

НИКИТА МАХОВ

ТАНАТОС И СМЫСЛ

«Мулемба», «Калаверада», «Вальпургиева ночь», «Седьмое чувство»... Выбор московским живописцем Дмитрием Плотниковым необычных, в чем-то даже экзотических, названий для своих выставочных проектов указывает на какой-то очень своеобразный взгляд на вполне обычные предметы и в общем на всю окружающую действительность. Но в чем же состоит эта необычность эстетического восприятия мира художником? Прежде всего в том, что образное видение автора нацелено не на внешнюю локальную фактуру видимых объектов, а устремлено к их, так сказать, невидимой смысловой фактуре. Иначе говоря, живописец нацелился в своем искусстве на приобщение к настоящему смыслу, подлинной сущности вещей.

Этой способности художественного обнаружения скрытой от взоров за непроницаемой материальной оболочкой и доступной только внутреннему образно-интеллектуальному умозрению, «седьмому чувству», теневой стороны созданного, видению объекта не в позитивном эмпирическом аспекте, а, если так можно выразиться, в аспекте негативном, знаково-символическом, Плотников учился у древних культур доколумбовой Америки, тропической Африки, глубокого европейского средневековья. Вот почему художника так привлекают мифологическое сказание о мировом дереве — «Мулембо» — ангольских племен или старинные легенды о мистической истории гибели Дона Хуана, о событиях «Вальпургиевой ночи», уходящие своими корнями в далекое испанское и немецкое мифотворчество.

Вообще следует подчеркнуть, тема смерти, танатоса, проходит лейтмотивом в творчестве живописца. Она служит сюжетной завязкой почти всех картин и графических работ, будь это натюрморт, портрет или композиция с фигурами. Как у бельгийского сюрреалиста Поля Дельво, изображение черепа или скелета, то есть визуальная аллегория самой Смерти, часто появляется в произведениях Плотникова, а подчас выступает единственным повествовательным наполнением. Но даже в тех случаях, когда Смерть помещается на втором плане, ее формальные характеристики — масштаб и цветовая пластика — настолько выразительны, что ведущая тематическая роль этого зловещего персонажа становится совершенно очевидной.

Спрашивается, почему же столь мрачный иконографический мотив был избран фактически в основу всей творческой работы? Ответ напрашивается сам собой. Да потому, что в содержательном плане этого самого мотива имманентно присутствует тот мистический аспект сопряжения мира видимого и мира невидимого, поисками которого в реальных вещах целиком и поглощен художник. Несомненно, какое-то знание об этом соприкосновении имелось у народов древних и старых цивилизаций. Недаром такое огромное место в их верованиях занимает культ мертвых и вся связанная с ним ритуальная атрибутика. А знакомые с историей мирового искусства хорошо помнят о небывалой популярности в европейской живописи XVII века произведений на тему «Ванитас» или «Помни о смерти», обязательно включавших в предметный набор изображение черепа.

Очевидно, не столько из ученических соображений, сколько благодаря соображениям сугубо содержательной направленности, Плотников начинал свою самостоятельную творческую работу именно в жанре натюрморта. Он сам так и говорит: «Когда обыкновенные бытовые вещи изымаешь для композиции натюрморта из обихода, постановочной компоновкой нарушаешь привычные повседневные связи, в них начинает просвечивать эта мистическая изнанка мира». То есть, надо полагать, легче обнаруживается знаково-символическое нутро бытия. При этом автор далеко не всегда вводит соответствующий изобразительный мотив в свои натюрморты или фигуративные композиции, часто заменяя его чисто живописными средствами. В первую очередь, такой заменой служит условный фон черного цвета, характерная живописная метафора, призванная символизировать определенного персонажа. Кроме того, само слово «натюрморт» переводится как — мертвая натура.

Зримое или незримое присутствие Смерти в картинах художника естественно отбрасывает некий совершенно особенный отблеск на все изображаемое, неважно что это — человек или предмет неодушевленный. От чего запечатленное в рамках художественной глубины приобретает исключительную значимость, окрашивается в некие символические тона. Не случайно черный и белый цве-

та в колористических построениях живописца всегда ведут заглавную партию, полностью определяя выразительное поведение всех остальных красочных элементов. Цветовая пластика реальных объектов не столько воспроизводит фактуру самих этих предметов, сколько выявляет фактуру смысловую или, если выразаться в терминах искусства фотографии, является зримым позитивным отражением незримого смыслового негатива. На холстах живописца позитив реального предмета проявляется как его сущностной негатив. Эта парадоксальная колористическая метаморфоза ярко выдает себя в разработанной автором системе локальных цветовых планов, взятых в контрастном отношении друг к другу и положенных на поверхность холста матовым корпусным слоем, наподобие эмалевых расплавов.

При такой цветовой лепке, изображенные предметы практически утрачивают присущую им в природе объемность. Но от этого не то чтобы декоративно уплощаются, а приобретают какое-то нездешнее пространственное измерение, несвойственное земным параметрам. Отстраненность изображения, пожалуй, наиболее заметно выражается в светоносности колорита, которая восходит еще к тональным находкам Матисса. Правда, цвето-свет Плотникова по своей концептуально-образной природе принципиально иного качества, нежели цвето-свет французского живописца. Если у последнего колористическая субстанция земного пленэрного происхождения, то у московского автора, наоборот, световой эффект явно намекает на иной источник — интеллигибельный. Живописное освещение как бы возникает не в результате действия физических световых волн, а в силу воздействия энергий идеальных, надмировых.

Того же образного порядка и те изменения, которые претерпевают пластические объемы. Под давлением силового поля черных фонов, наделенных мощной энергетикой выразительной экспрессии, уплощенные предметные силуэты как бы испытывают пространственный сдвиг, их контуры раздваиваются. Реальные объекты предстают как бы в удвоенном виде, своей освещенной наблюдаемой стороной и стороной теневой, ненаблюдаемой. В этом композиционно-образном действии собственно и состоит повествовательная интрига живописца. Хотя самой темой повествования в искусстве Плотникова, как было выяснено, неизменно остается один единственный объект — смысловое начало всех вещей. Поэтому даже в тех случаях, когда изображено несколько различных предметов, многосложные сюжеты нужно воспринимать как моноспектакли всего лишь с одним героем. Неважно, сколько предметов вписано в холст, все равно их необходимо рассматривать как один. Но в то же время, если отобран только один предмет, то его нужно воспринимать как два. Смерть лицедействует, то примеривая на себя бесконечные маски вещей, то обнажая свое собственное лицо — мировую сущность. В картинах и графических листах Плотникова она как загадочный двойник вечно преследует земные творения.

Потому сюжетные изводы автора всегда ограничены в своем повествовательном перечне. В нюрмортах — это, как правило, две, максимум три вещи, композиции с фигурами еще скромнее — в них участвуют всего один или два персонажа. Ведь как уже говорилось, мистическая эстетика автора всякий раз, что бы не было изображено, подразумевает двоякое состояние лишь одного объекта — самой идеи сущего, разделенной Логосом на свое внешнее бытие и бытие внутреннее смысловое. Наиболее ярко этот онтологический момент выражен в «ню», композициях с женской обнаженной натурой. Если на них смотреть как бы сквозь призму негатива, то фигура распадается на локальный цвет и черный рисунок, знаменуя тем самым двоякую ипостасность реальности.

Причем образная логика подсказывает, черный рисунок является смысловым и формообразующим каркасом осязаемой телесности. И вообще энергетика черного цвета у Плотникова такова, что кажется, он по-настоящему наделен демиургической способностью активно творить. Все предметы и персонажи в живописи художника всегда смотрятся так, словно бы все они вышли из черного, таинственно рожденные в недрах сумеречной бездны первобытных стихий. Недаром женская натура примитивностью стиля, брутальной экспрессией живописной структуры уподобляется автором библейской Еве, двойником которой в Раю был Адам.

Правда, обращение Плотникова в самое последнее время к христианской тематике говорит о том, что, несмотря на творческую открытость верованиям древних народов, он отнюдь не видит в теме смерти ничего колдовского, магического. Напротив, эта тема всегда существовала для него как светлая мифологема, истолковывалась в христианской мистической парадигме, как мотив возможного приобщения к высшему. Не случайно черный фон в композиции с Георгием приобретает

очертания креста. Ему, как его двойник, вторит красный крест на панцире святого воителя. Стилизованное применение в живописных композициях характерных орнаментальных мотивов искусства тропической Африки и доколумбовой Америки теперь заменяется геометрией христианской символики.

Той же идеологической направленности отвечают аллегории добродетелей, задуманные автором исключительно в христианской нравственной традиции, то есть в плане сокровенного «стяжания благодати».

Думается, в этой же связи большое внимание Плотников уделяет жанрам портрета и автопортрета. Православное мистическое богословие в деле спасения огромную роль отводит именно личности. Прежде всего в себе самом человек должен искать источник духовного и нравственного начал, в своей душе найти общий смысл бытия, присущий и всем другим земным творениям.

Так Дмитрий Плотников в своем живописном творчестве продвигается от смерти к жизни, от натуры мертвой — к одушевленной натуре универсальных категорий искусства и мира.