гриму. Вывернутый наизнанку гламур оборачивается эклектичной, неряшливой и пакостной субстанцией, нелепым маскарадным костюмом, фальшиво декорирующим человеческое естество.

«Плотская» проблематика станет основой немецкого неоекспрессионизма, до сих пор истерически перемальвающего останки

идеологического транса в личном флагелланстве. Нескончаемый мазохизм и экзекуции, карательные жесты, агрессивное восприятие собственного тела и его окружения, превращенные в китч и буффонаду, – эти качества активно выпячивают себя в творчестве Йонатана Мезе и Джона Бока. Мезе, склонный к провокативным и одиозным жестам, разыгрывает кукольные пароксизмы в размашистых абсурдистских и яростных полотнах, бесконечном приращении мусорных фрагментов и комбинаторике искореженных форм «помоечных» ассамбляжей. Крикливая инфантильная жестокость, скандально включающая в гримасничающие конструкции нацистскую символику и похабные изображения, подключена к метафорике скверны и абсурда, спаянной с японской культурой в ее измерениях невинности и эротизма. Шокирующие тексты, тевтонские кресты и вагнерианские мотивы, растерзанные пластиковые пупсы, бюсты вымышленных героев постапокалиптической фантастики – киберпанковские бронзовые страшилища, – характерные «необарочные» заявления, созданные из руин, низменная и анархическая чувственность, симулирующая шизоидность, либидинальный нарциссизм, социопатию и сексуальные девиации. В театральной патетике Джона Бока, пропагандирующего трэш-эстетику как изнанку таблоидного и респектабельного, внимание вновь сосредотачивается на внутренностях и «чернухе». Эпатажные фрик-шоу, то реализуемые в рамках галерей и музеев, то перемещающиеся на модные подиумы или запечатленные на видео, – историческое продление образности Гран-Гиньоль, хоррора-аттракциона, проливающего ведро невосемидесятилетней крови и разбрасывающегося оторванными конечностями.

Вскрытая черепная коробка, связка сосисок, выуживаемая из брюшной прорехи, комы-струпья побелки на лицах, приклеенные клыки и накладные носы, свалывшиеся парики и затрапезные костюмы-обноски, выцветшие и обшарпанные декорации оформляют гигантские развалины – убежище маньяка-психопата, создающего абсурдный пантеон личин, утверждающих свое существование через отталкивающие ощущения. Пластическое чувство сосредотачивается на противостоянии идеологии и общественным институтам, замыкаясь на теле как единственном и последнем объекте приложения волевого и, увы, деструктивного жеста.

Список литературы:

- 1 *Аннинский Л.* Странный странник. Предисловие // *Битов А.* Книга путешествий. М.: Известия, 1986.
- 2 *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006.
- 3 *Дебор Г.* Общество спектакля. СПб., 2012.
- 4 *Крючкова В.А.* Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- 5 *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- 6 *Маркин Ю.П.* Немецкая скульптура 1900–1950. М.: Галарт, 2011.
- 7 *Олива А.Б.* Искусство между идентичностью и гомогенностью // *Художественный журнал.* 2004, № 4 (56). URL: <http://xz.gif.ru/numbers/56/8/> (дата обращения 21.07.2018).
- 8 *Олива А.Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М.: Художественный журнал, 2003.
- 9 *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бужло Б.Х.Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015.
- 10 *Фуко М.* Другие пространства // *Фуко М.* Интеллектуалы и власть. Ч. 3. М.: Практис, 2006.
- 11 *Элиаде М.* Мефистофель и Андрогин. СПб.: Алетейя, 1998.
- 12 *Koons J.* A Retrospective. The album of the exhibition. Centre Pompidou, 2014.