



Объединение Московских Скульпторов



ГАЗЕТА ДЛЯ ТЕХ,
Издание Региональной

КТО ЛЮБИТ ИСКУССТВО, И ДЛЯ ВСЕХ

общественной организации "ОБЪЕДИНЕНИЕ МОСКОВСКИХ СКУЛЬПТОРОВ"

(42)
сентябрь
2016

НОВОСТИ, ОБЗОРЫ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ОТЗЫВЫ

ВЫПУСК

ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ

МОСКВА - КЁНИГСБЕРГ: НА ПЕРЕКРЁСТКЕ ТРАДИЦИЙ

С 15 по 25 августа в поселке Отрадном Калининградской области в Доме-музее Германа Брахерта проходил пленэр скульпторов.

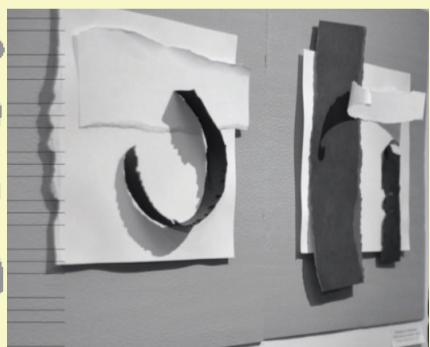
Московскую скульптурную школу представляли Дмитрий Тугаринов, Афина Понандопуло и студенты МГАХИ имени В.И. Сурикова (мастерская А.И. Рукавишниковой) – Надежда Лихогруд и Дмитрий Астафьев.



Скульптурный пленэр в Калининграде. Дмитрий Астафьев за работой над портретом В.Лембрука. стр. 1-2



«Москва-Кёнигсберг». Герман Брахерт за работой. 1938 г. стр. 1-2



Мария Александрова и Владимир Давыдов. «Оптимальность жизни в форме искусства». - стр. 3-4

Симпозиумы, пленэры, форумы, творческие группы – это, пожалуй, стандартное летнее времяпрепровождение скульпторов, не знающих отдыха и не знакомых с понятием каникул. Однако далеко не все мероприятия подобного рода проходят в такой настоящей скульптурной мекке, которой является дом-мастерская, а ныне музей Германа Брахерта – немецкого скульптора первой половины XX века. Пленэр стал тем редким случаем, когда за историей не надо было далеко ходить: скульпторы работали на территории самого музея в окружении работ Брахерта.

С именем этого немецкого художника связано много интересных моментов в художественной жизни Восточной Пруссии. До прихода нацистов к власти Герман Брахерт, уроженец Штутгарта, преподавал в Школе искусств и ремесел Кенигсберга. Он обучал студентов ювелирному делу, скульптуре, проектированию мебели и интерьера. В тот же период Брахерт создал серию монументальных работ для ряда общественных зданий столицы Восточной Пруссии.

Однако, как это обычно бывает, смена политического режима не могла не отразиться и на художественной жизни страны: с середины 1930-х годов Брахерт «попал под раздачу», став опальным, практически никому не нужным скульптором. Жена Брахерта Мия писала в то время: «Когда я смотрю в его глаза, я знаю, что у него нет надежды на то, что его снова примут на работу в городе даже через годы. Его имя все еще действует раздражающе, как красный платок». Вместе с семьей Брахерт переезжает в Георгенсвальде (ныне поселок Отрадное), где, не поддавшись меланхолии, продолжает активно работать.



Герман Брахерт. «Нимфа». Установлена в г. Светлогорске.

К слову, сегодня мы можем увидеть несколько его работ, которые установлены и в Отрадном, и в соседнем Светлогорске (бывшем Раушене), что очень ценно: большая часть работ скульптора для Кенигсберга погибла в ходе Второй Мировой войны.

Особо стоит отметить работу Брахерта «Нимфа», расположенную



Дмитрий Тугаринов. «Привет Барлаху». Фрагмент.

на набережной города Светлогорска. Вообще, удивительно то, как немецкий скульптор, живший во время тотального слома и передела всего – политики, ценностей, традиций, – сумел выразить этот практически вселенский кризис посредством объединения (или столкновения?) классической и современной ему традиций. Именно в «Нимфе» и сегодня ощущается этот стык двух миров, двух полярных измерений. Точная женская фигура, обладающая идеальными, античными пропорциями, замерла в неустойчивой, но в то же время динамичной позе. Объединяя в фигуре нимфы сиюминутность мира с неизменными, непреложными жизненными истинами, Брахерт утверждает в этом и свою жизненную концепцию, свой жизненный путь: проходя через многочисленные невзгоды, неурядицы, трагедии, он оставался верным себе, скульптуре, семье.

Эта самоуверенность (исключительно в положительном смысле этого слова) помогла скульптору не потерять свое «Я»: с 1936-го года Брахерт являлся художественным консультантом Кенигсбергской янтарной мануфактуры. Талант скульптора и ювелира, умение работать с мелкой пластикой и, если можно так выразиться, способность «подковать блоху», гармоничное сочетание формы и смысла породили большое количество произведений ювелирного искусства, которые сегодня находятся в постоянной экспозиции и Музея янтаря в Калининграде, и Дома-музея скульптора в Отрадном. То, что сейчас запросто можно назвать популярным в обиходе словосочетанием «дизайнерское решение», аккумулируется в ювелирных работах Брахерта. Особенно в алтарном кресте (1935 год; янтарь,

Поздравляем!

Гатилову Евгению Ильичу (19.09.1921); Губину Веру ФIODосиевну (11.09. 1946); Хасминского Моисея Семёновича (09.09.1926)



Скульптор Дмитрий Астафьев за работой.

серебро): абсолютно минималистский, тонкий, изящный крест установлен на круглой металлической подставке. Контур из серебра буквально сдерживает распирающую силу янтаря, испещренного горизонтальными полосами и готового выйти за границы. Но холодный металл оказывается сильнее теплого минерала.

Часто бывает так, что из-за описания художественных качеств работ в тени остается биография мастера, эти работы породившего. Хотя



Герман Брахерт. Портрет дочери Траут.

очевидно, что произведения не рождаются просто так. Они являются плодом или следствием жизненного пути художника. Трагическая смерть приемной, но особенно любимой дочери Германа Брахерта – Траут – в результате бомбардировки во время войны не могла не отразиться на работе скульптора. Эта боль не просто ощущается, она буквально пробивает насквозь любого зрителя, посетителя музея, любого изучающего биографию художника. Даже если



Герман Брахерт. «Несущая воду». Установлена в г. Светлогорске.

сравнить ранние фотопортреты самого Германа Брахерта с поздними, датированными началом 1970-х, когда он уже вернулся в Германию, видна эта страшная перемена – в нахмуренной, беспокойной линии бровей, сосредоточенном взгляде исподлобья, как будто человек осознанно выстроил вокруг себя невидимую стену, отделяющую его от всего остального мира...

Но вернемся в год 2016-й. Непростой творческий путь и жизнь скульптора, которую когда-то очень метко назвали каждодневным подвигом, стали лейтмотивом пленэра. Но не только это – в 2016 году исполнилось 135 лет со дня рождения еще одного немецкого скульптора Вильгельма Лембрука. Пленэр получил название «Нерв экспрессионизма», но его участники, впрочем, не были связаны узлами той или иной темы – экспрессионизм на то и экспрессионизм, что не имеет сдерживающей силы.

Московский скульптурный десант разделился по темам и сюжетам, что, в итоге, помогло охватить то бесконечное разнообразие, предписываемое темой пленэра. Единственный общий момент, объединивший столь разных по методам работы и условной «специализации» скульпторов, стал материал – шамот.

Стоит обратить особое внимание на портреты, исполненные молодыми скульпторами. Надежда Лихогруд работала над образами жены и дочери Брахерта – Мии и Траут. Портрет Мии Брахерт – хозяйки дома, главного помощника и поддержки мужа-скульптора – отражает внутреннюю силу, прочнейший внутренний стержень женщины. Строгий, немного жесткий взгляд, тонкая полоска волевых, поджатых губ, аккуратно уложенные волосы, застегнутая на все пуговицы блузка – кажется, что эта женщина и по своему складу тоже была, фигурально выражаясь, застегнута на все пуговицы.

Совсем другие портреты их приемной дочери Траут. Безусловно, ее трагическая судьба не могла не сказаться на работах Надежды Лихогруд. В тонкой лиричной фигурке девочки-«березки», по-юношески сутулой, ощущается внутреннее беспокойство и тревога – во многом из-за такой же беспокойной



Обновлённая экспозиция дома-музея Германа Брахерта

эпохи, в которой росла Траут.

А портрет Траут, уже занявший место в постоянной экспозиции Дома-музея, является одновременно отождествлением и противопоставлением портрету Мии – все тот же строгий воротничок рубашки, все те же застегнутые пуговицы, но при всем при этом явно ощущается абсолютно тревожный внутренний мир ребенка, с детства ставшего свидетелем мировых потрясений.

Портрет отца семейства – самого Германа Бра-



Герман Брахерт. Алтарный крест.

херта – исполнил Дмитрий Астафьев. На первый план выходит натура человека, претерпевшего на своем творческом веку многое. Динамичный разворот плеч, лицо, на котором отразились личные потрясения, во многом вызванные внешним «раздражителем» – при этом в портрете ясно чувствуется внутренний стержень, который в итоге помог Брахерту выйти победителем из войны длиною в жизнь.

Портрет Вильгельма Лембрука, также исполнен-

ный Дмитрием Астафьевым, обращает на себя внимание за счет сочетания экспрессивной стороны личности и статичной покорности. На лице портретируемого на мгновение застыл эмоциональный взрыв, умело зарифмованный скульптором с римтичными складками пиджака. И при всем этом утверждение «самости», выраженной в гордом или, скорее, горделивом взгляде, выходит на передний план.

Балтийское побережье, морская гладь, прерываемая сваями, крики чаек – этот пейзаж наблюдал и Герман Брахерт более семидесяти лет назад, живя в своем доме в Георгенсвальде, и московские скульпторы сегодня, когда Георгенсвальде уже называется Отрадным. Постоянство памяти при всей изменчивости мира, что воплощал во многих своих работах Брахерт, отразила и Афина Попандопуло в композиции «По волнам памяти». Динамичная волна бьется вокруг статичной сваи, которую венчает еще более статичная чайка – спокойная, умиротворяющая, для которой бушующие волны ничего не значат. Противостояние стихии и внутренней твердости, противопоставление динамики и статики – этих инь и ян, этих противоположностей, которые в итоге притягиваются – выражена в этой работе.

Дмитрий Тугаринов слепил пять композиций – «Привет Барлаху», «Женский портрет», «Сделай себя сам», «Розовая мечта», «Ватник и укроп». Остановимся на «летуне», который буквально парил над выступающими и гостями на закрытии пленэра. Это – композиция «При-



Скульптор Афина Попандопуло за работой.

вет Барлаху», отсылающая к ангелу над алтарем самого Барлаха. Слово Тугаринову: «В юности мне так понравился летящий ангел Барлаха, что в конце 1970-х я его себе даже вырезал из кипариса. Правда, со временем эта симпатия как-то ступсывалась, «затухла». Но не до конца. Сейчас мы оказались в доме Брахерта. Наверняка, Барлах и Брахерт общались друг с другом. Поэтому я решил сделать летящую фигуру, в каком-то смысле аллюзию на ангела – одна-ко у моего летуна раскинуты



Герман Брахерт. Портрет Маргарет Шепат.

руки, заострены черты лица. Тем не менее сходство с Барлахом очевидно».

За рекордные по меркам симпозиумов десять дней, что длился пленэр, московскими скульпторами было создано двенадцать работ, которые уже нашли свое место в постоянной экспозиции Дома-музея Германа Брахерта. Впечатлений хватит еще надолго – до следующего лета и следующего пленэра.

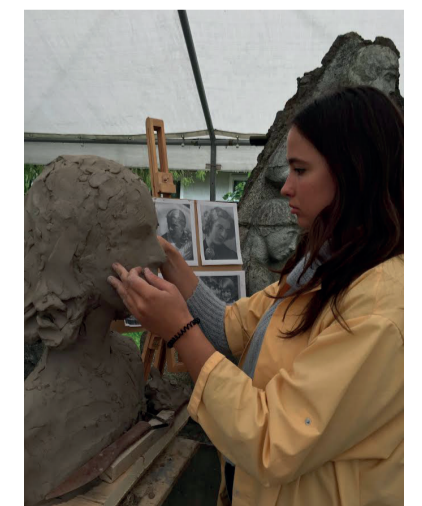
София Тугаринова



Дмитрий Тугаринов. «Привет Барлаху».



Дмитрий Астафьев. Портрет Вильгельма Лембрука.



Скульптор Надежда Лихогруд за работой над портретом Траут.

ОПТИМАЛЬНОСТЬ ЖИЗНИ В ФОРМАТЕ ИСКУССТВА

«По всей видимости, искусство сегодня - не что иное, как обозначение некоей категории культурных товаров, которыми кормится художественное сообщество, определяемое в понятиях глокальности».

Тьерри де Дюв. «Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире».⁽¹⁾

Художественная биография по ту сторону факта. Вместо предисловия.

В 2013 году в галерее «Проун» прошла выставка «Вдвоем». Этим неизменяемым наречием назвали незаурядный проект, к сожалению, оставшийся в информационном «вакууме» умиления и радости видения пар, сумевших объединить проживаемую совместно повседневность и творческий союз. Тем временем, экспозиция была предусмотрительно «обездолена» этикетками, содержащими сведения и факты жизни. Вещи сами-в-себе рассказывали исконную историю взаимовлияний, тягот соперничества, внутренних оппозиций и паритетных разрешений художественных разногласий или, наоборот, представляли уникальную в своем роде повесть о человеческой и культурной совместимости двоих—влюбленных, живущих вместе или женатых художников. Картины, графические листы, эскизы и наброски экспозиционно «замкнули» текстовые свидетельства творческой биографии, став не следствием привычного описательного повествования, выводящего факт из исторического источника, но самостоятельным биографическим началом, обозначив возможность онтологического «переворота» там, где с точки зрения здравого смысла, это, казалось бы, неприемлемо.

В нашем небольшом биографическом очерке мы попытаемся написать подобную историю, в которой творчество Владимира Давыдова и Марии Александровой не столько предопределяется жизненными обстоятельствами, сколько как независимый участник самостоятельно фигурирует и воздействует на автобиографический нарратив, благодаря которому жизненный мир собственно и доступен стороннему наблюдателю—биографу. Пока что, принимая на веру этот тезис, признаемся, что сочувствуем социальной теории искусства левого толка и предполагаем если и неоспоримые, то, по крайней мере, явные достоинства понимания, позволяющего преодолеть ловушки, выставляемые устоявшимися способами жизнеописания. Также предвидя читательский вопрос, оговоримся, что намерены удалить из текста дистанционную левую критику и постараемся «прописать» текст эстетически, наподобие того как художники непрерывно проживают современность, во все не ставя перед собой социальные задачи.

Имеет ли смысл сегодня писать биографию художника, следуя моделям жизнеописания эпохи Просвещения, призванным связать искусство с событиями и фактами жизни человека и объяснять творчество при помощи приобретенных им навыков, особенностей психологического типа личности, а также национальной и общественной принадлежности индивида? Эти модели, к слову, выполняли конкретные критические задачи. Стоит отметить, что под рациональным пером просветителей, жанр биографии явил собой результат идеологического стремления подчинить природу «путями разума» и ознаменовал появление нового субъекта—художника-специалиста, в результате поставленного в ситуацию развития капиталистических индустрий культуры. Вследствие усугубившегося разделения труда, искусство как институция преобразовалось из сакральной и ремесленно-придворной практики в уникальную общественную сферу, претендующую на независимое существование, но вместе с тем, потерявшее некогда неоспоримое социальное применение, которое обеспечивалось и транслировалось светской властью или церковью.⁽²⁾ Так, наряду с автономией, появилась «гер-

метичное» состояние искусства—для-себя, социальное воздействие и производительные силы которого, постепенно закреплялись за музеем, искусствоведением, художественной критикой, галереями или, в конце концов, фигурой куратора. Политический ангажемент сменился комплексной системой манипулирования и биополитического контроля со стороны государства, арт-рынка и «причастных» к искусству организаций, развивающих стратегии конюмеризма.

Таким образом, отстаивание права на независимость искусства потребовало и необходимых усилий по созданию технологии оправдания собственной художественной деятельности и принятых профессиональ-

гося в формальном, схематическом образе. Да, оба закончили Суриковский институт по профилям монументальная живопись и скульптура, да, оба - участники групповых и персональных выставок и да, как и большинство художников, начавших работать в начале 90-ых, они сразу же столкнулись с организационной культурой наемного труда и механизмами частного и корпоративного заказа, поневоле отводя искусство время «на досуге». Затем биографическое повествование совершило бы идеологический «кульбит»: художники выбрали дизайн по причине относительно стабильного дохода и определенного достатка и в связи с проявившимися и окрепшими эстетическими

рассмотрим феномен «глокального» как стратегии вписывания локального, личного взгляда в глобальную, тотальную тенденцию, где дизайн становится точкой сборки для политэкономии культурных индустрий, искусства и ремесла. Мы напишем два независимых параграфа о том, каким образом выработанные проектной дизайнерской деятельностью оптимальные модели нематериального труда «встраиваются» в привычный формат работы в мастерской, производя биографическую подробность, которая может «дорости» до факта, если осознаваема художниками или остаться частью внешнего не опознаваемого давления и контроля со стороны всеядной дизайнерской «обработки».

Бумажное моделирование регулярного ритма (под личную ответственность).

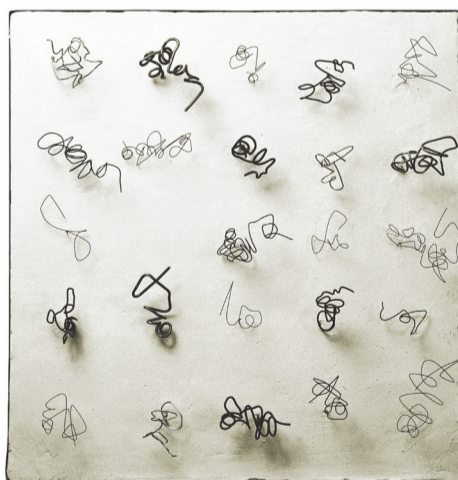
Бумага в век глобальной экономики и цифровых технологий предстает в качестве остаточного явления минувшего времени, лишаясь утилитарной функции и того культурного статуса, который она получила после патента на массовое производство в конце 18 века. Сегодня мы относимся к бумаге ностальгически, пытаемся восполнить ее уникальные свойства в программном обеспечении и интерфейсах. Сходным образом действовали издатели 19 века, когда имитировали пергамент в факсимиле «инкунабулы». Бумага более не инструмент сохранения истории, но ее реликт, утративший значимость повседневного использования. Тем не менее, бумагу вовсе не перестали продавать. Сместились акценты коммерческой реализации: продают не саму бумагу, а те впечатления, к которым привык потребитель, но которые в виду скорости современного образа жизни необходимо заменять симуляцией средств технической воспроизводимости. Продаются рафинированный образ, дизайнерскую новинку, формирующую чувство уникальности и представление о мнимой экономической доступности. Иными словами, бумага уже не столько продукт материальной культуры, сколько сырье для «изобретения» эстетической потребности.

Нет никакого смысла отрицать сложившееся положение дел, поэтому художники ответили настороженной лояльностью и начали экспериментировать с эстетическими и материальными качествами бумаги, определив пограничное с дизайном направление в искусстве—rare art. Стоит отметить, что речь идет не об индустриальном rare art, а об автономных художественных проектах, раскрывающих на основе признания произошедших изменений обновленную характеристику бумаги. Она заключается в том, что, как и любая другая художественная техника современного искусства, бумага является не только аморфным орудием в руках художника, но полноценным расширенным режимом, в который входит как непосредственный процесс труда художника, так и общественные отношения, категории мотивированных действий и подсознательных стимулов — коммуникации rare excellence. Следовательно, на авансцену художественной деятельности выходит комбинация форма работы, собирающаяся из различных условий и факторов жизни. Для Владимира Давыдова такая форма состоит в критерии оптимальности времени. Бумага, пожалуй, наилучшим образом решает проблему экономии времени в ситуации постоянной занятости в дизайнерской фирме.

Художник признается, что бумажные инсталляции—это результат длительного поиска, к которому он пришел не сразу. И



Экспозиция выставки.



В.Давыдов.



В.Давыдов.

ным сообществом конвенций. Одним из инструментов этой технологии выступила биография, в нашем случае определяемая «...как гипотетическое воспроизведение (дублирование) схемы самопонимания и самопредъявления индивида теперь уже другим действующим лицом в ходе его специфического смыслового действия—в ситуации и акте биографирования, биографической реконструкции, «внешнего» понимания, интерпретации апостериори».⁽³⁾ И по сей день, биография характеризуется, прежде всего, этим интегрированием сложных и многочисленных вариантов жизненного опыта в антропологическую схему жизнеописания.

Наше дублирование, следовательно, могло бы начинаться с беллетристического переложения CV-биографий, развернувшие-

позициями, представляющими дизайн в качестве инструмента для создания бумажных инсталляций и скульптурных объектов. В конце концов, мы не избежали бы и эмоционального отклика биографа, который выстроил бы мифологию стилистических сходств и визуальных различий и метафоричности семейственности, дескать, они женаты со студенческих лет, имеют трех замечательных детей, продолжающих художественную стезю. И, конечно же, по этим и многим другим причинам творчество Владимира Давыдова и Марии Александровой имеет единую линию развития и отличается последовательным становлением.

Нет! Мы расскажем о существенных для произведений принципах онтологического сближения с дизайнерскими практиками,

действительно, если охватить два с лишним десятилетия профессиональной работы, то с уверенностью можно сказать, что Давыдов постепенно отказывается от признака «станковости» в пользу бумаги, позволяющей работать короткими сессиями, не требующей столь кропотливой подготовки и обладающей морфологическими преимуществами: она легкая, податливая и поддается быстрому замещению в случае утраты или повреждения. От пленэрной живописи, художник переходит к коллажу уже содержащему принцип разрыва со станковым фор-



М. Александрова

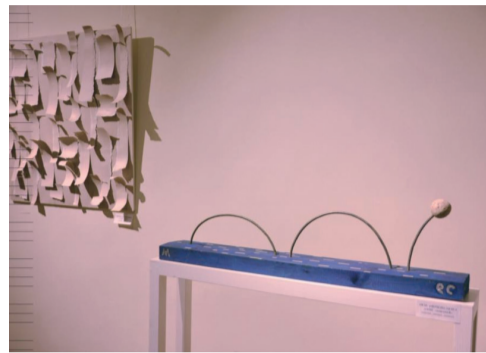
матом, но все же сохраняющим единую плоскость. «Эрозия» графической поверхности начинается в конце девяностых начале нулевых годов, когда коллаж трансформируется в инсталляцию, приобретая интерьерное сообщение и следы тактильной проработки бумажной фактуры.

Представляется что такая прагматика действия и художественного поиска, по крайней мере, частично объясняется проектным мышлением дизайнера, суммирующего данные и предлагающего оптимизированное и при этом креативное решение. Однако, если бумажное моделирование Давыдова можно отнести к творческому результату проектного мышления, то только с важной оговоркой: художник как будто следует дизайнерским стратегиям, но не с целью коммерческого продвижения, а со стремлением создать персональный проект; под личную ответственность сформировать такую оптимальность, которая была бы завязана исключительно на самом человеке, на необходимости, а не вынужденности коммуникации, на подлинном, а не сконструированном образе жизни и на свободном, а не подчиненном времени. Выражение рационально-интуитивной предопределенности освобожденного существования по определению требует радикальной, непримиримой условности, имя которой — регулярный ритм. Под гнетом биополитики и замороженности зрелищной моментальности мира забыл современный зритель о том, что в основу жизнеспособности положена именно сменяющаяся стабильность. Раскрепостить, отчистить и кристаллизировать эту регулярность, и пытается художник. В знакомом для всех бумажном формате, то представляющем одинарно, то в серии работ, возникают ритмические композиции, способные к «вибрирующей» эстетике регулярного, обнаруживающего свою стойкость в фазе «укрупнения»: вот форма совершила скачок и притворилась микрокосмом, а вот изящность геометрии сузило взгляд до точки невозврата, лишь сознание метафизических директив. Хрупкость же регулярного аккумулируется этикой подавления, выполняющей нормативное правило «нынешнее устраняет предыдущее». Наше внимание захвачено то интерьерным сообщением смоделированной плоскости, адресованном всякому пространству, в котором экспонируется инсталляция, то глаз порывает с оным при помощи визуального претворения тактильных ощущений. Осязательный механизм вступает в конфликт с оптикой готового дизайнерского образца, оставляя за рваным или мятым фрагментом право на хаотичность и спонтанную децентрализацию.

**Пластический «маятник»
Александра Колдера:
оптимистическое преодоление
негативности пространства
(на свое усмотрение).**

Вспоминая сегодня стиль «ар-нуво», многие исследователи сходятся во мнении, что так называемый «стиль 1900 года» сформировал представление о тотальном производстве искусства, которое под воздействием постиндустриальной экономики в нулевые годы вернулось бумерангом, на сей

раз в виде тотального дизайна, построенного на слиянии эстетического, утилитарного и коммерческого. Например, Хэл Фостер замечает: «В то время дизайнеры старались, используя виталистский художественный язык, запечатлеть свою субъективность на всех доступных им предметах, полагая, что их попытки обжить вещь при помощи ремесла неким образом приостановят индустриальное овеществление. Когда к 1920-м годам доминирующей стала машинная эстетика, ар-нуво уже утратило свою новизну и в последующие десятилетия начало медлен-

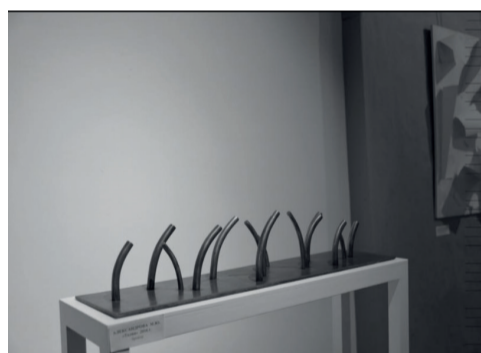
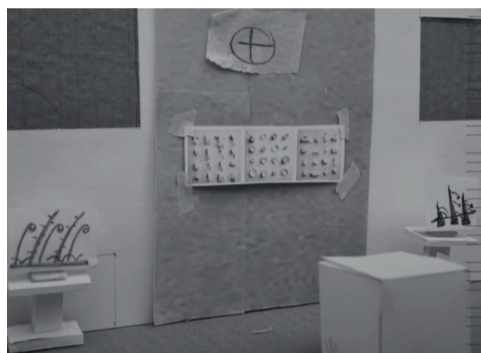
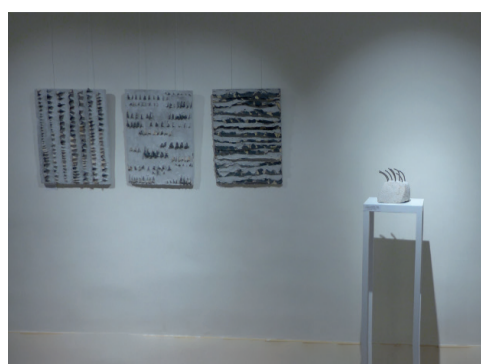


Фрагмент экспозиции

но отходить в мир иной. Сперва его считали устаревшим, а затем оно стало казаться пошлым и манерным. С тех пор ар-нуво застряло в культурном чистилище. Наблюдая за его недавним возрождением, я поразились тому, насколько мощно оно резонирует с нашим настоящим — складывается впечатление, будто мы живем в очередную эпоху смещения дисциплин, когда с объектами обращаются как с мини-субъектами, в эпоху тотального дизайна, «стиля 2000 года».⁽⁴⁾ Такая реакционная левая позиция кажется нам несколько упрощенной, поскольку опирается на отстраненную критику производства культурной индустрии, а значит, сводится к защитным реакциям, которые были в той или иной степени эффективны в прошлом, но абсолютно не приспособлены к новым формам неокapиализма. Мы не будем поддаваться критике разоблачения производственных схем тотального дизайна, чтобы не попасть в ту ловушку «усвоения», которая выставляется неокapиалистическими информационными стратегиями, в результате преобразующими всякое интеллектуальное усилие в товар. Мы разберем два аналогичных случая социальной ответственности перед пластическим языком, избираемым скульпторами. Первый эпизод связан с монументальной скульптурой Александра Колдера и размещается между описанными стилями, повествуя о эстетически проживаемом недовольстве от функциональной организации городских пространств архитектурного модернизма. Второй эпизод завершает историю рассказом о том, как пластический язык скульптур Марии Александровой «колеблется» между доверительным принятием «повседневности» дизайна и оптимистическим преодолением враждебного утилитарного пространства посредством символизации форм и пластического движения.

**Эпизод I.
«Стабили» — не монументы!**

Стабили Колдера «живут» намеками виртуальной формы отличной от рациональной открытости конструкции модернистской архитектуры. Биоморфный сюрреалистический объем с одной стороны врезается в городское пространство, повторяя формы технических сооружений (мостов, строительных каркасов, заводского оборудования), тогда как с другой стабиль обладает вполне отчетливой референцией, отсылающей к органическому миру фауны. Пластический маятник колдеровских виталистских скульптур совершает механические колебания в синусоиде от абстрактно-динамического формообразования к «пространственной популярности», обретенной вследствие обаятельной наивности и выразительной буквальности скульптурного силуэта.⁽⁵⁾ В этом диапазоне сменяющихся принципов раскрытия объема заключен потенциал внутреннего движения, изолирующего скульптуру от фиксации исторической памяти горожан. Дизайнерская витальность, очевидно наследуемая Колдером от французского модерна, осваивается «чувством места» и стремлением популистского характера, замещающего исторический нарратив аллегорическим монументом, но вдруг абстракция вновь берет свое, лишая



зрителя возможности закрепить за скульптурой определенный, «стабильный» образ.

**Эпизод II.
Пластика умеренного оптимизма.**

По нитям художественного впечатления (мы намеренно не пишем влияния!) маятник Колдера, раз за разом возвращается в работах Марии Александровой. Кредо его по-прежнему мерцает в симметричном диапазоне, призванном связать воедино абстрактное мышление и эмпатическое «вчувствование». Помните, чуткий кинокритик Лотте Айснер вслед за не менее внимательным к эмоции историком искусства Уильямом Воррингером пишет: «Абстракция, как объясняет Воррингер, возникает из сильного беспокойства и мук, которые человек испытывает от соприкосновения с предметами внешнего мира, изо всех сил пытаясь разобраться в их взаимоотношениях и необъяснимо сложном взаимодействии. Страх первобытного человека перед лицом безграничного пространства вызывает в нем стремление «высвободить отдельный объект внешнего мира из его взаимосвязи и взаимообусловленности с другими вещами, вырвать его из потока событий, сделать его абсолютным».⁽⁶⁾ Предрасположенность к экспрессионистическому миропониманию, поэтому, вовсе не вытесняет абстрактность мысли. Но может ли скульптор, любящий жизненные явления настолько, что пластически абсолютизирует форму, работать

с эстетикой тотального дизайна? Нет, как и всякий умеренный оптимист, Александрова предпочитает оградить собственное искусство от открытой интервенции политэкономического толка. Социальная ответственность начинается там, где заканчивается прямое взаимодействие с производственными отношениями дизайнерской индустрии. Негативная коннотация «тотальный», как правило, отсылающая к системе расстановки «авторитарно-корпоративных» координат на отрезке из точки оси Y-угнетение в положительную, накопительную сторону точки на оси X-капитал, сменяется неolibеральной идеологией осторожного принятия «отоваренной» программы уже не тотального, но «повседневного» дизайна.

Имеется в виду, что все в нашей современной моментальной жизни подвержено дизайну: от житейских ритуалов и до профессиональных практик. По этой причине мы ставим в кавычки «повседневный», поясняя тем самым, что такой взгляд снимает оппозиции любитель-специалист и, по крайней мере, частично порывает с опостылевшей дихотомией субъект-объект. Воспринимая эти фундаментальные изменения как культурное благо, скульптор использует дизайн как пластическое «орудие» для устранения коммерческой и утилитарной составляющей дизайнерской вещи. Ее маятник деликатен и оптимистически прояснен; двигаясь от наблюдаемого явления, балансирует раскрывает сюжет при помощи символизации, то пластически следуя за угадываемым процессом, то ограждая тематическую картину дизайнерской конструкцией. Скульптуры Александровой, таким образом, работают как инструмент формирования субъективности и той идентичности, которая независимо от желания автора находит биографическое выражение в общественных отношениях в частности и в принципе коммуникации в целом. И здесь мы также как и в случае с творчеством Давыдова говорим о влиянии механизмов нематериального труда и проектного мышления на непосредственный процесс творчества.

«Сырьем» нематериального труда является субъективность и «идеологическая» среда, в которой эта субъективность существует и воспроизводится»⁽⁷⁾ — пишет Маурицио Лаззарато, а мы в феминистском ключе заключаем: «Она на свое усмотрение и скульптор-женщина, и мать и жена... И эта личная независимость важнее всего остального!»

**Исчезающий инвариант
художественного долга.
Вместо послесловия.**

Итак, мы отыскали сложный, витиеватый путь биографирования, избегающий троп человеческих симпатий и эмоциональных пристрастий. Казалось бы, именно послесловие должно аналитически «сжать» прожитую совместно с героями биографии историю, но поскольку мы писали о современном искусстве в двух лицах, к которым автор данных строк питает самые теплые чувства, то, что уж греха таить, будем благодарны. Прежде всего, за сохранность искренности, но так же и за поиск необходимой, подлинной оптимальности жизни и искусства, обеспечивающей долгосрочность их творческого и семейного союза!

Александр Саленков, искусствовед

¹ Т. Дюв де. (2014). Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире // Художественный журнал, № 84.

² П. Бюргер. (2014) Теория авангарда. М.: V-A-C press.

³ Б. В. Дубин. (1995) Биография, репутация, анкета (О формах интеграции опыта в письменной культуре). Лица: Биографический альманах. - М.; СПб., № 5. С. 7-31.

⁴ Х. Фостер. (2014) Дизайн и преступление. М.: V-A-C press.

⁵ А. Новоженова. (2015). Витальность, стабильность, умирание. История из жизни города Гранд-Рэпидс и Александра Колдера.

⁶ Л. Айснер. (2012). Предрасположенность к экспрессионизму // Сеанс.

⁷ М. Лаззарато. (2008). Нематериальный труд // Художественный журнал, № 69.