

Марина ПРОТАС
провідний науковий співробітник відділу ІПСМ
кандидат мистецтвознавства, старш. наук. співроб.

**«СНАЧАЛА РАСТЁМ, ПОТОМ ЗАСЫХАЕМ»
Юрий Мацкин**

*«Антропос аптерос» — спешащий
Бог весть куда, прямоходящий,
Полуразумный человек —
Веками продолжает бег
По лабиринту. Но в трехсотый
Раз у того же поворота
Тропы вдоль рожи тех же лип
Он понимает, как он влип.
Не лабиринт ли эта штука?
И все ж, как учит нас Наука,
Найди вопрос — найдешь ответ.
Вопрос: есть выход или нет?...*

У. Х. Оден. Лабиринт
(пер. с англ. В. Топорова)

В 2015 в Модиине (возведенном в 1993 в молодом израильском городе, объединенном в 2003 с Маккабим-Реут) состоялся скульптурный симпозиум, условия которого требовали непременно использования художниками разного цветового спектра местного мраморовидного доломита. Именно там увидела свет полихромная ландшафтная композиция Юрия Мацкина «Осень — Цвет», визуализирующая истлевший дубовый листок и собственно желудь давними символами широкого ассоциативного ряда (простирающегося от архаичных мифов, где дуб посвящался Зевсу, или памятного со школьной скамьи лермонтовского «дубовый листок оторвался от ветки родимой», до вполне научных определений циклов онтогенеза, включая дендрологический,

и даже до хромо-акустических аналогий с музыкальной эстетикой А.Кирхера). При всем том, особенностью данной ландшафтной скульптуры есть изящная игра с таинством мистерии жизни, более того: мысль автора интерпретирует развитие генетической информации реплицированных живых организмов с самоиронией, заставляющей вспомнить размышления Анри Бергсона о трансформации значительности вещей и многих жизненных драм в комедию, стоит лишь бесстрастно взглянуть со стороны на этот мир, на себя. Соответственно, мы не ошибемся, если усмотрим за семантической вселенной этой ландшафтной композиции автобиографический контекст, сформулированный Мацкиным предельно просто: «... идея понятна: сначала растем, потом засыхаем» [1]. Трюизм артикулированной философской константы, будто пропуск в запретную зону, позволяет нам ретроспективной Одиссеей высмотреть в целостном времени художника сущностную эссенцию творчества, взблескивающую светом известных сентенций, скажем, О. Мандельштама, считающего смерть самого художника высшим заключительным актом его творчества, либо М. Бахтина, для которого кончина автора — лишь «форма эстетического завершения личности». Обдумывал ли подобные финальные аспекты становления в не-бытии Мацкин? Безусловно, ведь его отец был живописцем, подвижнически, до последнего вздоха влюбленным в свое ремесло. Вспоминая отца, образ которого Юрий сохранил и в своей графике, и в скульптурном портрете, он как всегда кратко сообщал в электронной эпистоле: «Отец умер в 1996 г. в возрасте 70 лет, рак лёгких. Курил много. Красил до последнего» [2].

В каталоге, в разделе «О себе», Мацкин с характерной лапидарностью констатирует реперными фразами: «В 7 лет отец привёл меня в скульптурный кружок Харьковского Дворца пионеров.

С тех пор с большими и небольшими перерывами я учился лепить и рисовать.

В 17 лет я решил попробовать другое дело в жизни и ещё через 5 лет получил диплом инженера-механика дорожных машин.

Ещё 2 года заняла служба в армии в звании инженер-лейтенант в далёкой Сибири, где зимой -50°C .

Потом я вернулся рисовать и лепить.

Итак, моё художественное образование:

- наблюдение из-за спины отца — он был художник;
- детская скульптурная студия;
- 4 года в вечерней школе рисования при ДК ХЭМЗ;
- 1 год в студии В. И. Ленчина¹;

– 5 лет в ХХПИ на отделении скульптуры (Харьковском художественно–промышленном институте);

– и, конечно, — общение с разными мастерами (А. М. Константинопольский, П. П. Юрченко), и совместная работа в группах скульпторов.

Я сделал много скульптур — разных размеров, разных материалов, разных форм — реалистических и абстрактных — это диктует место и время.

Сейчас я живу в Моддине, новом красивом городе в середине Израиля, в середине мира, здесь моя мастерская.

Я преподаю рисунок и скульптуру в народном университете Тель-Авива и продолжаю искать место для моих новых скульптур» [3, с. 4].

Подобную биографическую информацию, только в еще более скупом энциклопедическом стиле, можно найти в Интернете: скульптор Юрий Рувимович Мацкин (род. 20.01.1951 в г. Харьков) — сын Мацкина Рувима Израилевича, живописца (1926 — 1996), обучался в ХХПИ с 1976 по 1981 у Б. Королькова, В. Воловика. С 1987 — член Харьковской организации Союза художников Украины, с 1982 — участник республиканских, всесоюзных, зарубежных выставок. С 1981 по 1989 работал на Харьковской скульптурной фабрике Худфонда УССР, в 1989 — выехал в Израиль [4]. Сухая статистика. Между тем нам имеет смысл следовать за ее горизонт, чтобы прочувствовать в произведениях скульптора за естественной динамикой его художественного сознания учащенное биение тонко чувствующего мир сердца мастера. В самом деле, если полистать страницы его каталога, заглянуть в Facebook, вдуматься в его кратко-емкие замечания к фотографиям своих ли, чужих ли работ, или к старым снимкам-воспоминаниям, наконец, к фотографиям, сделанным за время отпуска (причем всегда обращает на себя внимание очень трогательное отношение к самому дорожному и любимому человеку — супруге Марине), — то за всеми этими «частностями» проступает чистая искрящаяся аура художника, что, собственно, и дарует нам ключи к глубинному пониманию «заколдованного сада» его уникального творческого видения, преисполненного душевной открытости и непоказной филантропии. И не нужно никаких интеллигентных искусствоведческих камланий вокруг его скульптур, ведь даже вполне научный «индуктивный метод» Ф. Бэкона, при условии ответственной свободы от посягательств ratio

¹ В письме от 28 января 2016 Юра поясняет мне: «я занимался в студии В. И. Ленчина. Виталий Иванович Ленчин — замечательный харьковский график и педагог с уникальной методикой преподавания, доселе здравствующий и работающий».

Ю. Мацкин.
«Осень —
Цвет».
Доломит.
2015.
Модишн



на дух якобы «расколдованной природы», позволит абсорбировать бытийное время-пространство скульптора в текстовую аккумуляцию, доказывающую правоту М. М. Бахтина в вопросе соотношения «Искусства и Ответственности». Семантический диалогизм заинтересованного авторского полилога с пространственно-пластическими структурами композиций буквально манифестируется ландшафтной и станковой скульптурой Мацкина, который, по-своему рассуждая об искусстве, фактически констатирует старую озвученную до него истину: «Целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешнею связью, а не проникнуты внутренним единством смысла. Части такого целого хотя и лежат рядом и соприкасаются друг с другом, но в себе они чужды друг другу» [5, с. 3]. К сожалению, сегодня слишком распространено безучастно поверхностное отношение художников к репликации дизайнерски облегченных скульптур-знаков. Чтобы избежать пагубной механичности концептуальных игр, убивающих искусство изнутри, необходимо не просто дискутировать, но всеми доступными и недоступными способами демонстрировать опасности культурной энтропии современного общества, уделяя серьезное внимание исследованию альтернативных неформальных позиций адептов одухотворенного творчества. Этим мотивирована и данная публикация, анализирующая «эстетический продукт» украино-израильского скульптора в культурологическом аспекте. Что особенно важно в виду того, что некую трудность для неподготовленного реципиента составляет иллюзия, в поверхностном свете которой лексический пуризм симпозиумных работ Мацкина можно принять за постмодернистскую знаковость. Но от бесчувственной валовой contemporary-продукции апостолов культуриндустрии, имя которым — легион, скульптуры



Ю. Мацкин. «Святая Земля».
Бронза. 2015–2016

Мацкина отличает безусловная полнота смыслов и чувств, вмещающая им статус символов, или аллегорий, т. е. они несут в себе глубокие образно-семантические энергии, когерентные историко-художественному опыту человечества. И никак иначе, ведь Харьковская скульптурная школа органично впитала в свою плоть весь спектр модернистских практик: от французско-британского экспериментализма начала XX века, итальянского импрессионизма и немецкого натурального веризма до авангардных направлений отечественного и мирового наследия. Не удивительно, что далеким эхом в пластической манере Мацкина отдаются наработки Леоноры Блох, Бернарда Кратко, Якова Ражбы, что переплетаются с поисками Россо, Дуниковского, Бранкузи, Мура, Родена, Деспио, Хепворт, Майоля, Арпа и прочих мастеров. Коротко говоря, стилистика работ Мацкина пребывает исключительно в сфере модернизма первой половины XX века, хотя ландшафтная пластика чаще питаема авангардом, то тяготея к абстрактно-конструктивистским опытам Ермилова, Татлина, Архипенко, супрематизму Малевича, то к бунтарским поискам Пикассо, Гонзалеса, Миро... (к примеру, любопытно типологическое сродство скульптуры «Игрушки для взрослых» — Япония, 2001, с «Сюрреалистической композицией» Д. Бурлюка; и даже модная в миллениум ажурная металлопластика, в случае работ Мацкина, указывает на ее модернистское происхождение столетней давности, как, например, его скульптура из металлического прута «Миракль» и «Верблюды» (2006. Железо, полихромия. Aitto, Финляндия), хранящая также прямые аллюзии с творческими экспериментами американца украинского происхождения Константина Милонадиса).

Однако, настраивая адаптивную культурологическую оптику на более детальное восприятие произведений Ю. Мацкина, хотелось



Ю. Мацкин. «СССР».
Бронза. 1991–1992

бы ответить на базовый вопрос: что в творческом плане дал Юрию переезд в Святую Землю? Несомненно, — профессиональное совершенствование. Он избавил себя от навязанного внешними обстоятельствами, унижительного во всех отношениях, выбора, который в девяностых вынуждены были делать художники Украины: либо работать не по профессии, например, разнорабочими на стройке, чтобы прокормить семью; либо на гребне конъюнктуры, — как анализировал подобные, отражающие украинские реалии конца миллениума, ситуации, автор «Грамматики Множеств» Паоло Вирно, — предлагать любые услуги новорожденным олигархам, иначе выражаясь — выделившейся из среды наиуспешнейших в рейдерских атаках и криминальных разборках новой «элиты». С тех самых пор «санкционированное насилие» (В. Г. Зебальд) грубо подчинило отечественное искусство капиталу, обесценив вечные духовные принципы, девальвируя в культурно-художественных страхах желание заглянуть экстатически измененным сознанием за горизонт овеществленного пространства-времени (Г. Г. Маркес). По счастью, в таких кризисных условиях некоторые уехавшие из развалившегося тоталитарного государства скульпторы смогли успешно реализовать свой шанс на творческую свободу, сохранив личностную независимость, невзирая на то, что они «из огня да в полымя» вошли в не менее искусственную и достаточно агрессивную атмосферу западной культуриндустрии. Только то была уже не дремуче совковая, заменившая на постсоветских пространствах прогнившую идеологию большевизма, а более опытная и утонченная культуриндустрия, дефиницию и анамнез которой дали еще авторы «Диалектики просвещения», заметив: «Культуриндустрии чужда сублимация, ей свойственна репрессия», она «скармливает», как и политические лозунги, ничего не подозревающей публике



Ю. Мацкин. «Пегасик».
Доломит. 2012. Модшин

облегченное искусство «по сниженной цене»; «Бескрылое искусство для народа заполняет собой место того мечтательного идеализма, который был явно не по размеру идеализму критическому», а культура превратилась в «парадоксальный товар», полностью подчиненный закону обмена, слившись с рекламой, как «блокирующим устройством» господствующей системы, низводящей высокое искусство до «торжествующей предметности»; in summa — «Дурная любовь народа ко всему тому, что учиняют над ним, во многих случаях даже опережает изобретательность правящих инстанций» [6, с. 175, 155, 200–203, 167]. Мацкин, надо сказать, и в новых условиях сохраняет трезвость оценки ситуации, зная цену своему «счастливному билету», и потому, работая сверхинтенсивно, не изменяет при этом своим творческим принципам — что заслуживает уважения. Естественно, для него девяностые и миллениум оказались периодом активного творческого роста, прежде всего за счет включенности в пленэрное движение, о котором его коллеги в Украине на тот момент лишь могли мечтать. Топография симпозиумов, в которых он участвовал, весьма впечатляюща: Бейт Шемеш Форест — 1991; Ришон Ле-Зион — 1992, 1994; Несс Зиона — 1993; Маалот — 1998; Япония — 2001; Модшин — 2004, 2009, 2012, 2015; и пр., и пр. Имея солидный багаж добротной советской школы обучения (по линии Худфонда он успел оставить в Украине множество монументальных фигур), он легко прочувствовал особенности декоративно-монументальной ландшафтной пластики, по достоинству оценив пластические качества израильского камня: «Камни у нас называют, как правило, ошибочно, мраморами с добавлением места залегания, например, “мрамор хевронский”, “иерусалимский” и т. д. Но это в основном известняки, доломиты, всякие осадочные породы — всё, что называется “limestone”. Разных цве-



Ю. Мацкин. «Воронь».
Доломит. 2012

тов. На севере — базальт, на юге — гранит» [7]. Не случайно в разделе «Про камни» своего каталога скульптор выражает искреннюю симпатию к материалу: «Камень камню рознь. Я люблю плоские израильские известняки, толщиной от 2 см до 0,5 м, похожие на коржи в гигантском пироге, напластованные веками и сплёкшиеся с жаркой, красной, древней землёй. Желание как можно полнее сохранить естественную красоту камня диктует простоту и цельность формы будущей скульптуры, что, однако, не тождественно простоте исполнения, ведь камень нужно “открыть”, наполнить пустотой, светом, пейзажем...»; «Яблоки, листья, кони, облака... Эти понятия, облачённые то ли в слова, то ли в реальные формы всегда вызывают положительные эмоции... Удивительно, что и парки, и урбанистическая среда не отторгают, а с благодарностью принимают камни, напоминающие эти формы... Природа имеет душу! Может быть это ветер, дующий сквозь дыры в камнях, а может тени, рисующие форму?» [3, с. 15, 21]. Добавим со своей стороны, что ветер времени, — если вспомнить столь не модного нынче классика (К. Маркса), а в этом он не ошибался, — составляет пространство истории, пространство человеческого развития, физического и историко-культурного онтогенеза. Впрочем, время и являет собою жизнь, — утверждал самаритянский гностик Симон Волхв, — причем каждый человек может обращать течение времени в вечность, лишь развивая внутренний дар творческой силы, и этот постулат для ищущего истину художника жизненно важен. Скульптор, действительно, подобен Демиургу, создающему свои миры. Но если Симон Волхв объяснял возникновение мира творением божественного Разума посредством парных эманаций сизигамы, или тончайшими сущностями — зонами энергий «время-сознание» (Разум-Мысль, Голос-Имя, Рассудок-Размышление), которые? ниспу-



Ю. Мацкин. «Птицы. Облака».
Доломит. 2014.
Маале-Адумим

скаясь в более грубую материю, закладывают возможность реверсного движения — духовным восхождением сознания, то идея пустотности духоматерии в пластических медитациях Юрия Мацкина, по сути, декларирует ту отдушину, — для индивидуального ли сознания, или времени-пространства истории цивилизации, — через которую всегда возможен трансцендентный исход, ведь именно в высшей реальности укоренено высокое искусство. С одной стороны, скульптуры Мацкина визуализируют «бытийное время» (М. М. Бахтин), они так же феноменальны, опредмеченные явленностью, однако, с другой стороны, сущность художественного творчества, если она рождена красотой как истиной, — вне времени [8, с. 177–178]. Естественный конфликт времени и не-времени привлекал многих поэтов и художников, как и У. Х. Оден, описывающих его в антропологических константах: «Время всегда непримиримо, / К храбрым и совершенно невинным. / Оно равнодушно вполне / И к физической красоте» [9]. Но время щадит язык, выражающий истину, в том числе каменный язык скульптур тех, «кем он был когда-либо жив», кто «сначала рос, а потом засыхал», оправдывая просвещенческий тезис, что жизнь коротка, а искусство вечно. Соответственно, используя классификацию типов биографического времени Бахтина, можно говорить о Мацкине-художнике, эстетическая специфика творческой лексики которого в идеале не зависит, но проявляется, «раскрывается», историческими обстоятельствами: «Сама историческая действительность, в которой совершается раскрытие характера, служит только средою этого раскрытия, дает поводы для проявления характера в поступках и в словах, но лишена определяющего влияния на самый характер, не формирует, не создает его, она лишь актуализует его. Историческая действительность — арена для раскрытия и развертывания человеческих характеров, не больше.



Ю. Мацкин. «Hollywood».
Доломит, сусальное золото.
2010

Биографическое время необратимо в отношении самих событий жизни, которые неотделимы от исторических событий. Но в отношении характера это время обратимо... Сам характер не растёт и не меняется, — он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале — он становится полным и округленным в конце. Следовательно, путь раскрытия характера ведет не к изменению и становлению его в связи с исторической действительностью, а только к завершению его, то есть только к восполнению той формы, которая была предначертана с самого начала» [8, с. 177–178]. Вот, кстати, ключ к станковым работам скульптора, многие из которых запомнятся своей монолитной «округленностью», обобщенной целостностью, но где некий один остро подмеченный «психосоматический» характерный нюанс держит всю образно-пластическую структуру: «Венера», «Отпуск», «Мать и дитя I–IV», «Hollywood», «Море, паруса...», «Вороны»... Но эта же формула, определяющая биографическое время Мацкина, как и собственно алгоритм разновременных циклов истории, буквально сквозит сквозь пустотность пустот ажурных структур ландшафтных работ, с особым коронарно-корональным смыслом закручиваясь галактическим Уроборосом в каменном коронографическом круге предельно простой, но энергетически емкой композиции «Время» (2012), что украшает ныне «самый образованный город в Израиле», город Шохам. Кстати, не будет преувеличением расширить тему данной работы сутью знаменитой формулы другого классика, уравнивающего материю с энергией ($E=mc^2$).

Следует признаться, декоративные «коржи» Мацкина, сплошь лапидарной пластической лексики, напоминают аппликацию, или, точнее — вытынанки: столько же в них графической четкости, светотеневой и пространственной игры, атмосферной легкости и простоты.



Ю. Мацкин. «Время».
Доломит. 2012. Шахам

Потому вполне естественно, что они равноценно хорошо читаются и на фоне синего неба, и на удивление безыскусно и гармонично вступают в диалог с окружающей архитектурой города, и с зеленым дендрофоном природы, либо с каменистой перспективой пустынного пространства, где замирает само время, околдованное вечностью. Таковыми являются абсолютно аллюзийные экзерсисы («Каменная Арфа», 1994, Ришон-ле-Цион; «Утренний бриз», 2004, Модиин; «Oriental», 2006, Рамле; «Яблоко», 2007, Реховот; «Осень», 2006, Ришон-ле-Цион; «Песня», 2010, Бет Арие; «Облака», 2011, Неве Илан), и символично наивные, невероятно теплые по восприятию композиции, прорастающие из детства, сказок («Врата Природы», 2005, Ромат-Ховав; «Экипаж», 2009, Холон; «Пегасик», 2012, Модиин); и, конечно же, — библейские мотивы каменных вытынанок с типично талмудическим юмором, исполненным семантическими и объемно-пространственными «краткими остроумными формулировками, для которых характерна экономия языковых средств, предельный лаконизм» («Самсон и Далила», 2011, Ашкелон) [12]. Так что при любых условиях экспонирования работы Мацкина органичны. Даже тогда, когда, по прошествии некоего времени, приходят пожарники и устанавливают невдалеке от композиции свою противопожарную установку, возникающий явный диссонанс, с точки зрения автора, нивелируется абсолютно имманентной целостностью скульптуры и средового окружения, где силовое поле художественного произведения остается достаточно мощным, чтобы постоять за себя и не затеряться среди техно-урбанистических конструкций. Впрочем, понять обоснованное волнение автора можно: «Возле “Утреннего бриза” врыли здоровую красную пожарную трубу и насадили кустов, так что теперь это “ро-яль в кустах” — у нас всё, как положено! Ругаться не с кем — архитек-



Ю. Мацкин. «Адам и Ева».
Доломит. 2009. Модшин

тор пеняет на садовника, тот — на пожарника, а тот не доступен... Хорошо, что успел сразу сфотографировать» [2].

Отдельную группу ландшафтных скульптур составляет круглая фигуративная пластика (например, «Мать и дитя», 2012, Маале-Адумим), продолжающая решать в открытой среде те пространственные задачи и темы, которые Юрий шлифовал в своих станковых произведениях. Надо сказать, у таких работ совсем иная атмосфера, более интимно-доверительная. Лиричность такой настроенческой ауры позволяет понять следующая теза скульптора: «В те дни, когда очень жарко или очень дождливо, а, может, когда солнечный свет становится невыносимо ярким, наступает время “indoor”, т. е. работа в мастерской. Скульптуры уменьшаются в размерах, теперь это может быть камень, керамика, бронза. По настроению разные — иногда грустные, иногда смешные, иногда — никакие, но это редко.

Почему-то почти всегда фигуративные — то ли с природы, то ли из головы — этюды, портреты, композиции — всё, чему учили и не учили в школе» [3, с. 38]. Возникающие архетипические «базовые образы», сказочно-мифические, библейско-сакральные, исполненные ли фантазии или подсмотренные в жизни, являются вполне осознанными, вопреки теории К. Юнга о бессознательной природе архетипов. Действительно, их природу корректнее соотносить с «вперед-мечтами» Э. Блоха, ибо в них ощутима даже не столько утопическая надежда, сколько умиротворенность полнотой счастья здесь-сейчас, в этом их таинство светоемкости, которое обманчиво можно отнести на счет несказанной красоты местных доломитов, или принять за искрящийся юмор бронзовых экзерсисов, «и это свечение (Mitteleuchten) есть самое высшее, прежде всего самое человеческое, что может быть сказано о совершенстве произведения искусства» [10, с. 133]. И в этом

может убедиться каждый, кто позволит себе с искренним наслаждением созерцать роскошные плоды работы «indoor».

В начале Миллениума уже широко известного на международном уровне скульптора его кубинские друзья (в частности, историк Эусебио Леаль, воспользовавшийся развернувшимися реставрационными работами для реализации идеи, возникшей еще в период его дружеских отношений с ныне покойным президентом еврейской общины Гаваны Хозе Миллером) просят выполнить Памятник жертвам Холокоста в Гаване — бронзовую Менору 2,5 м. Созданный в Израильской мастерской скульптора заказ доставляют в центр Гаваны. При этом событие освещают СМИ, которые цитируют слова автора по поводу восстановления дипломатических отношений между Кубой и Израилем: «Отношения, возникающие на базе искусства, порой сильнее, чем политические контакты» [11]. Истинность сказанного подтверждается ежемоментно, каждым международным симпозиумом, выставками и, наконец, частными контактами художников, не оглядывающихся на политические и прочие интересы власть имущих. Правда, более подробно распространяться на этот счет автор не решился: «Вообще у меня с этой работой химия не случилась, пропорции не мои, не понял, чем продиктованы, думал: разве что в какую нишу подгоняют или в самолёт пристраивают, — но привязана плохо, как мне кажется, судя по картинкам; архитекторы, ..., люди с гонором, ну, я там не был и не краснел. Весь этот заказ — какая-то детективная история, не то чтобы «не знаю — рассказывать нельзя»» [2].

Как видим, эмигрировавший скульптор свое внутреннее творческое пространство плавил в тигле исторических и социальных пространств внешнего мира, практически так, как советовал Эрнст Блох, рекомендуя метафизически формировать «прорывающееся мышление», ибо «мир — это попытка, и человек должен сделать ее очевидной»: «Все Внутреннее темно в себе. Чтобы увидеть себя, а в особенности то, что находится вокруг этого себя, оно должно выйти вовне», «чтобы смочь видеть что-либо вообще», и превратить *Я Есмь* в *Мы*; «Это обучение происходит целиком во Внешнем, и потому оно является странствующим..., и именно таким образом узнающим собственное Внутри посредством Вовне. На этом вечном пути более всего человек направлен во внешнее для того, чтобы снова суметь вернуться к себе и найти в себе именно глубину, существующую отнюдь не для того, чтобы оставаться невыраженной» [10, с. 53–54]. Обретение глубины для Юрия также сопряжено с просветлением «темноты непосредственно переживаемого мгновения», в котором заполняется пустотность Пустого / Hohles в-себе, «пропускающее через себя каждое



Ю. Мацкин. «Дождь».
Доломит. 2013. Модшн

ощущение» [10, с. 55]. Так формировались во времени пластические чувственно отрефлексируемые образы, где легко угадываются философско-социологические структурно-смысловые компоненты. Скажем, созданная уже в Израиле тетралогия «СССР» (бронза, 1991–1992) имплицитно и эксплицитно обыгрывает реверсные воспоминания, в частности, миметическим фетишем разыгрывается фигурка космонавта: «я ведь еще оттуда уезжал, — пояснял Юра, с неизменным тонким юмором добавляя, — Продал и Родину и композицию... Вот теперь решил продолжить и отрефлектировать по Израилю. Пока — шамот, но отолью в бронзе (иначе не продать)» [1].

Образная стилистика фигурок, прозванных автором уменьшительно-ласкательно «мацками», как в девяностых, так и в двухтысячных типологически схожа, ибо в фундамент заложена фольклорно-юмористическая традиция, знакомая нам еще по произведениям И. А. Эйхеля, Саша Черного, С. Юшкевича, И. Бабея, Шолома Алейхема... И, непременно, — с элементами иронии, чаще самоиронии, ведь, как подчеркивал Шолом Алейхем, «еврей смеется, чтобы не плакать», между тем: «Еврейский юмор отличается мягкостью и сочувствием, проявляющимися, среди прочего, в отсутствии распространенных у других народов шуток и насмешек над телесными пороками. Однако наиболее важная отличительная черта еврейского юмора — его всепроникающий характер, превращающий его в своего рода мировоззренческий подход к действительности во всех ее проявлениях» [12]. В этом смысле стоит заметить: Мацкин не остается равнодушным ко всему свершающемуся окрест, тем более к Украине и остающемуся его Харьковом, с которым он поддерживает тесные контакты. Так, спонтанно рождается совместный проект — фотоколлаж, где обширное пространство города, пресытившееся политическими

пертурбациями власти, покрывается гигантскими бронзовыми «мациками»: «...проект по размещению моих “мациков” в Харькове сделал <...> Володя Берхоер, совершенно гениальный художник, архитектор, писатель (вот кого можно сравнивать с Хармсом) — ныне живёт в Германии на пособие и занимается чистым творчеством, которым делится с узким кругом друзей» [13]. Фотоколлаж, вызвавший дискурсивный всплеск откликов, будучи размещённым в Facebook, фактически проиллюстрировал известную тезу авторов «Диалектики просвещения»: «Смеяться приходится над тем, что уже более не над чем смеяться. Смехом, как умиротворенным, так и испуганным, всегда сопровождается тот момент, когда проходит страх. Он извещает об избавлении, будь то от физической опасности, будь то от кльков логики. Умиротворенный смех звучит эхом бытия-избавленности от власти, смех дурной преодолевает страх тем, что переходит на сторону инстанций, которых надлежит бояться. Он есть эхо власти, которой не избежать. ... В фальшивом обществе смех, подобно болезни, поражает счастье и втягивает последнее в мерзостную тотальность первого» [6, с. 176]. Между тем соболезнующий добрый смех двух художников сохраняет свободолобивую трезвость, дезавуируя «эхо власти» дурного смеха. К тому же, Юра всегда отделял искусство от политики, не позволяя прогибать себя даже жестким условиям выживания. Пожалуй, не многие из уехавших могли оставаться столь самокритичными и шутить над невеселыми превратностями бытия: «Короче — не жизнь, а сплошная суматоха. Всё смешалось в доме сынов Израилевых. Два дня тому появился внучок — выполз нехотя на свет божий (или небожий, если смотреть в телевизор), завтра наш младший — Адам уходит на 3 года в армию, всё это на фоне ежедневных терактов под песни муэдзинов и изрыгающих мантры ...политиков в галстуках и наколках, а я на этом фоне крашу новую серию своих “мациков”, под названием *אָרֶץ קֹדֶשׁ* (Святая Земля), что, собственно, никакое не искусство, а “свинюка у кендюху!”»² [14]. Последнее сравнение — яркий троп, если вспомнить правила и запреты кашрута (с иврита *כֹּשֶׁר* «кашрут» — «пригодный»), где свинина является нечистым животным («ло тахёр»), иронично самоотрицает смеховую пластику в системе кошерного творческого продукта, если последний толковать с высоких позиций негативной диалектики Теодора Адорно. Другой вопрос, как соответствовать кошерному

² Мацик — блюдо украинской, типичной для Полесья, кухни, называемое «Поліське чудо», либо «каврук», представляющее собой сыровяленую свинину в кендюхе — свином желудке.

искусству в обстоятельствах, не благоприятствующих трансцендентным восхождениям, ибо социо-политическая, экономическая, культурно-художественная и прочие ситуации склонны демонстрировать «издевательски смехотворное исполнение вагнеровской мечты о синтетически-целостном произведении искусства» (Т. Адорно, М. Хоркхаймер) [6, с. 154]. Можно, конечно, художнику сорваться в рефлексию, производя политическую плакатную инвективу, можно, напротив, уйти в неодакаданы, решая внутренние духовные проблемы, но можно зацепиться за тоненький оком горизонты событий исторической воронки, отрываясь от ее гравитационного воздействия, благодаря энергии теплого человеческого смеха, освобождающего от душевного и телесного скрежета «здесь-бытия». Разделяя стратегию Мацкина, мы опираемся и на авторитет А. Бергсона, относительно сущности смешного, также не пытаюсь «сковать полет комической фантазии каким-либо определением. Мы видим в ней, прежде всего, нечто живое и будем обращаться с ней, как бы легковесна она ни была, с уважением, с которым должно относиться к жизни» [15]. К сожалению, в Израиле не все реципиенты, застигнутые врасплох полиморфным феноменом скульптурного юмора Мацкина, придерживаются такой точки зрения. Так, художник вспоминает об инциденте вандализма, изуродовавшем композицию «Астронавт» (1991, Бейт Шемеш Форест): «Kurgan stelaе — “каменные бабы”, эти памятники половецкой скульптуры 9–13 веков, изображающие воинов, иногда женщин, я рисовал во время учёбы в Харьковском художественном институте.

Так появилась моя первая монументальная скульптура в Израиле, в лесу Бейт Шемеша, — “половецкая баба” в новом для себя одеянии — скафандре, эдакий “астронавт”.

Впрочем, это соответствовало моему взгляду на самого себя!

Мне было интересно понять, как традиционная форма из другой культуры приживётся в совершенно новом ландшафте.

И вот, через короткое время какой-то ревнитель местных ценностей пришёл с большим молотком и здорово покалечил моего “астронавта”, — знай, мол, где “приземляться”!

Я не стал ничего исправлять — пусть скульптура живёт своей собственной жизнью!» [3, с. 6]. Обращая в юмор эту невеселую историю, к несчастью, случающуюся практически в судьбе каждого скульптора, обреченного быть свидетелем неистребимого человеческого вандализма, Юрий не просто сохраняет жизнеутверждающий оптимизм, но раскрывает в себе архаический мировоззренческий пласт, детально исследованный еще В. Я. Проппом. Рассматривая мифологическое сознание, Пропп определял смех как сакральное средство созидания и утвержде-

ния жизни (во многих мифах боги смеются при творении, как и богиня родов смеется при рождении младенцев; выйти невредимым из путешествия по стране теней можно лишь рассмеявшись, как Деметра, смех которой возвращает Весну-Персефону, и пр.). Даже пресловутый сардонический смех (при убийстве стариков финикийцами) символизирует новое рождение в жизнь, поэтому нередко в традиционных обществах похоронные ритуалы содержали смех, что встречалось и в Украине: «Это единство мыслительной основы соответствует единству основы исторической. Древнейшие случаи наблюдаются в родовом обществе и связаны с его социальной организацией и социальными институтами (в частности с институтом инициации) и тянутся к античности» [16, с. 236, 237–238, 245]. Пропт, между прочим, напоминал о том, что греки почитали бога смеха Гелоса, который в Риме стал Резусом, а иудеи понимали имя Исаак как «смеющийся», при этом подразумевался не только рожденный или родитель, но и божественный родоначальник. Примечательно, что даже христианский «священник в день Пасхи с церковной кафедры провозглашал шутки и вызывал прихожан на смех», чем обязаны своим существованием в новом пасхальном качестве, допускает ученый, апрельские шутки [16, с. 244]. Однако с течением исторического времени магия смеха становится непонятна. Вот почему А. И. Герцен в «Письмах из Франции и Италии» утверждал, что: «пока люди верили в христианство — не было смеха», ибо революционные качества смеха, уравнивающие статус смеющихся, по этой самой причине привели к тому, что смех не случается ни в церквях, ни во дворцах, «по крайней мере, открыто...» [17, с. 217]. Ни дворцы, ни революции нашему скульптору, счастливо ускользающему от власти любой идеологической детерминации, не интересны. Но творческое естество Мацкина, раскрывающееся во всем, к чему прикасается его рука и, фигурально выражаясь, руки его сознания, немислимо без освежающей порции юмора. Уж как священен шаббат для еврея, но если дело требует в этот период приложить усилия, то работа производится с неизменной смеховой окантовкой происходящего. Так, спеша ответить мне на электронное письмо, удовлетворяя мою просьбу прислать фотографии изданного небольшим тиражом сборника его стихов, щедро розданного друзьям, Юра в несвойственной ему манере — одним предложением — охватил сразу всё информационное поле эпистолы: «Ну вот, даже если в субботу не слагать вирши, а навещать друзей, у которых эти самые вирши можно раздобыть и которые их свято берегут, не в пример ветреным поэтам, а плюс к этому провести закатное время за светской непринуждённой беседой, в которой смысл сказанного мягко растворяется в хорошем французском бренди “Марк де Бурбон”, 20 лет провед-

шем в заточении и всё-таки дождавшемся своего звёздного часа, а про сыры и фрукты я уже дальше не буду — то надо, безусловно, заметить, что невозможно недооценить сакральное значение субботы для еврея, если даже последний по недопосвящённости абсолютизирует внешнюю сторону события!» [18]. Естественно, стихотворные миниатюры скульптора, щедро снабженные его же иллюстративной графикой, лишь укрепляют в мысли о правильности избранного культурологического ключа, открывающего и выявляющего характерные особенности его художественного мышления, замешенного на философии смеховой культуры. Да и сам автор замечает: «Иногда муза меняет свой профиль и выглядывает не только из-за камня и глины, а бывает — из кастрюль на кухне, листа бумаги... Не могу сказать, было ли слово в начале, или будет в конце, главное — чтоб было, и, по возможности, — своё. Но это — как бог даст, а он парень скупой, часто тебя не замечает вовсе, раздаёт где-то на стороне. Может, обижается, что я его с маленькой буквы пишу...» [19].

Вкрапление иврита

Протянешь ладонью по кошке резиновой
Присвистнешь юдолью в жаре апельсиновой
Еврейское солнце — что бита бейсбольная
На мягком асфальте ушибы не больные

Зайди, оглушенный, в тенистую улицу
Прими приглашение блаженно зажмуриться
Зелёными фигами, чёрными сливами
Приятно укрыться во сне под оливами

Расплывься локтями в прохладных «амбатиях»
Зарыться глазами в закатные батики
Проколы, пролёты, проглоты изгойные
Уснут на груди словно пена прибойная

Лети, молодой, к обетованной радости
Галутной пятой на «элитные» сладости
На манну, бананну, нирвану дарёную
На водку анисовую и лимонную

Спешу, здесь кадрятся оскареры «сереты»
А нет, так по стенам пастели в «мисгеретах»
Чу — «мазды», «даяцы» и прочие «ибизы»

А то и жена недвусмысленно лыбится

Верши, егуди ты свой жребий стоически
Не вздумай сморкаться в песок идиллический
В плену лиотаровой «Шоколадницы»
«Товотно» скользить по наезженной заднице...³

Рамат-Ган. 1991

Девушка в турецкой феске
Рекламирует ресницы,
Голос радиоведущей
Обволакивает сердце.
Ты вези меня, машина,
Боевая колесница,
В те волшебные долины,
Где любовь спасёт от смерти.

Напою тебя прозрачным,
Перламутровым бензином.
Мягким маслом, словно мёдом
Смажу трущиеся части.
Ты вези меня машина,
В нереальный мир объятий,
К женщинам из пластилина,
К нарисованному счастью!

Матитьягу. 2007

От третьей звезды по дороге в Эммаус
Отмеришь 120 коровьих шагов.
Вот место привала — тебя кто узнает?
Твой «форд» в темноте на корову похож.
Дорога без путника стала ненужной

³ С иврита: «амбатия» — ванна; «элит» — шоколадная фабрика в Тель-Авиве; «серет» — кинофильм; «мисге-рет» — рама, «тов» — хорошо (*примечание автора*).

Уютно свернувшись в нагретой пыли.
Июньская зелень еще не пожухла
И пахло настоем камней и травы.

Огонь зажигалки и дым сигареты
Внезапно напомнили радость костра,
Зажженного в то пионерское лето,
Когда ни Эммауса, ни Назарета,
Ни Будды, ни Кришны — вообще ни черта.

Лишь сладкая сказка грядущего чуда
Под окрики: «строиться, пятый отряд»...
Костры догорали, деревья-верблюды
Качались в невидимом море цикад,

Навечно застрявших на той же морзянке.
Ну как не понять этот пошлый мотив:
Их час размножаться! — вали-ка с полянки,
Катись-ка домой да глотай «негрустин».
Модшин. 2006⁴.

Рассматривая творческий путь Юрия Мацкина, я отдаю себе отчет: в данной небольшой по объему публикации невозможно раскрыть всей полноты наработанного этим художником. За пределами внимания остался существенный пласт скульптур, созданных еще в Украине, а уже в Израиле, например, — композиции на библейские темы, портрет, композиционная скульптура, и уж вовсе осталась вне зоны досягаемости графика, в том числе иллюстративная графика стихотворных циклов художника-поэта. Но даже тот невеликий задел, которым я попыталась актуализировать имя автора на его родине, позволил продемонстрировать высокое качество украинской школы скульптуры, потенциал которой раскрывается по всему миру, в том числе в Святой Земле, первоклассными профессионалами своего дела, среди которых и имя Юрия Мацкина. Поэтому вместо заклю-

⁴ Фотокопии страниц сборника стихов Ю. Мацкина прилагались к электронному письму [18]. Буду откровенной, с моей точки зрения поэзия Юрия стилистически когерентна поэзии Даниила Хармса, с чем категорически не согласен сам Мацкин, даже, признавая совпадение неких генеалогических трагедий в его семье, сообщая: «мой дедушка Блюменталь Вениамин Ефимович, бывший ротный политрук в Чапаевский дивизии, оттрубил 15 лет на Колыме» [13].

чения, хотелось бы констатировать: еще Бахтин полагал плодотворным диалогизм искусства с реалиями жизни художника только тогда, когда автор не прячется за банальной, ничего не значащей, фразой «я так вижу», или «так мне навеяла Муза вдохновения». В вопросах искусства ученый всегда придерживался жесткой позиции, которой сегодня так не хватает нам: «Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновенье, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что и искусство, и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности», целостности овнешненного самосознания, многообразно проявляемого в творчестве [5, с. 4; 8, с. 170]. Не иначе как единством собственной ответственности перед искусством и жизнью, где нет места унынию и одиночеству, представляется мировоззренческая позиция скульптора, который не привык жаловаться на жизнь: «Работаю уже 22 года в Тель-Авивском народном университете, раньше было неплохо, но 5 лет назад его расформировали и расселили по разным учреждениям, а здание передали под компьютерный центр — прогресс наступает! Теперь у меня вместо 6-ти групп, которые я вёл, включая рисунок и обнажёнку, осталась одна — мелкая пластика для пенсионеров, ну и зарплата соответственно; есть ещё несколько частных учеников — с трудом покрывают расходы на мастерскую, которую я арендую (примерно штука баксов в месяц); заказы случаются крайне редко, но тут можно заработать неплохо; ещё реже удаётся продать что-то своё, галереи полумёртвые; халтура-народ хочет выставлаться, а лепить не умеет. “Увелички” — вот это кормит. Ну и жена, соответственно, лечит народ не бесплатно» [20]. Своеобразный *modus vivendi* творческого пути Мацкин видит в такой же кратко-емкой, вспоминаемой им, поэтической строфе «трансатлантического Горация» У. Х. Одена (перевод И. Бродского): «И если за скорость света не ждешь спасибо, / то общего, может, небытия броня / ценит попытки ее превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня»; и добавляет: «Может и наше маленькое-маленькое nanoотверстие по направлению к богу добавится в общее сито...» [21].

Сегодня скульптору — за 60. Он полон творческих сил и планов, продолжая оставаться открытым для всех, кто ищет истину в искусстве и жизни, обогащая новыми впечатлениями классическое понимание пространственно-временной целостности экзистентного хро-

нотопы «встречи-дороги». Пожелаем ему вдохновенных творческих горизонтов и неистощимой энергии, духовной и физической, для превращения всех мыслимых и немыслимых проектов.

1. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 26.11.2015.
2. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 29.11.2015.
3. Matskin_catalogue. Электронный вариант [Каталог]. — Модин, 2015.
4. Welcome to Kharkov! Художники Харьковщины. [Электронный документ] / Режим доступа: <http://kharkov.vbelous.net/artists/matskin1.htm>
5. Бахтин М. М. Искусство и ответственность [Текст] / Бахтин М. М. // Литературно-критические статьи. — М., 1986. — 543 с.
6. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты [Текст] / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. — М. ; СПб., 1997. — 312 с.
7. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 27.11.2015.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / Бахтин М.М // Литературно-критические статьи. — М., 1986. — 543 с.
9. Оден У. Х. Лабиринт. [Текст] / У. Оден. — Пер. с англ., предисл. и коммент. Вяч. Шестакова. — М., 2003. — 207 с.
10. Блох Э. Тюбингенское введение в философию [Текст] / Э. Блох. — Пер. с нем. — Екатеринбург, 1997. — 400 с.
11. Менора для Кубы. 22.09.2006 // Zentralrat der Juden in Deutschland. Официальный сайт Центрального совета евреев в Германии [Электронный документ] / Режим доступа: <http://www.zentralratjuden.de/ru>. Также иллюстрация: Menorah Garden [Электронный документ] / Режим доступа: <http://winterrides.com/havana/>
12. Электронная еврейская энциклопедия // Ассоциация по изучению еврейских общин в диаспоре [Электронный документ] / Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/15159>
13. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 27.01.2016.
14. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 25.11.2015.
15. Бергсон А. Смех [Текст] / А. Бергсон. — М., 1992. — 127 с. ISBN 5-210-02205-6.
16. Пропт В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) [Электронный документ] / Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/propp/09.php
17. Герцен А.И. Собр. соч. в 30 тт. — Т. 5. Письма из Франции и Италии. 1847–1852. — М., Изд-во АН СССР, 1955 [Электронный документ] / Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0420.shtml
18. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 18.01.2016.
19. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 19.01.2016.

20. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 28.11.2015.

21. Из электронного письма Ю. Мацкина к М. Протас от 10.01.2016.

Анотація: *Протас М. О.* «Спочатку ростемо, потім засихаємо». Юрій Мацкін. У статті М. Протас на культурологічних засадах аналізується творчість українсько-ізраїльського скульптора Юрія Мацкина, що нині мешкає й працює в Модіін-Маккабім-Реут. Спираючись на філософську критику культуріндустрії представниками Франкфуртської філософської школи та Ернстом Блохом, а також на дослідження сміхової культури А. Бергсона, В. Проппа, М. Бахтіна, автор вивчає аспекти психології творчості скульптора на прикладі ландшафтної й станкової пластики. Стаття, торкаючись проблематики співвідношення часу та не-часу, мистецтва та відповідальності, також містить фрагменти приватного листування М. Протас та Ю. Мацкина, що деталізують творче бачення митця, його світоглядну позицію стосовно життя як у минулому СРСР, так і під час перебування вже на Святій Землі. Стаття покликана актуалізувати ім'я скульптора в Україні не лише тому, що він тут народився й одержав освіту у Харківському художньо-промисловому інституті, але також тому, що фахова майстерність Мацкина демонструє високі якості вітчизняної школи пластики, продовжуючи розкривати її найглибший потенціал у кращих творах.

Ключові слова: скульптура, художня свідомість, єврейський гумор, харківська школа пластики, Юрій Мацкін.

Аннотация: *Протас М. А.* «Сначала растем, потом засыхаем». Юрий Мацкин. В статье М. Протас с культурологических позиций анализируется творчество украинско-израильского скульптора Юрия Мацкина, ныне живущего и работающего в Модииин-Маккабим-Реут. Опираясь на философскую критику культуриндустрии представителями Франкфуртской философской школы и Э. Блохом, а также на исследования смеховой культуры А. Бергсона, В. Проппа, М. Бахтина, автор изучает аспекты психологии творчества скульптора на примерах ландшафтной и станковой пластики. Статья, затрагивая проблематику соотношения времени и не-времени, искусства и ответственности, также содержит фрагменты приватной переписки М. Протас и Ю. Мацкина, детализирующие творческое видение художника, его мировоззренческую позицию по отношению к жизни, как в бывшем СССР, так и во время пребывания уже на Святой Земле. Статья призвана актуализировать имя скульптора в Украине не только потому, что он тут родился, получив образование в Харьковском художественно-промышленном институте, но также потому, что профессиональное мастерство Мацкина демонстрирует высокие качества отечественной школы пластики, продолжая раскрывать ее глубочайший потенциал в лучших произведениях.

Ключевые слова: скульптура, художественное сознание, еврейский юмор,

харьковская школа пластики, Юрий Мацкин.

Summary: Protas M. «At first we grow, then we wither». Yuri Matskin».

The paper by M. Protas analyzes the artwork of Ukrainian-Israeli sculptor Yuri Matskin, now living and working in Modi'in Maccabim-Re'ut, from the perspective of the culture studies approach. Based on philosophical criticism of the culture industry by representatives of the Frankfurt school of philosophy and E. Bloch, as well as on studies of culture of laughter by Bergson, Propp and Bakhtin, the author examines some aspects of the artist's creative psychology, considering both his landscape and easel sculptures as example. The article, touching upon the problems of relationship of time and non-time, art and responsibility, also contains fragments of private correspondence between M. Protas and Y. Matskin detailing the creative vision of the artist, his ideological stance towards life, both in the former Soviet Union and in the Holy Land. The article is intended to introduce the name of the sculptor into the Ukrainian art discourse not only because he was born here and educated at the Kharkiv Art and Industry Institute, but also because professional skills of Y. Matskin demonstrate the high level of the national school of sculpture, continuing to reveal its profound potential in his best works.

Keywords: sculpture, artistic consciousness, Jewish humor, Kharkiv School of sculpture, Yuri Matskin.