

Т.В. Малова

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры Теории и истории искусства МГАХИ им. В.И. Сурикова

malova.tatiana@yahoo.com

ЭРВЕ ДИ РОЗА: ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ЭПОС 1980-Х ГОДОВ

Статья посвящена рассмотрению раннего периода творчества французского художника Эрве ди Роза. Участник объединения "Figuration libre", в 1980-е годы он формирует специфический пластический инструментарий, заимствующий образность комикса. Вновь заостряя дискуссию о границах искусства и опыте повседневного, его практика адресуется к профанным формами культуры и игровому цитированию «высоких» источников.

The article is devoted to the early period of creation of the French artist Hervé Di Rosa. Member of the association "Figuration libre", in the 1980s he forms specific plastic vocabulary borrowed from the imagery of comic strips. Refocusing the discussion on the limits of art and everyday experience, his practice is addressed to the profane forms of culture and ironic quotation of the "high" sources.

Ключевые слова: Эрве ди Роза, "Figuration libre", «новая волна», комиксы

Keywords: Hervé Di Rosa, "Figuration libre", New Wave, comic strips

Инфантильное изобретательство, анархическое разгильдяйство и китч – характерные стратегии 1980-х годов, противопоставивших «простодушные» игры в искусство идеологии концептуализма и ортодоксальным прогрессистским устремлениям модернизма. В этот период на французской художественной сцене возникает объединение "Figuration libre", ставшее знаменем возрожденной фигуративности, отказавшееся от теоретизирования и непрерывного сличения с социокультурным контекстом, возводящее в культ свободу, экспрессию и раскрепощенный артистизм. Сериалы, афиши, детские рисунки и африканский тотемизм, уличное искусство в самых различных его проявлениях – от граффити до экзотического облика эмигрантских кварталов, – их вдохновляет все разнообразие будничного и низового. Эрве ди Роза стал одним из лидеров нового направления, избрав своим полем действия территорию комиксов и мультипликационной эстетики, обращенной в жизнерадостные и галлюциногенные живописные повествования.

Эрве ди Роза родился в 1959 году во французском городке Сет. Воспоминания художника о детстве предстают увлекательной сагой, повествующей о волнующих находках и обретениях: «В 1960-е годы у ребенка из очень скромной семьи портового города на юге Франции был ограниченный доступ к вещам, фильмам или книгам. Поиск, открытие новых картин превращалось в настоящую охоту за сокровищами» [Di Rosa, 2007, p. 7]. Более всего его интересовали рисованные истории со смешными персонажами и захватывающими приключениями: «Я собирал роскошные альбомы комиксов от "Depuis", "Casterman" или издания "Lombard", еще – красивые еженедельные выпуски "Спиру", "Тинтина" и "Пифа", гордыми читателями которых мы были. Американские комиксы (большей частью о супергероях от компаний "DC" и "Marvel") распространялись во Франции издательствами "Lug" или "Semic" в форме книжечек. Другие небольшие издательства открывали нам итальянские комиксы, сумасшедшие юмористические истории художников Боттаро и Джаковитти, реалистичные приключения Блэк ле Рока, Земблы, Человека-метеора. Это были маленькие альбомы, совсем недорогие, напечатанные на плохой бумаге, которые продавались в киосках (их называли "привокзальными")» [Di Rosa, 2007, p. 7-8].

© Малова Т.В., 2017

Ранние самостоятельные опыты, естественно, были связаны с сочинением рассказов в картинках с фантазийными героями и их головокружительными авантюрами. Прологом вхождения в мир искусства стало первое посещение столицы летом 1978 года, – здесь Ди Роза участвует в создании фильма “Super 8” одновременно в качестве сценографа и актера. Осенью того же года он поступает в Национальную высшую школу декоративных искусств (ENSAD) в Париже, где изучает, преимущественно, анимацию и киноискусство. Вдохновленный андеграундным комикс-движением, основанным Робертом Крамбом, он экспериментирует в жанре графических историй, публикуя их на страницах “Liberation” и “Marie-Claire”, и создает небольшие анимационные фильмы.

В 1980 году редактор «Шарли» Жорж Волински советует Ди Розе работать в большом формате – с этого момента художник начинает переводить свои повествования на холст. Изображения отличаются нарочито небрежным, но крайне ярким и живым исполнением, напитанные бунтарской энергией сталкивающихся цветовых пятен и взрывной динамикой упрощенных силуэтов. Подобные работы будут экспонированы на дебютной выставке “Finir en beauté” (1981), демонстрируя хаотичный набор сюжетов, разыгрываемых ситуаций и «действующих лиц» – аляповатых и диких силуэтов – изувеченных геометрических фигур или просто гигантских клякс, снабженных ручками-ножками, пучеглазых и скалящихся. Образы, пришедшие из детских альбомов, приобретают угрожающе монументальный характер, беспардонно расплываясь по большим поверхностям, оцетиниваясь острыми углами и разбухая аморфными телами-лужами.

Со временем пространство работ начинает усложняться, насыщаться деталями и приобретать более развернутую повествовательную структуру. Плоские кривые клетки, членившие однородный фон, часто вовсе не разработанный, сменит мозаичное «ковровое» покрытие, пестрое, фрагментированное, скачущее от эпизода к эпизоду и сбивающее масштабы. “Guerre Jim” (1981) – дань ребяческим играм «в войнушку» – большой холст, сообщающий о злобном негодяе-разрушителе: желтушном, похожим на гоблина существе в синем мундире с генеральскими погонами, изображенном в верхней части полотна на кислотно-зеленом фоне, усыпанном мелкими пиктограммами танков, самолетов и боевых кораблей. Следом в срединном регистре – динамичное зрелище грозного армейского наступления и пальбы из гаубиц. Внизу наглядно противопоставлены два пейзажа – «до» и «после»: милый домик с дымящей трубой и ухоженным садом и руины после обстрела.

Композиция двухметровой работы «Владелец ранчо Эль Торо» (1983) адресуется к компоновке афиш или обложек: центральный сюжет, вписанный в ромб, обрамляется размещенными по углам кадрами. Главный персонаж – пузатый мексиканский землевладелец с пышными усами, в сомбреро, остроносых сапогах и цветастой рубашке с ковбойским галстуком-боло. Над каменистой равниной, утыканной кактусами, царит зловещая атмосфера преступления. Небо исполосовано молниями, из коровьего черепа выползает змея. Над сценой нависают летящий Мефистофель и бычий скелет с косою. Сзади со словами «Убирайся вон!» к герою приближается босоногий захватчик-дикарь, угрожая хозяину двустволкой. И вот уже в следующий момент ранчо охвачено огнем, и его чудные обитатели – два головастика на лапках-щупальцах, – спасаются бегством. В мультяшной криминальной драме находится место и шаржированным человечкам, и фантазийным существам, и романтическому, закутанному в развевающийся плащ демону с хвостом и копытами.

Между тем, артистическая деятельность Ди Розы отнюдь не замыкается на изобразительной практике. Призывы к тотальности творчества и снятию любых ограничений, то и дело звучащие в заявлениях “Figuration libre”, облакаются в эксперименты на актерском поприще. В это время он активно сотрудничает с дуэтом Марк Каро – Жан-Пьер Жёне, увлекающихся анимацией и комиксами, и участвует в съемках их первого совместного фильма «Бункер последнего выстрела» (1981), ставшего культовым арт-хаусным произведением. Знакомство с Фаридом Шопелем приводит его на театральные подмостки – он получает роль в спектакле “No more brandy”.

В 1981 году состоялись первые персональные выставки Ди Розы в галереях Амстердама и Дюссельдорфа, а год спустя его работы были показаны на экспозиции “Statement 82” в Нью-Йорке. Крупные, наивные формы заселяют столь же непритязательные поверхности – куски старой мешковины. На вернисаже в разговоре с французским министром культуры Жаком Лангом художник вызывающе поясняет свое демонстративное небрежение материалом: «Мой отец – портовый грузчик из Сета. Он ежедневно таскает мешки, получая гроши; чтобы отплатить ему, я пишу на них и продаю подороже» [Hervé Di Rosa, 2009, p. 68].

Посещение США обострила тягу к поп-иллюстративности и разработке узнаваемого живописного почерка, стилистики и сюжетов. С 1982 года Ди Роза принимается сочинять собственный мир странных персонажей. Создание вымышленной вселенной и ее обитателей реализуется, как и раньше, в формах масштабных комиксов. Этот веселый и пестрый ассортимент диковинных героев облекается в тотальную «Диромифологию». Каждый из образов многократно повторяется в холстах и наделен соответствующими функциями, а также снабжен для верности анатомическим атласом, вернее, «остеологией», демонстрирующей строение скелетов. Раймон, Рене, Рауль, Профессор Икс и многие другие – автор сочиняет целое полчище нелепых монстров, активно участвующих в жизни густонаселенной галактики.

Один из центральных героев этой саги – Рене, одноглазый колобок с красным ртом-бубликом, составляющим большую часть его компактного организма. «Люди Рене» – сонм галдящих существ, вполне семейных и добродушных, отправляющихся в путешествия на каникулах, слоняющихся по магазинам, собирающихся вечером у телевизора и дружно празднующих дни рождения. Иногда они принимают участие в демонстрациях и парадах, несут воинскую службу или просто рыбачат и ловят бабочек. Рафаэль напоминает крокодила с вытянутым черепом-параллелепипедом, Раймон – трехногий мохнатый головастик с маленькими рожками, Рауль – наивное нескладное существо с широко распахнутыми глазами, длинным носом и яркими губами-варениками.

Стажировка Ди Розы в Нью-Йорке в 1983 году и тесные контакты с Кенни Шарфом приводят к еще большей колористической и композиционной насыщенности, интенсификации палитры и обострению пластических взаимодействий в сгущенном и тщательно разработанном пространстве. Образность “lowbrow” Шарфа смешала граффити и современное искусство в мутирующую реальность кислотной пластмассы, жизнерадостных искусственных полипов, образующих бесконечные цветочные пазлы. Вслед за ней поэтесса Ди Розы приобретает черты поп-сюрреализма, звучащего в синтетической палитре, тщательной объемной «выделке» отливающих блеском фигур и глянцевого форм.

С 1984 года он приступает к регулярной работе в литографии и линогравюре, переводя своих героев в графическое измерение. Тогда же впервые он создает принты на футболках, размещая на них одного из своих персонажей – Профессора Икс. «Долгое время люди заставляли нас верить, что в живописи есть нечто сакральное, и никто не может к ней прикасаться. Что ж, я трогал ее – и мои руки не сгорели» [Hervé Di Rosa, 2009, p. 68], – говорил художник, настаивая на более непосредственном контакте искусства и зрителя.

Отсутствие вящего пиетета Ди Роза демонстрирует и по отношению к истории. Эта сугубо авторская и крайне наглядная интерпретация демонстрируется через персонажей. На разделенном на шесть квадратов листе приводится последовательная периодизация: на фоне доисторического пейзажа «сфотографированы» Анк и Раймон, Рауль запечатлен среди греческих руин, Рене определен в средневековые декорации. Далее следуют более пространственные определения эпох: «Великий век» – что-то торжественно-барочное, «Великая война», вероятно, имеющая отношение к «современности», и космическая эра. Такая же пояснительная схема растолковывает и этническое происхождение некоторых героев. Негр, зубастое черное пятно с конечностями-гарпунами, родом из джунглей. Похожий на паровой котел Немец Хельмут представлен в индустриальном ландшафте. Американец, напоминающий надувных танцующих аэроменов, помещен на фоне нью-йоркского небоскреба. Еще есть Японец Кодо, «отвечающий» за Азию, Эдит – темная клякса-привидение из

Парижа, и Египтянин Абдула – зубастая одноглазая пирамида, как будто пародирующая масонское всевидящее око. Казалось бы упорядоченные, распределенные по странам и конкретизированные в исторических периодах, в следующих работах они предстают единым кочевым племенем, попирающим любую классификацию и сметающими границы. Континенты и эпохи – прошлые и будущие, наспех придуманные и некогда существовавшие, расплываются на одной карте, выстраиваясь пунктиром однообразных точек на маршруте следования этих маленьких дикарей.

Легион существ, заселяющих холсты и рисунки, опрокидывают зрителя в зрелищный мир приключений, войн, интриг и революций, свершаемых нелепыми созданиями. «Реалистичные фантазмагии Ди Розы, его монструозные человечки отсылают к образам-подделкам, к формам-пародиям, трогательным и едким, где ничто так не ценно, как юмор» [Strasser, 1984]. Они покоряют космические просторы, спасают мир от злодеев и отбивают атаки пиратов. Стремительный круговорот событий заставляет их перебираться с места на место, шумным табором колеся по промелькивающим, убегающим пространствам. Смешные и нелепые особи полчищами заселяют всевозможные декорации и, запечатлевшись в очередной сцене, той же орущей ватагой ее стремительно покидают. Движение по головокружительной траектории начисто стирает элементарные представления о последовательности времен и топографической логике. Главное – динамика сменяющихся кадров, объединенных в странную цепь событий и ситуаций, мотив непрерывного «экшена», пронизывающий всю серию.

Работа «Они прибывают по воздуху, суше и воде» (1984) становится манифестом персональной выставки в нью-йоркской галерее Тони Шафрази. Вертикально рассеченное на три части полотно демонстрирует весь «ассортимент» персонажей. Верхний сегмент занимают Профессор Икс верхом на ракете, Американец, Египтянин Абдула и Эдит. В центре в переполненном автобусе теснятся Рене, Рауль и супергерой Марк Вопрос. Внизу по волнам океана несетя лодка с Рафаэлем, Японцем Кодо, Раймоном, Негром и Мими – красным големом с треугольной головой. Варвары-номады устремляются покорять очередные территории, чтобы, едва обустроившись на новом месте, двинуться дальше сквозь страны и эпохи. Они организуют масштабные военные операции, хотя их кампании не всегда удачливы. Но, ретируясь после изматывающего сражения, армия под предводительством хитроумного стратега Профессора Икс планирует новую атаку.

Всякий раз они крайне изобретательны в предложенных обстоятельствах, прекрасно справляясь с любыми амплуа. Маленькие существа чинно изображают благопристойные семейства и так же охотно участвуют в заварушках. Перемещаясь в прошлое, они с удовольствием цепляют на себя исторический реквизит, лицедействуя в бутафорских нарядах. Им совершенно безразлично, в какое следующее путешествие они отправятся по воле автора: умелые притворщики, они запросто меняют роли, гардероб и подмошки.

«Улица Несчастья» (1983) – не вполне оптимистичное место, куда их заносит на очередном витке бесконечного турне: Ди Роза расселяет героев в неблагополучном квартале. Надпись на полотне гласит, что Мик обнищал и попрошайничает, а Рене с беременной супругой живут в одном доме с проституткой Розетт, муж которой сидит в тюрьме. Здесь же Раймонд и Рафаэль выпивают в гостиничном кафе, повисает на карнизе Эдит, слоняется без дела Мими, а Рауль привлекает мужчин сетчатыми чулками. Что ж, они вполне удачно вписываются в ландшафт, беспечно наслаждаясь своей маргинально-богемной жизнью. Год спустя художник разрушает эту сомнительную идиллию. В «Нападении на улицу Несчастья» огромные монстры зверствуют в гетто, поджигая дома, срывая крыши, разметая мусорные баки, нападая на девушек и переворачивая машины. Из окна летит Рауль, Раймонда и Рафаэля избивают, Мик в ужасе спасается бегством. Бурлескная мизансцена разворачивается по всем законам жанра. С присущей ему аффектацией и театральной зрелищностью Ди Роза погрывает под обломками временное пристанище, – настала пора сменить интерьер.

Помимо живописных работ уже на выставке у Тони Шафрази Ди Роза экспонирует объекты – вырезанного из дерева Профессора Икс и семейство Рене, качающих коляску с новорожденным, –

время идет, и вот уже у пары циклопов-колобков появляется малыш. Следующая экспозиция того же года в лондонской галерее Роберта Фрейзера становится полномасштабным энвайронментом – при содействии брата Ришара художник преобразует пространство в «Дирозоопарк» (“Dirozoo”), населяя его трехмерными объектами и изукрашивая стены фантастическими рассказами. Эта инсталляция-комикс будет демонстрироваться на выставке в парижском Музее современного искусства “5/5. Figuration libre: France / USA” (1984–1985).

Поэтика Ди Розы воссоздает образ кукольной вселенной – коробки пластиковых игрушек, пространство которой разрастается до «человеческих» масштабов. Природа его героев точно не определена, их пограничная сущность растворена в восприятии этого невсамделишного бытия. Воссоздание «игрушечной» реальности ди Розы смещено в сторону детского опыта оживления персонажей – азартного, непосредственного и захватывающего, где художник пытается воспрепятствовать проникновению в сочиненную историю пугающих метафорических смыслов куклы. Он отгораживается от манекенов Де Кирико, от разломанных, растерзанных пластмассовых младенцев, которых Арман упаковывает в плексигласовый ящик, пытаясь нейтрализовать гнетущие ассоциации. Отчуждая критический опыт, он наращивает игровую маневренность, построенную на умножении просвечивающих смысловых слоев. «Если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера» [Лотман, 2005, с. 648] – такова «театральная» составляющая этих представлений. Художник, уподобившись ребенку, переодевая героев, выстраивает костюмированные сцены. Одновременно эти шоу изначально заимствуют комиксно-мультипликационный язык, в котором протяженное во времени повествование режиссируется вполне зрелым автором. Сближение инфантильного и бутафорского, взгляд изнутри и снаружи – таков основной тон этой двусмысленной, пародийной мимикрии.

Осмывая феномен Диснейленда – «замороженного детского мира», – Бодрийяр говорит о нем, как о пресловутом воображаемом, существующим для того, «чтобы скрыть, что реальное больше не реально...» [Бодрийяр, 2013, с. 31]. В игрушечном космосе Ди Розы обманки-перевертыши усложняют этот сценарий. Игровая комната не рассчитана на детвору, а ее инвентарь не заманивает на аттракционы. Это искусство не маскирует инфантильность, а выпячивает ее, гротескно обостряя иллюзорную притягательность вымышленной вселенной.

В конце 1984 года Ди Роза пишет гигантскую работу (4x8 м) «Дироапокалипсис». Перенасыщенное, разбухающее от цвета и пластики пространство, где собраны все действующие лица гигантской саги, на глазах становится огромной галактической руиной. Злобная зубастая зеленая звезда обращает земли в прах, опрокидывая планеты, сметая города и устраивая взрывы. «Мне пришлось убить всех этих героев, чтобы освободиться от эгоцентричного и шизофренического мира, в котором они меня удерживали» [Hervé Di Rosa, 2009, p. 69], – напишет Ди Роза, на время прощаясь со своим детищем. Изредка, испытывая ностальгию по битвам и подвигам своих чудищ, он вновь будет их оживлять на полотнах. Так, в 1987-м на огромном брезентовом парусе (6 x 4) он напишет «Тройной Икс против стихий», заставив своего супергероя в трех ипостасях сражаться с силами природы, а в 1989-м отправит армию воодушевленных и решительных существ штурмовать Бастилию (“La prise de la Bastille”).

В 1985 году он создает литографию “Dirosaland”. Масштабный лист суммирует все области и регионы, сочиненные художником, все фантазийные образования, в которых разворачивались истории его героев. Занимательная картография, где каждая локация скрупулезно пронумерована и описана, положит начало многочисленным шутейным схемам и чертежам, к которым он будет обращаться по самым разным поводам – исполняя развернутые панорамы сказочной вселенной, наглядно представляя пространство искусства или же пародийно-номенклатурно документируя территорию придуманной страны Groland. В том же году он начинает выпуск журнала “Dirosa Magazine”, публикуя свои занимательные графические рассказы.

Работы с мультяшными героями будут объединены художником в серию «Классика». Спустя два десятилетия он вновь вернется к сюжетам про Рене, Рауля и прочих существ, возобновив их

приключения на холстах. Многие из произведений Ди Роза не датирует, настаивая на «универсальности» этих образов, сопровождающих его всю жизнь. Пожалуй, в последние годы эти сцены приобретают еще более игровой, постановочный характер. «Неожиданно, в 2007 году Эрве решил заново переработать всех своих персонажей, составляющих серию “Classic”. Он возродил их к жизни как нарисованных актеров... Он собрал вместе своих звезд, див, певцов, своих ведущих танцоров, комедиантов и статистов, теперь получивших новые роли» [Fagoux, 2012, p. 35]. Смена декораций становится еще более стремительной. Клан Рене преобразуется в лохматых викингов, вооруженных мечами и топорами, или в бравых солдат на танке-амфибии, атакуемых вражеской артиллерией. Иногда они разыгрывают Троянскую войну или инсценируют гибель Помпеи, порой выбираются на сафари или наряжаются ацтеками. Перебегая по страницам истории, суматошно перепутывая листы, они часто натываются на сцены светопредставления: им приходится то в ужасе лететь в неведомую бездну, то становиться свидетелями Страшного суда. И тут же, поправив прическу и припудрив носик, быстро оклемавшись от гибели мира, они направляются развеяться в цирк, на ярмарку, костюмированный бал или рейв-вечеринку. Готовые для новых перевоплощений, они бредут изображать ожившие игрушки: художник устраивает «Переполох в кукольном домике», над которым зависла большая рука, и пищащая и верещащая малышня в ужасе мечется по уютно обставленным пластмассовым комнаткам.

Ди Роза непрерывно заставляет своих персонажей позировать для групповых портретов. Самых «фотогеничных» и, вероятно, наиболее уступчивых, – бесчисленное семейство Рене, – он вынуждает к участию в пантомиме «добро и зло». На одном полотне колобки скрежещут зубами и скалятся что есть мочи, оправдывая приклеенные им рога, крылья, когти, щупальца и прочую «бесовскую» атрибутику, на втором – расплываются в трогательных и обнадеживающих улыбках, щеголяя в суперменских нарядах. В «Большой семье» (2009) художник вновь собирает на длинном полотнище (5 x 2 м) развеселую, радостно гримасничающую труппу. Все это напоминает афишу вернувшихся на сцену звезд, гастрольный тур с шоу-программой «20 лет спустя».

Во второй половине 1980-х Ди Роза начинает две новые живописные серии – “Grotesques” и “Simplons”. «Гротески» – рассказы о морских приключениях, вдохновленные детскими фантазиями художника, выросшего на побережье. Новые герои этих полотен – двое бродяг в тельняшках и котелках, якобы прибывших из Америки, но ни слова не знающих по-английски, капитан Тройной подбородок – весельчак и выпивоха, и его неизменный компаньон по застолью – прожжённый морской волк с бородой-щупальцами. Все персонажи весьма узнаваемы и фактурны, а их характеры наглядно переданы в занятых шаржированных формах. Они наделены непропорциональными туловищами-болванками с большими головами, порой обходящимися без ручек или ножек, со смешными приставленными носами – выдающимися по размеру коническими отростками или круглыми плюхами. Их сопровождают целые стаи крупных пучеглазых рыб, блистающих ослепительной улыбкой и прекрасно очерченным ртом. К тесной компании присоединяются дайверы и аквалангисты, да и просто сухопутные обыватели, а заодно и всяческая подводная живность, выказывающая невероятную активность и расторопность при встрече с человеческими существами.

Лексика повествования еще теснее сближается с мультипликацией, переложенной на язык станковой живописи. Образ рождается из причудливой цепи транслитераций. Его источник – анимированная графическая история, из которой выхвачен отдельный кадр. Этот элемент, изъятый из цепи рассказа, таит в себе динамику несуществующего визуального ряда киноленты. Оказавшись на свободе, из миниатюры он обращается в монументальное полотно, хранящее следы фиктивного экранного образа. Выхваченный из последовательности момент разбухает, расплзается по картинной поверхности, предстает опытом своеобразного мультипликационного гиперреализма. «Фотографическая точность» проецирования анимационного фрагмента наращивает степени условности художественного текста. Довольно часто автор ссылается на историю искусств, вплетая в изобразительную ткань аллюзии на живописные образы прошлого, невзначай просвечивающие сквозь огрубленный и опрошенный слог.

Крупные объемные фигуры едва вписываются в кадр, распирая его рамки. Условный фон расцвечен звучными красками, а глубина пространства регулируется размещенными в нем персонажами. Ирреальная сочность палитры, характерный экстремизм цвета и яростное мельтешение контрастов создают крайне выразительное живописное панно, декоративность которого не скрывает свою китчевую природу.

Сюжеты этих повествований на редкость просты и наглядны. В «Гротескной пирушке» (1986) два вальяжных и грузных капитана трапезничают в таверне за деревянным столом, заваленным яствами. Устрицы, лимоны, ломоть сыра «Рокфор» – импровизированный голландский натюрморт в примитивистско-мультиязычном исполнении. В уголке примостился кроха-матрос с губами, сложенными в боцманскую дудку, – ему достаются лишь помидоры с бананами. Пока мореходы закусывают, их штюф потихоньку опустошается подкравшимся со спины фантастическим существом с тремя глазами-перископами. Впрочем, этот представитель морской фауны, нечуждый человеческим порокам, ни на минуту не расстается с бутылкой и появляется на каждом полотне «подшофе». Карикатурный образ застоля в ее живой и остроумной описательности обращен к классической иконографии бодегонов с их сюжетной интригой и меткими характеристиками героев. Просвечивающая «подложка» высокого жанра задает внутреннюю напряженность визуального ряда, предстающего напластованием различных языковых систем.

Порой композиция имитирует рекламный плакат. Художник собирает вместе всех персонажей, фигурки которых словно вылезают за рамки скомпонованного кадра, оказываясь на незаписанной кромке холста. «Все в лодке» (1988) – один из впечатляющих своими масштабами (5,4 x 7,1 м) пример, адресующийся к языку мультипликационного постера, украшающего фасад кинотеатра. Посреди пенной пучины в трещащем по швам деревянном суденышке теснятся смешные человечки в тельняшках. Кто-то вываливается за борт, погружаясь в океанскую бездну, полную игривых рыб, гигантских наутилусов и веселого планктона, а две синие улитки бороздят волны верхом на ките. Какофония и сумятица, столпотворение образов и характеров, крайняя динамика сложносочиненного представления – увлекательный дайджест истории Гротесков, словно анонсирующий приключенческий сериал.

Как и в цикле “Classic”, художник с легкостью переходит от «презентационных» общих сцен, описывающих сказочное мироустройство, к фрагментированным эпизодам, деталям-моментам. «Портретная съемка» – один из типичных приемов художника, иронично имитирующего принципы киномонтажа.

В двух парных вертикальных полотнах “Petit” и “Geant” (оба – 1986) последовательно наращивается сюжетность повествования. Первое демонстрирует драму кораблекрушения, где моряки и обломки судна устремляются в голубые воды сквозь мириады цветастых остролистных водорослей, морских ежей, кораллов, губок и медуз. Совмещение нескольких ракурсов, схватывающих и фронтальные фигуры, и опрокинутый водоворот, стремящийся к неведомой глубине, разворачивает сложную пространственную сцену, протяженную во времени, – падение предстает словно в замедленном режиме, подражающее драматическим киноэффектам. Второе произведение представляет многомерное действие-рассказ, причудливо переусложненный подробностями. Зрителю вновь предложен жанр катастрофы, потрясающей рисованную страну и повергающий в ужас всех его обитателей. В размеренный быт человечков вторгается монстр – свирепый великан, разметающий дома и ломающий мосты. Добрые полсотни героев оказываются перед лицом разбушевавшейся стихии, заставшей их врасплох. Кавардак незамысловатых ситуаций складывается в картину мира наизнанку, вывернутого, вытряхнутого, лишённого привычного порядка. В опрокинутом пространстве все летит вверх тормашками, горизонт расшатывается, а море и суша, срываясь с положенных мест, заходятся в неистовой пляске. Это невсамделишно-грозное сокрушение универсума предстает вольным переложением нидерландских композиций, посвященных фольклорным ритуалам и карнавальным пиршествам. На картинах старых мастеров,

разворачивающих панорамы народных гуляний, царит стихийный дух веселых забав, потешных битв и хмельных беспутств. Их драматургия восходит к архаическим традициям сезонных празднований – мистериям обновления природы. Фантазийная вселенная Ди Розы тоже живет в циклическом ритме перерождений, где новый расцвет невозможен без очередного краха сказочной империи.

В перерывах между апокалипсисами персонажи заняты исследованием океанических глубин. Аквалангисты в масках и трубках ныряют в поисках несметных сокровищ, за сундуками пиратского золота, вступая в борьбу с жадными осьминогами в поднимающемся облаке воздушных пузырей. Порой они просто знакомятся с морской флорой и фауной – дружелюбными крабами, улыбчивыми морскими звездами и любопытными водорослями. Дайверов манят затонувшие галеоны с кружащими стаями огромных рыб, с интересом разглядывающих неожиданных гостей. Этот бесхитростный мирок воплощает детские грезы, навеянные книжками Жюль Верна и еще более невероятными приключениями Ива Кусто.

Искрящаяся эйфория ребяческой мечты сгущается в красочном фейерверке, взрывной силе колористических пятен, галопирующих по полотну. Они напоминают детский kaleidoscope с мозаикой ярких стеклышек, покрывающих все обозримое пространство. Часто Ди Роза помещает своих героев на фоне порхающих бабочек или весеннего луга, превращенного в сплошной декоративный фон, своеобразную шпалеру с лубочными распластанными цветками и мотыльками с расписными крылышками.

Особое чувство художник питает к двум бродягам, толстому и тонкому, путешествующих по странам и континентам. Он создает их трехмерные модели-скульптурки из полимеров – озорные герои то летят в самолете сквозь облака, то качаются на волнах в тесном ялике, то осматривают достопримечательности на неведомых островах. Новое, игрушечное измерение он переносит и в живопись, которая теперь имитирует мультфильм не рисованный, а кукольный. Объемно выписанные персонажи предстают на фоне плоских декораций, а принадлежность героев и их окружения разным изобразительным системам подчеркнута цветовым и пластическим контрастом. Серия «Гротесков», начатая в середине 1980-х годов, возобновлена и продолжена в 2000-е. Автор с удовольствием пересказывает те же сюжеты, варьируя мизансцены и пополняя авантурную морскую историю новыми событиями и происшествиями.

С конца 1980-х художник ведет разработку еще одного неоконченного цикла “Simplons” – фееричного рассказа о «простейших» – существ из черточек и палочек. Несмотря на свой крайне скудный телесный инструментарий, они отличаются неумным темпераментом, заставляющим их все время находиться в движении: куда-то нестись сломя голову, бурно дискутировать, вступать в потасовки. Эта серия очевидно адресуется к своему авангардному прообразу – искусству Пауля Клее и Жоана Миро, абстракции Василия Кандинского и Пита Мондриана. Художник, имитируя поиски изначального, ведет разговор об истоках, частицах-корпускулах и зарождении сущего. Примитивный мир оживленных элементарных структур распаивает широкий горизонт стилистических уподоблений, аллюзий на живописные опыты прошлого и заплетенных ретроспективных ссылок. «Симплонсы» наиболее последовательно демонстрируют сбивание языковой идентичности, головокружение цитат, то лукаво маскирующихся, то назойливо выпячивающих себя.

Первичный импульс – работа с проволокой, создание небольших скульптурок из тонких гнутых железных прутьев, восходящих к «Цирку» Александра Колдера и его контурным портретам, выполненным с изяществом и впечатляющим артистизмом, и рисункам Пабло Пикассо из серии «Созвездия» – абстрактной линейной графике, построенной с помощью прямых линий и крупных точек в местах их сочленений. Изобретательный Ди Роза создает свой пантеон «человечков», маленьких и простецких кукол-безделушек, согнутых и скрученных из найденных металлических обрезков. Камерные трехмерные объекты переселяются на живописные холсты, превращаясь в героев нового повествования – в глазастые черно-белые, словно блестящие от света нехитрые

конструкции из стержней и спиралей. Сначала они предстают как новый биологический вид, подобно вторжению пришельцев, попавших в незнакомое им пространство. Осмотревшись, они начинают активно размножаться и постепенно захватывают все большие территории, окончательно вытесняя все прочее население. Занимательные пружины и крючки, штырьки и треугольнички копошатся среди себе подобных на ярком галлюциногенном фоне, переливающимся пестрыми орнаментами.

На полотне «Двое бродяг и симплоны» (1988) художник знакомит персонажей своих эпосов. Вот только случайно оказавшиеся в абстрактном, неустойчивом и кричащем мире в стиле «диско» путешественники не на шутку перепуганы. Их окружают полчища вопросительно изгибающихся и активно жестикулирующих глазастых монстров. Схематизм этих взбесившихся канцелярских скрепок резко контрастирует с яростным колоризмом фона – концентрическими кругами, демонстрирующими китчевую версию орфизма и оп-арта, и динамичными клиньями-треугольниками, мозаично испещряющими поверхность, перенасыщенную цветовыми столкновениями.

К этой же серии художник относит и работу «Рождение образа» (1987) – бурлескное панно, рассеченное на регистры-ячейки, в центре которого помещено изображение младенца. Вокруг него сгрудились странные биоморфные существа, болванка с прикрепленными к ней отдельными частями лица и особь из арматуры, напоминающая телеантенну. В периферийных «клеймах» представлены сложные трансформации, предвещающие таинство появления на свет. В хаотичном порядке перечислены и клеточное деление, и Большой взрыв, и алхимическая трансмутация. Эктоплазма, кристаллы, огонь, сияние звезд и космические вихри – все смыкается в цепочку процессов-превращений, ведущих к конечной цели. Произвольность псевдорассказа, его фрагментарность и необязательность имеют мало общего с последовательностью развертывания комикса. Ироничное описание находит больше точек соприкосновения с сюрреалистическими шарадами, лишенное, однако, их исследовательских претензий и таинственных смыслов. Оно, скорее, родственно предложенной Френсисом Пикабия остроумной и наглядной модели механистического обретения вдохновения («Осторожно, живопись», 1919).

Наиболее характерные для серии образы – парад фигурок-остовов, размещенных поверх «синтетической» основы, узорчатой кулисы, отливающей неоновыми оттенками. Чрезмерно декоративная, она напоминает тканевые принты с восточными мотивами, украшенные цветочными розетками и «турецкими огурцами». Разворачивая свою «занимательную геометрию» на фоне пламенеющей этно-китчевой красочности, Ди Роза своеобразно интерпретирует графическую поэтику Матисса, воплощенную в «Цирке» и украшении капеллы Четок. Это своеобразный ремикс, переложение на язык современной поп-культуры и электронной музыки, где полиэстровая, неестественная палитра воссоздает эффекты синтезатора с его психоделическим звучанием и космическими мотивами, уносящими к далеким галактикам.

Пляшущие человечки, собранные из палочек туловищ и конечностей и горошин глаз, вызывают аналогии с детским рисованием, обнаруживающим спрятанное изображение в карандашном маршруте от точки к точке. «Отгаданные» картинки складываются в простецких зверушек, участвующих в любопытных миниатюрах. Порой они оказываются булавками, скобами, крючками и хомутами, иногда – ажурными металлическими фермами и балками или безголовым рыбьим скелетом. Их суматошное поведение напоминает лопнувший лоскутный матрас с вырвавшимися на волю и удирающими врассыпную пружинами. Или же переполох на ожившей микросхеме, где сорвавшиеся со своих гнезд магнитные катушки и транзисторы судорожно мечутся из стороны в сторону по цветастой плате. Бойкие и верткие существа воскрешают поэтику механизма с рассеянными частями, шурупчиками и заклепками, инженерией, рассмотренной под микроскопом. Они предстают пояснительными иллюстрациями из энциклопедии для малышей, наглядно показывающей сложное техническое устройство двигателей и моторчиков, непонятных агрегатов и автоматизированных систем.

В 2000-е годы, продолжая серию, Ди Роза делает свои картины объемными – он увеличивает глубину подрамника и записывает боковины холста, сообщая двухмерному миру третье измерение.

Полотно преобразуется в объект, в параллелепипед, чьи поверхности переливаются кислотными желтыми, голубыми, сиреневыми, салатowymi и розовыми оттенками калейдоскопического орнамента, на которых копошатся все те же одушевленные винтики. Заигрывание с пространством наращивает степени условности вымышленного универсума, запертого в коробку под расписной крышкой. Работа “Simplon 8” (2012) активно заостряет это подобие. Каркасная структура отдельного персонажа разрастается в решетчатую конструкцию, двусмысленно заявляющей о родстве то ли образам Мондриана, то ли схеме многоквартирного дома, оснащенного антеннами, лестницами и флюгерами. Все клетки пусты, и лишь в крайнем правом углу в квадратной ячейке художник размещает «симплонскую» особь-гибрид, похожую на зубастую утку со спиралевидным туловом. Все это напоминает настольную игру с фишками и кубиками, с обозначенным местом старта и маршрутами-дорожками для продвижения участников. Инфантильная оптика преобразует логику авангарда в занимательное развлечение, где фантазийная мифология становится неподдельной реальностью детского мира.

Циклы произведений, населенных озорными героями, продолжают и в настоящее время. Крайне эмоциональные, изобретательные и полные юмора, они воплощают стремление автора сохранить неподдельную ребяческую радость и азарт первооткрывателя и выдумщика, рассказчика невероятных, но искренних и правдивых историй. И все же детская повествовательность неразрывно связана с проблематикой «взрослого» искусства, исследующего собственные территории и генезис, инспектирующего свои возможности сквозь новое прочтение истории. Реформируя язык, делая его более гибким и восприимчивым к маргинальным или популярным явлениям, художник ассимилирует многообразие культурных имиджей, укорененных в самых различных областях, отбрасывая традиционные «фильтры». Эта беспрецедентная отзывчивость к любым творческим практикам, внимание к «провинции» и неприятие каких бы то ни было эстетических догм устремляет его на покорение новых областей, пролегающих вне институциональных границ, за пределами дискурсов и мейнстрима.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – Тула, 2013.
2. Лотман Ю.М. Кукла в системе культуры // Ю.М. Лотман. Об искусстве. – Санкт-Петербург, 2005.
3. Di Rosa H. *L'art modeste*. – Paris, 2007.
4. Di Rosa, Hervé. *Autour du monde, 17^e étape: Paris nord*. – Paris, 2009
5. Faroux R. *Di Rosa World Tour 2002 / 2012*. Béziers, 2012.
6. Strasser C. *Today it is imperative... Aujourd'hui, impérieuse, la nécessité... // French spirit today*. – Los Angeles, La Jolla, 1984.

REFERENCES

1. Baudrillard J. *Simulyakry i simulyaciya* [Simulacra and Simulation]. Tula, 2013.
2. Di Rosa H. *L'art modeste*. Paris, 2007.
3. Faroux R. *Di Rosa World Tour 2002 / 2012*. Béziers, 2012.
4. Hervé Di Rosa. *Autour du monde, 17^e étape: Paris nord*. Paris, 2009.
5. Lotman J. *Kukla v sisteme kul'tury* [Doll in the system of culture] in Idem. *Ob iskusstve* [About art]. Saint-Petersburg, 2005.
6. Strasser C. *Today it is imperative... Aujourd'hui, impérieuse, la nécessité... in French spirit today*. Los Angeles, La Jolla, 1984.