

**И. А. Аполлонов****Театр масок Александра Аполлонова**

Целью статьи является исследование проблемы подлинности и мнимых форм современной массовой культуры на примере серии работ скульптора А. А. Аполлонова «Театр масок». Методологическим основанием исследования являются положения Ф. Шеллинга и Г.-Г. Гадамера об искусстве как воплощении универсальной идеи в уникальности конкретного образа и, соответственно, особом способе познания мира посредством мимесиса – узнавания тех идеально-типологических оснований, которые определяют жизненные реалии. В данном контексте скульптура посредством создания пластических образов проникает в ценностно-смысловой горизонт идеального, что позволяет осмыслить бытийные основания жизни. Подобные образы не просто передают определенную идею, а конкретизируют ее абстрактное содержание в материальном образе. Тем самым достигается полнота воплощенной идеи, соединяющая в себе мысль, образ и эмоцию. Показано отличие мимесиса современной скульптуры, принадлежащей классической традиции, от произведений «актуального», «концептуального», «ассоциативного» искусства, которое основано на принципе репрезентации. Подобный принцип передает замысел посредством умышленной схемы, что ведет к имитации, пародии и китчу, это искусство не современное, а сиюминутное. Мимесис современной скульптуры, напротив, нацелен на выявление в динамике сегодняшнего дня вечных тем и духовных оснований человеческого бытия. При анализе скульптурных работ использовался герменевтический метод, предполагающий прояснение авторского подхода к осмыслению автором экзистенциальной проблемы посредством анализа композиции и пластического языка произведения. Анализ рассматриваемых работ показал, что маска представляет собой метафору видимости, внешнего образа, который находится в сущностной связи с человеком. Подобная связь амбивалентна: маска предстает порождением человека и его бременем; помогает выразить себя, обрести устойчивость в жизни, но, с другой стороны, навязывает ему мнимые формы существования. Поэтому обретение подлинности не сводится лишь к снятию маски, но представляет собой драматический процесс утверждения с помощью маски себя, собственной самоидентичности.

Ключевые слова: скульптура, мимесис, театр масок, Александр Алексеевич Аполлонов, личностная самоидентичность, протеева идентичность, подлинность и мнимость.

**I. A. Apollonov****Alexandr Apollonov's «The Theater of Masks»**

The aim of the article is to study the problem of authenticity and fake forms of the modern mass culture by the example of a series of works by the sculptor Alexandr A. Apollonov «the Theatre of masks». The methodological basis of the research is provisions of F. Schelling and G. – G. Gadamer on art as the embodiment of universal ideas of the uniqueness of a specific image and, accordingly, a particular way of understanding the world by means of mimesis – recognizing those ideal-typological grounds that define the realities of life. In this context, sculpture, through the creation of plastic images, penetrates into the value-semantic horizon of the ideal, which makes it possible to comprehend the existential foundations of life. Such images do not just convey a certain idea, but concretize its abstract content. Thus, the completeness of its expression is achieved, combining thought and emotion. The difference between the mimesis of modern sculpture belonging to the classical tradition and the works of «actual», «conceptual», «associative» art, which is based on the principle of representation, is shown. Such a principle conveys the idea through a deliberate scheme, which leads to imitation, parody and kitsch, art is not modern, but momentary. Mimesis of modern sculpture, on the contrary, aims at identifying the dynamics of today's eternal themes and spiritual foundations of human existence. In the analysis of sculptural works, the hermeneutic method was used, which involves the clarification of the author's approach to the understanding of the existential problem by the author through the analysis of the composition and the plastic language of the work. The analysis of the considered works showed that the mask is a metaphor of visibility, an external image that is in an essential connection with a person. Such a connection is ambivalent: the mask appears to be a product of man and his burden; it helps to express himself, to find stability in life, but also imposes fake forms of existence on him. Therefore, the acquisition of authenticity is not only to remove the mask, but is a dramatic process of asserting themselves in them.

Keywords: sculpture; mimesis; theater of masks; Alexandr Alekseevich Apollonov; personal self-identity; Proteus identity; authenticity and ostensibility.

Такой тонкий знаток идеального мира, как Эвальд Ильенков, ломает линейную схему Г. Гегеля, в которой искусство рассматривается как ступень восхождения абсолютной идеи к высотам религии, а затем – спекулятивной философии. Отечественный

мыслитель обосновывает, что и логическое мышление, и художественно-образное осознание, и религиозно-мистическая интерпретация мира представляют собой особые сферы духовной деятельности, выходящие из единого основания – стихийно-

практических представлений общества. И каждая из этих сфер на свой лад оформляет этот материал [7, с. 198]. Таким образом, художественное творчество вообще и скульптура в частности – одна из форм постижения духовной сферы. Причем данная форма представляет особый путь познания духовной сферы бытия, логоса идеального мира, который не совпадает лишь с понятийным способом познания. Осмысленность, обдуманность, расчет и пропорция, риски эксперимента, напряжение понимания в искусстве присутствуют не в меньшей степени, нежели в теоретических формах познания. И вместе с тем конститутивной спецификой художественного смыслотворчества является образность, в которой раскрываются и реализуются бесконечные потенции органической целостности трех высших идей: истины, добра и красоты. Причем художественный образ не просто обозначает, а воплощает эту идейность, есть сама эта идея. В нем рациональное в качестве рационального становится одновременно чувственным и созерцается *in concreto* в художественных произведениях [14, с. 82]. И показательно, что при таком подходе Ф. Шеллинг именно в скульптуре видит высшую художественную форму символического тождества идеального и реального, при котором телесность тождественна идее до неразличимости. Тем самым пластика скульптуры есть по преимуществу выражение разума или созерцания [14, с. 275].

Подобная специфика имманентна самой сути искусства, смысл которого состоит в воплощении универсальной идеи в уникальности конкретного индивидуального образа и не может быть сведен к логико-понятийным структурам языка и теоретического знания, быть переведенным и растворенным в них без остатка. Вместе с тем диалог словесно-логической и художественно-образной форм познания способен прояснить духовную сущность человеческого бытия, показать его объемный многомерный характер. Более того, напряженность подобного перевода с языка художественных образов, который семиотически асимметричен для слова и понятия, есть основной механизм сознания, образующий единую семиосферу, в которой генерируются смыслы культуры [9, с. 254].

Начиная с классиков античной эстетической мысли художественная деятельность рассматривается как мимесис, подражание. Причем выделяются два его вида: простое, профанное подражание – работа копииста, пытающегося лишь воспроизвести художественными средствами имеющиеся предметы, и мимесис в возвышенном смысле – как подражание мастера не реальным предметам, а их идеальным первообразам. В данном контексте мимесис художника имеет своим источником ту же область, что и анамнесис философа, а именно – «интеллектуальная память» об эйдосах-прообразах предметного

мира, причем посредством искусства возникают те вещи, идеи которых находятся в душе как чистый смысл [4, с. 70]. К примеру, Ф. Шеллинг подчеркивает, что эмпирическая истина – последнее требование в искусстве, поскольку, прежде всего, искусство призвано выявлять истину, которая превыше чувств [14, с. 243], то есть истину трансцендентного, духовного порядка.

Тем самым художественная деятельность представляет собой область пересечения двух противоположенных процессов. С одной стороны, мимесис предполагает пылкий интерес к миру чувственных явлений во всем их пестром многообразии и мельчайших деталях, с другой – в ней присутствует устремленность за пределы этого мира, к предвечному источнику его красоты и совершенства, основанию подлинности этой реальности, выявлению ее сути. Искусство художника ищет в зримом – незримое, а чувственном – умопостижимое [11, с. 12]. В таком пересечении ключевым качеством является искусственность образа, то есть его исполнение, сделанность, при котором внутренняя, умозрительная художественная идея достигает своего воплощения в материале. Именно такое воплощение определяет действительное овладение художественной идеей и, соответственно, мастерство мастера.

Здесь важно подчеркнуть, что мимесис как подлинно творческий акт не просто передача в материале совершенства идеального образца, который должен находиться в готовом виде в голове художника. Он представляет собой восхождение от абстрактной, а потому схематичной и неопределенной идеи художественного замысла к ее конкретному воплощению. И именно в таком воплощении достигается доопределение абстрактности исходной идеи, абсолютность которой выражается в уникальности художественного образа. В данном контексте мимесис представляет собой герменевтическую практику, направленную на узнавание в стихии множественности текучих явлений идейной определенности мира, его космической обустроенности и гармонии посредством воплощения этой определенности в произведениях искусства. И в таком узнавании, с одной стороны, открывается существенное, подлинное бытие вещи, освобожденной от случайности ее темпорального существования [3, с. 237]. Но, с другой стороны, в искусности произведения искусства высвечивается подлинность идеи, ее зримая конкретность, преодолевающая абстрактность умозрительных схем. При этом идея, воплощенная в образе, в котором мысль соединяется с эстетическим чувством, дополняет свою интеллектуальную составляющую впечатлением и эмоцией, что позволяет выразить идею с особой полнотой, отождествляющей универсальное и уникальное.

Собственно, вся история искусства в данном контексте представляет собой возвышенный мимесис, прорыв к трансцендентной, духовной подлинности красоты бытия, и эмпирическое, зримое утверждение символов этой подлинности. И борьба стилей и направлений, к примеру, введение атмосферы в картины импрессионистов, обращение к чистым формам в кубизме и супрематизме, определяют драматизм этого прорыва, не дающий искусству скатываться к профанному мимесису подражательства и выхолощенной салонной красоты. Однако отрицание миметического принципа как такового разрушает саму суть художественного творчества.

К таковым относится так называемое «современное», «актуальное», ассоциативное искусство с установкой на репрезентацию собственной умышленной концепции посредством симулякров – знаков, отсылающих не к истине как таковой, а к другим знакам сферы культурного семиозиса. Репрезентация, в отличие от мимесиса, направлена не на выражение идеалов, а на производство и обмен значениями, символизирующими вещи и культурные смыслы [17, р. 156]. Тем самым искусство переходит в постмодернистскую плоскость и сводится к художественному жесту, своеобразному квесту, в котором зашифрованы смыслы и аллюзии культурного контекста [5, с. 13-14]. Создание подобных квестов не требует от их автора художественного мастерства. Художник превращается в демонстратора, размещающего объекты, способные сигнализировать посвященному зрителю о его концепте. И именно зритель должен «сделать картину», интерпретировать предложенные ему объекты как произведение искусства, а автора – как художника [16, с. 6-7]. Подобная перверсия от искусности мастерства к креативу демонстрации разрушает герменевтическую суть художественного творчества, поскольку исчезает описанный выше принцип до-определения, конкретизирующий потенции абстрактной неопределенности идеи в законченность конкретного образа художественного произведения. Подобный образ тоже зачастую содержит множество метафор, аллюзий, скрытых цитат и диалога с другими мастерами. Однако смысловой ряд направлен на узнавание сути изображаемой предметности, причем художественная сложность образа, его сделанность, проработанность в деталях позволяет достигнуть живой конкретности воплощения идеи. Напротив, в демонстрации ассоциативного искусства лишь усиливается схематизм замысла, превращение его в пустую абстракцию означивания. Задача на смысл сменяется задачей на распознавание.

Таким образом, несмотря на заявленную концептуальность произведений ассоциативного искусства, их гипертрофированное наполнение смысловыми коннотациями, собственный художественный смысл

таких произведений стремится к нулю, поскольку последние представляют собой симулякры, лишенные искренности и ясной цели. Мимесис, направленный на проникновение в суть вещи, в таких произведениях перерождается в притворство имитации, симуляцию идеи, игровую пародию, китч [2, с. 151]. Тем самым снимается проблема подлинности искусства, поскольку художник, создающий симулякры, уходит от самой антиномии «подлинное – мнимое». Но вместе с этим «современное искусство» теряет и свою современность, поскольку не в состоянии передать, выразить, воплотить правду настоящего в контексте вечной истины. Поэтому собственно современное искусство неразрывно связано с прорывом к подлинности в реалиях сегодняшнего дня, там, где болит, где проявляется исторически обусловленная неистина общественных отношений [1, с. 343], и, соответственно, образуется мнимость форм бытия «второй», социокультурной природы человека. И мимесис произведения современного искусства предстает медиумом истины, раскрывающей неотчуждаемую природу человека, высвечивающую экзистенциальную грань, которая окрашена страхом, отчаянием и надеждой сегодняшнего дня [8, с. 12-13]. В скульптуре такой мимесис связан с поиском точного пластического мотива в вечных темах выразительности духовных оснований человеческого бытия. Так характеризует задачу современной скульптуры Александр Аполлонов, подчеркивающий при этом предельную искренность данного вида искусства: «Что очень важно: в скульптуре нельзя врать. Это обязательно будет видно. Обязательно будет видно!» [12].

Заслуженный художник Российской Федерации, член-корреспондент Российской академии художеств Александр Алексеевич Аполлонов известен, прежде всего, как скульптор-монументалист, автор памятников командиру женского полка ночных бомбардировщиков Е. Д. Бершанской, конного памятника казакам-основателям города Екатеринодара, монументальной композицией «Морская слава России» в г. Новороссийске и, конечно же, воссозданием памятника Екатерине II в Краснодаре. Эти и многие другие произведения Мастера стали символами Кубани, ее «визитными карточками».

Однако творчество скульптора – это не только памятники и монументы. Огромную художественную ценность имеют работы малых форм, станковая скульптура. В создании таких работ мастер не ограничен каноном монументального произведения и требованиями заказчика. Здесь возможны широкие творческие эксперименты, поиск новых композиционных и пластических решений, создание глубочайших философских символов, воплощающих в гипсе и металле высшие духовные порывы мастера. За свою творческую биографию А. А. Аполлонов

создал несколько сотен таких произведений, многие из которых стали своеобразными философскими этюдами. В них на языке пластики выражаются вечные экзистенциальные темы в преломлении характерологических особенностей современной эпохи.

Рассматриваемая нами серия работ «Театр масок» посвящена одной из таких тем, связанных с человеческим двуличием, которая, в свою очередь, раскрывает проблему подлинности и мнимых форм человеческого существования. Данная тема затрагивает бытийные основания социокультурной сущности человека, выраженные в «вечной» экзистенциальной дилемме: «быть или казаться». Но вместе с тем она необычайно современна и затрагивает самую суть ситуации постмодерна, провозгласившего ризоматическую бесструктурность личности (Ж. Делез и Гваттари), деконструкцию самой дихотомии «подлинное – мнимое» (Ж. Деррида) и, как следствие, распространение множественной, «мерцающей», клиповой, «протеевой» идентичности. Метафора маски, самовыражение через имидж, стилистические бренды и аватары становится главным трендом в массовой культуре постмодерна, определяющей маскульт как глобальное притворство.

В своем интервью программе ВГТРК «Территория культуры» (2015 г.) А. А. Аполлонов комментирует свой замысел серии «Театр масок»: «Кто больше, кто меньше, но все с масками очень дружат. Один человек, когда он спит, другой человек, когда он общается, третий человек, когда он на работе. Где человек истинный, практически разобраться невозможно. И поэтому появилась тема “Театр масок”. Совершенно разные: тема Африки, тема Азии, тема Европы, тема Древней Греции – все это места, где театр зарождался в самых разных ипостасях» [13]. Замысел автора показывает, что обращение к театральным традициям перечисленных регионов представляет собой, прежде всего, разнообразие стилистических пластических решений темы масок, тогда как собственно театр Мастер рассматривает предельно широко, в шекспировском смысле – как весь мир.

Соответственно, взаимосвязь человека и маски здесь экзистенциально нагружена и образует онтологическое отношение самотождественности в драматургии его жизненных ролей. Маска предстает в качестве Другого, альтер-Я, создающего идентификационное напряжение личностного бытия человека, разворачивающего драматизм подлинности его существования. В данном контексте маска определяет границу личностного «Я», которая в структурно-семантическом плане представляет собой манифестацию и демаркацию личности. Но эта граница не просто разделительная линия, а особое пространство экзистенциального фронта, в котором реализуются коллизии выбора и преодоления, напряженное состояние духовного поиска [6, с. 242]. Подобное

напряжение разворачивается в экзистенциальном диалоге трансцендентального Я, экзистенциального подлежащего, внутреннего субъекта своих автопредикатов и масок, которые выражают эти автопредикаты, интегрированные в объектном «Я» формулы идентичности: Я(S) есть Я(O). Причем проблема подлинности не сводится к данности внутреннего, настоящего Я, которое скрывается за маской. Маска – не только и не столько внешний покров внутренней сущности, сколько участник, активная сторона внутриличностного диалога, посредством которого достигается живая подвижная конкретность собственного Я во всем драматизме его жизненных коллизий: «А кто уже не в силах отличить / Свое лицо от непрременной маски» (В. С. Высоцкий).

Скульптурная серия «Театр масок» состоит из пяти работ, которые никак не названы и имеют лишь простую порядковую нумерацию. В своем каталоге А. А. Аполлонов датирует первые четыре работы серии 2012 г. Однако работа над этими образами началась не позднее 2008 г., и в первом эскизном варианте Маски 1, 2 и 4 представляли единую композицию. Последняя, пятая, Маска и примыкающая к данной серии композиция «Утро актера» выполнены незадолго до гибели Мастера, в 2016-17 гг. Таким образом, над темой масок А. А. Аполлонов работал около 10 лет, и эта серия является плодом долгих размышлений. К сожалению, три работы серии (Маски 3, 4 и Маска 1, Вар. 1) похищены, что, безусловно, представляет огромную утрату для культуры.

Выразительной особенностью серии является сочетание маски и обнаженного мужского тела. Нагота воплощает в себе древнегреческий смысл истины как ἀλήθεια – несокрытость. И в таком сочетании маски и наготы как сокрытости и несокрытости достигается эффект напряженной антиномии, драматизма самотождественности человека и подлинности человеческого существования в современном мире. Усиливает этот эффект величина масок, которые соразмерны не лицу, а скорее, фигуре, что превращает маску в экзистенциальное мерило самого человека. И каждая из работ серии по-своему раскрывает и интерпретирует этот драматизм. Есть еще одна характерная особенность серии. В скульптурах, изображающих молодость (Театр масок 2 и 4) маски закрывают лицо человека. Открываются лица у тех мужчин, которые уже перешагнули свою зрелость и стоят на пороге старости. Тем самым серия обращена к экзистенциальному мотиву темпоральности, временности и конечности человеческого существования. Человек «выращивает» свои маски в молодости и затем сбрасывает их на пороге старости, подводя экзистенциальный итог своей жизни.

Рассмотрение серии логичнее всего начать с Маски 2, выполненной в стилистике традиционного

искусства народов тропической Африки. Во-первых, в эскизном варианте 2008 г. именно эта Маска была наиболее проработанной; во-вторых, она отсылает к дотеатральным культовым представлениям первобытных народов. В данной скульптуре мастер ухватил суть первобытной маски, которая «сополагала и смешивала существа и предметы». Такая маска «стоит по ту сторону различий, не просто преступая или стирая, а вбирая их в себя» [15, с. 19]. Именно такое «вбирание» в себя человека и происходит в рассматриваемой работе. Маска представляет собой огромное стилизованное лицо, в которое погружено тело человека. Сильно вытянутая и глубокая форма маски воплощает в себе метафору лодки, что подчеркивается такими деталями, как длинный узкий нос, линия которого продолжается по подбородку и на лбу, образуя жесткую вертикаль киля; крутые щеки-борта; наросты на щеках, вызывающие ассоциацию с прилипшими морскими ракушками. Тему лодки усиливают рыба под ногами и зыбкая текучесть самого постамента. Слитность человека с маской достигается еще и тем, что в ней лицо вторично по отношению к форме лодки, схематично проявляется из ее контуров.

Человек-лодка – довольно устойчивая метафора культуры. И в «Белеет парус одинокий» М. Ю. Лермонтова, и «На маленьком плоту» Ю. Лозы в этой метафоре воспеваются энергия свободы и творческого порыва. Но эта интенция совершенно не ощущается в данной работе. К ней гораздо ближе по духу «Люди-лодки, хотя и на суше» В. Маяковского, где лодка символизирует плавание человека по волнам рутинной повседневности с ее зеленой тиной и прилипающими к бортам ракушками. На это указывают упомянутые выше наросты, ощущение скользкого дна под ногами и сама несоизмеримая человеку тяжесть маски. Однако, вопреки данной метафоре, в рассматриваемой скульптуре лодка является не средством передвижения, а тяжелым грузом, который человек несет перпендикулярно жизненной реке. Тем самым лодка представляет собой именно маску, внутренний имплицитный образ человека, его альтер-Эго, а не его самого, который в реальности именно бредет, а не плывет по жизни. Подобная мысль подчеркнута пластически: в маску погружены лишь передняя часть торса и лицо человека, что создает иллюзию слитности с маской при фронтальном взгляде на скульптуру, тогда как проработка остальной части тела подчеркивает нетождественность маски и человека, вполне заметную с других ракурсов.

«Перпендикулярность» лодки как созданного человеком образа «Я», с которым он находится в сущностной связи, говорит о его внутренней готовности держаться на плаву, упорно двигаться дальше, нести свой груз жизненных забот и собственную экзистен-

циальную заброшенность, погруженную в устойчивую и крепкую лодку, которая служит забралом: «Все научились маски надевать, / Чтоб не разбить свое лицо о камни» (В. С. Высоцкий). Данная мысль пластически акцентирована: несмотря на общую лаконичность вертикального построения композиции, скульптура наполнена внутренней динамикой. Человек, удерживающий маску, идет, но шаг его неверный, чувствуется усталость, он оскальзывается и балансирует, чтобы не упасть. При этом именно маска, выступающая своеобразным противовесом, позволяет удерживать баланс. И такое состояние неравновесного, неустойчивого баланса выражает экзистенциальный драматизм сраживания человека и маски.

Другой экзистенциальный мотив воплощен в Маске 1, отсылающей к Древней Греции. В ней Мастер осмысливает дуализм, «различность» человека и маски. Работа имеет трехчастную композицию. Человек с маской сидит на колесе, которое опирается на прямоугольный подиум сложной архитектурной формы. Причем эти четкие и лаконичные формы разделяет аморфный ком, задающий колесу движение вниз под уклон, что усиливает общую шаткость композиции, в которой человек с трудом пытается балансировать на скатывающемся колесе. Напряжение фигуры подчеркивают сжатые пальцы на руке и ноге.

В герое и его маске угадывается генетическое сходство и поколенческое различие. Человек на пороге старости, лысый, слегка ссутулившийся, с дряблой мускулатурой, и маска, воплощающая возраст его акме: зрелости и расцвета жизненных сил. Соответственно, композиция выражает глубокий метафорический смысл, который сродни трагичности древнегреческого мироощущения: колесо Судьбы, перевалившее зенит человеческой жизни, неумолимо скатывается вниз, влечет своего седока к закату и неминуемому падению. Но маска, зримый образ былой силы, красоты и достоинства, который держит человек, становится тем балансиром, который удерживает героя от стремительного соскальзывания в пропасть. Тем самым достигается катарсис, который пластически подчеркивают напряженная сосредоточенность маски и расслабленность, умиротворение, спрятанная в бороде светлая и грустная полуулыбка героя.

Скульптор создал два варианта данной композиции, в каждом из которых по-особому трактуется подобный замысел. В первом варианте лицо и маска находятся в параллельных плоскостях. Человек как бы отодвигает или, скорее, снимает маску, которой он уже не может соответствовать. Во втором варианте маска расположена перпендикулярно лицу, что создает эффект рефлексии, внутреннего диалога. Герой отстраняет маску от себя, что позволяет раз-

глядеть ее с ностальгией и гордостью, пропеть слова спартанской песни: «Когда-то были мы могучи и сильны» [10, с. 113] и в итоге достигнуть состояния катарсиса, духовно возвыситься над неумолимостью своей Судьбы.

Рассмотренные работы серии показывают взаимосвязь человека и одной маски, которая воплощает его обобщенную и целостную суть. В скульптурах серии 3 и 5 Мастер осмысливает человека в окружении многих масок.

В более ранней из этих работ (Театр масок 3) изображен человек на пороге старости. Огромная маска, вырастающая из его спины, воспринимается тяжким, неподъемным грузом, который давит человека, буквально скручивает, спрессовывает его. Направленность маски в обратную сторону подчеркивает, что это Другое подавляет человека. Причем сама маска воплощает чувство боли и страдания.

Маски, на которых сидит герой, выражают состояние отчаяния, боли, плача и крика. Причем эти маски утрированно гротескны, сильно деформированы, что усиливает общее трагическое впечатление от скульптуры. Расположение и деформация этих масок показывает, что они отжили свое, сброшены и свалены в кучу. Однако теперь уже они сами удерживают бывшего хозяина и выполняют роль своеобразной «наковальни», на которой верхняя, «актуальная» маска «давит» человека. Лицо самого человека лишено сильных эмоций. Герой «делегирует» их своим маскам. В нем самом чувствуется лишь усталость и безысходность человека, подавленного и поглощаемого многочисленными масками. Тем самым автор воплощает экзистенциальный мотив трагичности неподлинности человеческого существования.

Последняя скульптура серии (Театр масок 5), которую Мастер не успел перевести в бронзу, композиционно перекликается с рассмотренной выше работой: человек с огромной маской располагается на своеобразном постаменте из сплюснутых, деформированных масок. Однако взаимосвязь человека и его масок выстраивается иначе. Герой этого произведения, чуть согнувшись, все-таки стоит и хоть не без усилий, но уверенно подпирает свою маску, что позволяет и человеку, и его маске удерживаться в вертикальном положении. Причем наклон фигур создает впечатление шаткости положения, при котором сохранение устойчивости требует от героя постоянного усилия, что придает композиции драматическую динамичность. Драматизм подчеркивается контрастом человека и маски. Барочная сочность форм и вместе с тем невозмутимое, статичное спокойствие маски сочетаются с мелкими чертами лица человека и напряженностью его позы.

Отличительной чертой рассматриваемой работы является стилизованное изображение потрепанной книги, которое составляет центральную, осевую

плоскость всей композиции. И именно эта плоскость разделяет человека и маску. Соответственно, в данной скульптуре искусство и, шире, культура выступают в качестве посредника, медиатора между человеком и его маской. Подобная искусственность подчеркивается и тем, что, в отличие от обнаженных персонажей других работ серии, герой изображен в одежде, которая, впрочем, не скрывает пластику его тела. Таким образом, работа выражает драматизм взаимосвязи человека с маской, искусственно сформированной в нарративном контексте культуры. Причем подобная взаимосвязь показана в перспективе исторической традиции, на что указывают стилизованные архаические маски, образующие постамент композиции.

Примыкает и даже замыкает серию «Театр Масок» произведение «Утро актера». Композиция построена на контрасте потрепанных, утрированно карикатурных, гротескных масок-личин и молодого, полного сил тела пробуждающегося человека. Причем в его лице и во всей позе мастерски передано ощущение невыразимой тоски и безысходности героя и вместе с тем его томление по настоящей, непритворной жизни. Подобный контраст с особой силой выражает драматизм пробуждения как особого экзистенциального момента переживания ускользающей апофатической подлинности существования, открывающегося между призраками ночных грез и предстоящего дня, когда придется вновь надеть снятые на ночь уродливые маски, чтобы играть свои привычные повседневные роли.

Таким образом, в работах рассматриваемой серии А. А. Аполлонов сумел воплотить широкий спектр отношений человека и масок, находящихся с ним в сущностной связи, когда маска становится имманентной частью человеческого существования, неизбежным и необходимым порождением его жизни. Поэтому проблема подлинности человека не сводится к простому снятию масок, а достигается посредством выстраивания сложной субъект-объектной связи с ними. Этот процесс характеризует особый экзистенциальный драматизм достижения человеком личностной самоидентичности.

#### Библиографический список

1. Адорно, Т. Эстетическая теория [Текст] / Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
2. Бирюкова, М. В. От мимесиса к симулякру: современные выставочные проекты в контексте философии культуры [Текст] / М. В. Бирюкова // Социальная политика и социология. – 2017. – Т. 16. – № 1(120). – С. 150-157.
3. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного [Текст] / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
4. Загорулько, М. А. Алексей Лосев и аристотелевское понимание мимесиса в искусстве [Текст] / М. А. Загорулько // Соловьевские исследования. – 2017. – Выпуск 2(54). – С. 66-76.

5. Зубарева, А. В. Новое платье короля: проблема смыслообразования в современном искусстве [Текст] / А. В. Зубарева // Система ценностей современного общества 2016. – № 44. – С. 12-16.

6. Злотникова, Т. С., Ерохина, Т. И. Homo Extremis русской культуры (семантика «пограничности») [Текст] / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 3. – С. 238-245.

7. Ильенков, Э. От абстрактного к конкретному. Крутой маршрут. 1950-1960 [Текст] / Э. Ильенков ; авт.-сост. Е. Иллеш. – М. : Канон+, 2017. – 384 с.

8. Кравченко, О. А. Мимесис в трактовке Теодора Адорно [Текст] / О. А. Кравченко // Культура в фокусе научных парадигм. – 2018. – № 6. – С. 11-16.

9. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2004. – 704 с.

10. Плутарх. Избранные жизнеописания [Текст] : в 2 т. – Т. 1 / Плутарх. – М. : Правда, 1986. – 592 с.

11. Сахно, И. М. Репрезентация vs. Мимесис [Текст] / И. М. Сахно // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2012. – № 2. – С. 8-19.

12. Спецрепортаж: Памяти скульптора Аполлонова [Электронный ресурс] / Д. Сопов. – URL : <http://kuban24.tv/item/specreportazh-pamyati-mastera-177665>

13. Территория культуры. Выпуск 19.07.2015 [Электронный ресурс] / А. Барбаш. – URL : [https://www.youtube.com/watch?v=PzchRAzF\\_1A](https://www.youtube.com/watch?v=PzchRAzF_1A)

14. Шеллинг, Ф. Философия искусства [Текст] / Ф. Шеллинг. – СПб. : Алетейя, 1996. – 496 с.

15. Штайн, О. А. Маска как форма идентичности: Введение в философию образа [Текст] / О. А. Штайн. – СПб. : Изд-во РХГА, 2013. – 160 с.

16. Коклен Анн Сучасне мистецтво [Текст] / Анн Коклен // Terra Incognita. – 1996. – № 5. – С. 5-15.

17. Hall S. Representation: Cultural representations and Signifying Practices / Ed. by S. Hall. London: SAGE Publications Ltd, 1997. 398 p.

### Reference List

1. Adorno, T. Jesteticheskaia teorija = Esthetic theory [Текст] / T. Adorno. – М. : Respublika, 2001. – 527 s.

2. Birjukova, M. V. Ot mimesisa k simul'jaku: sovremennye vystavochnye proekty v kontekste filosofii kul'tury = From mimesis to simulacrum: modern exhibition projects in the context of culture philosophy [Текст] / M. V. Birjukova // Social'naja politika i sociologija = Social policy and sociology. – 2017. – Т. 16. – № 1(120). – С. 150-157.

3. Gadamer, G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo = Relevance of fine [Текст] / G.-G. Gadamer. – М. : Iskustvo, 1991. – 367 s.

4. Zagorul'ko, M. A. Aleksej Losev i aristotelevskoe ponimanie mimesisa v iskusstve = Alexey Losev and Aristotelean

understanding of mimesis in art [Текст] / M. A. Zagorul'ko // Solov'evskie issledovanija = Soloviev researches. – 2017. – Vypusk 2(54). – С. 66-76.

5. Zubareva, A. V. Novoe plat'e korol'ja: problema smysloobrazovanija v sovremennom iskusstve = The king's new dress: sense making problem in the modern art [Текст] / A. V. Zubareva // Sistema cennostej sovremennogo obshhestva 2016. System of values in modern society 2016. – № 44. – С. 12-16.

6. Zlotnikova, T. S., Erohina, T. I. Homo Extremis russkoj kul'tury (semantika «pogranichnosti») = Homo Extremis of the Russian culture (semantics of «frontier») [Текст] / T. S. Zlotnikova, T. I. Erohina // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik = Yaroslavl pedagogical bulletin. – 2016. – № 3. – С. 238-245.

7. Il'nikov, Je. Ot abstraktnogo k konkretnomu. Krutoj marshrut. 1950-1960 From abstract to certain. Abrupt route. 1950-1960 [Текст] / Je. Il'nikov ; avt.-sost. E. Illesh. – М. : Kanon+, 2017. – 384 s.

8. Kravchenko, O. A. Mimesis v traktovke Teodora Adorno = Mimesis in Theodor Adorno's interpretation [Текст] / O. A. Kravchenko // Kul'tura v fokuse nauchnyh paradigim = Culture in scientific paradigms focus. – 2018. – № 6. – С. 11-16.

9. Lotman, Ju. M. Semiosfera = Semiosphere [Текст] / Ju. M. Lotman. – SPb. : Iskustvo-SPb, 2004. – 704 s.

10. Plutarh. Izbrannye zhizneopisanija = Plutarch. Selected biographies [Текст] : в 2 т. – Т. 1 / Plutarh. – М. : Pravda, 1986. – 592 с.

11. Sahno, I. M. Rerezentacija vs. Mimesis = Representation vs. Mimesis [Текст] / I. M. Sahno // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury = Burganova's house. Culture space. – 2012. – № 2. – С. 8-19.

12. Спецрепортаж: Памяти скульптора Аполлонова = Special report: Memories of the sculptor Apollonov [Электронный ресурс] / Д. Сопов. – URL : <http://kuban24.tv/item/specreportazh-pamyati-mastera-177665>

13. Territorija kul'tury. Vypusk 19.07.2015 Territory of culture. Issue 19.07.2015 [Электронный ресурс] / А. Барбаш. – URL : [https://www.youtube.com/watch?v=PzchRAzF\\_1A](https://www.youtube.com/watch?v=PzchRAzF_1A)

14. Shelling, F. Filosofija iskusstva = Art philosophy [Текст] / F. Shelling. – SPb. : Aletejja, 1996. – 496 s.

15. Shtajn, O. A. Maska kak forma identichnosti: Vvedenie v filosofiju obraza = Mask as identity form: Introduction to philosophy of image [Текст] / O. A. Shtajn. – SPb. : Izd-vo RHGA, 2013. – 160 s.

16. Koklen Ann Suchasne mistectvo [Текст] / Ann Koklen // Terra Incognita. – 1996. – № 5. – С. 5-15.

17. Hall S. Representation: Cultural representations and Signifying Practices / Ed. by S. Hall. London: SAGE Publications Ltd, 1997. 398 p.