

Уже давно распался Советский Союз, но его история, реалии, мир живших в нем людей не теряют актуальности. Хотя на дворе другой век, кажется, они волнуют все больше и больше. Иван Плющ, молодой художник, появившийся на свет в Ленинграде в СССР — несуществующих сегодня городе и стране, — выстраивает в серии живописи «Скульптура» свое отношение к эпохе родителей и в общем собственного детства. Идентификация с этим пластом сознания сегодня куда более оправданна, чем вытеснение его из культурной памяти.

Садово-парковая, а в действительности почти повсеместная, типовая гипсовая скульптура — одна из главных примет сталинской эпохи, лет «развитого социализма». Каждый из таких памятников — след своего времени, соразмерный человеку: меньший, чем априори «сверхчеловеческая» по масштабам архитектура, но безусловно более значительный, чем растворяющиеся со временем следы быта (хотя в изначальных — столичных — образцах подобные монументы могли достигать в высоту десяти метров, повторяясь на местах в копиях, умножаясь в количествах, они вместе с тем уменьшались, приближаясь к «натуральной величине»). Живописцы давно взяли этот влекущий мотив на вооружение: еще в последние советские десятилетия самые чуткие среди них (назовем в первую очередь Гришу Брускина и Наталью Нестерову) оценили привлекательность и образное богатство этого столь выразительного в своей немоте и идеалистичности материала. Говоря о нем, не обойти упоминанием и перестроечный черно-белый фотоцикл Игоря Мухина «Советские монументы» — жесткую и просветленную поэму распада, и недавнее обстоятельное исследование «Глиптократия» Михаила Золотоносова, тоже ленинградца, в котором блестяще анализируется скрытый сексуальный подтекст советской парковой скульптуры середины XX века. Но в картинах Плюща нет ни деконструкции соцарта, ни постмодернистского глумления, ни бесстрастного фотографизма. Он никого не цитирует и ни с кем не полемизирует, находя собственные метафоры и интонации, резонирующие не только с локальными и ограниченными кратким временным отрезком историческими смыслами, но и со всецелой художественной историей. Плюща интересуют игровой и пубертатный дискурсы, также бесспорно присутствующие в этих скульптурах, что неудивительно — и образность, и эмоциональный пласт их восприятия для него «родом из детства».

Таких памятников в Ленинградской области полным-полно (один из холстов так и называется «Ленинградская область» — область, что примечательно, по сей день не переименована!). Хотя в это и с трудом верится, ни один из них не придуман художником: все они реальны, разве что зафиксированы не с фотографической пристальностью, не с документалистской педантичностью, а гораздо свободней, с допущениями и метафорическими обобщениями — искусство все-таки. Главное допущение — конечно, расцветивание скульптур. Оно обусловлено отношением живописца к скульптуре, взаимодействием плоскости с трехмерным объемом, так же как и тонкие сопоставления фактур, моделирующих эффект растрескивания. Но раскрашивание одежд и аксессуаров здесь сродни и оживлению гипсовых фигур, к которым Плющ относится по-человечески трепетно, словно сопереживая их ущербности, «сломанности», неизбежной конечности их сроков. Однако в спектре его эмоций не только лиризм; памятники в таком виде становятся для него ясными социальными знаками, заброшенными означаемыми бывшего государства во всех его проявлениях посреди мутного экзистенциального водоворота государства

настоящего. Внешне они, как и ушедшая идеология и символика, могут подновляться/расцветиваться, служа необходимыми звеньями прошлого в декоративном оформлении нового строя, недалеко, впрочем, удалившегося от прежнего, — тем ощутимее они концентрируют вокруг себя исторический вакуум, в который погрузилось постсоветское пространство в XXI веке. Навсегда замершие в нелепых позах с торчащей из конечностей железной арматурой, раскалывающиеся, словно их полили жидким азотом, гипсовые футболисты, пионеры, доярки, семейные пары и просто красавицы своим обликом фиксируют это состояние зависания.

Эти несчастные памятники счастью сегодня кажутся следами эллинского идеализма в стране не случившегося тотального обновления, такими наивными и чистыми антропологическими матрицами в мире обезчелоченной утопии. Цветные одежды намекают и на это — ведь в античности скульптура раскрашивалась. Но скульптура садов и парков — еще и модель парадиза во всех эпохах и стилях, в которых она появлялась. Стало быть, лейтмотив картин Ивана Плюща — не столько поверженная в руины конкретная империя, сколько общечеловеческий навеки утерянный рай.

*Сергей Попов, 2008*