

Александр Боровский

Шон Скалли

Русский писатель Исаак Бабель так описывал счастливый любовный опыт своего юного героя, склонного к сочинительству. («Из двадцати прожитых лет — пять ушло на придумывание повестей <...>»). После стольких мечтаний, «сосавших мозг», — реальность: «В ту ночь тридцатилетняя женщина обучала меня своей науке». Бабель выбирает не нарратив, а метафору, материальность которой соответствует плотскому характеру ситуации: «видели ли вы когда-нибудь, как рубят деревенские **плотники** избу для своего же собрата **плотника**, как споро, сильно и счастливо летят стружки прочь от обтесываемого бревна?». Почему я вспомнил этот пассаж Бабеля? В какой связи с Шоном Скалли? Речь идет, разумеется, не об изображении любовных актов. И не о сужении аудитории до узкого круга своих «собратьев»: дескать, только плотники поймут качество работы плотников, художники — художников. Менее всего я думаю об искусстве для искусства.

Просто, как мне видится, Скалли дорожит зрителем, способным оценить «физичность» (словцо М. Фуко) своих работ: след перцептивного, психомоторного, двигательного. Этот след — аналог метафоры счастливо летящих стружек, то есть работы для своих, понимающих тонкости материальной реализации.

Скалли работает в абстракции, стало быть, с универсалиями. Беспредметное искусство строит свою стратегию на освобождении от функций репрезентации внешней реальности. Теряет связь с материализованным изображением окружающего. Взамен оперирует «внутренним» — моделями реальности, кодами и расшифровками, модулями, отражениями психических процессов и ментальных паттерн. Разумеется, Скалли отдаёт дань умозрительному: недаром в связи с его искусством говорят о планиметрии и топографии, да и сам он пользуется понятиями из этого словаря («Грунт в разрезе»). Однако он оставляет в своих работах большой зазор телесного. И он рассчитывает на восприятие людей, способных идти по оставленным им знакам телесной ориентации, за которыми ощущается какой-то опыт другого, высшего порядка. Чувственный опыт. Опыт пережитого. Опыт экзистенции.

Акварель «Груда» («Stack») скромна: положенные один на другой, причем неровно, с неравномерно выступающими краями, прямоугольные пластины, складывающиеся в параллелепипед. В правой верхней части листа — небрежно набросанный план, подобие ортогональной сетки. План-планом, но главное здесь — накладывание одной — каменной? — пластины на другую. Инвестиция физического усилия и времени. Ощущение некой процессуально-

сти. Достаточно сложной процессуальности: пластины накладываются по плану, но и идеальной геометрии нет — неровности, децентровка имеют место. Это — человеческий фактор. След присутствия. Каменотеса? Скорее, человека, возводящего некую конструкцию, вкладывающего в это все свои силы, опасющегося за её сохранность: не распадётся ли из-за неправильного расчета или давления внешних сил — ветра и пр.? Что он возводит? Здание? Собственную судьбу?

Со времен Мондриана и Родченко геометрический проект абстрактного искусства, развиваясь в виде неких повторяемых волн (следующая, скажем, Э. Келли, затем — ранний Ф. Стелла), приходил к предельной автореферентности и объектности (конкретности) в виде монохрома и сетки (индекса). Систематичность этого проекта распространялась и на арт-практику, апеллирующую к алеаторности, случайности: она служила дополнительным фактором универсальности программируемого искусства. В целом этот проект развивался в сторону отказа, как писал М. Билл, от «натуралистических репрезентаций», радикальной эмансипации от «природных моделей».

В определенном плане Скалли близок систематическому проекту: ему свойственна повторяемость геометризованных формообразующих приемов, которая воспринимается как знак универсальности, несомненная отстраненность от миметического — никаких подсказок, прямых аллюзий и пр. Вместе с тем произведения Скалли менее всего напоминают упомянутое стремление геометрического проекта к самореферентности, самососредоточенности, самодостаточной отстраненности. Нет и следа перетягивания одеяла на себя с целью отгородиться от зрителя. Нет, как уже говорилось, Скалли оставляет зрителю след телесной ориентации. Формообразование у художника всегда несёт следы становления, процессуальности. Я бы сказал, становления в физически-созидательном духе — с мускульным усилием, с преодолением сопротивления материала. Взять его дорическую серию. Он не изображает архитектурную дориду. Он уподобляет своё формообразование архаическому: ставит друг на друга прямоугольники-квадры, оттеняет швы, всячески подчеркивает тектонику. Формообразованию *in-additio* (в прибавлении) соответствует формообразование *in-divisio* (в разделении). Скалли осуществляет этот принцип разными способами. В одной работе высветление блока-квадры может восприниматься как некий «пропуск» в кладке. Что это — след работы времени, выщербившего камень? Или сознательное усилие строителя — цезура, подчеркивающая тектонику? Или бойница в стене? Или окно в какую-то иную реальность — историческую или пространственную? В другой работе возникает ощущение какого-то плана, горизонтальной проекции здания. Однако за планиметрией стоит что-то бытийное: это явно не только схема, но место пребывания людей, протекания жизни. А в «Дорическом пурпурном» есть что-то от пещлума: кажется, в ритмизованной, пульсирующей оттенками живописи в сжатом виде содержится и круто закрученный сюжет, и пряная зрелищность, и расстановка противоборствующих сил.

Думаю, Скалли важен строительный, в прямом смысле пространство-образующий момент. Он строит укрепления на фронтире, возводит стены, ставит изгороди, копает канавы. (Импульс к ограждению часто лежит в реальности — в одной из ранних картин темой стала огороженная по необходимости из соображений безопасности дыра в полу мастерской). Он обустроивает пространство, стремится «застолбить» освоенное, оставляет следы своей навигации. За этой разметкой и упорядочением, присвоением, стоит идея пути, протекания жизни. Врезки, которые часто использует Скалли, визуализируют эту идею пути: это след пребывания человеческой фигуры и одновременно — проекции прорывов и возвращений, ситуаций до и после фиксированной в картине временной реальности.

Итак, работы аккумулируют опыт пройденного. Драматический или счастливый. Собственный, личный, или коллективный, исторический. Счастливым опытом художник делится особенно охотно. Формообразование, при всей универсальности композиционно-цветовых структур, которыми оперирует художник, открыто зрительскому вмешательству. Созерцательной установки явно не достаточно. Художник, как Том Соьер знакомых мальчишек — покраской забора, соблазняет зрителей соучастием в некоем радостном, позитивном сопереживании. Он с почти физической настойчивостью делится с ними оптическим и перцептивно-двигательным опытом, аккумулированным в процессе создания произведения.

В ряде вещей этот опыт «прорастает» мироощущенческими обертонами. Так, в работе «Backs and Fronts» артикулированная построенность, уверенная композиционно-цветовая хватка, ладность (вспомним «счастливые летящие стружки» из упомянутого в начале рассказа Бабеля) складываются в своего рода гимн созиданию как таковому.

Драматические вещи требуют от зрителя другой установки. Цветовые пластины, «взятые» сверху, складываются в лабиринт, не имеющий выхода. Или являют собой образ покинутых, заброшенных строений. Даже модульные сетки (в некоторых вещах он использует ленту-скотч) — высшее проявление самодостаточной оптической, — у Скалли вовсе не свободны от референциальных нагрузок. Так, в одной из картин («Занавес») за прямоугольной фронтальной компоновкой модульных элементов сетки, — то есть за воплощенной формализацией, — неожиданно дают о себе знать загадочные свечения, эмоциональная атмосферность, ожидание инсайтов. В диагональной композиционности «Grey» торжествует сцепка разнонаправленных диагоналей, фрагменты — «замки». Бесконечно повторяемая и на плоскости, и в пространстве, эта сцепка символизирует некий ирландский опыт — запрограммированное противоборство, воспроизводимость конфликтов. Настолько настойчиво символизирует, что прямо напрашивается на мысли о слове всей программы.

Абстрактное искусство не рассчитано на считываемость. Нарративизировать абстрактное произведение — значит, обманывать себя. Абстракция все-

гда недосказана, ускользающая. Но не всегда и абсолютно замкнута, герметична. Скалли, конечно, осваивает собственные, нехоженые, нетронутые пространства, действует в одиночку, за горизонтом, там, где обычному путнику ничего ещё не просматривается. Навигация за общепринятым горизонтом, — дело одинокое. Типологичные мастера абстракции это любят и даже замечают следы, дезориентируют тех, кто пытается их нагнать.

Такая уж у абстракционистов судьба. Однако Скалли выделяется тем, что именно прокладывает навигацию. Оставляет след. Скорее, не на карте даже, — физический след: камешки, сломанные ветки и пр. Не то, чтобы он жаждет, чтобы ему наступали на пятки, — просто не против некой контактности. Не идёт в отрыв. Хочет кое-чем поделиться — профессиональным ли, эмоциональным. Пережитым. Разумеется, сохраняя дистанцию, — всё-таки, абстракционист. Но мысленно как бы протягивая руку. В общем, Скалли, как мне представляется, среди мастеров абстракции — отдельный. Компанейский, в сущности, парень.